

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Весна Л. Круљац

**БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ У
ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ СРПСКЕ
КУЛТУРЕ ПЕДЕСЕТИХ И ШЕЗДЕСЕТИХ
ГОДИНА 20. ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, април 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Vesna L. Kruljac

**BELGRADE ART INFORMEL IN THE
POLEMICAL CONTEXT OF SERBIAN
CULTURE DURING THE FIFTIES
AND SIXTIES OF THE 20th CENTURY**

PhD THESIS

Belgrade, april 2015

Ментор: др ЛИДИЈА МЕРЕНИК, редовни професор, Филозофски факултет –
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

1. др МИЛАНКА ТОДИЋ, редовни професор, Факултет примењених
уметности – Универзитет уметности у Београду
2. др СИМОНА ЧУПИЋ, ванредни професор, Филозофски факултет –
Универзитет у Београду

Датум одбране:

БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ СРПСКЕ КУЛТУРЕ ПЕДЕСЕТИХ И ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

Апстракт: Детерминисан историјском, политичким, социокултурним и уметничким условностима шире (југословенске), али и уже (српске) средине, београдски енформел артикулисан је на прелазу између шесте и седме деценије 20. века. Заједно са Лазаром Трифуновићем, критичарем који је промовисао београдски енформел, осморо сликара: Миодраг Мића Поповић, Вера Божичковић-Поповић, Лазар Возаревић, Зоран Павловић, Живојин Жика Турински, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шиља Тодоровић и Бранко Филиповић Фило били су креатори поетике и идеологије енформела и чинили језгро београдског покрета. Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на 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. Такав визуелни исказ представљао је субверзију доминантних естетичких и идеолошких матрица, имплицирао субјективне, провокативне, критичке садржаје и значао побуну против затечене ситуације у југословенској уметности, култури, друштву, политици. Због тих особина београдски енформел је у српској средини био мета бројних напада и предмет жестоких оспоравања политичке, интелектуалне и уметничке елите. Његов развој одвијао се у усијаној атмосфери уметничких, критичко-теоријских и идеолошких полемика и поларизација, конфронтација између носилаца прогресивних и конзервативних схватања, што је умногоме одредило позицију овог феномена као централне контроверзе српске уметничке сцене шездесетих година, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији. Тај полемички идеолошки, критичко-теоријски и уметнички контекст настанка, артикулације и егзистенције београдског енформела, али и полемичност као модел уметничког испољавања његових протагониста дају овом покрету особине ангажоване уметности и политичке авангарде, какве европски енформел није имао. У српској уметности он је представљао формално-језичку иновацију изван контекста локалне уметничке традиције, али и својеврсну идеолошку, социополитичку и културолошку парадигму која је отворила пут новим, алтернативним моделима уметничког испољавања и деловања.

Кључне речи: *енформел, модерно сликарство, ликовна критика, културна политика, полемике, Београд, Србија, Југославија, 20. век*

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја модерне уметности

УДК: 75.038.21(497.11)(043.3)
7.072:316.75(497.11)"1950/1970"(043.3)

BELGRADE ART INFORMEL IN THE POLEMICAL CONTEXT OF SERBIAN CULTURE DURING THE FIFTIES AND SIXTIES OF THE 20th CENTURY

Abstract: Determined by historical, political, socio-cultural and artistic conditionalities of a broader (Yugoslav), as well as of a narrower (Serbian) milieu, Belgrade art informel was finally articulated at the turn of the seventh decade of the 20th century. Together with Lazar Trifunović, critic who promoted Belgrade art informel, eight artists – Miodrag Mića Popović, Vera Božičković-Popović, Lazar Vozarević, Zoran Pavlović, Živojin Žika Turinski, Branislav Branko Protić, Vladislav Šilja Todorović i Branko Filipović Filo – excelled as the creators of both the poetics and the ideology of art informel, constituting the core itself of this Belgrade movement. It was all about an anti-aesthetic abstraction based on the researches in the materials and some technological experiments, i. e. the application of non-painting materials and operative procedures producing a paradigmatic destruction of the classical form, formative principles and harmony of visual elements. Such a visual statement was a subversion of the dominant aesthetic and ideological matrix, implicating subjective, provocative, critical contents, and representing a rebellion against the existing situation in the Yugoslav art, culture, society and politics. Because of these properties, Belgrade art informel became the target of numerous attacks and fierce contestations by the political, intellectual and artistic elites in Serbia. Its development took place in the heated atmosphere of artistic, critical theoretical and ideological controversy and polarization, followed by confrontations between the champions of the progressive and the advocates of the conservative conceptions, which largely determined the position of this phenomenon as a central controversy of the Serbian art scene in the sixties, as well as its marginal status in the social hierarchy. This polemical, ideological, critical-theoretical and artistic context of the genesis, articulation and existence of Belgrade art informel, but also the polemics as a model of the artistic manifestation of its protagonists, mark the important features of this movement that stands as an engaged art and a political avant-garde, which were never the properties of art informel in Europe. In the Serbian art, Belgrade art informel represented a formal linguistic innovation, outside the context of the local artistic tradition, but also a kind of an ideological, socio-political and cultural paradigm that paved the way to some new, alternative models of artistic expression and activity.

Key words: *art informel, modern painting, art critique, cultural policy, polemics, Belgrade, Serbia, Yugoslavia, 20th century*

Scientific field: Art History

Narrower scientific field: Modern Art History

UDC: 75.038.21(497.11)(043.3)
7.072:316.75(497.11)"1950/1970"(043.3)

САДРЖАЈ:

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ	1
-----------------------	---

ИДЕОЛОШКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Друштвенополитичке прилике у Југославији и свету после Другог светског рата	25
Уметничке прилике у Југославији током шесте деценије	33
Одговор уметности на прве знаке друштвене кризе	40
Прве реакције власти на "уметност кризе"	47
Политичка кампања против уметности апстракције	51
Модалитети политичких притисака на београдски енформел и последице кампање	95

КРИТИЧКО-ТЕОРИЈСКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Српска уметничка критика на прелазу из шесте у седму деценију	111
Рана рецепција: контроверзна критичка тумачења и теоријска промишљања београдског енформела	117
Апогеј критичке афирмације и негације београдског енформела	139
На крају изложбене сезоне 1962.	163
Епилог	166
<i>Post festum</i>	185

УМЕТНИЧКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Евроамеричка уметничка сцена после 1945.	200
Београдска уметничка сцена с краја педесетих и почетка шездесетих година: "поетике побуне" vs. мејнстрим	213
Формална и идејна исходишта београдског енформела	218
Технологија и феноменологија београдског енформела	229
Индивидуалне поетике београдског енформела	232
Значења и значај београдског енформела	277
Академизација београдског енформела	280

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	284
---------------------------	-----

ЛИТЕРАТУРА	I
------------------	---

ИЗВОРИ	XIX
--------------	-----

ПРИЛОГ А: ИЛУСТРАЦИЈЕ	XXVIII
БИОГРАФИЈА АУТОРА	LXXIX
ПРИЛОГ 1. Изјава о ауторству	LXXX
ПРИЛОГ 2. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	LXXXI
ПРИЛОГ 3. Изјава о коришћењу	LXXXII

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

У српској уметности, београдски енформел представљао је једну од првих тенденција везаних за егзистенцијалистички немир, у којој се сумња у идеју прогреса, рационали поредак ствари и колективистички, оптимистички пројектован поглед на стварност манифестовала у најрадикалнијем облику. Детерминисан историјском, политичким, социокултурним и уметничким условностима шире (југословенске), али и уже (српске) средине, артикулисан је на прелазу између шесте и седме деценије 20. века. Заједно са Лазаром Трифуновићем, критичарем који је промовисао београдски енформел, осморо сликара: Миодраг Мића Поповић, Вера Божичковић-Поповић, Лазар Возаревић, Зоран Павловић, Живојин Жика Турински, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шилја Годоровић и Бранко Филиповић Фило били су креатори поетике и идеологије енформела и чинили језгро београдског покрета. Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на 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. Такав визуелни исказ представљао је субверзију доминантних естетичких и идеолошких матрица, имплицирао субјективне, провокативне, критичке садржаје и значио побуну против затечене ситуације у југословенској уметности, култури, друштву, политици. Због тих особина београдски енформел је у српској средини био мета бројних напада и предмет жестоких оспоравања политичке, интелектуалне и уметничке елите. Његов развој одвијао се у усијаној атмосфери уметничких, критичко-теоријских и идеолошких полемика и поларизација, конфронтација између носилаца прогресивних и конзервативних схватања, што је умногоме одредило позицију овог феномена као централне контроверзе српске уметничке сцене шездесетих година, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији. Тај полемички идеолошки, критичко-теоријски и уметнички контекст настанка, артикулације и егзистенције београдског енформела, али и полемичност као модел уметничког испољавања његових протагониста дају овом покрету особине

ангажоване уметности и политичке авангарде, какве европски енформел није имао. Београдски енформел представљао је формално-језичку иновацију изван контекста српске уметничке традиције, али и својеврсну идеолошку, социополитичку и културолошку парадигму која је отворила пут новим, алтернативним моделима уметничког испољавања и деловања.

Захваљујући артикулисаног пракси носилаца, снажној и правовременог подршци промотивне критике и теорије, али и чињеници да је у локалном контексту функционисао не само као иновативни изражајни језик већ и као алтернативни поглед на свет, етички узор и критички коректив, београдски енформел био је предмет бројних истраживања и интерпретација домаћог уметничког историографији. У досадашњог историјскоуметничког и музеолошког пракси, најчешће су општи прегледи, проблемски конципиране синтезе, деценијске рекапитулације периода или студијске изложбе уметничких праваца, те ретроспективне изложбе или монографски прикази уметника, представљали пригодан оквир за разматрање историјски закључених ликовних феномена, па и београдског енформела.

Општи историјскоуметнички прегледи југословенске и српске уметности 20. века представљају структуралне целине погодне за успостављање и праћење основне линије развоја уметности, односно за начелно дефинисање позиција појединих уметничких тенденција и њихових носилаца. Изузев студије *Српско сликарство XX века* (1970) Миодрага Б. Протића,¹ у општим прегледима само су уопштено и са другачијим циљем разматрани опуси и улоге водећих протагониста београдског енформела, као и друштвенополитички амбијент настанка и деловања ове тенденције педесетих и шездесетих година 20. века.² Зато су за разумевање београдског енформела далеко значајније тематске или деценијске рекапитулације тог периода, тј. ретроспективна сагледавања уметности апстракције или тада актуелних уметничких концепата, у оквиру којих су извршене прве

¹ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд, 1970.

² Видети: А. Ћелебонковић, *Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, Jugoslavija, Београд, 1965; В. Љубишић, *Plava linija trajanja. Prolegomena o Penelopininim rukama i Arijadninoj niti. Srpsko slikarstvo dvadesetog veka*, izd. S. Mašić, Београд, 1998; Ђ. Кадјевић и др., *Antologija srpskog slikarstva druge polovine XX veka*, Plato, Београд, 2004; С. Живковић, *Сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад, 2005; М. Шувковић и др., *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Београд, 2012.

историјскоуметничке периодизације и класификације уметничког материјала. Студијски текст *Облици нефигурације у савременом сликарству у Србији* (1968) Јерка Денегрија представља први аналитички преглед развоја нефигуративног израза у српском сликарству 20. века, почев од најранијих примера удаљавања од предметне форме и њеног апстраховања из двадесетих година, преко асоцијативних или алузивних представа шесте деценије, до различитих видова високомодернистичке апстракције, београдског енформела и првих интермедијалних експериментација седме деценије. У њему су начелно постављене основне етапе развоја нефигуративне уметности у Србији, апострофирано одсуство поимања уметности "изван координата предметности" као главна њена одлика, а специфичности начина и нивоа артикулације апстрактног визуелног исказа у делима представника експлицирани у светлу инхибирајућег дејства бројних (социолошких, културолошких и психолошких) фактора. У том контексту, посматране су и особине енформелног исказа у опусима водећих протагониста београдског покрета старије и млађе генерације, уз посебан осврт на њихова одступања од изворне концепције. Иако дело Бранка Филиповића Фила није узето у разматрање, ова студија представља најранију аналитичку експликацију и валоризацију београдског енформела.³ У тексту *Видови савремене апстракције* у оквиру каталога Четвртог тријенала југословенске ликовне уметности (1970) Лазар Трифуновић поставља тезу о "истраживачком" карактеру југословенског сликарства апстракције и његова "два историјска противника": први, "непосредни и слабији" социјалистички реализам и други, "трајни и снажнији", домаће међуратно уметничко наслеђе у садејству са политичким, социолошким, економским, културолошким и психолошким чиниоцима локалног контекста. Уједно, предлаже класификацију негеометријске апстракције на неколико струја: *апстрактни пејзаж*, *лирска апстракција*, *ташизам* и *енформел*, а у оквиру последње тенденције издваја две фракције – колористичку (Вера Божичковић, Владислав Тодоровић) и монохромну (Бранислав Протић, Јосип Ваништа), и два усмерења – ка знаковитости материје (Живојин Турински) и објектним творевинама које превазилазе формалне одлике

³ J. Denegri, *Oblici nefiguracije u savremenom slikarstvu u Srbiji*, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, 1968, 17–34.

слике (Мића Поповић, Лазар Возаревић).⁴ У предговору каталога изложбе *Апстрактно сликарство у Србији 1951–1970* (1971), исти аутор је изложио изванредна запажања о генези уметности апстракције у Србији и проблемима са којима се током своје релативно кратке историје често суочавала, а затим и измењену класификацију, поделу на период асоцијативне уметности (1951–1959), енформел (1959–1963) и епоху индивидуалних истраживања (од 1963).⁵ Међутим, Трифуновић другу фазу уметности апстракције одређује искључиво кроз енформел занемарујући примере високомодернистичке апстракције (Милоша Бајића, Миодрага Б. Протића, Милорада Бате Михаиловића, Радомира Дамњановића и др.). Драгоцена и вредна пажње јесу рана, у домаћој уметничкој теорији ретка, настојања Драгана Булатовића да се кроз структуралну анализу дође до релевантног семантичког кључа интерпретације дела београдског енформела. Он полази од елемената материјалног слоја (пигмети, везива, лак, несликарски материјал, подлога) као кључних комуникационих кôдова, који конотирају или денотирају одређено значење, тј. творе "слику-знак". У структури енформелног дела детектује различите нивое комуникације и слојеве значења: перцептивни – физички, значењски – сликовни, семантички – феноменолошки, на основу којих семантичку раван дела одређује као "трагања у дубини загонетке материје света" проистеклу из потребе уметника "за откривањем и продубљивањем слике о сопственом бићу и бићу света".⁶

Следећи значајан осврт на београдски енформел налази се у студијским текстовима Миодрага Б. Протића и Јерка Денегрија у каталогу изложбе *Југословенско сликарство шесте деценије*, одржане 1980. године у Музеју савремене уметности у Београду. Осим хронике и структуралне анализе доминантних уметничких концепата у Југославији и Србији тог периода, њихови текстови нуде и увид у општи културноисторијски и естетички профил деценије. Укључујући у овај деценијски приказ и београдски енформел као рубну рефлексију европског покрета и тенденцију унутар струје апстрактног сликарства

⁴ L. Trifunović, *Vidovi savremene apstrakcije*, u: *IV trijenale likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970, 17–22.

⁵ L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971.

⁶ D. Bulatović, *Mogućnost zasnivanja semiologije likovnih umetnosti i problem tumačenja beogradskog enformel slikarstva*, *Časopis studenata istorije umetnosti 3+4* (a), Beograd, 1978, 5–8; Isti, *Problem znaka u slikarstvu*, *Časopis studenata istorije umetnosti "3+4"* (a), Beograd, 1978, 9–11.

шесте деценије, поменути аутори излажу драгоцене податке везане за морфолошке, феноменолошке и синтаксичке особине како европског енформела, тако и његових варијанти у локалном контексту, уз паралелна указивања на релевантна теоријска тумачења феномена и референтне термиолошке одреднице.⁷ Трифуновићева студија *Енформел у Београду* (1982) у каталогу истоимене изложбе и монографија *Сликарство Миће Поповића* (1983) убрајају се у најважније теоријске прилоге проучавању генезе, феноменологије и идеологије београдског енформела у домаћој историографији. Управо у оквиру поменуте студије, Трифуновић је дао историјски и теоријски елабориран приказ специфичности социокултурног контекста појаве, развоја, егзистенције и полемичке рецепције београдског енформела у локалној средини. Оне представљају упоришну тачку његове социолошке интерпретације у којој равноправно место заузимају како идеолошке, социополитичке и културолошке детерминанте, тако и формални, синтаксички и семантички аспекти овог феномена. Дистинкције између индивидуалних поетика осморо водећих протагониста Трифуновић успоставља на основу преферираних оперативних поступака, али и према генерацијској припадности. Полазећи од чињенице да су најсугестивнија дела настала у периоду његовог бурног ширења (1960–1963), он датира београдски енформел у седму деценију. Уочавајући осцилације у квалитету енформелне продукције, предлаже поделу на две фазе: прва, креативна и истраживачка (1959–1963), а друга, академска и епигонска (1964–1971). Одређујући београдски енформел као уметност кризе југословенског самоуправног социјалистичког система, суштинско питање којем даје централно место у овој расправи јесу узроци његове појаве. Ревидирајући своје раније ставове по том питању, Трифуновић поставља и елаборира тезу да је београдски енформел проистекао из реакције на "социјалистички естетизам" (*Децембарска група*) и "модерни традиционализам" (група *Шесторица*). Мада је пледирао за ону најширу дефиницију енформела као структуралне апстракције која, на крају, допушта могућност естетског резултата, он је чврсто стајао на становишту да

⁷ М. В. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 9–16; Isti, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 17–52; J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 125–143.

београдски енформел представља радикалан заокрет у српској уметности, који је у локалној средини имао особине авангарде и ангажоване уметности.⁸ Одељак о енформелу у монографији о Мићи Поповићу представља суму Трифуновићевих теоријских знања и критичарског искуства у тумачењу поетике и идеологије београдског енформела и, уз претходно поменућу студију, чини незаобилазан основ за даља изучавања ове проблематике.⁹ Протићеву аналитичко-синтетичну деценијску структуру Денегри следи у својим каснијим разматрањима српске уметности друге половине 20. века, али је фрагментизује на низ појединачних уметничких феномена, а у контексту београдског енформела наглашава поједине носиоце, указује на специфичности и проблемске консеквенце њиховог енформелног опуса, сагледава овај феномен у светлу идеолошких напада на апстракцију, као и улогу промотивне критике у афирмацији покрета.¹⁰ Међутим, у наведеним општим историзацијама, деценијским прегледима и проблемски конципираним студијама о домаћој послератној уметности каузалне везе између артикулације уметничких идеја и изражајних језика, с једне стране, и друштвених процеса, политичких збивања и промена на унутрашњем и спољнополитичком плану, с друге, нису биле предмет детаљнијег истраживања. Изузетак представља неколико радова посвећених консеквенцама партијско-политичких уплива у домен уметности и културе после 1950, с посебним освртом на културну политику, систем вредновања уметности и социјални положај уметника у тексту Миодрага Б. Протића *Седма деценија: културно-политичке маргиналије* (1969), званичну излагачку политику земље у иностранству у расправи Лазара Трифуновића *Наша уметност у свету* (1970) или однос власти и уметности у студији Јура Микужа *Словеначко сликарство од раскида са соцреализмом до концептуализма и западна уметност* (1985).¹¹

Новија истраживања и интерпретације српске уметности друге половине 20. века одликује увођење нових интерпретативних модела у промишљање и

⁸ L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982.

⁹ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 65–88.

¹⁰ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 104–110, 152–193; *Isti, Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 5–18, 40–48, 55–61; *Isti, Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 5–32.

¹¹ М. В. Протић, *Седма деценија: културно-политичке маргиналије*, Уметност 18-19, Београд, 1969, 5–10; L. Trifunović, *Наша уметност у свету*, Уметност 21, Београд, 1970, 7–11; J. Mikuz, *Slovenačko slikarstvo od raskida sa соцреализмом до концептуализма и западна уметност*, Gledišta 11-12, Београд, 1985, 5–30.

разумевање уметничких феномена који су обележили епоху српског послератног модернизма, као и померање тежишта експликације на до тада занемарене аспекте и питања вазана за однос уметности и политике. Интердисциплинарним проучавањем предмета и ширењем опсега разматране литературе и грађе дошло је до успостављања другачије линије читања историјски закључених уметничких појава, па и београдског енформела, места и улоге његових главних носилаца у српској култури педесетих и шездесетих година 20. века. У питању су нестандартне, флексибилно структуриране историзације српске уметности прошлог столећа у оквиру којих су различити уметнички феномени разматрани унутар специфичних контекстуалних целина. То се, пре свега, односи на проблемски конципиране студије и књиге Лидије Мереник и Јерка Денегрија, у којима феномен београдског енформела и Лазар Трифуновић представљају централно, мада не и једино,¹² истраживачко поглавље ове тематике. Књиге Лидије Мереник *Идеолошки модели: српско сликарство 1945–1968* (2001) и *Уметност и власт. Српско сликарство 1945–1968* (2010) представљају пионирски и капиталан допринос разумевању сложених односа и веза између уметности и власти (идеологије) у домаћој историографији. Анализе идеолошко-политичког контекста српске послератне уметности у функцији су мапирања референтних оквира, стратегија конституисања и механизма функционисања различитих модела уметничког изражавања и њима својствених идеолошких атрибута. Детектовање критичког, политички субверзивног карактера као суштинског и заједничког обележја "поетика побуне" омогућило је Лидији Мереник да, одређујући овај језички, морфолошки и феноменолошки крајње дивергентан дискурс – енформел на непредметном, а Медиала и нова фигурација на супротном, предметном полу уметничких пракси – појмом *критички модел*, превазиђе традиционалне антиномије апстракција-фигурација на којима је почивала већина ранијих интерпретација и успостави релевантну теоријску

¹² Захваљујући новијим истраживањима Јерка Денегрија, феномен војвођанског енформела добио је заслужену интерпретацију у домаћој уметничкој историографији. Видети: J. Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 49–54; Isti, *Enformel i slikarstvo materije*, u: *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000: granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 52–53; Isti, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 139–141; Isti, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 143–147; Isti, *Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 549–555.

платформу за тумачење поменутих феномена. На основу идеолошких импликација и значењских компоненти парадигматичних примера енформела београдске провенијенције, ауторка изводи закључак да београдски енформел "нултог степена" (експерименталне фазе) представља у српској уметности изразито ангажовану, субверзивну и крајње идеологизовану појаву, са улогом уметничко-политичке авангарде агонистичког призвука.¹³ Знатан допринос разумевању поетике београдског енформела дао је Јерко Денегри студиозним текстовима у каталозима изложби и монографијама посвећених појединим његовим носиоцима (пре свега, Вери Божиčkовић, Браниславу Протићу и Бранку Филиповићу).¹⁴ У оквиру проблемски конципираних студија и историзација српске послератне уметности, он указује на општу егзистенцијалну климу из које је проистекао европски енформел; разматра коинциденције и паралеле на релацији западноевропски – београдски енформел експлицирајући његове језичке, морфолошке, синтаксичке и семантичке особености;¹⁵ анализира енформелне опусе уметника изван најужег језгра београдског покрета (Олга Јеврић¹⁶ и представници војвођанског енформела) вршећи њихову историјску валоризацију и контекстуализацију; посматра феномен београдског енформела у светлу критичко-теоријских контроверзи шездесетих година; те први скреће пажњу на значај полемике око појма *социјалистички естетизам* и појава које чине овај феномен, у коју се, накнадно и имплицитно, и сам укључује својим ставовима.¹⁷

¹³ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 96–125; Ista, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 124–160.

¹⁴ Видети: J. Denegri, *Enformel Vere Božičković*, u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon "Свијета Зузорић", Beograd, 1984, ponovo objavljeno u: L. Trifunović i dr., *Vera Božičković Popović*, Cicero, Beograd, 1994, 11–20; Исти, *Рани енформел Vere Božičković-Поповић*, Призор 3, Лозница, 2003, 104–109; Исти, *Бранко Протић (1931–1990)*, у: 34. октобарски салон, Културни центар, Београд, 1993; Исти, *Бранко Протић (1931–1990)*, ИКА Prometej, Novi Sad, 2000; Исти, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008; Исти, *Branko Filipović – Filo: slika kao trenutak konačnog sazrevanja ploda*, u: *Branko Filipović Filo: izložba 1957–1987*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987, 14–19; Исти, *Filo: četiri konteksta*, u: *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997, 13–34; Исти, *Rani Filo: okolnosti i kontroverze jednog umetničkog formiranja*, u: *Filo Filipović. Radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000; Исти, *Slikarstvo Branka Filipovića Filo: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 17–31.

¹⁵ J. Denegri, *Koicidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji*, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2, Beograd, 2006, 21–31.

¹⁶ J. Denegri, *Olga Jevrić*, Galerija SKC, Beograd, 1988; Исти, *Olga Jevrić*, ТОРУ и Војноиздавачки завод, Beograd, 2005.

¹⁷ Видети: J. Denegri, "Socijalistički modernizam". *Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133-134, Beograd, 2007, 361–386; Исти, *Енформел из колекције Вујићић*, Галерија '73, Београд, 2008; Исти, *Теме српске уметности 1945–1970. Од социјалистичког реализма до кинетичке уметности*, Аточа и ТОРУ, Beograd, 2009, 65–138; Исти, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 131–143; Исти, *Од*

Мање конзистентан када је у питању одређења карактера, односно места београдског енформела у српској уметности друге половине 20. века, Денегри га због амбивалентне природе његових остварења прво изузима из контекста уметничких пракси заснованих на концепту "радикалне апстракције",¹⁸ а затим на основу његових идејних, социолошких и идеолошких импликација сагледава у склопу радикалне струје социјалистичког модернизма коју чине у основи критичке и превратничке уметничке праксе, тј. аутсајдерске позиције маргиналног статуса у југословенском послератном социокултурном контексту,¹⁹ остављајући на крају могућност његовог позиционирања унутар институционализованог мејнстрима, тј. комплекса појава које чине "социјалистички естетизам" отвореном.²⁰

Покретањем важних питања, отварањем нових тема, критичким укључивањем у преиспитивања постојећих историзација, оцена и закључака, поменути аутори (Мереник и Денегри) успоставили су основне линије читања и разматрања овог уметничког феномена, коју ће следити и каснији истраживачи. Контровверзна ретроспективна тумачења својствена су уметничким праксама чија структура није строго детерминисана, тј. феноменима попут београдског енформела који делимично превазилазе али у потпуности не напуштају оквире стандардних уметничких процедура. Тако аутори који разматрају београдског енформела приступају из аспекта домета интермедијалних експериментација неоавангарде и поставангарде проблематизују позицију овог феномена као самосвојне, радикалне, превратничке и еманципаторске уметничке праксе. Измештајући енформелни дискурс из контекста културолошких, социолошких и политичких условности које су довеле до његове артикулације у поље законитости на којима функционишу интердисциплинарне уметничке праксе, они

историјског енформела до постмодернистичког неоенформела, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2010; Исти, *Шта је то (био) социјалистички естетизам?*, Дневник, Нови Сад, 13. 1. 1999; Исти, *Контровверзе око социјалистичког естетизма*, Свеске 45-46, Панчево, 1999, 135-140; Исти, *Социјалистички естетизам*, у: *Историја уметности у Србији – XX век. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395-400.

¹⁸ J. Denegri, *Apstraktno – konkretno: radikalni stavovi u srpskoj umetnosti od dvadesetih do devedesetih*, u: *Primeri apstraktnih umetnosti: jedna radikalna istorija*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996.

¹⁹ J. Denegri, *"Socijalistički modernizam". Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950-1970*, Treći program 133-134, Beograd, 2007, 374-379.

²⁰ J. Denegri, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 141, 143; Исти, *Социјалистички естетизам*, у: *Историја уметности у Србији – XX век. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 399.

тврде да се вредност уметничке (па и енформелне) креације не исцрпљује само у њеним идејним и идеолошким импликацијама већ да се реализује у креативном односу према уметничким полазиштима и читава у генерисању нових изражајних модела.²¹ Утемељене на тим премисама интерпретације уметности апстракције начелно и београдског енформела посебно, као и идеја континуитета модерног пројекта у доба постмодерне изазвале су бројне и жестоке полемичке реакције.²² С друге стране, монографије и каталози новијег датума који су пратили неколико изложби уметника београдског енформела приређених у Ликовној галерији Културног центра Београда као својеврсни *remake* чувене изложбе *Енформел – млади сликари Београда*, којом је 1962. године Лазар Трифуновић на истом месту промовисао овај уметнички покрет, нуде не само исцрпну анализу морфолошких, феноменолошких, значењских и других особености енформелних опуса водећих протагониста већ и у основи афирмативну ревалоризацију овог феномена.²³ Насупрот томе, поједини истраживачи млађе генерације склони су да београдски енформел тумаче као "импорт" и сагледавају у склопу умереномодернистичког дискурса, тачније "социјалистичког естетизма".²⁴ Тиме је антагонизирање ставова по питању београдског енформела настављено у домаћој историографији и првих деценија 21. века.

Иако се историзација београдског енформела чини довршеном, један од темељних задатака историјскоуметничке дисциплине јесте да изнова сагледава уметнички материјал, истражује архивску и документарну грађу, преиспитује постојеће оцене и резултате, осавремењује методолошке приступе и

²¹ М. Šuvaković i dr., *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996; Isti, *Theoretic Models of Modernist Ideology in the 1950's*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 13–20.

²² Видети: *Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza*, Projeka(r)t 11-15, Novi Sad, 2001, 329–360.

²³ Видети: Z. Gavrić, *Vilin konjic Zorana Pavlovića*, u: *Zoran Pavlović. Rani i radovi na papiru*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2007; J. Denegri, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008; J. Despotović, *Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela*, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009; S. Ristić, *Između strukturalizma i gestualnosti: slikarstvo Vladislava Todorovića (1959–1963)*, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010; J. Stojanović i dr., *Vera Božičković Popović, Mića Popović, Lazar Vozarević. Radovi 1958–1969*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2011.

²⁴ N. Dedić, *Enformel: radikalni ili umereni modernizam?*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 537–548; M. Cvetić, *Od skulpture ka objektu: prostori skliznuća*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 675–688.

интерпретативне моделе и предлаже нова читања уметничких феномена, индивидуалних опуса и конкретних дела. Следећи линију истраживања проблематике београдског енформела коју су успоставили Лазар Трифуновић, Лидија Мереник и Јерко Денегри, превасходни циљ овог рада био је да се овај феномен сагледа из до сада недовољно истраженог ракурса, у светлу полемика које су вођене на југословенској и српској политичкој, ликовнокритичарској и уметничкој сцени шездесетих година 20. века. То је подразумевало расветљавање узрока антагонистичког односа представника различитих друштвених група према београдском енформелу, тј. мотивација повезивања политичке, интелектуалне и уметничке елите у јединствени антиенформелни фронт, с једне стране, и преиспитивање полемичке природе и стратегије деловања београдског енформела, његових проблемских консеквенци и позиције на локалној уметничкој и јавној сцени, с друге. Значило је то декодирње *идеолошко-политичког, критичко-теоријског* и *уметничког* полемичког контекста појаве, артикулације и експанзије београдског енформела, али и његових језичких, морфолошких и феноменолошких аспеката, идејних, идеолошких и значењских импликација, тј. специфичности и домета.

У наведеној намери полазну основу чинило је истраживање уметничког материјала и релевантне грађе (архивске, документарне и библиографске), као и примена комплексног методолошког поступка у интерпретацији, који обухвата елементе политичке историје, културне историје, нове социологије уметности, формалне анализе и компарације. Истраживачки захват састојао се у идентификовању, селекцији и систематизовању података релевантних за предмет проучавања, док се у интерпретацији пошло од премисе да језичке, морфолошке, синтаксичке, феноменолошке особине и идејни аспекти једног уметничког феномена, једино када су посматрани у сложеним контекстуалним везама, затварају круг његових значења. Тако успостављен истраживачко-интерпретативни дискурс отворио је могућност да се у ближем или даљем уметничком искуству идентификују извесне оријентације које су по свом менталитету или идејним предиспозицијама блиске београдском енформелу, али и потоњим уметничким покретима мотивисаним непосредним контактом са животном реалношћу, који у идејном смислу творе јединствено проблемско

подручје српске уметности 20. века. С друге стране, будући да се полемичност уметничке појаве читава у њеним релацијама са другом уметничком групом, интелектуалним кругом или друштвенополитичком сфером, предмет опсервација био је читав комплекс појава у односу на које је београдски енформел не само као ликовни језик већ и као својеврсни светоназор имао опозитну, позицију алтернативе. Да би се разумела генеза и природа контроверзних и конфликтних односа овог феномена са политичким естаблишментом (нетрпељивост и толеранција), интелектуалном елитом (антагонизам и апологија) и уметничким фракцијама (ривалство и сарадња), он је сагледаван у корелацији са историјским догађајима, друштвенополитичким променама и процесима који су се рефлектовали у култури и уметности послератне Југославије, уз паралелна указивања на референтна историјска збивања, духовну климу, културна превирања и уметничке тенденције у Европи и САД после 1945. Југословенска уметничка сцена, свакако, чини најшире референтно поље београдског енформела, али су полемички контексти његовог настанка, развоја и егзистенције у ужим, београдским оквирима били крајње специфични и умногоме допринели профилисању овог покрета као самосвојне и контроверзне уметничке појаве. Ипак, у овом раду не инсистира се толико на ексклузивности београдског енформела, колико на специфичностима развоја овог уметничког феномена и начина његове самоидентификације у односу на друге варијанте покрета, без обзира на то колико оне биле просторно и временски блиске. Из наведених разлога, избегнута су поређења базирана на хронолошком првенству како у односу на западноевропске и друге југословенске примере енформела, тако и суседне уметничке области (књижевност, филм, позориште, музику), а предност је дата разматрању пионирских и парадигматичних дела београдског енформела, односно главним креаторима и носиоцима ове поетике. Другим речима, приликом селекције уметничког материјала, кандидат се определио за критеријум парадигматичних примера који морфолошки и концептуално функционишу као релативно конзистентан дискурс, тј. у највећој мери достижу концепцију енформелне антислике, будући да се једино поводом таквих дела може говорити о иновацијским аспектима непознатим у дотадашњем уметничком искуству домаће средине. Зато се одустало од акрибичног навођења свих уметника у чијим се

делима могу идентификовати извесне компоненте енформела, али без значајнијих консеквенци у концептуалном смислу, као и реферирања на радове који су само по спољашњим, формално-техничким манифестацијама блиски енформелу. Такође, одступило се и од, у домаћој историографији и музеолошкој пракси, доминантног хронолошког или алфabetског разматрања индивидуалних опуса расправном тексту јер је кандидат настојао да представи београдски енформел следећи типолошке, морфолошке и синтаксичке, односно поетичке сродности парадигматичних дела. Примењени методолошки приступи, интерпретацијски модели и истраживачки захвати не негирају аналитичност претходних резултата, *de facto* поузданих, него их пре суптилно коригују и допуњавају, проширују и унапређују новим подацима и питањима везаним за београдски енформел.

С обзиром на то да је сфера културе и уметности у послератној Југославији била детерминисана историјским, политичким и друштвеним факторима и процесима, истраживање идеолошког контекста било је неопходно, тј. кључно за сагледавање полемичке рецепције београдског енформела у локалној средини, али и полемичког карактера овог феномена. Литература из области друштвене историје пружила је само општу слику, поглед на узрочно-последичне везе историјских, политичких, друштвених процеса и промена у култури и уметности у послератном периоду,²⁵ па је истраживање конфликтних односа између југословенских власти и београдског енформела налагало непосредан увид у архивску грађу из епохе. Првенствено фондове партијских форума и друштвенополитичких организација на свим нивоима власти (савезном, републичком, градском и општинском), којима су обухваћени говори југословенског председника Јосипа Броза Тита, реферати високих партијских функционера, конгресне резолуције, директивна писма, званична саопштења, записници са пленарних седница и састанака, припремни материјали, аналитички

²⁵ В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knj. 3, Nolit, Beograd, 1988; Lj. Dimić, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Rad, Beograd, 1988; П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996; Isti, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2007; М. Перишић, *Велики заокрет 1950. Југославија у трагању за сопственим путем: култура – ослонац, претходница и саставни део спољне политике*, у: *Pisati istoriju Jugoslavije: viđenje srpskog faktora*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2007, 237–282; Isti, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008; R. Vučetić, *Kokakola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

извештаји и информативни билтени идеолошких комисија и других тела задужених за културу и уметност, као и актива комуниста при уметничким удружењима. Драгоцени извор података били су и фондови СУЛУЈ-а (Савез удружења ликовних уметника Југославије) и УЛУС-а (Удружење ликовних уметника Србије) који, осим стенографских бележака са састанака и извештаја о раду, садрже анализе стања, званична саопштења и радни материјал са саветовања и јавних дискусија о различитим питањима и проблемима у уметности и култури. Нажалост, грађа тадашње Службе државне безбедности, у оквиру које се налазе досијеа двојице водећих представника београдског енформела (Лазара Трифуновића и Миће Поповића), због непостојања адекватног законског оквира остала је недоступна за истраживање.²⁶

Полазну основу за мапирање главних критичко-теоријских позиција, оријентација из којих су проистекла контроверзна тумачења београдског енформела у српској ликовној критици шездесетих година 20. века представљала је студија *Ликовна критика у Србији шесте деценије* (1980) Зорана Маркуша,²⁷ док су релевантан увид у Трифуновићев приступ овом феномену и уметности уопште са позиција промотивног критичара, теоретичара и историчара, али и директора Народног музеја у Београду и универзитетског професора, пружили текстови Слободана Мијушковића, Драгана Булатовића, Јерка Денегрија, Јована Деспотовића, Лидије Мереник и монографија посвећена овом истакнутом прегаоцу српске културе и уметности.²⁸ Међутим, за истраживања критичко-теоријског полемичког контекста београдског енформела кључни су били текстови објављени шездесетих година у дневној штампи, часописима и каталозима изложби, који реферирају на тада актуелна уметничка збивања и праксу носилаца овог покрета. Аутори ових теоријских огледа и критичарских

²⁶ АС, акт 05 бр. 13/126 *Odgovor Pravne službe Arhiva Srbije na zahtev istraživača Vesne Kruljac*, 23. 7. 2010.

²⁷ Z. Markuš, *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 52–57.

²⁸ S. Mijušković, *In memoriam: Lazar Trifunović (1929–1983)*, Moment 1, Beograd, 1984, 2–5; D. Bulatović, *Pogovor. Od kunsthistorika do interpreta*, u: *Studije, ogledi, kritike*, knj. 4, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 243–245; J. Денегри, *Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела*, Зборник Народног музеја 15-2, Београд, 1994, 249–263; J. Despotović, *Kritika "Kritika kritike"*, Iskustva 2, Beograd, 1997, 243–265; L. Merenik, *Istorija moderne umetnosti kao izbor: 40 godina predmeta Istorija moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu*, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3+4 (separat), Beograd, 2005, 6–7; Иста, *Лазар Трифуновић и историја српске модерне уметности*, у: Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, прир. Д. Давидов, СКЗ, Београд, 2014, IX–XXV; В. Круљац, *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*, Народни музеј, Београд, 2009.

написа јесу представници историјскоуметничке или критичарске струке који студијски прате одређене појаве у српској уметности, али и експоненти уметничке професије склони промишљању актуелне уметности или уметници-протагонисти различитих тенденција у улози промотивних критичара. Њихови текстови посвећени београдском енформелу могу се поделити у неколико категорија: прву чине критички написи и теоријски огледи у којима се начелно расправља о поетици и феноменологији енформела; другу, неапологетски текстови о етаблираним уметничким појавама којима "милитантна" критика стратегијски обезбеђује београдском енформелу простор деловања на локалној сцени; трећу, промотивни текстови манифестног или програмског карактера којима се афирмише овај феномен кроз теоријску елаборацију његових морфолошких, синтаксичких и семантичких детерминанти и успоставља релевантан интерпретативни модел и систем вредновања; четврту, полемички интониране опсервације и критичке реакције писане поводом различитих уметничких манифестација и изложби београдског енформела којима се са концепцијски опозитних полазишта оспорава његова аутентичност, иновативност, радикалност, вредност или значење. У првом реду то су афирмативни, промотивни и програмски текстови супериорног тумача београдског енформела Лазара Трифуновића,²⁹ али и неколицине његових водећих протагониста као што су Мића Поповић,³⁰ Зоран Павловић³¹ и Живојин Турински,³² који су дали значајне теоријске прилоге конституисању идеологије овог покрета, док насупрот њима стоје изразито неапологетски написи и критичке расправе експонената другачијих, мање или више прогресивних уметничких концепција и теоријских

²⁹ Капитално дело српске уметничке историографије чини постхумно објављена двотомна хрестоматија *Студије, огледи, критике* (1990) у којој су сакупљени и поново објављени Трифуновићеви најзначајнији текстови посвећени проблематици београдског енформела. L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3 i 4, приг. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990.

³⁰ Видети: М. Поповић, *Обавештеност није помодарство већ ступањ*, НИИ, Београд, 27. 11. 1960. Интервју водио Д. Адамовић; Исти, *Самоубиство слике*, Београдска недеља, Београд, 27. 10. 1963. Интервју водио А. Б. Костић; Исти, *Ništa kao konstitutivni elemenat umetnosti*, *Umetnost* 47, Beograd 1976, 5–9; Исти, *Ogled o enformelu*, у: *Vera Božičković Popović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1977.

³¹ Павловићеви најзначајнији текстови посвећени београдском енформелу сакупљени су и поново објављени у: З. Павловић, *Простори облика и боје*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepher и Clío, Београд, 1997; Исти, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009.

³² Текстови Живојина Туринског о београдском енформелу сакупљени су и поново објављени у: Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, прир. И. Симеоновић Ћелић, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepher и Clío, Београд, 1999.

становишта, аутора као што су Миодраг Б. Протић,³³ Леонид Шејка,³⁴ Драгош Калајић,³⁵ Јерко Денегри³⁶ и други. У питању су интелектуалци и уметници, сведоци или актери збивања, који у анкетама и интервјуима дају вредне исказе о актуелним уметничким токовима, поетици београдског енформела, његовим носиоцима и остварењима. С обзиром на то да разматрања историјски закључених уметничких феномена неминовно подлежу накнадним читавањима значења, у циљу очувања аутентичности предмета предност је дата анализи критичарских полемика које су поводом београдског енформела вођене у време његове проблемске актуелности и, само изузетно, расправама *post festum* чији су актери били учесници диспута с почетка шездесетих година. Полемике новијег датума нису разматране у оквиру овог рада не само зато што излазе из његових хронолошких оквира већ, пре свега, зато што су вођене у политички, социјално и културолошки посве измењеним условима у односу на оне из којих је проистекао и у којима је егзистирао београдски енформел.

Осим претходних истраживања, окосницу сагледавања унутрашње динамике развоја и полемичког карактера београдског енформела чинило је проучавање уметничког материјала, радова осморо водећих представника овог покрета, који се чувају у музејским, галеријским и фондовима уметничких колонија и других институција културе, заоставштинама уметника и приватним колекцијама (првенствено у Србији и Црној Гори). Студије у којима се разматра однос уметности и идеологије у ери хладног рата,³⁷ као и глобални прегледи

³³ М. В. Протић, *Први тријенале ликовних уметности*, Комунист, Београд, 22. 6. 1961; *Isti, Estetičke i etičke alternative*, Danas, Beograd, 25. 4. 1962; *Isti, Аутентичност и развој уметности*, Политика, Београд, 14. 10. 1962; *Isti, Аутентичност је угрожена*, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИИ, Београд, 14. 10. 1962; *Isti, Problemi i perspektive savremenog jugoslovenskog slikarstva. Referat na Prvom skupu slikara Jugoslavije, Gradski muzej – Likovni susret, Subotica 29-30. septembra 1962*, Rukovet 11-12, Subotica, novembar – decembar 1962, 697–708; *Isti, Lazar Vozarević: retrospektivna izložba ulja i crteža (1950–1968)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

³⁴ L. Šejka, *Pad ili obnova slikarstva*, Danas, Beograd, 25. 10. 1961; *Isti, Postavljeno pitanje ili lažni odgovor*, Danas, Beograd, 10. 10. 1962.

³⁵ D. Kalajić, *Tiranija formata*, Danas, Beograd, 5. 7. 1961; *Isti, Histerija fature*, Danas, Beograd, 16. 8. 1961; *Isti, Salonski oktobar*, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961.

³⁶ J. Denegri, *Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića*, Izraz 7, Sarajevo, 1964, 43–49; *Isti, Slikarstvo Branka Protića danas*, Izraz 2, Sarajevo, 1967, 169–174.

³⁷ F. Frascina ed., *Pollock and After. The Critical Debate*, Harper & Row, London & New York, 1985; P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism: The "Thaw" and Informel Painting in Central Europe 1955–1965*, Artium Quaestiones X, Poznań, 2000, 119–174; Lj. Kolešnik ed., *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004; B. Grojs, *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd, 2009; Lj. Kolešnik, *A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions: Yugoslav Society in the 1960's as a Framework for New Tendencies*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34, Zagreb, 2010, 211–224; S. Kurtoa i dr., *Iza gvozdene zavese*.

евроамеричке уметности после 1945. године,³⁸ били су важни за сагледавање европског енформела и упоредних мада независних солуција које су обележиле послератну епоху, али и за компаративну анализу и ширу контекстуализацију београдског покрета. Концепт "отвореног дела" експлициран у делима Умберта Ека³⁹ био је драгоцен у откривању семантичке структуре дела београдског енформела. Радови из области филозофије представљали су релевантно упориште за разумевање опште духовне атмосфере и филозофских концепција које су после Другог светског рата суштински утицале на безмало све уметничке дисциплине.⁴⁰ Најзад, дневнички записи,⁴¹ ретроспективна сведочења водећих протагониста о збивањима из времена проблемске актуелности београдског енформела,⁴² као и друга литература есејистичког и мемоарског карактера⁴³ били су драгоцен извор података о кључним енформелним делима, мотивацијама опредељивања уметника за енформелни идиом, његовој артикулацији и концептуалним консеквенцама у оквиру индивидуалних опуса носилаца, али и о општој клими, културној политици, догађајима и односима на политичкој и уметничкој сцени педесетих и шездесетих година у СФРЈ, релевантних за разумевање овог феномена.

У настојању да се превазиђу ограничења конвенционалних приступа и монолитних хронолошких експликација, овом приликом предмет истраживања је

Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010; F. Šobe i L. Marten, *Međunarodni kulturni odnosi. Istorija i kontekst*, Clio, Beograd, 2014.

³⁸ W. Haftmann i dr., *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972; Đ. K. Argan, *Kriza umetnosti kao "evropske nauke"*, Treći program 33, Beograd, 1977, 609–654; Isti, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1982; Isti, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983; E. Lucie-Smith, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978; Isti, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000; F. Francina and J. Harris eds., *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, Phaidon, London, 1992; P. Wood et al., *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994; D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1 i 2, Clio, Beograd, 2004. i 2005.

³⁹ U. Eco, *Otvoreno djelo*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1965; Isti, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

⁴⁰ D. Jeremić, *Slikarstvo i filozofija*, Danas, Beograd, 9. 5. 1962; J-P. Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1964; D. Pirjevec, *Svet u svetlosti kraja humanizma*, Treći program 1, Beograd, 1969, 151–177; M. Zurovac, *Umjetnost i egzistencija. Vrijednost i granice Sartrove estetike*, Mladost, Beograd, 1978; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, "Veselin Masleša" i Svjetlost, Sarajevo, 1978.

⁴¹ M. Popović, *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962.

⁴² M. Gligorijević, *Odgovor Miće Popovića*, izd. S. Mašić, Beograd, 1984; M. Јевтић, *Са Мићом Поповићем*, Дечје новине и Просвета, Горњи Милановац и Београд, 1994; Исти, *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997; Исти, *Уз слике Зорана Павловића*, Партенон, Београд, 2009; И. Симеоновић Ћелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001.

⁴³ M. B. Protić, *Savremenici*, knj. 2, Nolit, Beograd, 1964; B. Михајловић Михиз, *Аутобиографија – о другима*, књ. 1 и 2, БИГЗ, Београд, 1990. и 1993; M. B. Протић, *Нојева барка*, књ. 1, СКЗ, Београд, 2000; П. Угринов, *Старо сајмиште*, Народна књига и Алфа, Београд, 2004.

фрагментован, а историјске чињенице и релевантни подаци структурирани ризомски у оквиру различитих, проблемски конципираних целина рада. Разлози сагледавања београдског енформела кроз различите контексте: *идеолошки*, *критичко-теоријски* и *уметнички*, проистекли су из чињенице да су настанак, развој и егзистенција овог феномена били праћени интензивним конфронтацијама, изразито негативном и полемичном рецепцијом у наведеним подручјима. Издвојени полемички контексти функционишу као аутономне, али комплементарне целине подесне за сагледавање како потенцијалних веза, узајамних сустицања и интеракција између опонената београдског енформела, тако и унутрашње динамике развоја овог уметничког феномена. Другим речима, полемички контексти представљају проблемски оквир разматрања сложених односа, стратегија деловања и мотивација узајамног удруживања различитих интересних група у јединствени антиенформелни фронт, релевантних за разумевање полемичке природе, проблемских консеквенци и статусне позиције београдског енформела у локалној средини. Овим различитим сферама друштвеног живота тог времена заједничка је полемика као механизам идеолошко-политичке интервенције, инструмент ликовне критике и уметничке теорије, модел уметничке праксе, односно полемика као средство борбе за одређене циљеве, интересе, идеје. Полемички дискурс који се с појавом београдског енформела развија у различитим подручјима јавног живота одредио је композициону структуру рада, а суштинска питања на која свако од напред наведених поглавља настоји да одговори јесу: *ко*, *када* и *зашто* иницира или се укључује у конфронтације поводом овог уметничког феномена.

У оквиру првог поглавља под насловом *Идеолошки полемички контекст београдског енформела* дат је сажет преглед најважнијих догађаја у политичкој и друштвеној историји света и Југославије после 1945, који су иницирали низ промена и процеса на глобалном нивоу чије су се последице рефлектовале и у југословенском послератном друштву. Такође, праћене су каузалне везе између промена у спољнополитичкој стратегији и збивања у југословенском друштвено-политичком животу, с једне стране, и ситуације у српској култури и уметности педесетих година, с друге, а која непосредно претходи појави београдског енформела. Детектовани су одговори артикулисани у различитим уметничким

дисциплинама на прве знаке кризе југословенског самоуправног социјалистичког система, али и прве реакције власти на "поетике апсурда и побуне". Нарочита пажња посвећена је политичкој кампањи против уметности апстракције и говорима Јосипа Броза Тита 1962/63. године, али и полемичкој рецепцији, расправама око београдског енформела у оквиру различитих партијских тела и друштвенополитичких организација задужених за културу и уметност на свим нивоима власти, као и партијских актива при уметничким удружењима. У том контексту, разматрани су потенцијални (спољни и унутрашњи) фактори који су довели до политичке арбитраже у уметности, разлози нетрпељивости и контрадикторног односа режима према београдском енформелу, стратегија и механизми маргинализације овог покрета и дискредитације његових водећих представника и промотивног критичара, односно краткорочне и дугорочне консеквенце политичке кампање.

Тежиште разматрања у оквиру другог сегмента рада насловљеног *Критичко-теоријски полемички контекст београдског енформела* усмерено је на екстремно негативне и позитивне критичко-теоријске текстове, контроверзна тумачења београдског енформела у српској ликовној критици шездесетих година, посебно на стратегију деловања и допринос "милитантне", промотивне критике у афирмацији ове тенденције. Праћењем хронологије најважнијих догађаја у историји београдског енформела и датума објављивања референтних критичко-теоријских написа, детектовани су не само *поводи*, спорна питања легитимности, правремености, изворности, аутентичности, техницистичке природе, могућности успостављања критеријума оцене, значења и начина означавања у београдском енформелу већ и *узроци*, различите уметничке склоности, естетско-теоријска полазишта, методолошки приступи, друштвене позиције и идеолошка опредељења учесника (уметника, ликовних критичара и теоретичара уметности) полемика које су, директно или индиректно, вођене поводом овог феномена. Посебна пажња посвећена је принципијелном сучељавању мишљења на релацији коцепата чију парадигму представљају *Децембарска група* и београдски енформел, као идејно и идеолошки крајње дивергентне позиције на српској уметничкој сцени с краја педесетих и почетка шездесетих година, пре свега, зато што је конфронтирање ставова на истој релацији настављено и по завршетку

проблемске актуелности београдског енформела, а будући да она представљају логичан наставак полемика из шездесетих година прошлог столећа, тим поводом свесно су прекорачени хронолошки оквири рада.

Трећи део, под насловом *Уметнички полемички контекст београдског енформела* нуди сажет осврт на историјске, духовне и уметничке прилике у свету после 1945, из којих је проистекао западноевропски енформел и друге истовремене, али независне уметничке манифестације стања епохалне кризе. Расправи о београдском енформелу претходи кратко подсећање на – у српској уметности шесте деценије – доминантне уметничке моделе и естетичке концепте, на које овај покрет, заједно са *Медиалом* и новом фигурацијом, непосредно реагује полемички и својим остварењима делује субверзивно. У наставку, разматрано је питање генезе, формалних аналогичности и идејних изходних београдског енформела у домаћем и европском уметничком наслеђу, као и потенцијалних утицаја, коинциденција и паралела са збивањима на оновременој западноевропској, али и југословенској уметничкој сцени. Такође, дат је преглед најважнијих наступа и преферираних оперативних поступака осморо носилаца београдског енформела. Тежиште експликације усмерено је на индивидуалне поетике, односно анализу синтаксичких и семантичких својстава, али и идеолошких импликација парадигматичних дела насталих током експерименталне фазе у којима је концепција антисликне артикулисана, а субверзија високомодернистичке синтаксе доследна. Најзад, разматрани су спољни и унутрашњи фактори, који су довели до отупљивања критичке оштрице, естетизације и академизације енформелне концепције после 1963. године. Илустрације и основни подаци о репродукованим делима у прилогу на крају рада чине допунски сегмент овог поглавља.

Закључна разматрања својеврсни су резиме тежишних тачака експликације у претходно наведеним сегментима рада, на основу којих су изведене финалне опсервације конклузивног карактера. Оне се односе, пре свега, на идејне компоненте и елементе пластичке синтаксе који београдски енформел суштински одвајају од локалне традиције и појава које чине феномен "социјалистичког естетизма", с једне стране, а с друге, приближавају покретима

историјских авангарди, интердисциплинарним уметничким праксама и стратегијама превазилажења уметничког објекта мотивисаним непосредним односом са друштвеном стварношћу.

Сагледавање предмета кроз оптику полемика, на овом месту, налаже кратак осврт на традицију, историјат полемичког сучељавања мишљења у српској култури 19. и 20. века. Однос према прошлости и савремености, тј. питање превазилажења традиције и увођења иновације јесу моменти који су суштински обележили српску, а затим и југословенску уметност тог времена. Фактори који су имали снажан утицај на превагу једног од ова два момената и битно одредили развој српске уметности јесу интереси државе, менталитет и укус средине, традиционално нетрпељиве према радикалним уметничким искорацима и иновативним експериментима. Подршка коју су институције политике, религије, културе и јавно мњење пружали на традицији утемељеном уметничком дискурсу била је мотивисана остваривањем одређених политичких или националних интереса, циљева. Упркос томе, историја новије српске уметности бележи неколико истинских напора да се домаће стваралаштво еманципује, изведе из локалног контекста и укључи у интернационалне уметничке токове. Међутим, овакви покушаји редовно су били праћени полемичким реакцијама: јавним диспутима и конфронтацијама између прогресивних и конзервативних струја не само у уметничким већ и извануметничким круговима. Историја полемичког сучељавања мишљења и јавног конфронтирања супротних схватања поводом уметности почела је расправом о "православној у савременом црквеном живопису" 1886/67. године, која потврђује да у српској средини тог времена уметничке иновације нису прихватане глатко и без отпора. У питању је типичан пример полемике са негативним епилогом, будући да су иконе Ђорђа Крстића под притиском конзервативно настројеног клера и стручне јавности уклоњене из Саборне цркве у Нишу.⁴⁴ Са променљивим интензитетом, антагонизирање ставова

⁴⁴ Била је то прва стручна полемика у српској уметничкој критици у којој су учествовали Крстић и Михаило Валтровић, архитекта прогресивних схватања посвећен истраживању и заштити српског средњовековног градитељског наслеђа, с једне стране, а с друге, конзервативни уметнички арбитри Ђорђе Малетић и Стеван Тодоровић, сликар вископозициониран у тадашњем "систему уметности". Опширније о овој полемици са референтном литературом: С. Богдановић, *Православност у српском црквеном живопису*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, Нови Сад, 1973, 231–242; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Србији (1882–1914)*, Филозофски факултет, Београд, 2007, 112–133.

поводом односа традиције и иновације у српској култури настављено је и током прве половине 20. века кроз расправе поводом страних утицаја и тражења "националног стила".⁴⁵ Конзервативни менталитет и укус средине у многоме су допринели модификовању прогресивних уметничких концепција западноевропске провенијенције и њиховом трансформисању у еkleктичан и анахрон уметнички дискурс са обележјима локалног. Насупрот овом доминантном току српске уметности прве половине 20. столећа стоји неколико правовремених, али снажно оспораваних, радикалних искорака домаће уметности треће деценије везаних за контекст историјских авангарди (Зенит, Југо-дада и београдски надреализам).⁴⁶ Иницијалне конфронтације око односа уметности и револуције, тј. приоритета садржаја и форме на југословенској уметничкој сцени везују се за "сукоб на књижевној левици", односно полемику која је током тридесетих година вођена на страницама загребачких часописа *Печат* и *Књижевне свеске*, али су ова питања остала "камен спотицања" и била повод бројних расправа везаних за уметност које су обележиле епоху социјалистичке Југославије.⁴⁷ Под окриљем нове државе и идеологије у средишту идеолошки мотивисаних полемика вођених поводом "идејности" и "југословенског идентитета" домаће уметности и културе, стајао је заправо негативски однос власти и заговорника соцреализма према модернизму и прозападним утицајима. Овај анимозитет читавао се у мање или више транспарентним облицима репресије, политичке контроле и психолошких притисака, покушајима политичке арбитраже и маргинализовања уметничких концепата чија је идејна и естетска платформа представљала субверзију доминантног уметничког канона и отклон од оптимистички пројектованог и колективистичког погледа на стварност. Повремена настојања да се таква ситуација промени наилазила су на снажан отпор конзервативних политичких, интелектуалних и уметничких кругова. Интензитет политички инструираних полемика и јавних обрачуна са идеолошким неистомишљеницима у области уметности, које су се одвијале под плаштом демократске "борбе мишљења",

⁴⁵ Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност: идеја прошлости у савременој уметности*, Зограф 3, Београд, 1969, 39–52; Исти, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 81, 129.

⁴⁶ Видети: G. Tešić, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*, Svetovi i Institut za književnost i umetnost, Novi Sad i Beograd, 1991.

⁴⁷ Опширније о "сукобу на књижевној левици" видети: S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb, 1971.

варирао је сходно тренутним политичким интересима југословенског режима. После текста Миће Поповића објављеног у каталогу самосталне изложбе 1950. године који, по оцени неких истраживача, представља прву јавну полемику са социјалистичким реализмом,⁴⁸ уследио је сукоб на релацији управа УЛУС-а – *Самостални* и диспут о организацији уметничког живота у Србији.⁴⁹ Средином шесте деценије сукоби између прогресивних и догматских уметничких струја, "модерниста" и "реалиста" кулминирали су у расправама вођеним на страницама часописа *Дело и Савременик*.⁵⁰ Тих година борба за слободу уметничке форме значила је борбу за легитимитет и превласт модернистичког концепта, о чему сведочи полемика између Миодрага Б. Протића и Грга Гамулина на страницама поменутих часописа.⁵¹ Иако је асоцијативна апстракција умногоме дестабилизovala реалистичку парадигму, она није била и довољно радикална да у потпуности разори миметичке, референцијалне кодове, нити је претендовала да наруши хармонију ликовних елемената, на којима је почивао доминантни, институционализовани уметнички дискурс. Тектонске поремећаје на уметничкој сцени и суштински кофликт са социополитичким и културним контекстом, доминантним укусом и менталитетом домаће средине донеле су "поетике побуне" артикулисане крајем шесте и почетком седме деценије прошлог столећа. У питању су, у односу на институционализовани уметнички мејнстрим, алтернативне уметничке праксе: београдски енформел, *Медиа* и нова фигурација, које систематски докидају синтаксу високомодернистичке слике и проблематизују политички пројектовану истину о југословенском социјалистичком друштву. С њиховом појавом поново су реактуелизована питања идејности садржаја, изворности, аутентичности и страних утицаја у домаћој уметности, која су представљала не само окосницу жустрих полемика, бројних расправа и поларизација у југословенском друштву, већ и неуралгичне тачке

⁴⁸ Ј. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Полит, Београд, 1973, 257.

⁴⁹ М. В. Протић, *Југословенско сликарство шесте деценије – нове појаве*, у: *Југословенско сликарство шесте деценије*, Музеј савремене уметности, Београд, 1980, 20.

⁵⁰ Видети: Д. М. Бошковић, *Становишта у спору. Становишта и спорови о слободи духовног стваралаштва у српско-хрватској периодичи 1950–1960*, Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд, 1981; Р. Пековић, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, "Filip Višnjić", Београд, 1986.

⁵¹ Опширније о овој полемици са референтним изворима видети: Д. М. Бошковић, *Становишта у спору. Становишта и спорови о слободи духовног стваралаштва у српско-хрватској периодичи 1950–1960*, Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд, 1981, 86–93; М. В. Протић, *Сликарство шесте деценије у Србији*, у: *Југословенско сликарство шесте деценије*, Музеј савремене уметности, Београд, 1980, 50.

односа уметности и власти. Експанзијом изразито нереференцијалне, у бити антиестетске, деструктивне, провокативне и критичке енформелне тенденције, у многоме су проблематизовани однос снага на локалној уметничкој сцени и релације између уметности и власти. Полемике које су почетком шездесетих година вођене у уметничким и интелектуалним круговима око београдског енформела, кулминирале су у политичкој кампањи против уметности апстракције 1962/63. године, која је показала колико је југословенско социјалистичко друштво било дубоко прожето поделама између носилаца прогресивних и конзервативних схватања, колебањима између два доминантна модела: источног и западног.⁵² Већина истраживача слаже се да је у основи свих полемика које су током прошлог столећа вођене поводом уметности стајало антагонизирање носилаца напредних уметничких концепата и представника тенденција митологизирања и глорификације одређене националне и/или политичке идеје, односно традиционални сукоб између две доминантне друштвене и уметничке струје: једне – проевропске и реформистичке, и друге – ортодоксно идеолошке и конзервативне, који је битно одредио процес еманципације и модернизације српског и југословенског друштвеног, политичког, економског и уметничког живота током читавог 20. века.⁵³

⁵² П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996, 31.

⁵³ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 128–134, 267–270; Л. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Београд, 2010, 62.

ИДЕОЛОШКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Друштвенополитичке прилике у Југославији и свету после Другог светског рата

Општи друштвенополитички контекст у Југославији и њени односи са светом током педесетих и шездесетих година 20. века представљају најшири оквир разумевања београдског енформела и његове полемичке рецепције у српској култури тог времена. Међутим, каузалност збивања у југословенској политици и уметности налажу осврт на кључна збивања и процесе који су обележили раздобље непосредно након Другог светског рата.

После ослобођења, у Југославији долази до драстичних промена државне и друштвеноекономске структуре: уместо парламентарне монархије и капиталистичког друштвеног поретка, револуционарна комунистичка власт се, по узору на СССР, определила за једнопартијски, социјалистички друштвенополитички систем и централистичко, административно управљање државом и друштвом. У условима опште оскудице и ратом разрушене земље, успостављање новог поретка било је праћено ригорозним мерама принудног откупа и колективизације добара на селу, конфискације и национализације приватне имовине, политичким обрачунима са колаборационистима, класним и идеолошким непријатељима, грађанским друштвом у целини, "обновом и изградњом" земље.⁵⁴ Осим економских, социјализам је требало да неутралише и културне разлике између становништва различитог социјалног порекла. Преузимајући иницијативу у обрачуну са свеопштом заосталашћу земље и идеолошки неприхватљивим културним наслеђем, у организацији уметничког живота Комунистичка партија Југославије такође је следила совјетски образац. Даљи развој југословенског друштва био је усмераван стратешким циљевима новог режима и променама на геополитичкој мапи света.

⁵⁴ В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knj. 3, Nolit, Beograd, 1988, 90, 272; P. J. Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2007, 31.

На међународној политичкој сцени, завршетак Другог светског рата није значио и крај свих конфликта. Иницијалну тачку у сукобу између водећих земаља победница, САД и СССР-а, представљао је Стаљинов говор у Москви 1946, када је истакао да коегзистенција два система није могућа.⁵⁵ Амерички противодговор била је "Труманова доктрина" 1947, односно стратегија задржавања даљег ширења совјетског утицаја у Европи. Убрзо, формиран је Информбиро – алијанса комунистичких партија европских земаља, којој је припадала и КПЈ.⁵⁶ Релативно самостално деловање југословенског партијског руководства у припремама за формирање Балканске федерације довело је 1948. до идеолошког сукоба са СССР-ом.⁵⁷ Резолуцијама ИБ југословенско партијско руководство оптужено је за издају социјалистичке револуције, ревизионизам и антисовјетску политику. После тога, Југославија се нашла под економском блокадом земаља "народне демократије", али и пред реалном опасношћу од совјетске војне интервенције. Показујући спремност да превазиђе сукоб, већ на Петом конгресу 1948. КПЈ се обавезала да ће ликвидирати све елементе који су представљали "камен спотицања" у односима са совјетском партијом,⁵⁸ па је социјалистички реализам канонизован као званична доктрина у уметности Југославије.⁵⁹ Био је то стратешки маневар власти, којим се желело доказати политичким центрима моћи на Истоку да је Југославија одана принципима доктрине марксизма-лењинизма и решена да остане на путу изградње социјалистичке културе и комунизма као ултимативног циља. Међутим, када је постало евидентно да су последице сукоба са Истоком дугорочне, далекосежне и неповратне, југословенски проблем је 1949. изложен пред Уједињене нације. Имплицитно, значило је то укључивање Југославије у хладни рат,⁶⁰ али на страни Запада.⁶¹ Исте године западни савезници су формирали Североатлантски војни савез (НАТО) са седиштем у Бриселу, као противтежу Информбиру. Упркос

⁵⁵ П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996, 33.

⁵⁶ Информбиро је био унија комунистичких партија Француске, Италије, Бугарске, Мађарске, Румуније, Чехословачке, Пољске, Југославије, СССР-а и представљао својеврсну претходницу Варшавског пакта. В. Petranović, *nav. delo*, 195, 197.

⁵⁷ В. Petranović, *nav. delo*, 191–193, 202–204; П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 33, 73–74, 92; Isti, *nav. delo*, 18.

⁵⁸ В. Petranović, *nav. delo*, 216–219.

⁵⁹ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1965*, Veopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 24, 48; В. Petranović, *nav. delo*, 317; П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 417.

⁶⁰ Реч је о вишедеценијском политичком и идеолошком сукобу између САД и СССР-а, хронолошки одређеном оснивањем НАТО алијансе 1947. и падом Берлинског зида 1989.

⁶¹ П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 35.

идеолошком подозрењу и иницијалном одбијању "Маршаловог плана" којим су САД под плаштом привредне и инфраструктурне обнове Европе (1947–1952) тактички успостављале економску, политичку и војну хегемонију на старом континенту, југословенско руководство предузело је мере за поправљање односа са капиталистичким земљама како би ублажило притисак са Истока.⁶² 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.⁶³ Тада започиње веома спор и контролисан процес либерализације југословенског друштва, који је текао упоредо са веома репресивним, драстичним мерама кажњавања политичких неистомишљеника (Голи оток, случај "Ђилас" 1954).⁶⁴ Непосредно пред Стаљинову смрт 1953, и СССР потресао је снажан талас политичких чистки над идеолошким неистомишљеницима,⁶⁵ док је исти период у САД био обележен интензивном антикомунистичком кампањом и репресијом, коју је над левичарски оријентисаним интелектуалцима и уметницима спроводио (1951–1957) Комитет за испитивање неамеричке делатности по инструкцијама сенатора Џозефа Макартија.⁶⁶ 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.⁶⁷ Политичке, економске, духовне и цивилизацијске супротности између САД и СССР-а, Југославија је користила за постизање сопствених интереса, пре свега, спољне безбедности и унутрашње

⁶² П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 83–90, 119; В. Petranović, *нав. дело*, 180–181.

⁶³ У наредним деценијама америчка администрација пружала је економску и војну помоћ Титовом режиму, јер је у њему видела "ерозивни и дезинтеграциони" фактор унутар сфере совјетског утицаја. В. Petranović, *нав. дело*, 239–240.

⁶⁴ В. Petranović, *нав. дело*, 224, 331; П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 53–64; *Isti, нав. дело*, 19.

⁶⁵ В. Petranović, *нав. дело*, 15–17.

⁶⁶ D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 48; R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 101–102; П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996, 128–129, 136; M. Leja, *The Challenges of Using Art for Diplomacy. U. S. Interests in Europe during the Cold War*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 31, 35; M. Šuvaković, *Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 353–354; F. Šobe i L. Marten, *Međunarodni kulturni odnosi. Istorija i kontekst*, Clio, Beograd, 2014, 263–267.

⁶⁷ В. Petranović, *нав. дело*, 14.

стабилности.⁶⁸ "Соломонско решење" у успостављању дистанце како према источном, тако и према западном блоку пронађено је у Покрету несврстаних (1960),⁶⁹ у оквиру којег је Југославија остварила лидерску позицију у геостратешком, политичком и културном погледу. Од тог времена њена међународна позиција била је стабилна и респектабилна, а односи са водећим светским силама варирали сходно њеним тренутним политичким интересима.⁷⁰ На унутрашњополитичком плану, режим је био фокусиран на тражење самосвојног, југословенског пута у изградњи социјализма. Иако су дијалектички материјализам у домену идеологије а социјализам у сфери друштвених односа остали неупитни, увођење радничког самоуправљања (1950) и концепт социјалистичке демократије несумњиво су указивали на прихватање извесних вредности западног света.⁷¹ Историчар Предраг Ј. Марковић сматра да су противречности даљег развоја југословенског пута у социјализам биле последица не само утицаја већ и интерференције крајње дивергентних својстава источног и западног модела, који су се манифестовали у скоро свим аспектима друштвеног живота (либерализам – догматизам у сфери политике, модернизам – социјалистички реализам у уметности итд.).⁷²

Профилишући се као "авангарда" југословенског друштва, партија је била иницијатор промена у свим сферама друштвеног живота, али и фактор ограничавања њиховог опсега. Стога се процес дестаљинизације југословенске културе и уметности може разумети једино праћењем хронологије политичких потеза власти, званичних одлука и консеквентних збивања на уметничкој сцени. Промена културноуметничке парадигме, од унисоног соцреализма ка плуралистичком социјалистичком модернизму, антиципирана је приступном беседом Едварда Кардеља у Словеначкој академији наука и уметности 1949. године. Била је то најáva либералнијег приступа партије домену духовног стваралаштва у смислу његове веће аутономије, али у оквиру социјалистичког

⁶⁸ *Isto*, 379.

⁶⁹ Утемељен на принципима мирољубиве коегзистенције, међудржавне подршке и глобалне сигурности, Покрет несврстаних представљао је трећи политички пут, алтернативу блоковској подели света и неоколонијализму. В. Petranović, *nav. delo*, 22, 374.

⁷⁰ П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996, 36.

⁷¹ В. Petranović, *nav. delo*, 283, 288–289, 292.

⁷² П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 15–16.

погледа на свет.⁷³ Одлукама Трећег пленума ЦК КПЈ, одржаног исте године, промовисан је нови модел социјалистичке изградње заснован на принципима децентрализације, дебиروقратизације и демократизације, што је имало позитивне ефекте у домену културе и уметности.⁷⁴ На Другом конгресу књижевника Југославије у Загребу (1949) Мирослав Крлежа је инсистирао на ослобађању савременог југословенског стваралаштва како "малограђанске естетике" тако и "схематизоване лијеве коминформистичке фразе", уверен да самосвојност југословенске културе и уметности почива на синтези елемената локалне историје, географског поднебља, културног наслеђа и ликовних традиција, који конвенирају програмима КПЈ.⁷⁵ Убрзо, овај концепт био је прихваћен као званична естетичка платформа развоја "југословенског идентитета" уметности.⁷⁶ На Четвртом пленуму ЦК КПЈ (1951) инаугурисан је принцип "борбе мишљења" као темељна претпоставка унутарпартијске демократије,⁷⁷ али и укупног демократског развоја југословенског социјалистичког друштва, културе и уметности. Тиме је отворен пут слободнијем уметничком изражавању,⁷⁸ али је Титова критичка опаска да су појединци из институција културе "трабанти туђих схватања и несоцијалистичких концепција" била повод озбиљног преиспитивања и праћења "западних утицаја" у уметности и култури.⁷⁹ Реферат Мирослава Крлеже *О слободи културе* изложен на Трећем конгресу књижевника Југославије у Љубљани 1952. представљао је тактички напад на совјетску директивну естетику и доктрину соцреализма да би се дискредитовала и "западна апстракција". Суштину његовог излагања чини афирмација естетских критеријума иманентних уметности, права на субјективни израз, плурализам стилова и слободу стваралаштва, као и идеје о синтези уметности и револуције.⁸⁰ Шести конгрес КПЈ/СКЈ (1952) кодификовао је основне ставове о радничком

⁷³ D. M. Bošković, *Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, 3–5.

⁷⁴ B. Petranović, *nav. дело*, 272–275.

⁷⁵ M. Krleža, *Riječ u diskusiji na Drugom kongresu književnika Jugoslavije*, u: *Sabrana djela. Eсеји*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967, 131–140.

⁷⁶ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Informacija: "Krležijanstvo" – nadrealizam – socijalna literatura, 1963*; П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 395, 421.

⁷⁷ У пракси, принцип "борбе мишљења" служио је као механизам индоктринације, регулатор идејних схватања.

⁷⁸ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 325–329; L. Merenik, *нав. дело*, 50, 56.

⁷⁹ Према: П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 327.

⁸⁰ M. Krleža, *Govor na kongresu književnika u Ljubljani*, u: *Sabrana djela. Eсеји*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967, 11–57.

самоуправљању, а јавну дискусију, принципијелну полемику и аргументовану критику инаугурисао као демократске форме идејног рада комуниста. У складу с тим, партији је додељена улога да идејно усмерава и обезбеђује услове за слободан развој социјалистичке културе и уметности.⁸¹ На Другом (Брионском) пленуму Централног комитета СКЈ (1953), Јосипа Броза посебно су забрињавали "западноевропски штимунг" и "вестернизација" домаће културе и уметности, што је за ниже ешалоне партије аутоматски значило заоштравање односа.⁸² У годинама непосредно после Стаљинове смрти 1953. и нормализације односа са СССР-ом југословенски партијски врх смањивао је ниво толеранције према слободнијим иницијативама и западним утицајима у уметности, а поборници "идејности уметности" видели су у сваком догматском заокрету своју шансу.⁸³ Тако је Трећи пленум ЦК СКЈ (1954) донео узмак од принципа демократског развоја уметности, а све чешћи захтеви за слободом стваралаштва квалификовани су као "идеолошка негација социјалистичке стварности".⁸⁴ Као овај партијски, и ванредни пленум Савеза књижевника Југославије у Београду требало је да постави границе либерализму и продору западних утицаја у уметност.⁸⁵ Истовремено критикујући "лијеве екстреме" и "десне контаминације" уметности као "штетне" и "антисоцијалистичке", Мирослав Крлежа уложио је сав свој професионални ауторитет и политички кредибилитет да дискредитује уметност апстракције (почев од Кандинског и Маљевича, преко дадаизма, до рецентних уметничких остварења презентованих на Бијеналу у Сао Паолу 1954), а да на примеру изложбе Еда Муртића у Загребу докаже да је реч о "нихилистичкој немоћи", "застрањењу укуса", "дегенерацији умјетничког стварања", "досадном преписивању" и "механичком преношењу западноевропских резултата".⁸⁶ Таквим ставовима умногоме је утицао на однос власти према уметности током педесетих, али и шездесетих година 20. века. Конфронтације на релацији реализам – модернизам биле су у фокусу расправе на Трећем конгресу СК Србије (1954), а Кардељевим говором спречен је покушај да се култура и уметност врате на

⁸¹ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 47–49, 328–329.

⁸² *Исто*, 51, 329.

⁸³ *Исто*, 423.

⁸⁴ Р. Пековић, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, "Filip Višnjić", Beograd, 1986, 188–189.

⁸⁵ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 404.

⁸⁶ М. Крлежа, *Referat na plenumu Saveza književnika*, u: *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967, 61–127.

догматске позиције. Иако је стао у одбрану плурализма стилова, слободе форме и теме, Кардељ је истакао право партије да суди о идеолошком садржају уметности.⁸⁷ На Шестом пленуму ЦК СКЈ 1956. Тито је поново упозорио на све чешће манифестације "социјализму туђих, антимарксистичких и непријатељских схватања", а Александар Ранковић лоцирао њихова упоришта у сфери друштвених наука, културе и уметности.⁸⁸ Двадесети конгрес КПСС (1956) покренуо је процес дестаљинизације укупног друштвеног живота у СССР-у и земљама источног блока, а позитивни ефекти овог процеса били су евидентни и у југословенској пракси.⁸⁹ Међутим, побољшање југословенско-совјетских односа поново је донело заостравање става према "модернистима" за чије је стваралаштво везиван "декадентни утицај" Запада. У директивном писму од 17. фебруара 1958. шеф југословенске државе подвукао је да "западњачки утицаји" и "малограђанска свест" представљају "претњу социјалистичком поретку", а у свом излагању на Седмом конгресу СКЈ (1958) истакао да идејни карактер југословенске науке, културе и уметности "мора остати социјалистички, утемељен на позитивним тековинама Октобарске револуције".⁹⁰ Истом приликом, усвојен је нови Програм СКЈ, којим су редефинисани улога партије и задаци комуниста у домену науке, културе и уметности. Начелно, тезе о слободи стваралаштва, "равнотежи" и плурализму уметничких праваца⁹¹ потврђене су, али је напоменом да би уметнички живот требало да се одвија "у духу марксистичког погледа на свет и социјалистичке идејности" поново актуелизовано питање садржине уметничког дела. Партија је толерисала слободу форме под условом да одлучује о "идејности" и "хуманости" садржаја уметности и културе. Међутим, критеријум идеолошког садржаја у уметности апстракције био је и остао непознаница. С друге стране, иако се СКЈ декларисао против било каквог административног мешања и догматског просуђивања уметничких праваца и стилова, наредни цитат указује на то да партија није у потпуности одустала од интервенција:

⁸⁷ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 330–333.

⁸⁸ R. Peković, *нав. дело*, 215–280.

⁸⁹ Крајем 1956. године поново је дошло до захваљења југословенско-совјетских односа због побуне у Мађарској. В. Petranović, *нав. дело*, 260–261, 362.

⁹⁰ АЈ, 507 (СКЈ), I/VII-(1-71), К-1, *Politički referat Josipa Broza Tita na VII kongresu SKJ, april 1958.*

⁹¹ Теза о равноправности уметничких праваца и неизјашњавање партије за било који од њих били су образлагани враћањем на лењинистички концепт уметности, тј. естетички плурализам постоктобарске деценије. D. M. Bošković, *нав. дело*, 36–37.

"Савез комуниста, чији је основни циљ борба за социјализам, води идеолошку борбу против свих појава које умањују веру у човека и његову стваралачку снагу и способност да измени свет и да људски живот учини разумним, садржајним и човечним за све, или потив покушаја да се под фирмом слободне науке и уметности, уствари, афирмирају реакционарна и антисоцијалистичка схватања или поткопавају морално-политичке основе социјалистичког друштва".⁹²

У наредним деценијама, ове недовољно прецизне формулације из Програма СКЈ омогућавале су партији да задржи монопол идеолошког арбитра и интервенише поводом спорних питања у уметности,⁹³ а њиховим "једностраним" тумачењима представници опонентских уметничких становишта настојали су да обезбеде позиције својим концепцијама. Стога је начелно неопредељивање СКЈ ни за један уметнички правац имало за циљ да држи под контролом упливе западне уметничке парадигме и спречи реафирмацију совјетске соцреалистичке догме. Стицајем околности, однос снага између носилаца реализма и модернизма промењен је у корист потоњих. У ликовним уметностима то је значило превагу формалних решења западноевропске провенијенције, па и умереноапстрактног идиома заснованог на хармонији ликовних елемената. Управо због таквих манифестација у југословенској култури комунистичке партије земаља "народне демократије" једногласно су осудиле Програм СКЈ као ревизионистички.⁹⁴ Југословенско руководство оптуживано је за одбацивање марксистичке естетике и прихватање "апстрактног хуманизма", за дискредитацију соцреализма и фаворизовање апстракције.⁹⁵ У наредном периоду проблеми у спољној политици, нарочито односима са СССР-ом,⁹⁶ учинили су југословенски партијски врх крајње резервисаним према појавама које су са совјетске тачке гледишта биле "декадентне" и "супротне потребама радничке класе", односно исувише блиске систему вредности капиталистичког Запада.

⁹² АЈ, 507 (СКЈ), I/VII-(1-44), К-4, *Програм СКЈ усвојен на VII конгресу 1958.*

⁹³ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 127, 129.

⁹⁴ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 36; R. Peković, *нав. дело*, 276.

⁹⁵ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 407.

⁹⁶ B. Petranović, *нав. дело*, 346, 357–358.

Уметничке прилике у Југославији током шесте деценије

У складу са глобалном хладноратовском стратегијом, култура и уметност су и у Југославији педесетих и шездесетих година 20. века представљале фундаменталне факторе у креирању сфере јавног живота, али и међународне репрезентације југословенског режима као еманципованог, либералног и толерантног.⁹⁷ 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,⁹⁸ друштвеној афирмацији (јавни конкурси за државне пројекте,⁹⁹ 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.¹⁰⁰ Стратешке одлуке и смернице везане за културу углавном су доношене на седницама Политбироа и Извршног комитета ЦК СКЈ, тактика њиховог спровођења била је разрађивана на састанцима савезне Идеолошке

⁹⁷ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 415–431; М. Перишић, *Велики заокрет 1950. Југославија у трагању за сопственим путем: култура – ослонац, претходница и саставни део спољне политике*, у: *Pisati istoriju Jugoslavije: viđenje srpskog faktora*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2007, 237–282.

⁹⁸ Држава је била оснивач низа значајних уметничких гласила и манифестација, као и институција културе: 1958. Модерна галерија (од 1965. Музеј савремене уметности) у Београду; 1960. Октобарски салон у Београду и Меморијал Надежде Петровић у Чачку; 1961. Салон Модерне галерије, Културни центар Београда, Галерија Дома ЈНА и Тријенале југословенске ликовне уметности и Фестивал документарног и експерименталног филма у Београду, Ликовни сусрети у Суботици и Ликовна јесен у Сомбору; 1962. Бијенале Милене Павловић-Барили у Пожаревцу; 1964. Дом омладине Београда; 1967. БИТЕФ (Београдски интернационални театарски фестивал); 1969. БЕМУС (Београдске музичке свечаности). Посебно важни били су уметнички часописи *Југославија* (1949–1959) и *Уметност* (1965–1980; н. с. 1986–1987), али и бројне уметничке колоније као места сезонског окупљања и колективног рада ликовних стваралаца, које су осниване у складу са политиком децентрализације културе изван великих центара и представљале специфичан вид меценерства локалних заједница.

⁹⁹ Јавни конкурси за уметничке пројекте од државног значаја (нпр. ликовно уређење зграде СИВ-а, Дома синдиката, Музеја "25. мај", аеродрома Сурчин, хотела, републичких и општинских установа, фабрика итд.) деловали су стимулативно на развој југословенске уметности, будући да су реализовани уз издашна финансијска улагања.

¹⁰⁰ В. Petranović, *нав. дело*, 142, 323.

комисије,¹⁰¹ док је Организационо-политички секретаријат надгледао и координисао рад свих партијских тела и друштвенополитичких организација.¹⁰² Републичке идеолошке комисије биле су задужене да врше трансмисију директива виших инстанци до нижих нивоа власти, али и да систематски прате, анализирају и контролишу уметничка збивања и укупну ситуацију у култури на нивоу федералне јединице. Градски и општински комитети имали су задатак да непосредно реагују на збивања у култури и уметности и да у складу са смерницама виших политичко-партијских инстанци спроводе конкретне мере и акције у циљу отклањања негативних појава.¹⁰³ Улога актива комуниста у уметничким удружењима, образовним и институцијама културе била је да детектују и укажу на појаве "идеолошког скретања" и "злоупотребу слободе стваралаштва", лоцирају њихова упоришта и носиоце, те да воде константну "идејну борбу" против њих.¹⁰⁴ И док се у врху партијско-политичке власти од педесетих година 20. века могу детектовати фазе извесног попуштања и интензивирања притисака у домену стваралаштва, искључивост и идеолошка ригидност биле су својствене представницима нижих партијских ешалона.¹⁰⁵ Из тих разлога, неусклађеност између званичних ставова политичког естаблишмента и реакција "базе" на поједина збивања у уметности биле су типична обележја шесте и седме деценије прошлог столећа.¹⁰⁶ У кртичним ситуацијама, добар део ниже партијске номенклатуре зазирао је од "партијског демократизма" плашећи се последица отворене критике рада виших, пре свега, републичких партијских функционера и форума.¹⁰⁷

¹⁰¹ Улога Комисије за идеолошки рад ЦК СКЈ била је превасходно саветодавна и корективна, а у екстремним ситуацијама подразумевала је предлагање конкретних мера и акција, покретање дискусија поводом питања од значаја за СКЈ, пружање помоћи у раду нижим партијским и друштвенополитичким телима, односно усмеравање рада комуниста у области науке, културе и уметности. АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-с-(1-85), К-19, *Izveštaj o delatnosti Komisije za ideološki rad CK SKJ u periodu od VII do VIII kongresa SKJ (1958–1964)*, од 21. 9. 1964.

¹⁰² В. Petranović, *nav. delo*, 34.

¹⁰³ АЈ, 507 (СКЈ), V (OPS), К-XVI/1-10+1а, К-16, *Zapisnik sa proširene sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ*, од 20. 3. 1961.

¹⁰⁴ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-б-(99-113), К-6, *Zapisnik sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ*, од 15. 5. 1958; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-б-(99-113), К-6, *Stenografske beleške sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ*, од 27. 6. 1958; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-б-(114-131), К-7, *Plan rada Komisije za ideološki rad CK SKJ*, од 8. 9. 1959.

¹⁰⁵ П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 261, 327.

¹⁰⁶ L. Merenik, *nav. delo*, 65.

¹⁰⁷ IAB, SKS OSKB GKBGD (136), К-167, *Zapisnik sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda*, од 1. 4. 1964.

Позитивни ефекти одлуке југословенског партијско-политичког врха да се земља отвори према Западу педесетих година прошлог века читавали су се у либерализацији путовања у иностранство, интензивнијој међународној културној сарадњи, размени изложби, уметника и стручњака, уметничких часописа и литературе,¹⁰⁸ што је омогућило да се надокнаде ранији дефицити и неутрализују негативне последице соцреалистичке догме.¹⁰⁹ У контексту ове промене културнополитичког курса, требало би разумети и међународне изложбе одржане у југословенској престоници шесте и седме деценије прошлог века. Оне су биле резултат стратегијски планиране културне политике како земаља организатора, тако и Југославије као домаћина. 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 подељене Европе.¹¹⁰ Као једна од стратешких тачака те пропагандне борбе, југословенска престоница добила је прилику да буде домаћин низа спектакуларних манифестација врхунске културе. Чињеница да су репрезентативне изложбе савремене америчке уметности у склопу европске турнеје гостовале и у Београду, потврђује да је социјалистичка Југославија била део културне, али и политичке интересне сфере САД.¹¹¹ Промовишући амерички систем вредности, схватање демократије, друштвене односе, начин живота, стандард, културу и уметничке слободе, САД су настојале да преко Београда дестабилизују идеолошку, политичку и културну монолитност социјалистичких

¹⁰⁸ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 241–265.

¹⁰⁹ В. Petranović, *нав. дело*, 316–328; П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 325–328, 421–424; L. Merenik, *нав. дело*, 97; М. Перишић, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008, 341–358.

¹¹⁰ У том смислу, 1956. година означена је као ударни тренутак "борбе и Запада и Истока за душу Београда". П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 234.

¹¹¹ У ери хладног рата носиоци америчке пропагандне стратегије биле су престижне музејске институције (МОМА) које су претенциозним изложбама савремене америчке уметничке продукције настојале да обезбеде доминацију САД на интернационалној уметничкој сцени. Типичан пример је ауторска изложба Алфреда Бара *Ново америчко сликарство* која је током 1958/59. гостовала у осам европских земаља (D. Hopkins, *нав. дело*, 5, 12). Опширније о политичкој инструментализацији уметности и културе у првим деценијама хладног рата видети: М. Leja, *нав. дело*, 30–36; R. Burstow, *Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism. Unveiling a "Monument to Democracy"*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 37–55; F. Šobe i L. Marten, *Međunarodni kulturni odnosi. Istorija i kontekst*, Clío, Beograd, 2014.

земаља.¹¹² С друге стране, прихватање изложби америчке и западноевропске уметности,¹¹³ као и спремност да се укаже гостопримство донедавно прокаженим интелектуалцима (Жан-Полу Сартру, Семјуелу Бекету и др.), 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. Тако је 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 до еманципације и иновирања изражајних језика, али и темељног преображаја критичарско-теоријских промишљања уметности.¹¹⁴

Стилски плурализам, релативна слобода уметничког говора 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. Императив артикулисања "аутентично југословенске" уметничке парадигме,¹¹⁵ довео је до неочекиваног обрта у погледу односа власти према донедавно проскрибованом домаћем уметничком наслеђу међуратног периода. Захваљујући Крлежиним ставовима и утицају, позивање на међуратну

¹¹² Чињеница да су у креирању изложбених програма међународне културне сарадње осим њујоршког Музеја модерне уметности активно учествовале не само влада и Централна обавештајна служба САД (CIA) већ и локална финансијска елита, указује на знатан удео политичког и економског фактора у америчкој културној дипломатији. Опширније: E. Cockcroft, *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 82–90; R. Burstow, *nav. delo*, 37–55; R. Vučetić, *nav. delo*, 227.

¹¹³ То су: 1952. *Савремена француска уметност*; 1953. *Избор дела холандског сликарства 1850–1950*; 1954. *Графика и цртеж савремених немачких уметника*; 1955. изложба британског скулптора Хенрија Мура; 1956. *Савремена уметност САД из збирки Музеја модерне уметности у Њујорку*; 1957. *Савремена италијанска уметност*; 1958. *Савремено француско сликарство*; 1959. белгијска *Збирка Урватер: надреалисти и апстрактни*; 1961. *Савремена америчка уметност*; 1963. *Савремено француско сликарство*. J. Denegri, *Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 375–379.

¹¹⁴ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 7–8; Isti, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 121.

¹¹⁵ J. Mikuž, *Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost*, Gledišta 11–12, Beograd, 1985, 28.

модернистичку традицију почетком педесетих година прошлог столећа постало је могуће и у југословенској средини, али је имало посве другачије значење него на Западу. Изложбе *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 модернизма (Милана Коњовића 1947, Предрага Пеђе Милосављевића и Петра Лубарде 1951, све 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. Био је то важан моменат за конституисање специфичног идејно-естетичког конструкта, "крлежијанског концепта уметности" на којем се у наредним деценијама 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 "социјалистичком модернизму", који се спрегом политичког и уметничког фактора педесетих година успоставља као доминантна уметничка формација, у оквиру које су "модерни традиционализам"¹¹⁶ и "социјалистички естетизам"¹¹⁷

¹¹⁶ Под појмом *модерни традиционализам* Лазар Трифуновић подразумевао је идеолошки неутралну послератну ликовну продукцију утемељену на традицији локалног међуратног модернизма, чију је парадигму представљала група *Шесторица*. Опширније о томе видети: L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982; L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 68.

¹¹⁷ Феномен "социјалистички естетизам" први је идентификовао и као појам увео у критички дискурс шездесетих година прошлог века књижевни критичар Света Лукић, подразумевајући под тим генералну климу у југословенској књижевности после 1950, тј. формално еманципована, али идеолошки неутрална дела, индиферентна према друштвеној стварности (С. Лукић, *"Социјалистички естетизам". Једна нова појава*, Политика, Београд, 28. 4. 1963; Исти, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968, 197–202; Исти, *Umetnost na mostu*, SSO Jugoslavije, Beograd, 1975, 225–245; Исти, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981, 124–143; Исти, *У матици књижевног живота*, Градина, Ниш, 1983, 67–69). Почетком осамдесетих година прошлог века Миодраг Б. Протић и Лазар Трифуновић извршили су трансфер појма у подручје ликовне уметности. Тражећи у Лукићевим тезама аргументе за сопствене критичарске позиције, дали су дивергентна, чак контроверзна тумачења овог феномена и *Децембарске групе* као његове парадигме (Видети: М. В. Протић и др., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980; L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982). Опширније о полемици поводом *социјалистичког естетизма* у ликовним уметностима и референтном литературом о том феномену видети: J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993; Исти, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009; Исти, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171; Исти, *Socijalistički estetizam*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395–401.

представљали доминантне естетичке манифестације.¹¹⁸ Водећи носиоци 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*.¹¹⁹ Иако није била експлицитно детерминисана прагматичним идеолошко-политичким захтевима, уметност групе *Шесторица* и *Децембарске групе* је због стратешких интереса власти имала знатну подршку државе (институционалну, материјалну, организациону, промотивну). Из визуре политичких структура на власти ова уметност престављала је еталон модернизације и самосвојности југословенске уметности,¹²⁰ али и средство у функцији међународне промоције демократске друштвене и уметничке климе у Југославији. Релативно складан однос између уметности и власти педесетих година почивао је на "договореној цензури", прећутном споразуму између уметника и политичко-партијских мандатара око "прихватљивих" и "неприхватљивих" форми уметности и њиховом заједничком креирању путева развоја уметности.¹²¹ Као експоненти власти у оквиру различитих друштвенополитичких форума, организација и институција културе и уметности, ови 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 и стицање ауторитета неприкосновених уметничких арбитра. Заједно са угледним представницима историјско-уметничке и ликовно-критичарске

¹¹⁸ J. Denegri, "Socijalistički modernizam". *Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133-134, Beograd, 2007, 362–367, 374–375.

¹¹⁹ Групу *Самостални* представљали су: Ђорђе Андрејевић Кун, Милош Бајић, Ђорђе Бошан, Милан Коњовић, Раденко Мишевић, Мило Милуновић, Петар Лубарда, Зора Петровић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Драгослав Стојановић Сип, Сретен Стојановић, Стојан Ђелић, Марко Челебоновић (М. В. Протић, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Музеј савремене уметности, Београд, 1980, 20). 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 (L. Merenić, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 55). Групу *Шесторица* чинили су: Стојан Аралица, Недељко Гвозденовић, Предраг Пеђа Милосављевић, Иван Радовић, Иван Табаковић и Миленко Шербан (М. В. Протић, *nav. delo*, 26). Чланови *Децембарске групе* били су: Милош Бајић, Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија, Александар Луковић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Младен Србинић, Александар Томашевић, Драгутин Цигарчић и Стојан Ђелић (L. Merenić, *nav. delo*, 71).

¹²⁰ АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-1, акт 01 бр. 166 *Извештај Савета за културу НРС за 1960. годину Извршном већу Народне скупштине НРС, од 26. 1. 1961.*

¹²¹ С. Лукић, "Социјалистички естетизам". *Једна нова појава*, Политика, Београд, 28. 4. 1963; Isti, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968, 119, 200.

професије, они су комесари који "према сопственом нахођењу и критеријумима састављају екипе" репрезентативних изложби и националних селекција на међународним ликовним смотрама, "креатори југословенске изложбене политике у иностранству".¹²² Она је почивала на избору дела који је требало да докаже да југословенска средина има потенцијала за "аутентичан, креативни допринос" међународном уметничком дискурсу. Успеси Петра Лубарде на уметничкој сцени светског распона,¹²³ али и запажени наступи носилаца високоестетизоване асоцијативне апстракције млађе генерације, пре свега, Миодрага Б. Протића и Еда Муртића на Венецијанском бијеналу 1956. и 1958,¹²⁴ потврђивали су уверења програмера југословенске културне политике да је са националним селекцијама заснованим на стилски хетерогеним, компромисним концепцијама (апстракција–фигурација) и избором дела по принципу "републичког кључа"¹²⁵ могуће постићи правовремени и проблемски кореспондентан однос са актуелним збивањима у западноевропској ликовној уметности.¹²⁶ Из тих разлога, представници "социјалистичког естетизма" 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 аутора, југословенске селекције су у међународној конкуренцији најчешће деловале анахроно и/или неконзистентно.¹²⁷

Убрзо, период сагласја између уметничке и политичке праксе сменила је нова фаза бурних односа и оштрих конфронтација на релацији уметност – власт. Уметници који нису могли или нису пристајали да служе интересима власти и повлађују укусу бирократије определили су се за активну, али антагонистичку и

¹²² Педесетих и шездесетих година 20. века то су: Ото Бихаљи-Мерин, Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић, Катарина Амброзић, Божо Бек, Зоран Кржишник, Марко Ристић и др. М. В. Протић, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 19; AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Izveštaj članova Saveta kao predstavničkog tela našeg Saveza u Odboru Komisije za kulturne veze, od 22. 5. 1961.*

¹²³ Најзначајнија признања Петра Лубарде су откупна награда на Бијеналу у Сао Паолу 1953, прва награда на Бијеналу у Токију 1955, Интернационална награда Гугенхајм у Њујорку 1956. J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 48, 62; AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Nagrade na izložbama u inostranstvu između V i VI kongresa (1960–1964)*, 1964.

¹²⁴ Видети: М. Susovski i Ž. Koščević, *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988, 189.

¹²⁵ Z. Markuš, *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 56.

¹²⁶ AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969*, 1969.

¹²⁷ J. Mikuž, *nav. delo*, 10.

критичку позицију у односу на друштвене норме и конвенције епохе (Мића Поповић) или за одлазак у иностранство (Богољуб Јовановић, већина бивших чланова *Задарске групе*: Петар Омчикус, Милорад Бата Михаиловић, Косара Бокшан, Љубинка Јовановић, Милета Андрејевић), док је извештан број "неуклопљених" стваралаца вољно или невољно завршио на маргини уметничких збивања.

Одговор уметности на прве знаке друштвене кризе

Крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог столећа југословески самоуправни систем суочио се са првим знацима економске стагнације и друштвенополитичке кризе, обележене све чешћим конфронтацијама између политичке и интелектуалне елите.¹²⁸ У таквој атмосфери, југословенски политички врх лавирао је између два идеолошки, политички, економски и културно супротстављена модела – источног и западног. У зависности од тога да ли је, сходно тренутном спољнополитичком курсу и интересима, нагињао западном или источном блоку, варирао је и његов однос према "страним утицајима" у домаћој уметности и култури.¹²⁹ Отварање земље ка Западу омогућило је продор и асимилацију различитих уметничких идиома од којих су неки, са становишта владајуће идеологије, били крајње неприхватљиви. У режиму опседнутом идеолошким обликовањем једне и јединствене истине, књижевност, позориште и филм као најкомуникативније уметничке форме били су изложени константним политичким притисцима и мониторингу. Међутим, то не значи да је област ликовне уметности због знатно ужег круга поклоника и познавалаца представљала, како то тврде поједини истраживачи, "безопасно" подручје деловања.¹³⁰ Актуелни друштвени процеси и кризе утицали су на промене у понашању, мишљењу и деловању ликовних уметника. Закупљени узроцима алијенације, етичким смислом сопствене и егзистенције појединца уопште у

¹²⁸ P. J. Marković, *nav. delo*, 20, 30.

¹²⁹ J. Denegri, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 117, 119; L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 49, 51, 68.

¹³⁰ B. Matejić, *Transatlantski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 382.

социјалистичком друштву, схватили су да се суштина уметности не исцрпљује у форми, стилском плурализму нити у конформистичком односу према владајућој идеологији него у освајању слободе садржаја и проблематизовању друштвене стварности. Њихови покушаји да се простори уметничке слободе освоје и у домену садржаја наишли су на снажан отпор политичког фактора. Управо поводом питања друштвене улоге и садржаја уметности почетком шездесетих година прошлог столећа започиње озбиљан и дуготрајан конфликт на релацији уметност – власт, који је пресудно утицао на развој југословенске уметности у наредним деценијама.¹³¹ Упркос општем ентузијазму и оптимистичким пројектима започетим у југословенској култури у шестој декади, седма деценија 20. века развејала је многе илузије о уметничким слободама и из визуре савременика била означена као доба "песимизма" и "латентног догматизма".¹³²

У таквој атмосфери уметност непосредно реагује на кризу доминантних естетичких норми, а код извесног броја прогресивних уметника и интелектуалаца сазрева свест да уклапање у затечене друштвене прилике и постојећи идејни, филозофски и уметнички мејнстрим није излаз. Усмерен на питања судбине бића, индивидуе у савременој епохи егзистенцијализам је представљао подручје деловања мањег броја критички настројених југословенских интелектуалаца у домену филозофске мисли. Мада није подстицао на непосредну акцију и конфронтацију, егзистенцијалистички светоназор имплицирао је пасиван отпор и критички отклон према доминантној идеологији и идеји колектива животне свакодневице. Као такав, оставио је дубок траг у југословенској култури педесетих и шездесетих година, посебно ликовној, књижевној, позоришној, филмској и музичкој продукцији и критичком промишљењу уметности.¹³³ Због тога је изазвао општу констернацију у партијско-политичким форумима, у којима је перцепиран као "апстрактни хуманизам" и "волунтаристичка филозофија антисоцијалистичке мотивације".¹³⁴ С друге стране, поимање социјализма као

¹³¹ Иако су слободе испољавања мишљења и уметничког изражавања у Југославији биле далеко веће него у осталим државама "народне демократије", чињеница је да се у земљи "меког социјализма" лакше могло доспети у затвор. П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 193–194.

¹³² L. Trifunović, *Latentna sklonost ka dogmatizmu*, Student, Beograd, 23. 2. 1983. Intervju vodila M. Gavrilov.

¹³³ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 361–369; R. Peković, *нав. дело*, 165–166.

¹³⁴ На удару је била група филозофа, професора са Филозофског факултета у Београду, односно њихове теорије о процесима дехуманизације југословенског социјалистичког друштва засноване на Хајдегеровим,

перманентног процеса револуционарне трансформације друштва и инсистирање на "бескомпромисној критици свега постојећег", слободи критичког мишљења и диференцирања ставова, представљали су идејну платформу Корчуланске школе филозофије (1963) и часописа *Праксис* (1964–1974),¹³⁵ који су окупљали прогресивне мислиоце марксистичко-хуманистичке оријентације из целог света.¹³⁶ Иако њихов ангажман никада није прешао границу теоријске експликације "праксисовци" су, подједнако као и теоретичари "апстрактног хуманизма", шездесетих година били жестоко нападани и оптуживани за подривање идеолошких темеља југословенског самоуправног система.¹³⁷ Заједнички именитељ ових, у бити различитих, филозофских становишта – егзистенцијалистичког и марксистичког – били су отклон и неповерење према савременим технологијама и технократском менталитету као узроцима дехуманизације, алијенације југословенског друштва и потирања креативне људске субјективности. Исти разлози мотивисали су уметнике млађе генерације да артикулишу специфичне "поетике побуне", особене за дух скептицизма и егзистенцијалистички немир, сумњу и песимизам. Инсистирајући на субјективности уметничког исказа и светоназору мање оптимистичном од оног званично прокламованог, оне проблематизују послератну политичку идеологију и резултате револуције успостављајући се као алтернатива идеолошки неутралном и компромисном модернизму утонулом у формализам, артифицијелност и интегрисаном у званични "систем уметности". "Поетике побуне", које критички преиспитују концептуалне, друштвене и политичке претпоставке уметности, чиниле су два језички и концептуално крајње дивергентна тока: енформел као

Хусерловим и Сартровим филозофским поставкама. АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(162–169), К-9, *Информација о неким видовима страног утицаја и нашој земљи*, од 20. 6. 1962; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација о састанку актива комуниста – филозофа одржаног 3. и 4. 12. 1962. у ЦК СКС*, од 9. 1. 1963; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(177–181), К-12, *Стенографске белешке са седнице Комисије за идеолошка питања ЦК СКЈ*, од 2. 11. 1963.

¹³⁵ На Саветовању филозофа на Бледу 1960. године први пут је једна група лево оријентисаних филозофа (Гајо Петровић, Милан Кангрга, Руди Супек, Љубомир Тадић, Загорка Голубовић, Михајло Марковић и др.) истурила са отвореном критиком догматске верзије марксизма (дијалектички материјализам) на којој су почивали скоро сви програми СКЈ. АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Стенографске белешке са састанка Комисије за идејно-политичка питања ЦК СКС*, од 14. 12. 1965; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Записник са састанка ЦК СКС за науку културу и просвету*, од 23. 12. 1965 (посебно излагање Радослава Ратковића).

¹³⁶ То су: Ђерђ Лукач, Ернст Блох, Ерих Фром, Херберт Маркузе и др. Lj. Kolešnik, *A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions: Yugoslav Society in the 1960's as a Framework for New Tendencies*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34, Zagreb, 2010, 218–219.

¹³⁷ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Стенографске белешке са састанка Комисије за идејно-политичка питања ЦК СКС*, од 14. 12. 1965; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Записник са састанка ЦК СКС за науку културу и просвету*, од 23. 12. 1965 (посебно излагање Радослава Ратковића); П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 357–381.

изразита апстракција и *Медиала*¹³⁸ и нова фигурација¹³⁹ као обнова фигуре и нарације.¹⁴⁰ Њихова блискост проистацала је из општих друштвених прилика и духовне климе времена, као генераторима неортодоксних и неконформистичких уметничких схватања, а не из сродности изражајних језика или хронолошког поклапања.¹⁴¹ Заједничке идејне и идеолошке премисе проистацале су из истоветног менталитета, који се манифестовао у схватању друштвене функције уметности, али и животним опредељењима, изборима носилаца ових поетика. Према мишљењу Лидије Мереник, у питању је "издана идеологија" чији су представници били творци различитих, заобилазних уметничких стратегија којима су експлицитно или имплицитно негирани темељни идеолошки и естетички постулати датог времена.¹⁴² Опредељујући се за апстрактан, изразито антиестетичан и херметичан визуелни идиом носиоци београдског енформела транспоновали су у своја дела индивидуалне садржаје, субјективне исповести са назнакама побуне и интенцијама разобличавања социјалистичке стварности, истине другачије од оне званично прокламоване. На метафоричком нивоу читања, енформелни експерименти са несликарским материјалима и поступцима деструисања материје указивали су се као симптом отуђења и индикатор кризе југословенског друштва настале услед немоћи државе да се избори са процесом бирократизације и класног раслојавања, економским тешкоћама, криминалом и финансијским малверзацијама, националном нетрпељивошћу, незапосленосту и незадовољством, апатијом, моралном депресијом широких слојева. Енформелна дела разорене композиционе структуре, бруталне егзекуције и изразите антиестетичности била су, као и остварења *Медиале* и нове фигурације, крајње неприхватљива конзервативним партијским кадровима задуженим за уметност.

¹³⁸ Чланови *Медиале* били су: Леонид Шејка, Миро Главуртић, Милован Видак, Сениша Вуковић, Светозар Самуровић, Милић Станковић, Оља Ивањицки, Коста Брадић, Урош Тошковић, Предраг Ристић, Владан Радовановић и Михаило Чумић, са којима су интензивно сарађивали Миодраг Дадо Ђурић, Љубомир Љуба Поповић, Владимир Величковић и др. L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 143; Г. Д. Маџаревић и др., *Медиала*, Службени гласник и Српски културни клуб, Београд, 2006.

¹³⁹ Средином шездесетих година водећи представници нове фигурације у Београду били су: Драгош Калајић, Душан Оташевић, Радомир Рељић и Предраг Нешковић. Л. Мереник, *Иконе модерног доба, у: Београд шездесетих година XX века*, Музеј града Београда, Београд, 2003, 140–159; Ista, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 148–159.

¹⁴⁰ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 70; Ista, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1965*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 51.

¹⁴¹ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 16.

¹⁴² L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 97.

Крајем педесетих година прошлог века и књижевност постаје подручје интензивних експериментација, отворена за иновације западноевропске и америчке провенијенције.¹⁴³ У делима неколицине песника (Миодрага Павловића, Васка Попе) и прозних писаца (Павла Угринова, Радомира Константиновића) детектују се отклони према доминантним књижевним нормама, естетизму и реалистичким матрицама. И док се радикални искораци у поезији темеље на искуствима авангарде, пре свега надреализма, прозни експерименти крећу се у оквирима "новог романа" или романа тока свести, које одликује промена структуре нарације и поетике жанра. Акцентат је на подсвесном при чему аутор развија технику монолога, дискурзивног говора о сопственом бићу. Ова дела одликује дефабулативна, просторно и временски фрагментована нарација, неконвенционалне изражајне форме и аутореклексивни садржај. Тематски оквир чине унутрашњи сукоби, трагања за смислом људске егзистенције, аутодеструктивни субјект чији се идентитет и онтолошко биће разграђују у условима отуђене стварности. Овој алтернативној књижевној струји припадају и дела песимистичних садржаја и критичких конотација према друштвеној стварности (Владимир Булатовић Вић, Бора Ћосић, Борислав Пекић и др.).¹⁴⁴ Квалификована као "модернистички нихилизам" књижевна дела таквих формалних особина и садржаја била су, заједно са остварењима "декадентног надреализма" (Оскар Давичо, Александар Вучо, Марко Ристић, Душан Матић и др.), предмет константних напада и оспоравања у оквиру стручних и партијско-политичких форума.¹⁴⁵ Утицаји савремене америчке драме, антидраме Семјуела Бекета, Ежена Јонеска, Антонена Артоа или Артура Адамова, као и "позоришта

¹⁴³ Томе је умногоме допринело превођење и публикавање модерних књижевних и филозофских дела која су обележила епоху модернизма (Артур Рембо, Едгар Алан По, Марсел Пруст, Вилијам Фокнер, Џејмс Џојс, Томас С. Елиот, Езра Паунд, Албер Ками, Жан-Пол Сартр, Мартин Хајдегер, Едмунд Хусерл, Морис Мерло-Понти), мада су против ових остварења и њихових аутора, као "архинепријатеља" југословенског самоуправног социјалистичког система, педесетих и шездесетих година вођене жестоке полемике не само у књижевним и филозофским већ и политичким форумима. Видети: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/8-(1-84), К-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960*; D. M. Bošković, *nav. delo*, 117–141.

¹⁴⁴ S. Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968, 54–58, 80, 82, 88, 90.

¹⁴⁵ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Informacija: "Krležijanstvo" – nadrealizam – socijalna literatura, 1963*; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), К-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963*.

Упркос овом антагонизму, некадашњи експоненти београдског надреализма били су у првим послератним деценијама водеће личности југословенског културног естаблишмента. Услед недостатка образованог и идеолошки подобног кадра, компетентног за домен културе и уметности, комунистичка власт била је приморана да се ослања на интелектуалну елиту формирану под окриљем старог режима.

апсурда" Андре Жида или "театра говора" довели су до промена у југословенској драмској продукцији. Београдско драмско позориште и Атеље 212 били су ексклузивна места на којима су извођени експериментални комади поменутих аутора, које су одликовали провокативност садржаја, неконвенционалне форме извођења, одсуство класичне сценографије и раскошних костима.¹⁴⁶ Због "неутемељености садржаја у социјалистичкој стварности"¹⁴⁷ или, пак, табу тема интерпретираних у појединим комадима на начин који није конвенирао званично прокламованој истини,¹⁴⁸ репертоари наведених београдских позоришта неретко су били на удару политичких интервенција и притисака.¹⁴⁹ У области филмске уметности, први знаци реакције на доминантни "црвени талас" (партизански, ратни филм) јављају се почетком шездесетих година. Млади аутори инспирисани италијанским неореализмом, француским новим таласом и пољском "црном серијом" снимају формално и садржински крајње неконвенционалне игране филмове.¹⁵⁰ Остварењима као што су: *Капи, воде, ратници* и *Град* (Марка Бапца, Кокана Ракоњца, Живојина Павловића), *Парада* (Душана Макавејева), *Човек из храстове шуме* (Миће Поповића) у југословенској средини иницирана је својеврсна "антиестетичка" филмска побуна са снажним идеолошким предзнаком. Фокусирајући се на судбине антијунака и људи са маргине, девијантна понашања, безразложно насиље, отворену сексуалност или бруталну смрт као теме, аутори

¹⁴⁶ Видети: АЈ, 469 (SDUJ), F-87, *Vuk Vučo, Taras Kremauner, Darko Suvin i Ivan Supek, Referati na temu "Šta je eksperimentalno pozorište danas"*, 1962.

¹⁴⁷ Парадигматичан пример је Бекетов комад *Чекајући Годоа* (1948). Иако су припреме за његово премијерно извођење у Београдском драмском позоришту 1954. године биле у завршној фази, после затворене пробе којој је у својству представника програмског савета присуствовао Мирослав Крлежа, изразито негативно настројен према тада актуелним поетикама апсурда и нихилизму у уметности (видети: М. Крлежа, *Referat na plenumu saveza književnika* (1954), у: *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967, 71, 74), уметнички савет донео је одлуку о скидању представе са репертоара. Бекетова драма је изведена исте године, али у алтернативном простору – атељеу Миће Поповића на Старом сајмишту. Њено прво јавно извођење 1956. године у Атељеу 212 имало је не само културни већ и историјски значај будући да је представљало прво суочење југословенске јавности са поетиком апсурда, која је била у потпуној супротности са оптимистички и виталистички пројектованом сликом социјалистичке стварности. Жустре критике и полемике вођене поводом ове представе проистекле су из збуњености комадом који је био лишен сваког смисла и на хладан, неутралан начин указивао једино на реалност алијенације, ништавило живљења и бесмисао човекових напора да нађе разлоге властитога постојања. Будући да је могао подједнако ефикасно да реферира и на "отуђење у социјализму", одмах је оквалификован као "претња" југословенском самоуправном социјалистичком поретку. Опширније: F. Pašić, *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*, Vepar Pres, Beograd, 1992, 7–49; *Beket*, прир. P. Todorović, Službeni glasnik, Beograd, 2010.

¹⁴⁸ Драма Драгослава Михајловића *Кад су цветале тикве* (1968), премијерно изведена 1969. године на сцени Југословенског драмског позоришта, била је забрањена због експлицитног реферирања на Голи оток и стаљинистичке методе обрачуна југословенских власти са локалним коминформовцима. Детаљније: F. Pašić, *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*, Vepar Pres, Beograd, 1992, 73–121.

¹⁴⁹ АЈ, 469 (SDUJ), F-16, *Stenografski zapisnik sa plenuma Saveza dramskih umetnika Jugoslavije, od 17. i 18. 3. 1963.*

¹⁵⁰ P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Biblioteka XX vek i Knjižara krug, Beograd, 2009, 29.

ових филмова систематски су разоткривали наличје социјалистичке стварности. Отворено иронишујући друштвене конвенције, табуе и аномалије, носиоци филмског "црног таласа"¹⁵¹ убрзо су се нашли на мети жестоких напада политичко-партијске бирократије.¹⁵² Истовремено и у музичком дискурсу започињу жанровска, формална, композиционо-техничка истраживања под утицајем иновација Арнолда Шенберга, Енија Мориконеа и Џона Кејџа у домену "апартног звука".¹⁵³ Магнетофонски, електроакустички и електронски експерименти Бранимира Сакача, Рајка Максимовића, Александра Обрадовића, Зорана Христића, Владана Радовановића и других композитора млађе генерације била су утемељена на додекафонској организацији оркестарских партија, раду са кластерима, магнетофонима, нестандартним инструменатима и неконвенционалним техникама свирања. Ова дисонантна музичка остварења еманциповала су звучну компоненту домаћег филма¹⁵⁴ и пресудно утицала на даљи развој уметничке музике у Југославији.¹⁵⁵ Тако је мимо званичних институција система, крајем шесте и почетком седме деценије прошлог века формирана витална и прогресивна сцена независног мишљења и уметничког испољавања. Мада је овај некомформистички и, у суштини, критички дискурс представљао побуну против затеченог стања у сфери духовног стваралаштва и режима увереног у самодовољност система "самоуправног социјализма" и лидерске позиције у оквиру Покрета несврстаних, носиоце поменутих

¹⁵¹ Термин *црни талас*, у значењу политичке дисквалификације филмова идеолошки неприхватљиве тематике, приписује се књижевнику Владимиру Јовичићу, друштвено-политичком раднику и члану републичке Идеолошке комисије (В. Јовичић, *Црни талас у нашем филму*, Борба, Београд, 3. 8. 1969). О контроверзама око ауторства термина *црни талас* видети: В. Тигранић, *Crni talas*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008, 83–84.

¹⁵² Видети: IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK UFUS-a, K-220, *Zapisnik sa godišnje konferencije partijskog aktiva UFUS-a i Izveštaj Sekretarijata aktiva SK pri UFUS-u, od 21. 5. 1963*; AC, Ћ-2 (ЦК СКК), K-15, *Стенографске белешке са састанка актива комуниста – филмских радника, од 4. 6. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, П/2-b-(177-181), K-12, *Стенографске белешке са састанка Идеолошке комисије ЦК СКЈ, од 14. 12. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, П/2-b-(182-184), K-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963*; G. DeCuir Jr., *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u SFRJ*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011; М. Vasiljević, *Ideološka i poetska usmerenja filmske muzike, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 743–757; R. Vučetić, *nav. delo*, 144–162.

¹⁵³ У домену експерименталне музике, нарочито важну и подстицајну улогу имао је Музички бијенале у Загребу, на којем су 1961. гостовали Џон Кејџ, Нам Џун Пајк и други значајни уметници тог времена. Лј. Kolečnik, *nav. delo*, 214.

¹⁵⁴ Музику за филмове Миће Поповића *Човек из храстове шуме* (1963) и *Хасанагиница* (1967) компоновао је Зоран Христић. У њима је драматика радње потенцирана специфичним акустичким ефектима, односно применом необичних инструмената. Такозвани "дрндафон" конструисао је архитекта Предраг Ристић. М. Vasiljević, *Ideološka i poetska usmerenja filmske muzike, u: IU u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, ORION ART, Bgd, 2012, 753–756.

¹⁵⁵ В. Matejić, *nav. delo*, 387.

филозофских и уметничких струјања не би требало схватити као "антикомунисте" или "дисиденте". Међутим, бити иноватор у било којој наведеној области духовног стваралаштва аутоматски је значило бити изгнаник датог времена и средине, која није умела да препозна значај и креативне потенцијале уметничког експеримента и критичког мишљења.

Прве реакције власти на "уметност кризе"

Реакције "тврде", конзервативне и антимодернистичке фракције југословенског политичко-партијског естаблишмента на напред описане моделе критичког мишљења и уметничког испољавања биле су муњевите. Изразит анимозитет и нетолеранција испољавани су према "поетикама побуне", ликовним делима, фигуративним и апстрактним без разлике, која су имплицирала песимистична расположења, апсурдност и безнадежност људске егзистенције и носила клицу сумње у оптимистички пројектовану слику југословенске стварности. Сматрана оличењем "екстремне дехуманизације и отуђења" својствених "декадентном" капиталистичком друштву, антиестетична енформелна дела најчешће су тумачена као манифестација антисистемског деловања. Тако су већ после првих јавних, самосталних и групних, наступа београдских представника ове тенденције (1959–1962) отпочела темељна преиспитивања и престројавања у политичким, али и уметничким редовима. Партијска грађа политичких и уметничких форума показује да је постепено, али тенденциозно креирана слика о београдском енформелу као "епигонском правцу" без утемељења у локалној модернистичкој традицији и "новом догматизму" проистеклом из "пасивног дефетизма" уског круга уметника, који је уз подршку "моћне, милитантне критике потпомогнуте ретроградним снагама у емиграцији" постао "монополистичка" и "друштвено повлашћена" уметност, у чију су афирмацију (изложбе, атељеа, откупи, награде) улагана огромна финансијска средства заједнице.¹⁵⁶ Фреквентност таквих оптужби довела је ову тенденцију у фокус

¹⁵⁶ АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(191-169), K-10, *Informacija o nekim vidovima stranog uticaja u našoj zemlji, od 20. 6. 1962*; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisek sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*

јавних расправа и конфронтација између уметника, ликовних критичара и теоретичара уметности, али и анализе партијских тела и друштвенополитичких организација задужених за културу на свим нивоима власти. Томе у прилог говоре припремни материјали за седницу Комисије за идеолошка питања ЦК СКЈ из 1960. године, у којима је забележено да знатан део уметника тврди да "најновија апстракција" представља "чист нихилизам" и "деградацију уметности", док поједини критичари и естетичари истичу да је реч о "револуцији" у уметности. Политички фактор био је изричит у оцени да је у питању "антисоцијалистичка, споља увезена прозападна јерес", чија дела "руше све законе добре слике" и, као таква, "немају подршку културне јавности навикле да у слици препознају предмет или модел". Ипак, забрињавао је тренд њеног "форсирања" на домаћој уметничкој сцени, као и то што се у већини јавних дискусија и полемика око актуелних уметничких концепција инсистирало на тези о ирелевантности идеолошких аспеката уметности, односно ставу да се "реакционарна идејна оријентација" уметника нужно не одражава негативно на естетски квалитет дела.¹⁵⁷ Иако "спорна" тенденција није била терминолошки прецизирана, на основу изречених квалификација може се закључити да је у питању био енформел. До које мере је енформелна апстракција била неприхватљива антимодернистички настројеној партијској номенклатури, показује излагање Радивоја Давидовића на пленарној седници ЦК СК Србије маја 1960. године:

"Нисам у стању да схватим модерне сликаре који цртају разне линије, флеке и пеге [...] и пред једним нашим модерним уметником рекао сам да ја то не разумем и да то није никаква уметност. Он ми је рекао да сам дивљак, а ја сам му одговорио да је у неким случајевима боље бити и дивљак него мајмун, јер је дивљак на вишем степену развоја него што је мајмун".¹⁵⁸

Марта 1961. године, на другом пленуму Савезног одбора Социјалистичког савеза радног народа Југославије,¹⁵⁹ Едвард Кардељ се у свом излагању фокусирао на носиоце "апстрактног хуманизма" у филозофији и уметности, упозоравајући да би њихово "контрареволуционарно деловање" требало неутралисати јер оно

¹⁵⁷ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/8-(1-84), К-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960.*

¹⁵⁸ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-6/рI., Ф-4/1, *Стенографске белешке са III пленума ЦК СКС, од 19. 5. 1960.*

¹⁵⁹ Основан са циљем да се избегне организација политичког живота према вишестраначком принципу, ССРНЈ био је најмасовнија друштвенополитичка организација која је окупљала људе номинално различитих политичких уверења, који су прихватили социјализам као друштвено уређење и пледирали за демократизам у развоју друштва и независност земље. В. Petranović, *nav. delo*, 48–49, 307.

представља "напад на самоуправни поредак". Ипак, методе државног интервенционизма за које је пледирала конзервативна бирократија биле су му неприхватљиве.¹⁶⁰ Милентије Поповић предлагао је да се у идејну борбу против "аристократско-академског манира" који уметност и културу "затвара у салоне и клубове за повлашћене и шири презир према широј публици, радним људима", укључи шире јавно мњење, тачније ССРНЈ, чиме би се осигурала "демократска већина" схватањима на линији СКЈ.¹⁶¹ Друга важна политичка инстанца на којој је расправљано о "антисоцијалистичким тенденцијама" у културном и ликовном животу земље био је Организационо-политички секретаријат ЦК СКЈ.¹⁶² Предмет разговора били су идеолошки аспекти садржаја појединих радио-емисија, написа и текстова у штампи и часописима, али и позоришних представа, ликовних и филмских остварења. Мада је оцењено да је реч о "изолованим случајевима екстремног идеолошког застрањивања", републичким партијским руководством и идеолошким комисијама наложено је да заоштре став и спроведу брзе и ефикасне акције њихове "елиминације".¹⁶³ И на првом наредном састанку Идеолошке комисије ЦК СКЈ, "ликвидација негативних западних утицаја" означена је као примарни циљ идеолошке борбе у домену уметности. Тврдње хуманистичке интелигенције да је радикализација политичког курса у уметности последица рехабилитације односа са СССР-ом и утицаја Хрушчовљеве културне политике одбачене су као нетачне, неосноване спекулације "западних агентура". Комунисти који су, "из бојазни да не буду оптужени за догматизам, бирократизам, конзервативизам или ждановизам", толерисали манифестације "антисоцијалистичких естетских концепција" оштро су критиковани због "непартијног понашања" уз претње санкцијама. Иницијатива ниже партијске номенклатуре да идеолошку борбу у пракси спроводи савезна Идеолошка комисија није прихваћена уз образложење да "партијски интервенционизам није примерен актуелном степену демократског развоја друштва". Републичким и

¹⁶⁰ АЈ, 142/II (SSRNJ), F-26, *Stenografske beleške sa II plenuma Saveznog odbora SSRNJ, od 20. 3. 1961.*

¹⁶¹ АЈ, 142/II (SSRNJ), F-26, *Referat Milentija Popovića na II plenumu Saveznog odbora SSRNJ, od 20. 3. 1961.*

¹⁶² Организационо-политички секретаријат ЦК СКЈ основан 1949. на иницијативу Политбироа, био је тело задужено за питања генералне унутрашње и спољне политике, државне безбедности, одбране и економије земље, идеолошки рад и кадровску политику, на чијем је челу био Тито, а Едвард Кардељ, Благоје Нешковић, Светозар Вукмановић Темпо, Александар Ранковић, Милован Ђилас, Петар Стамболић и Вељко Влаховић координисали су рад поменутих сектора. В. Petranović, *nav. delo*, 267–268.

¹⁶³ АЈ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XVI/1-10+1a, K-16, *Zapisnik sa proširene sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 20. 3. 1961.*

градским партијским телима сугерисано је да против критички настројених интелектуалаца и прозападно оријентисаних уметника не треба "наступати фронтално и предузимати административне мере", него демократске методе идејне борбе: интензивнија комуникација и размена мишљења, конструктивна дискусија и аргументована критика, контрола и јавност рада друштвенополитичких органа и руководећег кадра у подручју културе и уметности.¹⁶⁴ Излагање Милојка Друловића на Осмој градској конференцији СК Београда маја 1961. године открива суштину јавне дискусије као механизма идејне борбе комуниста:

"испољавања гледишта омогућила су не само диференцирање погледа и ставова, већ и лакше уочавање идејних тенденција и усмеравање наше идејне борбе".¹⁶⁵

Оно потврђује иницијалну хипотезу да је полемика била инструмент власти у функцији детектовања "антисоцијалистичких" појава и обрачунавања са њиховим носиоцима.

На заједничком састанку представника савезне и републичких идеолошких комисија јуна 1961, Идеолошка комисија ЦК СК Србије¹⁶⁶ поднела је извештај о стању у области науке, културе и уметности у републици у којем су као проблем апострофиране конфронтације између "реалиста у дефанзиви" и "доминантних модерниста". Тим поводом, српско руководство нашло се под двоструким притиском. Уверене да би, уколико отворено подрже "модернисте" могле бити оптужене за "идејно скретање" и "непартијно фаворизовање једне, и то прозападне уметничке струје", а да би ако стану на страну "реалиста" биле критиковане за догматизам, оне су најчешће лавирале између очекивања партијског врха и захтева опонентских уметничких струја. Такође, извесна колебања поводом

¹⁶⁴ АЈ, 507 (СКЈ), V, К-ХVI/1-10+1а, *Izvod iz zapisnika sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 31. 3. 1961.*

¹⁶⁵ IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-162, *Referat Milojka Drulovića: O narednim zadacima SK BGD na VIII gradskoj konferenciji SK Beograda. Neki vaspitni i idejni problemi kod omladine i studenata, od 8. 5. 1961.*

¹⁶⁶ Опсег задужења Идеолошке комисије ЦК СКС чинило је правовремено детектовање антисоцијалистичких појава и њихових носилаца посредством јавних дискусија, састанака са политичко-пропагандним и активима комуниста уметника, научних и културних радника; континуирано праћење садржаја и материјала преузетих из иностраних средстава масовних комуникација (радио, штампа, филм); спровођење мера у циљу сузбијања и превазилажења идејних слабости и проблема, уз сарадњу са кадровским комисијама и одговарајућим партијским, друштвеним и државним органима. АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Програм рада Идеолошке комисије ЦК СКС за период септембар 1961 – јануар 1962, од 18. 10. 1961*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација о раду Идеолошке комисије, 1961.*

конкретних корака у решавању овог "уметничког спора" проистицале су из опортуног става партијског врха према уметничким правцима, нејасности појма "идеолошке садржине" у уметности апстракције и граница слободе стваралаштва. Суочене са чињеницом да су поједини комунисти из редова уметника и културних радника у јавним дискусијама одступали од линије СКЈ, а да су мере предузимане у случајевима "екстремних идеолошких застрањивања" у култури и уметности подсећале на методе рада из административног периода, под притиском јавности републичке власти су биле приморане да спроведене акције презентују као израз "добре воље" и спремности партије да конструктивно партиципира у решавању проблема.¹⁶⁷

Политичка кампања против уметности апстракције

Почетак политичке кампање у култури наговештен је низом претходно разматраних одлука и потеза власти, али је кључна у том смислу била проширена седница Извршног комитета СК СКЈ, којом је марта 1962. председавао Јосип Броз, као и директивно писмо, којим су утврђени примарни задаци комуниста и смернице њиховог рада на отклањању проблема везаних за социјалистички развој друштва и слабости у раду СКЈ.¹⁶⁸ Од чланства је захтевана идеолошка монолитност, дисциплина и одговорност у погледу поштовања и спровођења одлука највиших партијских тела и друштвенополитичких организација. У области културе и уметности, приоритетни задатак комуниста било је "праћење уплива негативних и штетних утицаја из иностранства", "ликвидација идејно туђих схватања и негативних појава" и "примена рестриктивних и казних мера (јавни укори, смене са функција, искључења из партије)" према њиховим

¹⁶⁷ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација Идеолошке комисије ЦК СКС о неким идејним појавама у области културног, научног и уметничког живота, од 19. 6. 1961.*

¹⁶⁸ Потврду ове тезе налазимо у излагању Станке Веселинов на тродневном састанку партијског актива Удружења књижевника Србије са представницима Идеолошке комисије ЦК СК Србије марта 1963, али и Петра Стамболића на седници овог тела одржаној маја исте године. Она потврђују иницијалну хипотезу да Титови говори 1962/63. године нису представљали спонтану реакцију на актуелна збивања у уметности и култури, него да је у питању била стратегијски планирана и координисана акција југословенског политичког и културног естаблишмента. Видети: АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963*; IAB, SKS OSKB GKBDG (136), K-467, *Stenografske beleške sa sastanka SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja SK SKJ, od 10. 5. 1963.*

носиоцима, али и "симпатизерима унутар СКЈ".¹⁶⁹ Са садржајем овог писма Тито је упознао јавност говором у Сплиту 1962, када је најавио радикалан заокрет у унутрашњој политици и као узроке аномалија у југословенском друштву навео "прешироку демократију, реакционарно ситнобуржоаско деловање и штетне утицаје са Запада".¹⁷⁰

Средином маја 1962. уследио је заједнички састанак представника актива комуниста УЛУС-а и ЦК СК Србије на којем је у складу са директивним писмом разматрана стратегија идејне борбе против "доминације апстракције и реакционарних, грађанских схватања у домаћој уметности". Експлицирајући проблем, Милош Бајић је истакао "монополистичке позиције рецентне апстракције" и њено "фаворизовање" приликом откупљивања и награђивања уметничких дела као главни узрок конфронтација и проблема у уметности. Доминацију апстракције на југословенској уметничкој сцени Александар Луковић тумачио је као последицу "неподесних наставних програма на академијама" и негативног утицаја "једне неформалне групе уметника и критичара" на младе уметнике, који су се "масовно приклонили тој тенденцији". Део одговорности за такво стање сносила је, према његовом мишљењу, и савезна Комисија за културне везе са иностранством, тј. комесари националних селекција и изложби намењених иностранству који су "фаворизовали" апстракцију. Већина дискутаната сложила се да је "кључ успеха" рецентне апстракције била "концентрација више функција на свега неколико уметника и ликовних критичара", главних носилаца и промотера ове тенденције, које су оптуживали за "диктат" уметности, монопол, корупцију, "подривање идеолошких темеља друштва". Реагујући на тврдње уметника, Драгослав Дража Марковић поновио је став политичко-партијског врха да се СК неће мешати у питања форме уметничког изражавања и нагласио да се од културних посленика очекује да самостално, без уплитања политичког фактора, путем јавних дискусија и отворене критике решавају текуће проблеме у

¹⁶⁹ АЈ, 507 (СКЈ), III/88, К-46, *Nacrt pisma Izvršnog комитета CK SKJ, mart 1962*; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), К-312 i 487, *Pismo Izvršnog комитета CK SKJ, od 3. 4. 1962*; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), К-245, *Informacija Opštinskog комитета povodom pisma Izvršnog комитета CK SKJ, od 18. 4. 1962*.

¹⁷⁰ Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 17, Напријед, Загреб, 1965, 222–248.

уметности.¹⁷¹ У циљу сузбијања "злоупотреба друштвеног положаја", предложио је примену принципа "ротације" и увођење млађих партијских кадрова у тела управљања и одлучивања у домену уметности. Оцењујући стање у ликовној критици и уметничкој теорији као "алармантно", апострофирао је текстове Лазара Трифуновића, Миодрага Б. Протића и Алексе Челебоновића као "нарочито проблематичне".¹⁷² На основу информације Општинског комитета Стари град о "ексцесима политичког карактера" испољеним у дискусијама комуниста поводом директивног писма Извршног комитета, може се закључити да је подршка коју су поједини републички партијски функционери пружали носиоцима рецентне апстракције умногоне инхибирала ниже кадрове у обрачуна са "социјализму нелојалним, непријатељским и каријеристички настројеним елементима".¹⁷³ Став градске Идеолошке комисије по том питању био је да метод борбе против негативних појава у култури и уметности "неизоставно мора бити оперативнији и ефикаснији". У "екстремним случајевима", како стоји у записнику са састанка овог тела, он је могао имати и "кампањски карактер". Значило је то могућност "административне интервенције", будући да је мера искључивања из СК већ била стављена у погон.¹⁷⁴

На Четвртом пленуму ЦК СКЈ јула 1962, Тито и Александар Ранковић оштро су критиковали комунисте због падања "под утицај малограђанске стихије", либералног става према "разним аномалијама" и "туђим схватањима" у сфери културног и уметничког живота, те неодлучности у примени конкретних мера у циљу њихове "ликвидације". Иако су најављене акције у култури имале обележја политичке кампање, шеф државе негирао је тврдње домаће и иностране јавности да је у питању "враћање на старе позиције централизма и догматизма".¹⁷⁵ Септембра исте године, у завршном излагању на заједничкој седници Народне

¹⁷¹ Као партијска организација, актив УЛУС-а је, према Марковићу, требало да се фокусира на креирање културне политике, организовање изложби и ликовних манифестација, идејно усмеравање развоја стваралаштва, побољшање материјалног положаја уметника, утврђивање политике откупа и награђивања, питања састава уметничких савета и стручних жирија и сл. IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisek sa sastanka aktiva SK ULUS-a*, od 15. 5. 1962.

¹⁷² *Isto*.

¹⁷³ IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), K-245, *Informacija Gradskog komiteta o izvesnim ekscesima političkog karaktera prilikom diskusija o dokumentu Izvršnog komiteta CK SKJ*, od 17. 5. 1962.

¹⁷⁴ IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije Gradskog komiteta SKS*, od 27. 6. 1962.

¹⁷⁵ J. Броз Тито, *нав. дело*, 301–318.

скупштине Југославије и Савезног одбора ССРНЈ, Јосип Броз се поново осврнуо на проблеме у култури. Истичући да би она требало да буде "општејугословенска по тематици" и "социјалистичка по карактеру", негодовао је зато што "култура константно показује низ различитих деформација, које је неопходно искоренити", а њихове носиоце санкционисати.¹⁷⁶ Несумњиво под утицајем све фреквентнијих критика југословенског председника, крајем године у организацији градске Идеолошке комисије одржано је вишедневно саветовање о актуелним питањима југословенске културе и уметности, у којем су учествовали и уметници. Излагање Александра Луковића, члана *Децембарске групе*, темељило се на оптужбама упућеним неименованим "присталицама авангардизма некритички увезеног са Запада" за злоупотребу југословенског демократског система (слободе стваралаштва), средстава пропаганде (критике), материјалне стимулације (откупа) и моралне афирмације (награда). Да је мета Луковићеве критике заправо била енформелна апстракција, односно њени носиоци и промотивни критичари, потврђује његов крајње негативни коментар поводом актуелне изложбе сомборске Ликовне јесени, која је представљала панорамску смотру домаћег енформела, лирске апстракције и ташизма. Позивајући се управо на "овај случај", Луковић је настојао да објасни узроке "кризе вредносних критеријума" и настанка "негативне уметничке климе" у земљи. Као њене "жртве", означио је младе уметнике који су "без довољно критичког односа и под притиском једне групе" прихватили рецентну апстракцију, али и ствараоце који су настојали да фигуративним идиомом прикажу социјалистичку стварност. Оптуживао је ликовне критичаре на челним позицијама у музејима и галеријама, откупним комисијама, уметничким саветима и стручним жиријима да су делујући са тих функција омогућили апстракцији да постане "официјелна уметност" и "озбиљно угрози" слободу уметничког стварања. Истичући да су уметничке манифестације "национализма, лажног авангардизма и квазиинтернационализма" утемељене на "апстрактном хуманизму и филозофији отуђености" са становишта марксистичке идеологије крајње неприхватљиве, Вељко Влаховић је упозорио да је толерантан однос комуниста из сфере културе и уметности према овим "девијацијама" довео до

¹⁷⁶ Исто, 364–370.

"опасног нагризања" идеолошке монолитности и урушавања ауторитета СКЈ.¹⁷⁷ Носиоци и промотери апстракције поново су били тема расправе партијског актива УЛУС-а крајем 1962. Главну реч и овога пута водили су поједини чланови *Децембарске групе*, а њихови ставови и оцене изречени том приликом послужили су као аргумент и повод за непосредну политичку акцију. Пре свега, зато што су на овом састанку спорна тенденција и њени носиоци експлицитно именовани. Отварајући дискусију критикама на рачун ликовних критичара који су "фаворизујући апстракцију" угрозили напоре знатног броја уметника који су "спасили домаће стваралаштво да не постане колонијална уметност западноевропских метропола", Александар Луковић оптужио је Лазара Трифуновића за "злоупотребу службеног положаја и државних средстава". Као аргумент навео је награде које су додељене Мићи Поповићу и Вери Божичковић на Октобарском салону 1961. и 1962. године.¹⁷⁸ Милош Бајић, такође члан *Децембарске групе*, појаснио је Луковићеве оптужбе тврдњом да је Трифуновић "тајним каналима, преко пријатељских веза, протежирао и награђивао уметнике чија су дела одговарала његовим личним афинитетима". Доводећи у питање критеријуме по којима су дела поменутих уметника награђена на Октобарском салону, Драгутин Цигарчић, исто тако члан *Децембарске групе*, скренуо је пажњу и на "случај Живојина Туринског", једног од лауреата октобарске смотре 1962. који је, наводно, уз дозволу "главног селектора"¹⁷⁹ након истека рока за предају дела замењивао и досликавао своје радове. Колико су чланови *Децембарске групе* желели да по сваку цену морално и професионално дискредитују Трифуновића и носиоце београдског енформела, говори и Цигарчићево препричавање анегдоте приликом доделе Награде критике Октобарског салона 1962, када је неко из публике, у тренутку док је Трифуновић изговарао име Зорана Павловића као лауреата, довикнуо: "Куме, изгоре ти кеса!", алудирајући на њихове блиске приватне односе. Своје излагање Цигарчић је завршио тенденциозним коментаром да "Трифунвић као стални члан чак десет редакција узима

¹⁷⁷ IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, *Stenografske beleške diskusije o najaktuelnijim pitanjima u kulturi i umetnosti naroda jugoslavije, od 10. i 17. 12. 1962.*

¹⁷⁸ Лазар Трифуновић био је члан Организационог одбора и жирија за награде Другог октобарског салона. Видети: *Oktobarski salon 1961*, Moderna galerija, Beograd, 1961.

¹⁷⁹ Цигарчић несумњиво циља на Михаила С. Петрова, председника Организационог одбора Октобарског салона 1962. године. Видети: *Oktobarski salon 1962*, Moderna galerija, Beograd, 1962.

астрономске хонораре". Оцењујући да се "Трифуновић упустио у материју коју недовољно познаје", Стојан Ћелић је, као и већина његових колега, био уверен да ликовну проблематику најбоље разумеју једино уметници. Примедбе Петра Лубарде такође су се односиле на "морално неодговорне критичаре, који су млађе ауторе неаргументовано проглашавали за величине, а реномиране ствараоце бескрупулозно анатемисали". Апострофирајући да је Миодраг Б. Протић "најбољи критичар самим тим што је сликар", Лубарда се сложио са Ћелићем да "историчари уметности нису довољно компетентни за питања креаторства". Милан Верговић био је изричит у оцени да је "критика коју персонификује Трифуновић, својим једностраним наметањем ставова постала диктатор уметности". Зато је као приоритетни задатак друштва истакао "одлучно разрачунавање са критичарима овог профила", којима "недостаје научна доследност и морална одговорност за оно што пишу". Надовезујући се на ове оптужбе, Ратомир Стојадиновић је истакао да су Јован Бијелић, Стојан Аралица и Михаило С. Петров "под притиском и утицајем овог критичара" из основа променили своје уметничке концепције. Коментаришући недавне реакције Мила Милуновића и Предрага Пеђе Милосављевића у штампи као примере одлучног супротстављања Трифуновићевом "диктату", Владета Петрић је истакао:

"Решили смо се Бихаљија, сада имамо Трифуновића. Он води политику врло, врло сумњиво. Тера црквено сликарство, сликарски неписмено 'сликарство материје' [...] пошто нема слуха, не може бити правно одговоран као што ни малуман није правно способан."¹⁸⁰

Започињући своје излагање питањем: "Шта смо ми учинили против тога да нас зајаше један Лаза", Бошко Карановић позвао је уметнике – комунисте да се "организовано супротставе историчарима уметности који су преузели улогу креатора званичне културне политике и носилаца прозападне уметничке теорије и критике". Ова жучна расправа окончана је констатацијом Сергија Јовановића да проблем ликовне критике не би био тако драстичан да "једној малој групи критичара није било дозвољено да по туђим рецептима, а без уважавања

¹⁸⁰ IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisek sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*

истинског ликовног стваралаштва и његових вредносних критерија, крајње неодговорно и субјективно одређује токове развоја домаће уметности".¹⁸¹

Несумњиво у складу са збивањима на међународној политичкој сцени и заокретом у унутрашњој политици, али и под утиском жестоких конфронтација између доминантне, политички коректне струје и маргиналне, али идеолошки провокативне фракције на домаћој уметничкој сцени, крајем 1962. и почетком 1963. године дошло је до ескалације идеолошких притисака на уметност. Овога пута радило се о директној интервенцији шефа државе, који је у неколико узастопних јавних наступа отворено критиковао стање у домаћој науци (друштвеним наукама), култури и уметности. Суштину Титовог обраћања колективу "Иво Лола Рибар" у Железнику 29. децембра 1962,¹⁸² те новогодишње поруке,¹⁸³ говора на Седмом конгресу ЦК Народне омладине Југославије¹⁸⁴ и разговора са члановима председништва Савеза новинара Југославије¹⁸⁵ јануара и фебруара 1963, чиниле су критике "штетних елемената, појава и манифестација" у домаћој култури.¹⁸⁶ Желећи да овој интервенцији обезбеди легитимитет и подршку "базе", Тито се прво обратио индустријским радницима у Железнику:

"Одавно је већ било нужно да се говори о извјесним стварима, које су се почеле погрешно схватати. Ја сам добро послушкивао ваш глас, глас народа, осјетио сам га и чуо негодовање због неких појава до којих је код нас долазило. Сазнао сам да се људи питају како то може да буде и где су ти наши руководиоци кад то не виде."¹⁸⁷

Затим је окупљеном аудиторијуму, који реално није имао никаквог увида и уплива у "разна туђа схватања" у домаћој уметности, упутио позив да узме учешћа у разрешењу проблема:

"Ми сами, међутим, не можемо ликвидирати све те ствари, већ при томе морамо имати вашу свестрану помоћ [...] Ја данас овдје апелујем на вас и читаћу југословенску

¹⁸¹ Исто.

¹⁸² АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 1. 3. 1963. (izvodi iz Titovog govora u izlaganju Petra Stambolića)*; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Izveštaj Sekretarijata SIV-a za informacije Odeljenja za međunarodne veze o reagovanjima strane štampe na govore druga Tita o problemima kulture, od 18. 4. 1963.*

¹⁸³ Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Напријед, Загреб, 1966, 65–71.

¹⁸⁴ Исто, 73–90.

¹⁸⁵ АЈ, 507 (СКЈ), V (1-40), К-XIX, *Stenografske beleške razgovora druga Tita sa članovima predsedništva Saveza novinara Jugoslavije, od 6. 2. 1963.*

¹⁸⁶ АЈ, 507 (СКЈ), V (1-40), К-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 27. 2. 1963.*

¹⁸⁷ Ј. Броз Тито, *нав. дело*, 53.

радничку класу и истичем да од радника зависе правилни социјалистички односи у нашој земљи [...] Ви сте позвани, и од вас се очекује, да ликвидирате постојеће недостатке и разна туђа схватања [...] јер, радничка класа представља ону снагу на коју се ми ослањамо и која ствара и чува морално-политичку линију наше социјалистичке заједнице."¹⁸⁸

Оптужујући примарно хуманистичку интелигенцију за "негативне појаве" у друштву, Тито је јасно показао колики је степен неповерења партије према том друштвеном слоју. У говору на Седмом конгресу Народне омладине 23. јануара 1963, био је још одређенији:

"Ја сам мислио на оне веома малобројне, јалове интелектуалце који, нарочито у литератури, сликарству, филму и другом, лебде негдје ван наше социјалистичке стварности и који су, углавном, носиоци негативних утицаја из иностранства. Такви се издвајају својим дешператерством и бесперспективношћу и у капиталистичком друштву. Али, ако је то разумљиво за капиталистичко друштво, нико не може схватити да такви људи могу наћи плодно тло у социјалистичком друштву [...] То су обично људи који се увлаче у себе, све је за њих сувише свакидашње и банално, на све гледају с висине и постају све више недруштвена бића. Њих не интересује ништа друго осим онога што сами мисле. Они не гледају критички већ критизерски на збивања у нашем друштвеном животу. За њих је марксизам преживео. Они хоће нешто 'ново' и, ако се подухвате да напишу нешто о неком проблему, дјелују често веома штетно. Они се одушевљавају страном декадентном умјетношћу и литературом."¹⁸⁹

Будући да се "аргументована критика" као демократско средство идеолошке борбе помиње у готово свим партијско-политичким документима тог времена, требало би рећи да је естаблишмент под тим појмом подразумевао заправо ритуални чин (само)критике на линији ставова СКЈ са ефектом катарзе. Термином *критизерство* квалификована је политички "субверзивна" критика која је доводила у питање социјалистичку револуцију и њене резултате и зато била тумачена као "непријатељски акт" дискредитације, дестабилизације ауторитета СКЈ.¹⁹⁰

О којим се, конкретно, проблематичним доменима уметности и утицајима радило, може се закључити из Титове новогодишње поруке:

"Нарочито у књижевности и у умјетности уопште, има много чега туђег, неспојивог са нашом социјалистичком етиком, нечег што покушава да са линије коју је одредила наша

¹⁸⁸ Исто, 47, 51–53.

¹⁸⁹ Исто, 81–83.

¹⁹⁰ АЈ, 507 (СКЈ), III/88, К-46, *Nacrt pisma Izvršnog komiteta CK SKJ, mart 1962.*

револуција скрене ток нашег развоја у другом правцу. То су разне декадентне појаве, унесене извана."¹⁹¹

Наредни одломак говора на Конгресу народне омладине експлицитно потврђује да се знатан део критичких опаски шефа државе односио управо на сликарство апстракције. Тактички постављајући питање "зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки умјетнички рад", Тито је поентирао:

"А баш њој најмање посвећује пажње велики дио младих умјетника. Бјежи се у апстракцију, умјесто да се обликује наша стварност [...] Тако је и на другим пољима наше културне дјелатности. О чему то говори? О безидејности и анархичности једног, срећом малог дијела културних радника, а и неких одговорних комуниста, и о губитку критеријума шта је допустиво а шта није допустиво у нашем друштвеном развоју."¹⁹²

Очигледно инструктиран "одоздо", истом приликом изложио је своје виђење проблема везаних за апстракцију:

"Ја нисам против стваралачког тражења новог, рецимо у сликарству, скулптури и другим умјетностима, јер је то потребно и добро. Али сам против тога да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дјела која немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу. Са умјетничке стране, у модерном сликарству има и значајних дјела, понекад и трајне вриједности, или таквих која представљају декоративну вриједност, али ипак има онога што нема никакве умјетничке вриједности. И баш та дјела без вриједности знатно су данас заступљена на нашим умјетничким изложбама и натурају се, за скупе паре, разним установама. Ко је, онда, крив што је почела да преовлађује таква квази-умјетност? Свакако они који купују таква квази-умјетничка дјела и троше за њих државни новац, дајући понекад и награде и слично. Ако неко хоће да се бави таквим сликарством, или скулптуром, нека то чини за свој трошак, заједно с онима који заступају правац ултрамодернистичке, апстрактне умјетности."¹⁹³

Због неприкосновеног политичког и јавног ауторитета Титове личности, његово "субјективно мишљење" о актуелној апстракцији и уметничким приликама у земљи, имало је посебну тежину и карактер "неписане директиве", коју ће следити идеолошки ригидна струја комуниста. Како су наведена иступања изазвала опште незадовољство знатног дела културне јавности, Тито је приликом разговора са члановима председништва Савеза новинара Југославије 6. фебруара 1963. апострофирао своје партијско-политичко право да одлучује о питањима културе и уметности, као и мериторност властите оцене стања у том домену:

¹⁹¹ Ј. Броз Тито, *нав. дело*, 68–69.

¹⁹² *Исто*, 83.

¹⁹³ *Исто*, 83.

"Неки људи прилично су гракнули на мене због онога што сам рекао о култури на Конгресу омладине, у Железнику и у Новогодишњој поруци. Чуо сам да ми приговарају појединци које су погодиле моје ријечи и да питају откуда ми право да критикујем негативне појаве у области културе. Кажу: Тито добро води политику, али није компетентан за област културе [...] Ја нисам одговоран само за индустријализацију и агрикултуру, јер нисам само Предсједник Републике него и генерални секретар Савеза комуниста. И као генерални секретар Партије одговоран сам пред историјом и народом за правилан курс развитка наше земље. Зато такви људи треба да схвате и запамте да друкчије не може да буде. А поред тога, као просјечан човјек који гледа на умјетност, могу да знам шта је добро а шта није [...] И нека не мисле они којима се то не свиђа да ћу ја одустати од оног што сам рекао."¹⁹⁴

Носиоцима и промотивним критичарима апстракције Тито је још једном посредно поручио:

"И нека ти појединци стварају шта хоће, али нека то чине на свој рачун. И, ако њихово дјело хоће да купи неки приватник, нека га купи. Ми, међутим, нећемо више давати државне паре, и то милионе, за такве слике. Ја ћу се против тога најенергичније борити."¹⁹⁵

Због посебно важне и на спољне утицаје осетљиве циљне групе, карактер "антисоцијалистичких појава" Тито је детаљно експлицирао у обраћању омладини:

"Код извесног броја људи социјалистичка свијест се развија споро, или је ометена утицајима споља, уношењем туђих схватања у наш друштвени развој, односно уношењем елемената идејне и стварне дезинтеграције у нашу социјалистичку заједницу [...] Често се покушава да се такве негативне појаве оправдају демократијом, чијим се плаштом и слободама настоје да заогрну разне антисоцијалистичке појаве. Такве тенденције долазе нарочито до изражаја код једног малог дијела књижевника и умјетника; али не само код њих већ и код неких руководилаца [...] Могао бих навести низ примјера о штетној улози таквих интелектуалаца који, тобоже, стварају нешто што само они разумију, а мисле да су заостали сви они који не разумију њихова дјела."¹⁹⁶

Да су спорне биле уметничке концепције које имале паралеле на Западу, потврдио је и Титов осврт на садржаје у културним рубрикама домаће штампе:

"У њима има свакаквих гледишта о умјетности и осталим областима културе, чак и таквих која немају везе са социјалистичким схватањем о стваралаштву у оваквој земљи каква је наша [...] Сматрам да су таква схватања и атмосфера прилично замагљени и затровани негативним западним утицајима [...] Очигледно да се то чини због тога да би се наш социјалистички поредак растројио. А ми то не смијемо дозволити. То треба казати и свим нашим умјетницима, и књижевницима, и сликарима, и другима."¹⁹⁷

¹⁹⁴ Исто, 103–104.

¹⁹⁵ Исто, 105.

¹⁹⁶ Исто, 75–76, 81–82.

¹⁹⁷ Исто, 98–100, 106–107.

Ипак, свестан потенцијалних негативних консеквенци ових говора по међународни имиџ земље и, нарочито, односе са капиталистичким Западом, Тито је нагласио:

"То не значи, наравно, да сада треба повести неку хајку против Запада. На Западу не треба да мисле да је то уперено против културе Запада, јер смо и ми дио те културе. Ми увијек радо примамо све што је позитивно и добро, али тамо има и таквих ствари које немају никакве везе с културом и које ни они не сматрају дијелом своје културе. А код нас баш то продире и присваја карактер западне културе. Зар онда на Западу треба да се љуте кад ми устајемо против тога. Ми такву културу нећемо [...] Ми не смијемо 'а приори' одбацити све што долази, на примјер, са Запада, не водећи рачуна да ли је то позитивно или негативно, већ морамо критички гледати, правилно оцјењивати и одбацити оно што стварно не ваља."¹⁹⁸

Ову изјаву пре би требало схватити као стратешки маневар него као истинско уверење југословенског председника. Донедавна флексибилност режима према "западним утицајима" била је условљена чињеницом да је југословенска привреда умногоме зависила од америчке финансијске помоћи. Стога се шеф државе нашао у веома деликатној ситуацији: поводом продора прозападних уметничких концепција требало је да подигне "идеолошку будност" комуниста на највиши степен, а да при томе не испровоцира много стратешки важног савезника. С друге стране, еманциповане уметничке форме биле су потребне режиму превасходно да би уверио међународну јавност да је југословенски модел социјализма и у том домену далеко либералнији, "дисидентски" у односу на тоталитарни совјетски.

Наредни сегмент Титовог обраћања новинарима недвосмислено указује на то да су нижи партијски ешалони из редова уметника припремили терен политичком удару на апстракцију:

"Апстрактни правац у сликарству постао је у Југославији доминирајући. Реалисти су помало потискивани, а награде су дијељене претежно апстрактним умјетницима. За то, наравно нису криви умјетници, већ они одговорни руководиоци-комунисти којима је било повјерено располагање средствима и који су давали награде и онима којима их нису смјели давати. Изгледа да је такав став према реализму потекао од оних који уопште нису способни да направе нешто умјетнички вриједно и који мисле да могу да прикрију своје незнање и да га прикажу као велику умјетност. Тачно је да и у реализму има слабих и добрих дјела, свих могућих нијанси. Дјело које је фотографија, на примјер, не ваља. Али још увијек се у реализму може ићи напријед. И модернизам није апстракција. Он је, у извјесном смислу, саставни део реализма, само је то корак напријед [...] Ствари треба диференцирати. Модернизам има и лијепих дјела, али апстрактна слика може да послужи

¹⁹⁸ Исто, 106–107, 112.

само као декорација [...] Апстракција може и за то да се употреби, али она не може да буде правац у сликарству који ће негирати реалистичко стваралаштво."¹⁹⁹

Била је то јасна апологија реализма, компромисних умереномодернистичких и решења социјалистичког естетизма, на основу које се може закључити да је једина "спорна појава" унутар уметности апстракције, на коју је у том тренутку циљао југословенски председник, био енформел као тенденција у експанзији.²⁰⁰

Инсистирајући на идеолошкој монолитности и већем степену одговорности комуниста, Тито је у Железнику рекао:

"Савез комуниста је одговоран за наш развитак, и то не само као усмјеравајућа снага већ и као контрола, као снага која оријентише наше људе да раде како треба [...] комунисти су и данас дужни да, као идејна и мобилизаторска снага, извршавају своје дужности које су неопходне за правилан развитак социјалистичког друштвеног поретка у нашој земљи [...] а код неких наших руководећих људи још нема довољно енергије да се те ствари ликвидирају. Зато ћемо ми мало друкчије и мало озбиљније прићи свему томе. И, они руководиоци који се нећкају или избјегавају да предузму потребне мјере, неће више моћи да буду руководиоци."²⁰¹

Био је то јасан позив на обрачун са либералним комунистима и интелектуалцима који су се оглушили о наређења и директиве врха партије.

Међутим, иако догматски по карактеру и полемички интонирани, Титови говори наговештавали су да административне забране нису једино решење проблема у југословенској култури и уметности. У обраћању омладини, он експлицитно каже:

"Све појаве и схватања које сам поменуо могу представљати, или представљају, негативне пропратне појаве у нашем развоју, у развоју наше социјалистичке заједнице. Наравно да ми такве појаве морамо енергично сузбијати и спречавати, али не само административно, већ и политичким радом, указивањем на штетност тих појава и објашњавањем њихових узрока и последица [...] Разумије се да овде не може бити ријечи о некој административној интервенцији, али јавност не смије бити пасивна према тим проблемима. Нарочито би наша омладина требала активније да се бори против таквих појава које су туђе нашим схватањима и које трују здраву атмосферу у нашем друштву [...] Али ни овдје не може бити ријечи о некој кампањи, већ о непрекидном политичком и идеолошком раду. Понегде ће бити потребно да се предузму и неке друге мјере. Али сваки 'лов на вјештице' могао би само штетити читавој ствари."²⁰²

¹⁹⁹ Исто, 104–105.

²⁰⁰ J. Denegri, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 139.

²⁰¹ J. Броз Тито, *нав. дело*, 52–53.

²⁰² Исто, 79, 82, 84–86.

Да је интервенција ипак било, потврдио је у разговору са новинарима:

"Знам да ту и тамо има и интервенција [...] У нашој штампи требало би пазити да у вези с тим не дође до неког 'тјерања вјештица', већ до једне конструктивне критике. Јер тим умјетницима, који су се оријентисали на апстракцију зато што је то тренутно врло уносно, требало би помоћи да крену мало правлинијим путем [...] Ми нећемо предузимати никакве административне мјере против наших умјетника, јер би то било супротно Програму нашег Савеза комуниста [...] Наши умјетници не треба, дакле, да се боје да ћемо ми сада предузимати неке нарочите мјере. То би била глупост. А штампа треба да пази да не претјерује у томе, да умирујуће дјелује, али и да конструктивно критикује."²⁰³

Без обзира на ово декларативно одустајање од административних мера, у оптицају су били други, подједнако репресивни и неугодни механизми партијско-политичких интервенција, притисака и контроле. Генерално, радило се о догматском рецидиву у култури, жестоком и краткотрајном, али са далекосежним последицама на развој домаће уметности седме и осме деценије 20. века.

Међутим, суштинско питање које остаје отворено јесте шта је то подстакло Броза да у неколико узастопних прилика критикује апстракцију, односно шта је био одлучујући фактор у овом покушају реafirмације догматизма у домаћој култури. Иако до конкретних, прецизних одговора у архивској грађи није било могуће доћи, на основу напред анализираних материјала, као и укупних збивања која су непосредно претходила Титовим говорима, може се закључити да је иницијатива за покретање ове кампање имала двоструки смер: "одозго надоле" и "одоздо нагоре", односно да је оваквој реакцији шефа југословенске државе допринео читав сплет околности, тачније неколико различитих, спољашњих и унутрашњих фактора. Да је политичка позадина Титових напада на апстракцију непосредно везана за рехабилитацију односа између Југославије и СССР-а теза је прогресивних интелектуалаца тог времена, од које полази и Миодраг Б. Протић, али је проширује следећим претпоставкама:

"Уступак СССР-у (Хрушчову) у релативно 'споредном', да би се ускратило у нечем битном? Или психолошка диверзија – буком у једној херметичној области прикрити потез у некој другој, виталнијој? Или пуки утицај неке групе?"²⁰⁴

Чињеница да је Титова интервенција уследила након његовог боравка у СССР-у крајем 1962, који је коинцидирао са почетком политичке кампање Никите

²⁰³ Исто, 97–98, 101, 103, 105–106.

²⁰⁴ М. Б. Протић, *Нојева барка*, књ. 1, СКЗ, Београд, 2000, 549.

Хрушчова против уметности апстракције, наводи на закључак да се ради о синхронизованим акцијама у совјетској и југословенској култури.²⁰⁵ Ипак, за разумевање позадине Титове политичке интервенције потребно је сагледати положај и улогу несврстане Југославије у међународном политичком контексту, посебно компликованих односа између САД и СССР-а. Титова посета Совјетском Савезу имала је вишеструке циљеве и ефекте: не само да је обновљена привредна и културна сарадња са СССР-ом већ су и нормализовани односи са осталим земљама "народне демократије", а СКЈ поново је укључен у Међународни раднички покрет.²⁰⁶ С друге стране, посредничка улога југословенског председника у преговорима између Хрушчова и Џона Кенедија у жеку кубанске кризе 1962, када се свет нашао на ивици нуклеарног рата, побољшала је међународни рејтинг и обезбедила Југославији респектабилну позицију у односима са САД. Томе у прилог говори податак да је после Титовог боравка у САД октобра 1963, интервенцијом председника Кенедија суспендована одлука Конгреса да се Југославији укине статус најповлашћеније нације у области трговине, чиме је обезбеђен наставак америчке економске и војне помоћи.²⁰⁷ Међутим, не само поводом кубанске кризе, напетост у односима између две суперсиле манифестовала се почетком шездесетих година и у домену уметности, упоришним тачкама у претходној деценији започетог пропагандног рата за културну хегемонију. Упркос напорима Кенедијеве администрације да земљи обезбеди позицију лидера не само на политичком и војном већ и на пољу културе и борбе за људска права,²⁰⁸ САД су почетком шездесетих година још увек под снажним притиском конзервативних политичких струја (републиканаца) и изолационистичког менталитета, друштво екстремне идеолошке нетолерантности према левичарима и расне нетрпељивости према афроамеричком и индијанском делу популације.²⁰⁹ Управо на такву Америку циљали су водећи експоненти

²⁰⁵ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 127.

²⁰⁶ J. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 17, Напријед, Загреб, 1965, 373.

²⁰⁷ L. Merenik, *nav. delo*, 63.

²⁰⁸ S. Čupić, *The first political superstar: JFK as the new historical image of history (1960–1963)*, in: *The JFK Culture: Art, film, literature and media*, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 24; U. Tomić, *The truth, the spectacle, the legend: The assassination of JFK as represented in media, film and literature through the process of cultural appropriation and transformation*, in: *The JFK Culture: Art, film, literature and media*, ed. S. Čupić, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 130.

²⁰⁹ M. Leja, *nav. delo*, 30–36.

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 "демократичности" америчког друштва. Заокупљени 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 експлоатацијом знатног дела становништва.²¹⁰ Инспирисана идеолошки неподобним сликарством мексичких муралиста, ритуалним сликањем у песку Навахо Индијанаца потиснутих у резервате, као и аритмичном цез импровизацијом расно дискриминисаних Афроамерканаца, Полокова 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.²¹¹ Иако засновани на идејама, вредностима и културама које су у америчком послератном друштву биле проскрибоване, маргинализоване или потцењиване,²¹² уметници апстрактног експресионизма су захваљујући политичкој подршци либералних демократа и промотивној критици Клемента Гринберга постали носиоци америчког културног идентитета.²¹³ Мада је "ново америчко сликарство" на домаћем терену наилазило на снажан отпор конзервативне политичке опозиције и дела културног естаблишмента,²¹⁴ на међународном плану било је промовисано

²¹⁰ D. Hopkins, *nav. delo*, 11; J. Harris, *Modernism and Culture in The USA 1930–1960*, in: *Modernism in Dispute. Art since Forties*, Yale Univeraity Press, New Haven & London, 1994, 52–52, 65.

²¹¹ Ђ. К. Арган, *Полок и мит*, Градац 56, Чачак, 1984, 7–9; Ј. Денегри, *Полок виђен као класик*, Градац 56, Чачак, 1984, 17–20; Ђ. К. Арган и А. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 189, 232–233.

²¹² R. Vučetić, *nav. delo*, 166.

²¹³ M. Leja, *nav. delo*, 30–36. Насупрот "ревизионистима", Розенберг сматра да међународни углед и престиж сликари акције нису стекли захваљујући материјалној помоћи и политичкој подршци америчког естаблишмента с којим су били у конфликту, него индивидуалним залагањем и самосвојним уметничким остварењима. Стога се отворено супротставио хипокризији њиховог закаснелог признања у америчкој средини и официјелизацији ове уметности у пропагандне сврхе. Н. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 10.

²¹⁴ C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 14, 16, 52, 134; Н. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 10, 29–32, 62, 144; Isti, *Američki slikari akcije*, *Život umjetnosti* 7–8, Zagreb, 1968, 139.

као естетички и идеолошки антипод совјетском соцреализму.²¹⁵ 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, као такав, апстрактни идиом никако није могао постати инструмент у функцији политичких циљева тоталитарних режима на Истоку. Зато је свака позитивна рецепција или усвајање апстрактног исказа иза "гвоздене завесе" поимана као "тријумф" америчког културног модела.²¹⁶ Будући да нема никаквих назнака да је први човек САД био против апстракције,²¹⁷ коментари југословенске партијско-политичке бирократије да је и "Кенеди из Беле куће избацио низ слика које припадају апстрактном сликарству",²¹⁸ заправо су нагађања везана за пројекат реконструкције резиденције америчког председника,²¹⁹ тенденциозно интерпретирана у функцији политичких циљева актуелне кампање против апстракције.

С друге стране, требало би имати у виду чињеницу да су учестали напади и оптужбе Истока на рачун југословенске уметности као "прозападне и буржоаске" обележили читаву претходну деценију.²²⁰ Совјетски притисак на том пољу нарочито је интензивирао после усвајања Програма СКЈ 1958. и одбијања Југославије да учествује на московској изложби *Уметност социјалистичких*

²¹⁵ У том времену, совјетски социјалистички реализам и социјалистички реализми осталих реалсоцијалистичких земаља поимани су као канонски образац уметности источног блока, док су амерички апстрактни експресионизам и западноевропска негеометријска апстракција представљали водећу уметничку парадигму западног блока. D. Hopkins, *nav. delo*, 12; C. Harrison, *The Power of Modernism*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 26; J. Denegri, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 121.

²¹⁶ E. Cockcroft, *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 125–133.

²¹⁷ Новија истраживања несумњиво потврђују да су постојали афинитети, блиске везе и непосредни контакти између брачног пара Кенеди и појединих протагониста апстрактног експресионизма (Илејн и Вилем де Кунинг, Франц Клајн и др.), као и носилаца других, тада актуелних тенденција (Марк Ротко, Роберт Раушенберг, Енди Ворхол, Роберт Индиана, Том Веселман, Џејмс Розенквист и др.). S. Čupić, *nav. delo*, 12–39. Детаљније о односу Џона Кенедија према уметности: K. Silver ed., *JFK and Art*, Frances Lincoln Limited, London, 2003; A. M. Schlesinger Jr., *A Thousand Days: John F. Kennedy in the White House*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1965; L. B. Finch, *Legacies of Camelot: Stewart and Lee Udall. American culture and the arts*, University of Oklahoma Press, Norman, 2008. Захваљујем Симони Чупић на корисним саветима везаним за референтну литературу о овој проблематици.

²¹⁸ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963 (posebno izlaganje Jakova Katušića)*.

²¹⁹ Опширније: J. A. Abbott and E. M. Rice, *Designing Camelot: The Kennedy White House Restoration*, Wiley, New York, 1997.

²²⁰ IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Izveštaj sa godišnje konferencije OO SK pri ULUS-u, od 2. 1959.*

земаља (1958/59), организованој са циљем да демонстрира културно јединство "социјалистичког света".²²¹ Како је позив за учешће стигао у тренутку када је америчка администрација све отвореније испољавала сумњу да се Југославија поново приближава источном блоку, југословенски естаблишмент нашао се у незавидној ситуацији. Свест да би СССР искористио учешће Југославије на овој изложби као доказ редефинисања њених односа са комунистичким блоком и тако дестабилизовао њене односе са Западом, навела је југословенске власти и савезну Комисију за културне везе да одбију совјетски предлог. Као последица ове одлуке, у наредним годинама ликовно стваралаштво представљало је камен спотицања у совјетско-југословенским односима.²²² У јеку кубанске ракетне кризе Хрушчов је под притиском партијских конзервативаца на домаћем терену извео стратешки заокрет ка Ждановљевим и Плехановљевим идејама о уметности, одбацујући уметност апстракције као непартијну и издају марксизма.²²³ Да је интервенција совјетског председника послужила југословенском партијском руководству као модел политичког обрачуна са идејно неприхватљивим уметничким тенденцијама, показује извештај Идеолошке комисије ЦК СКЈ о догађајима који су обележили кампању против апстракције у СССР-у. На основу овог документа сазнајемо да су Хрушчовљевој интервенцији претходиле бројне дискусије и полемике, међусобни напади совјетских уметника конфронтираних на линији реализам – модернизам, те да је коментар совјетског лидера поводом дела апстракције презентованих на изложби у московском Мањежу 1. децембра 1962. био:

²²¹ Изложба је обухватала савремену уметничку продукцију дванаест земаља: СССР-а, ДР Немачке, Пољске, Чехословачке, Мађарске, Румуније, Бугарске, Албаније, Монголије, Кине, Северне Кореје и Вијетнама. P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism: The "Thaw" and Informel Painting in Central Europe 1955–1965*, Artium Quaestiones X, Poznań, 2000, 126.

²²² Томе у прилог говори и случај путујуће изложбе југословенске савремене уметности, која је са гостовања у Азији требало да 1962. преко СССР-а буде враћена у земљу. У Москви су експонати распаковани и без образложења задржани готово пола године. Интензивна дипломатска преписка вођена тим поводом, садржи мноштво негативних коментара совјетских званичника о "несоцијалистичком карактеру југословенске уметности". Будући да је грађа Архива Југославије везана за фонд бр. 534 (Комисија за културне везе са иностранством) била у обради, односно недоступна истраживачима, подаци су наведени према: Lj. Kolečnik, *nav. delo*, 218.

²²³ J. Mikuž, *nav. delo*, 12–13; L. Merenik, *nav. delo*, 127.

"Такво 'стваралаштво' је туђе нашем народу, он га одбацује. Ето, над тим су дужни да се замисле људи који себе називају уметницима, а сами стварају такве 'слике' да не разумеш да ли су нацртане руком човека или су намалане репом магарца".²²⁴

Подједнако жестоке биле су и критике Леонида Иљичова, секретара ЦК КПСС, саопштене на седници Идеолошке комисије ЦК КПСС средином децембра исте године:

"Апстрактна уметност, која нема никаквог смисла, представља само патолошку перверзију, жалосну имитацију неплодне формалистичке уметности, буржоаске уметности Запада",

као и његови напади на совјетске критичаре и теоретичаре уметности који су, наводно, "погрешно разумели" курс партије ка дестаљинизацији друштва:

"Они настоје да представе формализам и чак његов екстремни израз – апстракцију – као главни курс социјалистичке уметности [...] Морамо запамтити неоспорну истину да уметност увек има неку идеолошку или политичку страну, и да на један или други начин изражава и брани интересе одређене класе или друштвеног слоја [...] апстрактна уметност не служи интересима народа, она је духовно оружје умируће класе."²²⁵

Дајући апстракцији изразито идеолошки предзнак, Иљичов је нагласио да "мирољубиве коегзистенције између социјалистичке и буржоаске идеологије у уметности не може бити" и позвао совјетски партијски врх да се одлучно разрачуна са потоњом.²²⁶

Посматрана у контексту ових збивања, чињеница да су се високи представници југословенске делегације боравећи у СССР-у од 4. до 21. децембра 1962. нашли у епицентру совјетске политичке кампање против апстракције даје овој "незваничној" посети потпуно другачији карактер и значење.²²⁷ Тезу Лидије Мереник да је нормализација односа између СССР-а и СФРЈ подразумевала и прихватање Хрушчовљевих "смерница" којима је током 1962/63. заустављен процес либерализације у совјетској култури,²²⁸ потврђује чињеница да је југословенска политичка кампања против апстракције уследила непосредно по

²²⁴ Део Хрушчовљевог говора на изложби у Мањезу објавио је и недељник НИИ. Видети: *Хрушчов о уметности*, НИИ, Београд, 17. 3. 1963.

²²⁵ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Информација Идеолошке комисије ЦК СКЈ: дискусије о уметности и Совјетском Savezu*, *Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*

²²⁶ *Isto.*

²²⁷ Осим брачног пара Броз, делегацију су чинили: Александар Ранковић, Јован Веселинов, Добривоје Видић и други партијски челници. *Напомене издавача*, у: Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Напријед, Загреб, 1966, 497–498.

²²⁸ L. Merenik, *nav. delo*, 127.

повратку делегације у земљу, да је спроведена према совјетском сценарију и праћена идентичном терминологијом из арсенала идеолошког говора мржње.²²⁹ Друго је питање интерних циљева и унутрашњих фактора који су довели до ове кампање. Предраг Ј. Марковић сматра да је Титова интервенција имала за циљ збијање редова и појачавање дисциплине унутар партије.²³⁰ С тим у вези, отвара се питање интересних група којима је овај догматски заокрет у култури ишао у прилог. С једне стране, била је то конзервативна партијска номенклатура која је изнела терет револуције и отворено подржавала "реалисте", али и млађа генерација амбициозних партијских кадрова која је представљала "ударну песницу" режима. Други, подједнако утицајан и моћан фактор који је деловао у спрези са политичком бирократијом, чинили су режиму лојални уметници. Неколицина у том тренутку мање или више друштвено активних, али Титу блиских стваралаца старије генерације, као што су Мирослав Крлежа,²³¹ Антун Аугустинчић и Ђорђе Андрејевић Кун (бивши и тада актуелни председник СУЛУЈ-а),²³² имала је знатан утицај на ставове шефа државе према уметности апстракције,²³³ што није без значаја за разумевање поменуте кампање. Ова теза темељи се на општепознатим ставовима или уметничким опредељењима поменутих уметника, односно њиховим експлицитно или имплицитно испољаваним анимозитетима према "поетикама апсурда" начелно и апстракцији

²²⁹ Да су механизми обрачуна југословенских власти са апстракцијом били истоветни совјетским, а "аргументи" антимодернистички и догматски, показују компарације материјала и записника са састанака највиших тела СКЈ са поменутиим, детаљним извештајем о збивањима у СССР-у, који је под ознаком *За интерну употребу* публикован у Билтену Идеолошке комисије СК СКЈ, а потом пажљиво приређен и коментарисан у домаћој штампи (Р. Бајалски, *О одговорности уметника пред народом – саветовање у ЦК КПСС са совјетским књижевницима*, Борба, Београд, 10. 3. 1963; Анон., *Хрушчов у уметности одлучно против буржоаске идеологије*, Борба, Београд, 11. 3. 1963).

²³⁰ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 341.

²³¹ Крлежини реферати на Другом конгресу књижевника Југославије 1949. у Загребу, Трећем конгресу књижевника Југославије 1952. у Љубљани и Пленуму Савеза књижевника 1954. у Београду, на више места садрже екстремно негативне оцене уметности апстракције (Видети: М. Крлежа, *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967). Будући да се Тито слагао са Крлежиним ставовима, његови реферати имали су карактер званичних директива партије. Стога не изненађује што је Крлежа био један од водећих ауторитета и неприкосновени арбитар југословенске културе и уметности послератног периода. R. Peković, *нав. дело*, 146–150, 209.

²³² Аугустинчић и Кун били су истакнути носиоци и агилни заговорници "идејности уметности", а такав став и ангажман обезбеђивао им је доминантну позицију у систему уметности и образовања у Југославији. Видети: АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-9, *Izveštaj Umetničkog saveta SULUJ-a u odboru Komisije za kulturne veze sa inostranstvom*, od 22. 5. 1961; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a*, od 25. 1. 1963; М. В. Protić, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 19; L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 32–33, 36–37, 41–43.

²³³ Видети: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika*, od 18. 3. 1963.

западне провенијенције посебно. Индиректну потврду налазимо у Титовој изјави датај у разговору са новинарима:

"До данас сам [...] примио велики број писама у којима се одобравају моје ријечи на Конгресу омладине, итд. И то не од неких људи који не знају шта је умјетност, већ од способних умјетника који су већ дали лијепа дјела у нашем сликарству, вајарству и другом."²³⁴

Такође, она потврђује да је "иницијатива одоздо" била кључан елемент у методологији политичког обрачуна југословенских власти, која је интервенцији шефа државе обезбедила алиби и легитимитет. У исту сврху (зло)употребљен је и негативни коментар о рецентној апстракцији глобално признатог Пабла Пикаса. Будући да се радило о осведоченом партијцу и неприкосновеном идолу југословенског социјалистичког модернизма,²³⁵ његовом негативном суду о апстракцији публикованом у НИН-овом додатку *Избор*,²³⁶ домаћи медији дали су огроман публицитет, а партијски идеолози и прорезимски интелектуалци посебну тежину и значај.²³⁷ Ипак, није у питању био утицај једног уског круга, него се радило о ширем отпору према енформелу, који је ујединио југословенске ликовне уметнике различитих талената и естетских опредељења (од присталица "идејности уметности" до носилаца неузнемиравајуће варијанте модернистичког естетизма) у заједнички опозитни фронт. Примарни разлози њиховог анимозитета леже у свести да би широм афирмацијом и друштвеним прихватањем енформела њихове уметничке, статусне и материјалне позиције биле угрожене. Систематски и тенденциозно денунцирајући београдски енформел, његове водеће протагонисте и промотивне критичаре они су крчили простор за властиту уметничку промоцију и

²³⁴ Ј. Броз Тито, *нав. дело*, 104–105.

²³⁵ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 117–121.

²³⁶ П. Пикасо, *Уметност је једини темељ моје егзистенције*, НИН, Београд, 20. 1. 1963.

²³⁷ Са истим циљем дискредитације уметности апстракције, у поменутом недељнику публикована је серија написа преузетих из западноевропске штампе у којима се на "научној основи" оспорава њена вредност и значај. Осим поменутог Пикасовог, идеолошки аналитичари су као посебно "корисне" у кампањи против апстракције означили следеће текстове: Д. Морис, *У акционом сликарству мајмун се не разликује од човека*, НИН, Београд, 16. 9. 1962; *Јевтушенко о модерном сликарству*, НИН, Београд, 27. 1. 1963; М. Балинт, *Нестанак предмета у модерној уметности*, НИН, Београд, 10. 3. 1962; Ф. Тојнби, *Уметност и катастрофа*, НИН, Београд, 23. 6. 1963; Б. Одекерти, *Уметност се враћа животу*, НИН, 28. 7. 1963. Видети: АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Ideološka komisija CK SKS: pregled NIN-ovog dodatka "Izbor" za period 1. 10. 1962 – 31. 8. 1963, od 20. 11. 1963.*

потврду сопствене идеолошке исправности и лојалности режиму.²³⁸ У питању је била борба за хегемонију значења на идеолошко-институционалној мапи. Делујући у оквиру партијских организација при уметничким удружењима, посредством којих је држава окупљала уметнике, организовала и контролисала њихов рад, одређивала њихово место и улогу у друштву и утицала на целокупан уметнички живот,²³⁹ ови уметници припремили су терен за политички обрачун са апстракцијом, а латентне антагонизме и међусобне конфронтације довели до усијања. На основу напред наведеног, кампања против уметности апстракције указује се као стратегијски планирана и координисана акција југословенског политичког и културног естаблишмента.

Титови говори изазвали су лавину незадовољства не само код интелектуалаца и уметника прогресивних схватања у земљи већ и у међународној јавности и иностраној штампи, која је помно пратила збивања у југословенској култури и уметности. Уздржаност извештавања источноевропских извора огледала се у исцрпном цитирању Титових говора и умереним коментарима о штетности утицаја апстракције на друштвени живот и идејни развој социјалистичког друштва. Незнатно оштрији био је коментар дописника совјетске агенције ТАСС да "у југословенској уметности постоје многе ствари које нису у складу са социјалистичким моралом", а које су доведене у директну везу са "декадентним појавама увезеним са Запада". Иако је општи закључак источноевропских извештача био да југословенски председник, генерално, "није против стваралачког тражења новог у уметности", пољска штампа је подсетила да је Титовим говорима претходила позитивна рецепција Хрушчовљеве кампање против апстракције у југословенској штампи. Насупрот томе, за западни свет директно мешање шефа државе у сферу културе и уметности представљало је јасан знак да се југословенски режим враћа на позиције совјетског централизма и догматизма. Уз прогнозе да ће уследити оштрији заокрет и снажнија контрола ликовног стваралаштва, Титова интервенција коментарисана је у

²³⁸ АЈ, 644 (SULUJ), F-4, *Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963*; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 15. 5. 1962.*

²³⁹ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 254; Д. Ђорђевић, *Сocijalistički realizam 1945–1950*, у: *Четврта decenija: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Музеј савремене уметности, Београд, 1969, 69.

западноевропској штампи као својеврсни *remake* Хрушчовљевог напада на апстракцију и израз подршке југословенског председника совјетском лидеру. Ограничавање уметничких слобода тумачено је и појачаним утицајем конзервативне партијске струје, присталица директивног модела управљања културом, којима је плурализам уметничког израза био неприхватљив. Најзад, коментари "да су носиоци апстракције у Југославији, иако најоштрије критиковани у говорима шефа државе због некритичког прихватања западних утицаја, одбили да се одрекну своје оријентације" или "да се у Југославији под маском уметности могу протурити политичке алтернативе схватањима партије", додатно су појачавали суревњивост и анимозитет власти према апстракцији.²⁴⁰ Индикативно је, међутим, да су јавна иступања југословенских политичких челника поводом "спорних" питања уметности и културе била веома ретка.²⁴¹ Изузетак представља гостовање Драже Марковића у једној емисији Радио Београда и интервју који је загребачком листу *Вјесник* дао Мико Трипало, фебруара 1963. године. Истичући "непостојање садржаја" као највећи недостатак уметности апстракције, Трипало је рекао:

"Поплава неких апстрактних дјела у сликарству одраз је и доказ садашње немоћи, немогућности да се нешто каже. Тежи се за одвајањем форме од садржаја и преувеличава значај форме у умјетничком стварању. Ми се, дакле, морамо изјаснити против свега онога што кроз форму умјетничког дјела деморализира и што протура антисоцијалистичка схваћања о човјеку и друштву [...] При томе не смемо заборавити да се против некавалитетних и нама 'туђих' умјетничких дјела не може борити дискусијом, већ само квалитетнијим умјетничким дјелима."²⁴²

Поводом "фаворизовања апстракције" и све чешћег одступања стручних жирија за награде од оријентације партије, Трипало је подвукао да то представља "крупан идеолошки проблем".²⁴³

²⁴⁰ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Izveštaj Sekretarijata SIV-a za informacije Odeljenja za međunarodne veze o reagovanjima strane štampe na govore druga Tita o problemima kulture, od 18. 4. 1963.*

²⁴¹ Већина партијско-политичких лидера није се јавно експонирала у овој кампањи, а симптоматично је да су чак и они ватрени поборници административних интервенција и репресивних мера у уметности настојали да се дистанцирају од акција таквог карактера. Тако је Вељко Влаховић, негирајући оптужбе филмских стваралаца да је иницијатива за радикализацијом односа према "идеолошки неприхватљивим" уметничким остварењима потекла од њега лично, тврдио да је за судски процес против филма *Град* у Сарајеву, сазнао из штампе. IAB, SKS OSKB GKBGD (136), К-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 22. 5. 1964.*

²⁴² М. Трипало, *Sloboda umjetničkog stvaranja – na idejnim pozicijama socijalizma i humanizma*, *Vjesnik*, Zagreb, 20. 2. 1963.

²⁴³ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Ideološka komisija CK SKJ: informacija br. 2, od 4. 3. 1963.*

После ових првих реакција, широки диспут о стању у домаћој култури и уметности настављен је како "иза затворених врата", на састанцима савезних, републичких, градских и општинских партијско-политичких тела задужених за идејна питања, активима СК при уметничким удружењима (СУЛУЈ, УЛУС итд) и институцијама културе, тако и јавно, у оквиру бројних гласила, форума, трибина, саветовања. На делу је била замашна и организована политичко-пропагандна акција чији је циљ био елиминација "туђих, антисоцијалистичких тенденција и појава идеолошког скретања" у науци, култури и уметности. Састанци републичких централних комитета били су полигон разраде стратегије идеолошке борбе, али и прилика за изјашњавање, критику и самокритику, одређивање комуниста према актуелним догађајима и "спорним" уметничким феноменима. Начелна подршка Титовим смерницама, дистанцирање од кампањског и административног приступа у решавању актуелних проблема у култури и уметности, опредељеност за јавну дискусију, принципијелну расправу и аргументовану критику као демократске форме идеолошке борбе на том подручју, као и неопходност превазилажења слабости и постизања конзистентног става унутар СК, општа су места готово свих седница и састанака републичких форума. С друге стране, пленуми градских комитета протикали су у знаку проналажења адекватне стратегије практичног спровођења задатака и циљева договорених на вишим нивоима власти, односно конкретног деловања против идеолошки неприхватљивих манифестација у уметничкој пракси. Подаци из архивске грађе указују на то да су у већини случајева покушаји политичке арбитраже или интервенције у овом домену били претежно ограничени на идеолошке комисије (градске и општинске) и партијске активе у уметничким удружењима и институцијама културе, односно препуштани средњој или нижој, али идеолошки врло ригидној партијској номенклатури. Будући да је српско руководство показивало изванредан степен толеранције према "идеолошким скретањима" у уметности, југословенски политички врх се ослонио на ниже партијске ешалоне, односно кадар који је у пракси већ показао оданост линији СК, а на чије се одлуке и ставове могло утицати. Ови амбициозни партијски кадрови, бирани првенствено према критеријуму идеолошке и политичке подобности,²⁴⁴ имали су задатак да

²⁴⁴ То су људи који, према речима Станке Веселинов, "воле одређену област", а чија се "недовољна стручност

демаскирају идеолошки *background* "негативних схватања", укажу на конкретне примере њихових манифестација, морално и професионално дискредитују носиоце и детектују њихова упоришта деловања. Иако теза да Титови говори представљају наставак политичких напада на апстракцију из претходне деценије – усмерених, пре свега, на загребачку групу *Нове тенденције* има основа²⁴⁵ – врло је индикативно да је партијско-политичка бирократија управо у енформелу препознала "јерес", а његове носиоце идентификовала као "архинепријатеље југословенског друштва". Тако се даљи развој београдског енформела одвијао у усијаној атмосфери политичких притисака и жучних расправа, а у њиховом епицентру нашли су се његови водећи протагонисти и промотивни критичари. Бројне оптужбе изречене на њихов рачун биле су крајње неутемељене, а проиштале су из спреге доминантних политичких и уметничких фактора и њихових интереса. Међутим, питање стратегије, методологије политичког обрачуна са критичким и субверзивним уметничким феноменима и њиховим носиоцима довело је до размимоилажења, мање-више отворених конфронтација између либералних и конзервативних комуниста, што је указивало на процес урушавања идеолошке монолитности унутар СКЈ.²⁴⁶ Проблем су представљале истакнуте политичке и јавне личности које су декларативно подржавале линију СКЈ, а у пракси игнорисале партијско-политичке директиве и смернице. Зато је на састанку Идеолошке комисије ЦК СКЈ одржаном средином јануара 1963. Петар Стамболић апеловао на "идеолошки непоткупљиве" комунисте да преузму иницијативу и "неутралишу екстремно либералне фракције, појаве и њихова упоришта".²⁴⁷

Разумевајући Стамболићеве речи као позив на акцију, убрзо су се у политичку кампању против енформелне апстракције укључили и уметници политички ангажовани у уметничким форумима, партијским и друштвеним организацијама. Да је њихова улога у "идеолошком демаскирању" и дискредитацији водећих протагониста и промотивних критичара енформела била

компензује познавањем општедруштвених и идејних проблема и генералне културне политике". АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/р1., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, од 7. 3. 1963.*

²⁴⁵ L. Merenik, *nav. delo*, 127.

²⁴⁶ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 328.

²⁴⁷ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Zapiski sa sednice Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 18. 1. 1963.*

не само активна већ и предводничка, поврћује излагање Марија Прегеља, председника Извршног одбора СУЛУЈ-а, на састанку Комисије за политички и идејно-васпитни рад ССРНЈ јануара 1963. године. Понављајући тезе појединих чланова *Децембарске групе* изречене на састанцима УЛУС-а одржаним претходне године, Прегељ је указао на негативну праксу "декретирања" неколицине уметника и ликовних критичара на кључне позиције друштвеног управљања и одлучивања у домену културе и уметности, која је носиоцима апстракције обезбедила привилегован статус у друштву, доминантну позицију на домаћој ликовној сцени и заступљеност у медијима, као и престиж у оквиру националних селекција на међународним ликовним смотрама и изложбама у иностранству. Као илустративне примере "протекционизма и монополизма" навео је београдске манифестације Октобарски салон (1961. и 1962) и Тријенале југословенске ликовне уметности (1961), а "херметизам" њихових изложбених концепција поистоветио са "аристократизованим поставкама" музеја и галерија капиталистичких земаља. Истичући да је "фаворизовање" апстракције западноевропске провенијенције нарушило "равнотежу праваца" и релативизовало "југословенски критеријум" у уметности, апеловао је на Социјалистички савез да пружи подршку СУЛУЈ-у и узме активног учешћа у "регулисању односа снага" на домаћој уметничкој сцени.²⁴⁸ Непосредно потом одржан је и састанак актива комуниста УЛУС-а, којем су присуствовали представници Градског комитета. У складу са смерницама виших партијско-политичких инстанци, Александар Луковић позвао је уметнике – комунисте да се одлучно супротставе "девијантним појавама" у уметности и ликовним критичарима који су "форсирајући једино енформел, злоупотребили друштвене положаје и поверење заједнице". Уверен да би обнављање предводничке улоге УЛУС-а у креирању културне политике "вратило домаћу уметност на прави пут", инсистирао је на поновном успостављању партијске организације при Удружењу. Констатујући да је друштвена улога уметника – комуниста у протеклом периоду била минорна, Драгослав Стојановић Сип сматрао је да они нису једини одговорни за "алармантно стање у култури". "Декаденција" домаће уметности, како тврди Сип,

²⁴⁸ АЈ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisek sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 12. 1. 1963.*

"проистекла је из нестабилне и нездраве културне политике, снобизма и других штетних појава и злоупотреба", као и околности да "починиоци, иако јавности познати, нису приведени правди". Наглашавајући да је "фаворизовањем енформелне апстракције" дошло до поремећаја система вредности у којем се "фигурација нашла на дну лествице", Бранко Манојловић је као еклатантан пример како "милитантна критика крчи путеве тенденцији којој је наклоњена" навео Трифуновићеву ауторску изложбу *Енформел – млади сликари Београда* одржану у Културном центру Београда 1962. године. Оцењујући да је у тим покушајима да се домаћа уметност укључи у токове светске уметности "било више усвајања него освајања", упозорио је да су "у спречи самозваних уметничких ауторитета и државног меценарства многи креативни потенцијали угушени". У том контексту, Ратомир Стојадиновић је истакао да је неколицина критичара одиграла кључну улогу у "обмањивању државних органа да је енформел уметност у коју би требало улагати". И док је Дмитар Тривић предлагао административну интервенцију против "оних који стављају камен и песак на платно", Матија Вуковић је уметнике "из редова бивших припадника Задарске групе"²⁴⁹ означио као иницијаторе "борбе за личне интересе и положаје". Поткрепљујући ову тезу тврдњама да су "најпре добили битку на Академији, затим освојили УЛУС, потом Октобарски салон, Тријенале и друге институције", Вуковић резигнирано истиче:

"Ти полусликари, супер-експерти, држали су предавање о апстракцији као о јединој аутентичној уметности. Они су заузели велике положаје и ти исти ће са тим ауторитетом којим сада располажу дириговати и сутра, јер умеју вешто [...] да се одрже у новој ситуацији и новој верзији."²⁵⁰

Тврдећи да дела енформела нису ништа друго до индикатор "стваралачке импотенције", Владета Петрић је рекао да су његови промотивни критичари "немилице трошили друштвена средства" под изговором "нужне интернационализације" домаће уметности. Милош Бајић је сматрао да је управо "обавештеност" о уметничким збивањима на Западу довела до "кризе аутентичности" домаћег стваралаштва, а Сергије Јовановић је подвукао да енформелној апстракцији "недостаје партијност у смислу друштвене

²⁴⁹ Вуковић циља на Миодрага Мићу Поповића, Веру Божичковић-Поповић, Милорада Бату Михаиловића, Петра Омчикуса, Косару Косу Бокшан и Љубинку Јовановић који су чинили сликарско језгро *Задарске групе*.

²⁵⁰ IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 25. 1. 1963.*

ангажованости и усмерености на социјалистичке садржаје". Након оваквих тврдњи и квалификација уследило је чврсто обећање Витомира Стојковића, представника Градског комитета, да ће се заложити за безрезервну подршку градских власти и помоћ УЛУС-у у обрачуна са енформелом.²⁵¹ Међутим, да придобијање подршке градске политичке гарнитуре није текло глатко показао је састанак Секретаријата за просвету и културу града Београда одржан 8. фебруара 1963. Извештавајући присутне о "екстремним реакцијама" уметника на Титове говоре, Вукашин Стамболић је истакао да "реалисти" пледирају за рестаурацију соцреализма и административне мере против апстракције, док "модернисти" интервенцију шефа државе тумаче као "фронтални напад на хуманистичку интелигенцију и уметност изведен под утицајем СССР-а". Тиме обе струје, како је оценио, "лове у мутном" настојећи да привуку СК на своје "гупашке позиције" и увуку у конфронтације. Узгред напомињући да је "из страха од политичких реперкусија" дошло до одлагања скупштине ликовних уметника, отказивања неколико већ припремљених изложби и повлачења текстова из штампе, Стамболић је излагање завршио констатацијом да су Брозови говори допринели "позитивној атмосфери", интензивнијој политичкој активности и одлучности комуниста да реше актуелне проблеме у уметности. За разлику од Стамболића и Милијана Неоричића, који су се противили политичком интервенционизму и "полицијским" методама рада комуниста на подручју културе и уметности, тадашњи градоначелник Београда Бранко Пешић био је изричит у ставу да "све те људе који нису за социјализам треба одстранити". У том смислу, индикативна је изјава Милана Рајачића да је "већина недавних акција и интервенција у култури била реализована у складу са информацијама и анализама добијеним од органа унутрашњих послова и Службе државне безбедности". Као мере сузбијања "западњачких утицаја", Ђоко Стојчић заговарао је забрану јавних гласила и затварање свих институција које представљају упоришта "негативних тенденција", а пре свега, Америчке читаонице. Закључујући овај састанак, Милојко Друловић

²⁵¹ *Isto.*

У извештају који је приредио поводом овог састанка, Стојковић се заложио за обнову партијске организације при УЛУС-у, образлажући овај захтев неопходношћу организованог идеолошког рада у Удружењу, јачања његовог утицаја на ликовну политику и решавања проблема везаних за доминацију апстракције. IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Informacija sa sastanka aktiva Saveza komunista likovnih umetnika Srbije, od 8. 2. 1963.*

је констатовао да је пред градским властима још много посла, али да не постоји јасна и јединствена стратегија у погледу решавања актуелних проблема у култури и уметности.²⁵²

С тим у вези, посебно важне биле су смернице и закључци са седнице Организационо-политичког секретаријата ЦК СКЈ одржане 27. фебруара 1963. У свом излагању, Петар Стамболић поновио је Кардељеву оцену да "свесних непријатеља социјализма међу носиоцима малограђанских, анархистичких и декадентних схватања има релативно мало", али је упозорио на неопходност одлучније идејне борбе против "експанзије епигонских и идејно штетних уметничких тенденција", као и "негативног деловања и утицаја промотивне критике на јавно мњење". Трошење друштвених средстава на откуп "идеолошки неприхватљивих" уметничких дела квалификовао је као "тешку злоупотребу друштвеног положаја", а "либералистичка" тумачења програмске тезе о слободи стваралаштва тумачио као "покушај дезавуисања права комуниста на идејни утицај, друштвену критику и идеолошку борбу у домену уметности". Оцењујући да су толерантан однос, али и исхитрене, некоординисане акције појединих комуниста довели до ескалације проблема, упозорио је да ће такво понашање убудуће бити строго санкционисано. У том контексту, осврнуо се на ситуацију у Новом Саду где је, како је рекао, формирана посебна комисија са задатком да обилази изложбене просторе и "скида антисоцијалистичка дела апстракције", док су њени чланови *post festum* откупљивали "спорне слике испод реалне цене и то за личне потребе". Ограђујући се од поменуте акције, али и других сличних интервенција и репресивних мера у домену уметности, објаснио је да су оне крајње контрапродуктивне јер "уводе СК у директну конфронтацију са хуманистичком интелигенцијом". Пледирајући за "резолутније разрачунавање са антисоцијалистичким тенденцијама и њиховим носиоцима у свим доменима стваралаштва", Александар Ранковић је предлагао да се "тежиште акције пребаци у развијене центре где су спорне појаве у култури најизраженије". Сматрао је да би организацију идеолошке борбе на том пољу требало поверити СКЈ, а спровођење одлука и мера препустити партијским руководством и друштвено-

²⁵² IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda, od 8. 2. 1963.*

политичким организацијама на републичком нивоу. Био је мишљења да је деловање комуниста неопходно усмерити на конкретне акције, спровођење усвојених закључака и одлука партије, а планираним мерама обезбедити подршку шире јавности. У циљу отклањања недоумица везаних за реализацију ових задатака, предложио је публикавање одлука врха партије. Залагао се за "строжије идеолошке критеријуме" селекције нижег партијског кадра у основним организацијама СК у уметничким удружењима и институцијама културе, стручним саветима и уметничким жиријима, као и за већи степен јавности њиховог рада како би се "несавесни појединци идентификовали и приморали да снесу консеквенце за своје поступке". Такође, предлагао је интензивнију контролу и идеолошку индоктринацију јавних гласила и трибина залажући се за медијску подршку у борби против "негативних појава које коче демократски развој културе" и у афирмацији "прогресивних комунистичких снага". У принципу, Ранковић није био против јавних дискусија и сучељавања мишљења као демократског механизма идеолошке борбе, али је пледирао за промену њихове концепције. Уместо широког диспута о актуелним проблемима у уметности у којем су у претходном периоду учествовали углавном нижи партијски ешалони, предложио је укључивање у јавну расправу партијско-политичких челника, како је рекао:

"компетентних и способних да идентификују носиоце негативних тенденција, разоткрију идеолошке импликације и политичке циљеве који стоје иза њихових ставова, те да им се одлучно и принципијелно, снагом аргумената и уверења супротставе".²⁵³

На такав начин вођене јавне полемике обезбедиле би, према Ранковићу, "оперативне податке на основу којих би идеолошке комисије могле конкретно да интервенишу".²⁵⁴ На основу наведеног, евидентно је колико је Ранковићево вишегодишње искуство као шефа Управе државне безбедности²⁵⁵ допринело већем степену "оперативности" његових предлога за решење проблема у уметности и култури. У наредном периоду, његови предлози чинили су окосницу стратегијског деловања СКЈ на том подручју.

²⁵³ АЈ, 507 (СКЈ), V (1-40), К-ХИХ, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 27. 2. 1963.*

²⁵⁴ *Isto.*

²⁵⁵ В. Petranović, *nav. delo*, 281.

Већ почетком марта 1963. у оквиру Комисије за идеолошки рад ЦК СКЈ одржане су консултације са секретарима републичких идеолошких комисија у вези са стратегијом деловања комуниста на пољу културе и уметности. Упозоравајући да "опозиционо деловање" интелектуалаца и уметника "отуђених од друштва" не би требало "препустити стихији", Петар Стамболић оштро је критиковао комунисте који су толерисали публикавање "антирежимских" текстова у листовима и часописима које је финансирала држава, као и оне који су трошили друштвена средства за промоцију, откупљивање и награђивање "антисоцијалистичких дела". Једнако критичан био је и према интервенцијама супротним званичним ставовима партије, о којима каже:

"Обавештени смо да су на три места формиране комисије да скидају модернистичке, апстрактне слике из установа [...] напада се цез-музика и твист, прелазе се све границе [...] примењују се административне мере [...] развија се кампања против апстрактног сликарства [...] створила се једна атмосфера фронталног наступа против интелектуалаца, ликовних критичара".

Истичући да такве акције подједнако нарушавају углед и ауторитет СКЈ, изложио је стратегију идејне борбе комуниста:

"Све те трибине, почевши од штампе, радија и телевизије, до тела и савета појединих установа из области културе, треба да буду чвршће држане преко комуниста који се у њима налазе. Ми смо сада, после говора друга Тита, у офанзиви, у бољој позицији него раније [...] Имамо права да се мешамо, да отворено кажемо шта не ваља, шта је друштвено негативно [...] Јасно је да не треба да идемо у кампању, али треба брзо деловати [...] Наше је мишљење да је пут за превазилажење ових негативних појава, унутрашња међусобна борба мишљења, јавна дискусија о тим питањима у којој ће постепено пропадати то што нема тла у нашем животу [...] и мобилизација свих снага СК".²⁵⁶

Иако уверен да је у датом времену и политичким околностима за једну "заосталу средину каква је југословенска" важно да у уметничкој пракси негује и апстракцију, Крсте Црвенковски је "најновија остварења апстрактног правца" оквалификовао као "декадентну реакцију", "кочницу развоја социјалистичких вредности" и, као превасходни задатак "марксистичке интелигенције", истакао "разбијање група које постоје као фаворизирани". Надовезујући се на опсервације Црвенковског, Мито Хаџи Василев упозорио је да је бирократија одавно

²⁵⁶ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 1. 3. 1963.*

сигнализирила да је програмска теза о слободи стваралаштва за многе уметнике значила "право на увоз, епигонство, празно помодарство и оспоравање марксистичке идеологије, дисквалификацију идејних позиција СКЈ". Као главна упоришта "малограђанског укуса, негативних уметничких појава и неприхватљивих тумачења марксизма", Милентије Поповић је индексирао уметнике и интелектуалаце окупљене у "приватним клубовима и престоничким салонима" којима је, како је истакао, требало "забранили јавно иступање и друштвено деловање" да би се "ограничили њихов штетан утицај". Из извештаја секретара републичких идеолошких комисија сазнајемо да је негативних реакција и експресних ситуација у вези са Титовим говорима било у свим федералним јединицама. Никола Секулић извештава да у Хрватској највише негодују "прозападно оријентисани" интелектуалци, културни радници и ликовни критичари, с обзиром на то да су њихов рад и ангажовање били предмет критичког преиспитивања, а да међу представницима апстракције "влада паника, психоза и дилема да ли уопште више смеју да излажу". Из излагања Драже Марковића сазнајемо да су у фокусу Идеолошке комисије ЦК СК Србије биле конфронтације између представника различитих уметничких концепција, "офанзивно деловање прозападних и информбироовских елемената", али и то да су обављени разговори у активима уметничких удружења и консултације са руководећим кадром у институцијама културе и информисања, те да су случајевима "екстремног идеолошког скретања" спроведене "персоналне смене и друге организационе, техничке и административне мере".²⁵⁷

Следећи важан политички форум на којем је расправљано методологији идеолошке борбе против "туђих, несоцијалистичких, малограђанских схватања и појава" у науци, култури и уметности био је пленум ЦК СК Србије, одржан 7. марта 1963. председавајући Јован Веселинов упозорио је присутне да су се Титове оптужбе на рачун комуниста односиле првенствено на српско руководство, које је у вишим партијским телима критиковано због "недопустиве толеранције" идејних скретања у уметности и недоследности у спровођењу партијских смерница. Стога је апеловао на присутне да од стручних тела,

²⁵⁷ Isto.

уметничких удружења и руководећег кадра у култури захтевају већу принципијелност, ангажовање и одлучност у сузбијању "декадентних струјања са Запада" и деловања "реакционарних појединаца" на пољу културе. Подразумевало је то заштравање идеолошког критеријума у домену уметничке праксе и развијање естетског суда "са марксистичких позиција". Отварајући расправу о проблемима у култури, Чедомир Миндеровић је апострофирао апстракцију, конкретно енформел и појаву концентрисања већег броја руководећих функција на свега неколико појединаца. Позвајући се на "поуздане изворе", с тим у вези је рекао:

"Једно име се у овом списку појављује осам пута, при чему нисмо рачунали чињеницу да је исто лице директор утицајне институције баш на овом пољу, и критичар [...] Овако мали избор имена [...] морао је да доведе до доминантног утицаја оних схватања која су заступали ови 'увек неопходни' људи с највише функција и, вероватно, највише борбености. Њихова схватања немамо право да жигушемо, чак и ако би била за то, док остају њихова, лична, али кад у оваквој констелацији почну да се јављају као све утицајнија, неминовно је да постану правило средине, мода, па и закон [...] Томе свему треба додати утицај тог, тако насталог, 'јавног мњења' на тела која именују овакве савете, жирије, комисије, и сличне органе. И, што је веома важно, фактор критике, у дневној и периодичној штампи, која се у нашој, београдској ситуацији, такође налазила махом у рукама људи о којима је реч".²⁵⁸

Одреднице "директор", "критичар" и квалификација "борбеност" указују да је Миндеровић мислио на Трифуновића, који је у то време био директор Народног музеја у Београду, доцент на Катедри за историју уметности Филозофског факултета у Београду, члан републичке комисије за откуп уметничких дела и комисије за доделу Седмојулске награде, али и члан организационог одбора и жирија за награде Првог југословенског бијенала младих ликовних уметника у Риједи (1960) и Другог октобарског салона у Београду (1961),²⁵⁹ стални ликовни критичар НИН-а и истакнути експонент "милитантне" критике, промотер београдског енформела.²⁶⁰ Иако се сложила да би праксу концентрисања већег броја функција на неколико појединаца требало укинути, Станка Веселинов истакла је да су успешни и способни људи најчешће по инерцији бирани на одређене функције и да њихова лична амбиција или "каријеризам" у том смислу

²⁵⁸ АС, Ђ-2 (ЦК СКЈ), К-7/р1., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, од 7. 3. 1963.*

²⁵⁹ Видети: *if, Biennale mladih*, Telegram, Zagreb, 29. 7. 1960; *Oktobarski salon 1961*, Moderna galerija, Beograd, 1961.

²⁶⁰ В. Круљац, *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*, Народни музеј, Београд, 2009.

нису били одлучујући фактори. С друге стране, Дражу Марковића забрињавале су последице Титових напада:

"У многим срединама створена је таква атмосфера да се априори свака критика штетних и конфузних гледања, свако супротстављање разним негативним појавама, сваки отпор туђим идејним схватањима оцењује као догматизам, као бесправно мешање у уметничко стварање, као конзервативно спутавање стваралаштва, дириговање, покушај политичког уплитања итд."²⁶¹

Милојко Друловић дао је следећу оцену стања у културноуметничком животу републике и рада комуниста на том пољу:

"Допустили смо да једнострано тумачење тезе о слободи стваралаштва буде доминантно. А у пракси често заборављамо други део програмске тезе [...] која захтева борбени однос, идејни, полемички [...] Демократизацију у области културе није у довољној мери пратио процес развијања и усавршавања облика идејне борбе. У таквој атмосфери доста комотно су могли да се осећају чак и они појединци који демократску атмосферу друштва користе за политичке испаде, као и они који су под фирмом да дају ново, давали и помодарско, екстравагантно, било да су то чинили из негативног политичког односа према друштву, из рачуна, из моде, свеједно [...] А какав је наш однос? Критикујемо ствари на Идеолошкој комисији, или на Комитету, или у четири ока и то је све".²⁶²

Закључујући сесију расправом о слабостима уметничког обликовања социјалистичке стварности, Милан Вукос је истакао да се СК залаже за "разноврсност жанрова, стваралачких метода, естетских праваца, али да неће толерисати разноврсност идеологија".²⁶³ Непосредно потом на састанку Секретаријата за просвету и културу града Београда градоначелник Пешић упознао је присутне са оценом Извршног комитета СК Србије да је "Градски комитет у погледу реализације смерница виших партијских инстанци подбацио". Како се радило о веома деликатном подручју друштвеног живота, већина градских челника и кадрова задужених за културу зазирала је од репресивних мера и драстичних кажњавања. Свестан тога, Пешић је упозорио да енергичније деловање и ефикасније санкционисање носилаца негативних утицаја и појава у култури и уметности представља императив.²⁶⁴

²⁶¹ АС, Ђ-2 (ЦК СКЈ), К-7/р1., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, од 7. 3. 1963.*

²⁶² *Исто.*

²⁶³ *Исто.*

²⁶⁴ IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda, od 9. 3. 1963.*

У међувремену, у Београду је одржан и ванредни пленум СУЛУЈ-а. И док званично саопштење остаје у оквирима генералних смерница изведених из Титових говора и у знаку очекивања да ће друштвени фактор преузети иницијативу и разрешити актуелне проблеме у уметности,²⁶⁵ записник и пратећи материјали ове седнице откривају сву сложеност проблема и односа снага на југословенској уметничкој сцени. Уводно излагање Зорана Петровића, члана *Децембарске групе*, углавном се односило на проблеме домаће ликовне критике. Квалификујући је као "нестрпљиву, негаторски бучну и протагонистички ангажовану" у афирмацији "преферираних" уметничких тенденција, Петровић јој је замерао на повођењу за тренутним иновацијама на светској уметничкој сцени, пренебрегавању "аутентичних вредности" домаће уметничке продукције и релативизовању "идеје континуитета" у њеном развоју. Расправљајући о "провизорности" вредносних критеријума којима се руководе поједини "неприкосновени арбитри" уметности и "необјективности" њихових оцена које су, како је рекао, "последица непознавања уметничке праксе", поменуо је као пример рецентна тумачења енформела. Што се тиче презентације савремене уметничке продукције у иностранству, Петровић је био изричит у оциени да су аутори млађе генерације у протеклом периоду били у знатно неповољнијем положају у односу на реномиране уметнике.²⁶⁶ Опонирајући Петровићу, Маријан Детони је тврдио да су управо дела енформела чинила окосницу националних селекција на престижним међународним ликовним смотрама и изложбама југословенске савремене уметности у иностранству. Настojeћи да дискредитује енформел као уметничку концепцију истакао је да се његови носиоци услед "креативне немоћи" ослањају "на јефтине трикове случајности и монтирања одбачених предмета на сликарску плоху", те да је у питању феномен који "не само да настаје *ex nihilo*, већ и у свом исходу остаје ништаван". Квалификујући га као "декадентно помодарство", "епигонску и малограђанску појаву страну социјалистичком менталитету и стварности", циљао је на његову идеолошку неподобност.²⁶⁷

²⁶⁵ АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-12a, *Vanredni plenum povodom petnaestogodišnjice Saveza, Informativni bilten SULUJ-a, zima 1962 – proleće 1963.*

²⁶⁶ АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-4, *Zoran Petrović: "Neki aktuelni problemi naše likovne umetnosti", Uvod za diskusiju na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, Beograd, 4. 3. 1963.*

²⁶⁷ АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-4, *Marijan Detoni: Referat partijskog sekretarijata ULUH-a pročitan na plenumu SULUJ-a 4. 3. 1963.*

Иступајући у име "одбране социјалистичког хуманизма и праве уметности", Војо Димитријевић је оспоравао енформел као "фаталистичку безнадежност, која угрожава смисао људске егзистенције сводећи је на случајност релефа виђеног у шољици црне кафе". Енформелно негирање класичних вредности слике и "поништавање уметничког искуства у име хаотичне слике савременог света сведене на рудиментарну материју" сматрао је потпуно депласираним. Панорамска изложба југословенске апстракције одржана крајем 1962. у оквиру манифестације Ликовна јесен у Сомбору послужила је Бошку Рисимовићу као претекст у оспоравању Трифуновићевих тврдњи да радови презентовани на тој смотри представљају "највиши домет савременог југословенског сликарства" и да су "проистекли из специфичних услова локалне средине". Насупрот већини учесника ове сесије који су тврдили да је реч о "импортованој тенденцији", Стојан Ћелић био је мишљења да београдски енформел представља "креативну надградњу и елаборацију страних решења", која "подстичући стваралачку реакцију делује позитивно на развој домаће уметности".²⁶⁸ После ове пленарне седнице уследиле су хитне консултације Милентија Поповића са групом ликовних уметника. Нужност и ургентност политичке акције у подручју уметности налагала је утврђивање методологије идеолошке борбе и стратегије друштвене интервенције у тој сфери. Представници уметничке професије пледирали су за укључивање друштвеног фактора у рашчишћавање проблема у уметности и сугерисали да тежиште политичке акције треба усмерити на ликовне критичаре.²⁶⁹ Да су њихове сугестије имале одјека, показао је састанак Комисије за политички и идејно-васпитни рад ССРНЈ одржан 14. марта 1963. на којем је донета одлука да се Савез непосредно укључи у акцију. Како су планиране мере подразумевале смене, отказе, забране и цензуру, политички фактор био је јединствен у ставу да би методе интервенције претходно требало ускладити са постојећим законском регулативом како би се читавој акцији обезбедио легитимитет. Као циљна група означени су критичари који су оптужени да кроз јавно деловање у домену ликовне критике и рад у уметничким жиријима и

²⁶⁸ АЈ, 644 (SULUJ), F-4, *Stenografske beleške sa proširenog plenuma Izvršnog odbora SULUJ-a, od 4. i 5. 3. 1963.*

²⁶⁹ АЈ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspiti rad SO SSRNJ, od 9. 3. 1963.*

стручним саветима "претендују на шири, друштвени монопол". Томе у прилог говоре речи Милентија Поповића:

"Занатска критика шверцује друштвену критику. Изгледа да је критичар више тај који ствара атмосферу против које ударамо него сам стваралац, нарочито ликовни критичар!"

Једнако жигосане биле су и некоординисане акције уклањања дела апстракције из изложбених простора и судска процесуирања аутора појединих књижевних и филмских остварења, али пре свега, зато што су откривале сву немоћ режима и партије да се демократским средствима изборе са изазовима датог тренутка.²⁷⁰

Средином марта у Комисији за идеолошки рад ЦК СКЈ поново су одржане консултације са секретарима републичких идеолошких комисија. Расправа о "страним утицајима" јасно је показала да су партијски идеолози били мишљења да енформел представља "декадентну, прозападну јерес и анахронизам", а да је материјална и морална подршка коју су САД пружале њеним носиоцима, промотивним критичарима и "политичким савезницима" имала за циљ подривање југословенског самоуправног социјалистичког поретка и система вредности. Иако су "позитивни" ефекти акција и мера спроведених у култури и уметности препознати у "масовном заокрету", промени става комуниста који су донедавно били на страни "екстремних схватања и којекаквих експеримената", свест о негативним ефектима ових акција била је присутна. Констатовано је да су политички напади и притисци на уметничке и интелектуалне кругове допринели општој атмосфери страха, неизвесности и несигурности, довели до "езоповског говора" у уметности и критици, повлачења текстова из штампе и отказивања изложби представника апстракције (Борис Доган у Загребу, Лазар Возаревић у Београду). Да би се успоставила равнотежа и очувао привид неутралности СК према опонентским уметничким фракцијама, партијски челници нису подржали захтев "реалиста" за реактивирање партијских организација у оквиру уметничких удружења. Средствима масовног информисања (радио, телевизија, штампа) издата је директива да се уздржавају од било каквог фронталног напада на хуманистичку интелигенцију и носиоце апстракције. "Демократско решење" за

²⁷⁰ АЈ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspiti rad SO SSRNJ, od 14. 3. 1963.*

проблем јавних гласила, која су у међувремену постала упоришта "антирежимског" деловања ликовних критичара и либералних интелектуалаца пронађено је у прекиду њиховог финансирања. Осим економских мера, механизми политичких притиска и контроле заснивали су се на "ротацији кадрова", односно сменама и "размени мишљења", што је заправо значило идеолошку индоктринацију и "преваспитавање", али и потказивање. Међутим, питање на који начин ће у одређивању комуниста према "девијацијама", као што је енформелна апстракција, идејно-политичка лојалност партији надјачати професионалну етику, остало је и даље отворено.²⁷¹

Београдски енформел, његови носиоци и промотивни критичар били су тема расправе и на тродневном састанку представника партијског актива Удружења књижевника Србије и Идеолошке комисије ЦК СК Србије марта 1963. Поводом спекулација око "фамозног списка" којим је Миндеровић на пленарној седници ЦК СКС (7. марта 1963) доказивао да је неколицина модернистички оријентисаних интелектуалаца и уметника преузела већи број друштвених функција, Оскар Давичо је иступио са конкретним подацима. Таксативно навдећи имена људи на челу стручних жирија и савета, значајних институција културе у Београду, као и аутора чија су дела штампана, откупљена или награђена у протеклих неколико година, доказао је да су оптужбе "реалистичког табора" неосноване. Штавише, статистички подаци ишли су у прилог "реалистима". Отварајући расправу о "антихуманистичким" књижевним делима и позоришним комадима "некореспондентним" југословенској социјалистичкој стварности, Велибор Глигорић дотакао се и београдског енформела. Уверен да се ради о "епигонству и компилацији", тачније о "досадним делима која серијски личе једна на друге, а ништа не значе", чврсто је стајао на становишту да је доминацију овој изразито "некомуникативној, неестетској тенденцији" било могуће обезбедити једино снажном пропагандом, огромним материјалним средствима, наградама и откупима. Надовезујући се на Глигорићеве опсервације, Мира Алечковић је нагласила да је са експанзијом енформела "свака стваралачка конкуренција гушена, а објективна критика потиснута". Затим је испричала како је била

²⁷¹ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963.*

непријатно изненађена информацијом добијеном од Жана Касуа, који је током фебруара боравио у Београду, да му се "ова мала група сликара пожалила" како је "после Титових говора слобода уметничког стварања у Југославији дефинитивно угрожена". Придајући овој епизоди карактер и тежину друштвенополитичког скандала, Алечковић је оптужила "другове из институција културе".²⁷² "Историја енформела и апстракционизма почела је", како је у свом излагању нагласио Танасије Младеновић:

"када је искључиво из егзистенцијалних разлога добар део домаћих сликара прихватио поетику енформела, будући да је критика промовисала, ликовни жирији награђивали, а руководиоци галерија откупљивали искључиво дела енформелне апстракције [...] ови полтрони не би тако узели маха, да се нису нашле извесне наше социјалистичке 'мецене и патрони' који су изгубили сваки марксистички критеријум и однос према тим људима и њиховим називи уметничким делима".²⁷³

У наставку индексирао је часописе *Поља*, *Видици*, *Дело* и ревију *Данас* као упоришта промоције овог "социјализму идејно туђег, апстрактног естетског правца". Била је то, како се касније показало, круцијална опаска која је запечатилa судбину ревије *Данас*. Мишљење Милорада Панића Сурепа било је да би "те уметничке креације у којима доминирају идеје отуђеног човека", неизоставно требало научно-стручно објаснити и презентовати јавности као "болест, пошаст модерног доба". Закључујући расправу о ликовној проблематици, Мухарем Первић је истакао да страни утицаји нису једино последица "идеолошке неотпорности људи који стварају, него и уплива јачих, креативнијих личности са Запада на младе уметнике", те да енформелну тенденцију ваља посматрати и као израз личног опредељења и стваралачких могућности млађе генерације српских ликовних уметника.²⁷⁴

Седнице београдског Градског комитета и савезне Комисије за идеолошки рад одржане у априлу и мају биле су прилика да се сумирају први резултати конкретних акција и мера спроведених у уметности и култури. Из извештаја

²⁷² Мада га није именovala, Алечковић је недвосмислено циљала на Лазара Трифуновића, који је, као директор Народног музеја у Београду, био Касуов домаћин. В. Круљац, *нав. дело*, 105, 142.

²⁷³ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963*; IAB, SKS OSKB GKBDG (136), К-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktivа SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963*.

²⁷⁴ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963*; IAB, SKS OSKB GKBDG (136), К-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktivа SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963*.

Милојка Друловића сазнајемо да су градске власти иницирале низ дискусија о актуелним проблемима у уметности и ликовној критици, одржаних у оквиру актива комуниста при уметничким удружењима и институцијама културе, али и то да су оне биле "стихијског карактера" и неконструктивне јер су се најчешће претварале у непринципијелне расправе и конфронтације на линији естетских и идејних разлика или личне обрачуна између уметника. С друге стране, већина јавних расправа и саветовања на тему односа друштво – уметност била је, како је оцењено, "кампањског, агитаторско-пропагандног или апстрактно-теоријског карактера", те није довела до очекиваних, конкретних резултата. Како партијске организације при уметничким удружењима нису биле у стању да проблеме "идеолошких скретања" у уметности решавају принципијелно и ефикасно, већина акција градских власти спроведена је на основу оперативних података органа унутрашњих послова и Службе државне безбедности. Будући да партијски врх "није одобравао фронтални напад и радикалнију акцију", тражена су алтернативна решења. У оптицају су били различити механизми кажњавања (смене, откази, искључења из СКЈ), идеолошке индоктринације, психолошких притисака на руководећи кадар у сектору културе и уметности, али и политичког утицаја, контроле и цензуре које су у пракси спроводили комунисти – уметници и културни радници.²⁷⁵ Упркос извесним "слабостима у дискусијама", рад партијских актива при уметничким удружењима оцењен је позитивно у Комисији за идеолошки рад ЦК СКЈ, будући да је идентификовањем "идејних скретања", њихових носилаца и упоришта деловања "дао смер акцијама општинских и градских комитета", док су позитивни резултати предузетих мера забележени једино у домену медија где су "кориговани најекстремнији облици негативности". Мада задовољан ширином диспута о идејним проблемима у уметности, партијски врх начелно је био разочаран ефектима целокупне акције. Пре свега, зато што је конзервативна политичка бирократија у обрачуна са "појавама идеолошког скретања" у уметности неретко посезала за директивним методама и репресивним мерама, док је либерална струја комуниста давала подршку интелектуалцима који

²⁷⁵ IAB, SKS OSKB GKVBGD (136), K-164, *Zapinik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda, od 4. 4. 1963*; AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-15, *Информација Градског комитета Београда о практичним задацима организације СК у области културе одржаног 4. 4. 1963*.

су, стајући у одбрану аутономије уметности и стваралачких слобода,²⁷⁶ отворено критиковали систем, државни интервенционизам и бирократизам пре свега. С обзиром на предстојећу изборну кампању, партијско-политички врх се дистанцирао од ових "догматских и либералистичких позиција" настојећи да у јавности очува имиџ СКЈ као "друштвене авангарде", а не фактора репресије. Из тих разлога, истрајавао је на привидно неутралном односу према постојећим уметничким правцима, тј. настојао да мерама за решење проблема у култури и уметности додатно не испровоцира све незадовољнију хуманистичку интелигенцију, а да конзервативне снаге задржи под контролом. Стога су све даље акције сузбијања појава "идеолошког скретања" у култури и уметности морале бити стратегијски планиране, ауторизоване и координисане са највиших партијско-политичких инстанци, док су у погледу методологије решења тражена на совјетској и пракси земаља "народне демократије".²⁷⁷

Непостојање комуникације између политичких тела и носилаца идеолошки неприхватљивих уметничких концепција незаинтересованих за учешће у партијским састанцима уметничких удружења требало је да буде компензовано јавним дискусијама о актуелном стању и тенденцијама у ликовним уметностима. Мада већина истраживача сматра да су бројне јавне дискусије и полемике с почетка шездесетих година 20. века показатељи либерализације, толерантности југословенског режима, слободе говора, изражавања мишљења,²⁷⁸ партијска грађа указује да је то само делимично тачно. Замишљене као полигон идеолошке индоктринације кроз сучељавање различитих мишљења, очекивало се да ће јавне расправе о "негативним појавама" у култури и уметности довести до колективне катарзе њихових носилаца, тј. прихватања линије СКЈ. Из тих разлога режим је био иницијатор многих јавних дискусија и оснивач бројних гласила и трибина. Међутим, како је ток или концепт ових расправа и полемичког сучељавања мишљења најчешће превазилазио иницијалне намере и зацртане оквире, власти су

²⁷⁶ Траума изазвана партијском контролом уметности током доминације социјалистичког реализма многе уметнике и интелектуалце учврстила је у уверењу да аутономија уметности представља баријеру њеној политичкој инструментализацији. Одбрана аутономије уметности значила је одбрану уметничких слобода.

²⁷⁷ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja СКЈ, од 10. 5. 1963.*

²⁷⁸ R. Peković, *nav. delo*, 278–281; П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 71, 342, 373, 375, 398; L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 57.

биле принуђене да делују репресивно. Критичке или опозиционе ставове изречене у оквиру ових дискусија и гласила режим је неретко (зло)употребљавао као конкретан повод, аргумент и оправдање за административну интервенцију. Томе у прилог говори политичка рецепција расправа вођених у лето 1963. године у оквиру Трибине младих у Новом Саду и Трећег стражиловског сусрета младих интелектуалаца Југославије. Учесници Трибине младих замерали су властима на нетолерантности према иновацијама и експериментима у домену уметности апстракције, док је група либералних интелектуалаца окупљених око часописа *Перспективе* (Вељко Рус, Тарас Кермаунер, Петар Божић) и *Гледишта* (Јагош Ђуретић, Триво Инђић, Брана Петровић) на Стражиловском сусрету иступила са захтевима за деполитизацијом и већим степеном аутономије стваралаштва. Систематски разоткривајући суштину југословенског бирократизма и односа власти и уметности, Данило Пејовић и Дејан Ђурковић имали су храбрости да јавно кажу оно што је већина прогресивних интелектуалаца тога доба мислила. Излагање Данила Пејовића на Стражиловском сусрету:

"Бирократи ће бити одстрањени из културе само онда ако се отресемо свакодневног инструментализма, тј. схваћања да је култура само средство за друге циљеве. Такав је инструментализам најгори облик ниҳилизма [...] Тко су бирократи у култури? Нису то само администратори и јалови 'ствараоци' који попују о томе 'како би требало стварати', а сами не стварају ништа, него су то, у првом реду, декретирани апарачики, који декретима долазе у културу и декретима хоће да јој господаре",²⁷⁹

и посебно текст Дејана Ђурковића објављен у часопису *Дело*:

"Бирократизам се према југословенској уметности не односи нормативно него негативно: он јој више не прописује шта треба да ради, али се у пракси супротставља свему ономе што сматра да не сме да ради. Тако најчешће добијамо неутралну уметност [...] Из бојазни да уметност не застрани, бирократизам је у њој кастрирао сваку потенцију друштвене ангажованости. Уметност се тако почела да занима сама собом. Није уметност одстрањена из живота него живот из уметности, а тако је са становишта бирократизма и вук био сит и овце на броју",²⁸⁰

изазвали су општу констернацију у политичким круговима. Чињеница да у јавним расправама нижи партијски ешалони својом аргументацијом нису могли да парирају морално и професионално непоткупљивим опонентима деловала је

²⁷⁹ АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација: нека новија збивања и негативне појаве у нашем културном животу и однос СК према њима, прилог за састанак Комисије за идеолошки рад ЦК СКС, од 30. 1. 1964.*

²⁸⁰ D. Đurković, *Proces*, Delo 12, Beograd, 1963, 1495–1530.

поражавајуће и понижавајуће. Одговор власти био је резолутан: "култура и уметност у социјализму никада неће бити искључиво ствар експерата".²⁸¹

Иако се чинило да је интензитет кампање тог лета почео да јењава, крајем године дошло је до радикализације ставова у редовима СКЈ. Тако је на пленарној седници Градског комитета новембра 1963. констатовано да је за "трајну ликвидацију" негативних појава у уметности, осим начелних смерница, законских мера и интервенција надлежних органа, неопходно креирати и дугорочну стратегију идеолошке борбе. Незадовољан "анархичним" радом градских власти на том плану, Вељко Влаховић упозорио је присутне да ће пасивност и непартијно понашање комуниста убудуће бити строго санкционисани. У том смислу, скренуо је пажњу на рецентна збивања у ликовном животу престонице и, као спорне, апострофирао је изложбе на којима су била презентована дела енформела.²⁸² Не упуштајући се у детаљнију анализу ликовних дела, тежиште напада усмерио је на Мићу Поповића и његов филм *Човек из храстове шуме* "идеолошки проблематичне садржине и реакционарног подтекста". Видно фрустриран одлуком републичке Комисије за преглед филмова да се Поповићевом филму одобри јавно приказивање, Влаховић је нагласио да ће убудуће одлуке о финансирању, реализацији, јавној презентацији или цензурисању уметничких остварења доносити искључиво "неколицина истакнутих партијаца".²⁸³ С обзиром на то да "демократске форме" идеолошке борбе нису донеле очекиване резултате, партијски врх је био принуђен да размотри опције административног регулисања заступљености одређених тенденција на југословенској уметничкој сцени. Већ на састанку са представницима комуниста – филмских радника одржаном у Комисији за идеолошки рад ЦК СКЈ средином децембра Влаховић је иступио са

²⁸¹ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 28. 6. 1963*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација: нека новија збивања и негативне појаве у нашем културном животу и однос СК према њима. Прилог за састанак Комисије за идеолошки рад ЦК СКС, од 30. 1. 1964*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Извештај Комисије за идеолошки рад о задацима комуниста у науци и култури, јануар 1964*; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-c-(1-85), К-19, *Izveštaj o delatnosti Komisije za ideološki rad CK SKJ u periodu od VII do VIII kongresa SKJ (1958–1964), od 21. 9. 1964.*

²⁸² Мада није прецизирао о којим је конкретно изложбама реч, са великим степеном сигурности може се тврдити да су се примедбе Вељка Влаховића односиле на самосталне наступе носилаца београдског енформела – Бранислава Протића у Галерији УЛУС-а и Миће Поповића у Салону Модерне галерије, као и заједничку изложбу Бранка Филиповића Фила и Владислава Тодоровића Шиле у Галерији Културног центра у јесен 1963. године у Београду.

²⁸³ IAB, SKS OSKB GKBDG (136), К-166, *Stenografske beleške sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, od 11. 11. 1963.*

новом стратегијом контроле уметничке продукције. Радило се о процентуалној расподели материјалних средстава, и то: 80% за пројекте "опробаних" аутора, а 20% за уметничке експерименте. Иако је ова економска мера иницијално предложена за област филмске продукције, Влаховић је у њој видео ефикасан механизам за регулисање диспропорције у заступљености дела фигурације и апстракције на локалној уметничкој сцени.²⁸⁴ Међутим, ова мера у југословенској пракси никада није доследно спровођена.²⁸⁵

Да је политичка кампања против идејно неприхватљивих манифестација у култури и уметности настављена и у 1964. години, потврђује заједничка седница Организационо-политичког секретаријата и Комисије за идеолошка питања ЦК СКЈ. У извештају Вељка Влаховића преузимање "прозападних и социјализму туђих" концепција и одбацивање идејних аспеката уметности као ирелевантних оцењени су као "недвосмислени показатељи антисистемског деловања", а државни интервенционизам у тој области правдан непристајањем "ових критизерски настројених уметника" на било какав "конструктивни дијалог" са политичким фактором, али и "нужношћу одбране социјалистичког самоуправног поретка".²⁸⁶ Порука "непријатељима друштва" била је резолутна: "за схватања и појаве које нису на линији СКЈ неће бити толеранције и слободе у социјалистичкој Југославији".²⁸⁷ Међутим, симптоматично је да се, истовремено, неутралисање "атмосфере страха" и других негативних последица државно-партијског интервенционизма у култури и уметности намеће градским властима као приоритетни задатак.²⁸⁸ Антагонизми и полемике поводом београдског енформела

²⁸⁴ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(177-181), К-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 14. 12. 1963*; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(182-184), К-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963*.

²⁸⁵ Прописивање квоте дозвољене процентуалне заступљености био је уобичајени механизам спречавања ширења културних феномена западне провенијенције у земљама иза "гвоздене завесе" (Винстон Черчил). Шездесетих година прошлог столећа примењен је у излагачкој политици Пољске, мада тамо са нешто мањим процентом за апстракцију, до 15% (I. Luba, *Oblici socrealizma i period "otopljavanja" u poljskom slikarstvu*, u: *Iza гвоздене завесе. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010, 84; P. Piotrowski, *nav. delo*, 128, 143), али и у источној Немачкој, где је на тај начин ограничавано јавно извођење и емитовање рокенрол музике (R. Vučetić, *nav. delo*, 193).

²⁸⁶ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(182-184), К-13, *Veljko Vlahović: Teze za diskusiju o aktuelnim ideološkim pitanjima na zajedničkoj sednici Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, januar 1964*.

²⁸⁷ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(182-184), К-13, *Stenografske beleške sa zajedničke sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, od 23. 1. 1964*.

²⁸⁸ IAB, SKS OSKB GKBDG (136), K-167, *Pregled pitanja i problema koje je Gradski komitet raspravljao na plenarnim sednicama, u Sekretarijatu i pomičnim telima od VIII gradske konferencije do sada, od 25. 2. 1964*.

нису јењавали ни у уметничким форумима. На Шестом конгресу СУЛУЈ-а одржаном почетком маја 1964. у Будви репертоар оптужби није се суштински променио, само је степен острашћености варирао од говорника до говорника. Завршницу ове сесије чинио је апел целокупном чланству СКЈ да се укључи у "акцију разобличавања једне догматске теорије и још штетније праксе".²⁸⁹ Осми конгрес СКЈ (1964) учврстио је позиције партије као водеће идејно-политичке снаге и кључног фактора демократије у СФРЈ, а мишљења која са догматских или либералистичких позиција проблематизују достигнућа југословенског социјализма означена су као "критизерство" и "подмукли ударац друштву".²⁹⁰ Закључна оцена Влаховићевог реферата да је захваљујући свестраним напорима и координисаним акцијама уметника – комуниста и државно-партијског фактора "антикомунистичка идејна, политичка, научна и културна платформа дефинитивно претрпела бродолом",²⁹¹ очигледно је била само пригодна констатација. У реалности, ствари су текле потпуно другим током. Још током заседања Конгреса савезна Комисија за идејна кретања, предвођена идеолошки ортодоксним комунистима (Мијалком Тодоровићем, Родољубом Чолаковићем, Милојком Друловићем и Борисом Зихерлом), добила је задатак да осмисли ефикаснију стратегију деловања комуниста на подручју културе и уметности. Убрзо, формиране су тзв. "борбене јединице" и "стручни штабови" са задатком да непосредно интервенишу у пракси. Крајем 1964. означена као "антидржавна и ексцесна догма", концепција "антиуметности" била је "један од приоритетних циљева дејствовања".²⁹² Разлози одустајања од најављене акције само донекле се могу објаснити заокупљеношћу режима економским проблемима и привредном реформом, као и редефинисањем политичке структуре федерације,²⁹³ јер за такве мере против енформела у том тренутку више није било потребе.

²⁸⁹ Видети: АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-4, *Dobri voje Beljaškić: "Pitanje demokratizma u organizacijama likovnih umetnika Jugoslavije", referat sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, 7. 5. 1964*; АЈ, 644 (СУЛУЈ), F-2, *Stenografske beleške sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, 7-9. 5. 1964*.

²⁹⁰ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 69–70.

²⁹¹ АЈ, 507 (СКЈ), I/VIII-(1-9), K-1, *VIII kongres SKJ (7-13. 12. 1964) – Izveštaji komisija, decembar 1964*.

²⁹² АЈ, 507 (СКЈ), I/VIII-(1-51), K-7, *Stenografske beleške sa I sednice Komisije za idejna kretanja na sadašnjem stepenu našeg razvoja, od 11. 12. 1964*.

²⁹³ АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(205-218), K-17, *Privredna reforma i neke idejno-političke pojave u oblasti kulture, decembar 1965*; П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 345.

Модалитети политичких притисака на београдски енформел и последице кампање

Изношење проблема у јавност значило је да отворене репресије над носиоцима београдског енформела и других спорних уметничких појава неће бити. Међутим, бирократски апарат није могао, а није ни смео, да толерише било какво стваралачко обликовање "поетике апсурда" зато што је у њој видео политичку субверзију, побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми. Будући да је Тито у својим говорима инсистирао да "тјерања вјештица" и примене административних мера у уметности не сме бити, нижој номенклатури било је веома тешко да за решење овог проблема пронађе ефикасан *modus operandi*. У оптицају су били други, али подједнако непријатни, имлицитни и експлицитни механизми контроле и притисака, а само у изнимним случајевима долазило је до драстичнијих одступања од директиве партијско-политичког врха, углавном на нижим нивоима партијско-политичке власти.

Изложбе београдског енформела, истина, нису насилно затваране нити званично забрањиване, али су у политичким и уметничким форумима биле изразито негативно коментарисане, док су формални аспекти и значењске импликације енформелних дела жестоко оспоравани. И управо на семантичкој равни полемичког говора о београдском енформелу у оквиру партијско-политичких и уметничких тела читава се догматски карактер целокупне кампање. Милитантна реторика и хируршки вокабулар којима су се уметнички и политички опоненти београдског енформела служили у вербалном обрачуна, као и медицински²⁹⁴ и термини из арсенала политичког говора мржње коришћени у идеолошкој дисквалификацији овог уметничког феномена и дискредитацији његових носилаца, промотивних критичара и симпатизера, били су у функцији психолошког застрашивања. Такође, требало би узети у обзир чињеницу да је почетком шездесетих година још увек било живо сећање на хапшења, ликвидације, преке судове и одузимања грађанских права, тј. на бруталност политичког разрачунавања власти са колаборационистима, класним

²⁹⁴ У свим тоталитарним режимима болест је била најчешћа политичка метафора за идеолошки неприхватљиве уметничке појаве. Опширније: S. Sontag, *Bolest kao politička metafora*, Gordogan, 4, Zagreb, 1979, 83–98.

непријатељима и идеолошким неистомишљеницима у послератномном периоду (1945, 1948. и касније), да је 1962. политичком интервенцијом била затворена изложба Милића од Мачве у Галерији Графичког колектива,²⁹⁵ те да су 1962. и 1963. година протекле у знаку жестоких полемика *pro et contra* енформела, монтираних судских процеса и забрана неколико филмских остварења (*Град, Парада, Човек из храстове шуме*)²⁹⁶ и књижевних дела (роман *Чанга* Алојза Мајтића),²⁹⁷ као и интензивних политичких притисака на часописе и листове који су означени као "антирежимски" (*Студент, Видици, Дело, Поља, Перспективе, Данас*).²⁹⁸ Стога би у светлу идеолошких полемика и конфронтација на релацији уметност – власт, као и опште атмосфере страха и неизвесности политичког и полицијског прогона требало сагледати и разумети одустајање Лазара Возаревића од самосталне изложбе у Салону Модерне галерије у Београду почетком 1963. године.²⁹⁹ И све до пред крај те године евидентан је застој у излагачкој активности носилаца београдског енформела. Требало је издржати силину првог удара, а онда скупити храброст и реализовати раније уговорене изложбе. Међутим, то што су крајем године у Београду одржане самосталне изложбе Бранка Протића и Миће Поповића, али и заједнички наступ Бранка Филиповића Фила и Владислава Тодоровића не значи да представницима београдског енформела није било ограничено јавно деловање.

²⁹⁵ IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), K-217, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK Muzeja grada Beograda, Muzeja primenjene umetnosti, Narodnog muzeja, Moderne galerije, Muzeja I srpskog ustanka, Muzeja pozorišne umetnosti, od 26. 1. 1963*; IAB, SKS OSKB GKBD (136), K-163, *Zapisnik sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta, decembar 1962.*

²⁹⁶ AJ, 142/II (SSRNJ), F-I-125/02, *Stenografske beleške sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspiti rad SO SSRNJ, od 14. 3. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), K-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 14. 12. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Informacija o sastanku sa grupom filmskih radnika-komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 8, od 10. 12. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 9, od 11. 12. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 10, od 10. 1. 1964*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 46, od 8. 10. 1964.*

²⁹⁷ AC, Ћ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација: нека новија збивања и негативне појаве у нашем културном животу и однос СК према њима, децембар 1963.*

²⁹⁸ AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963*; AC, Ћ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК Удружења књижевника Србије од 12, 15. и 19. 3. 1963*; AC, Ћ-2 (ЦК СКС), К-8, *Prilozi za sastanak Ideološke komisije za nauku, kulturu i prosvetu CK SKS, od 23. 2. 1963*; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*

²⁹⁹ М. Б. Протић, *Нојева барка*, књ. 1, СКЗ, Београд, 2000, 554.

Будући да је енформелни визуелни дискурс био премало разумљив људима изван струке и самог контекста уметности, тежиште деловања политичко-партијске бирократије било је усмерено на праћење и анализу текстова у дневној штампи и стручним часописима, што је предствљало својеврсни облик цензуре.³⁰⁰ У јеку политичке кампање посебна пажња била је посвећена критичким написима и теоријским текстовима у којима је, без обзира на Титова упозорења, афирмисана "енформелна антиестетика" и њени носиоци.³⁰¹ Пре свега, били су то чланци Лазара Трифуновића (*Проблеми слике*) и Зорана Павловића (*Поетска суштина сликарства*) објављени у ревији *Данас* (27. фебруара 1963), којој је као "платформи антирежимских ставова" убрзо потом укинута финансирање (што је аутоматски значило и гашење),³⁰² затим Трифуновићев предговор у каталогу самосталне изложбе Миће Поповића у Салону Модерне галерије, као и два приказа ове изложбе, аутора Ђорђа Кадијевића (*Мића Поповић*, НИН, 27. октобар 1963) и Драгослава Ђорђевића (*Драма и поезија материје*, Борба, 29. октобар 1963).³⁰³ Иако драстичнијих последица није било, колективна параноја и страх од последица "идеолошког скретања" продирали су у дубинске слојеве аутоцензуре уметника и људи на одговорним местима у култури. Може се претпоставити да је аутоцензура била пресудан чинилац у одлуци Франа Барбијерија, тадашњег уредника НИН-а, да не објави неколико Трифуновићевих текстова.³⁰⁴ Слична је била и судбина краткометражног филма о енформелу *Реквијем у сивом* (1962), који је био пријављен за Први фестивал документарног филма 1963, а затим без образложења повучен из програма.³⁰⁵ Будући да је изражавао суштину егзистенцијалистичке мисли и "поетике апсурда": осећање стрепње, мучнине, незнања, алијенације уметника (и човека уопште) у савременој цивилизацији, антиестетску и апокалиптичну визију света "атомског доба", могу се назрети

³⁰⁰ В. Petranović, *nav. delo*, 125.

³⁰¹ АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 1. 3. 1963*; АЈ, 469 (SDUJ), F-16, *Stenografski zapisnik sa plenuma Saveza dramskih umetnika Jugoslavije, od 17. i 18. 3. 1963*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Informacija: "Krležijanstvo" – nadrealizam – socijalna literatura, 1963*.

³⁰² АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963*; П. Ј. Марковић, *nav. дело*, 374, 398–399; Р. Peković, *nav. дело*, 291.

³⁰³ АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963*.

³⁰⁴ В. Круљац, *nav. дело*, 83.

³⁰⁵ L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982, 18.

разлози незваничног цензурисања овог филма.³⁰⁶ С друге стране, да је морална и професионална дискредитација уметника, промотивних критичара и интелектуалаца наклоњених београдском енформелу била у функцији њиховог потискивања из јавног живота, говори неколико примера. Чињеницу да му почетком 1963. неколико текстова није публикувано у НИИ-у, чији је стални ликовни критичар био од 1959. године, Трифуновић је схватио као забрану да изнесе своје мишљење и у знак протеста престао да пише за овај недељник.³⁰⁷ Исте године поднео је оставку на функције у Комисији за доделу Седмојулске награде у области ликовних уметности и Комисији за откуп уметничких дела при Савету за културу Србије. У образложењу ове одлуке Трифуновић је као разлог навео отворену сумњу, неповерење колега у његово професионално мишљење и објективност критеријума валоризације уметничких дела.³⁰⁸ Истовремено, и Зоран Павловић се, вероватно под притиском екстремно нетрпељиве атмосфере, повукао са функције члана градске Комисије за откуп уметничких дела, којом је председавао један од водећих опонената београдског енформела Александар Луковић.³⁰⁹ Поводом играног филма *Човек из храстове шуме* (1963), аутор Мића Поповић и директор продукције "Авала филма" Ратко Дражевић позвани су на одговорност, Борислав Михајловић Михиз смењен је са функције уметничког директора ове филмске куће,³¹⁰ док је Милан Вукос разрешен дужности члана Републичке комисије за преглед филмова.³¹¹ Ово "нужно уклањање" и

³⁰⁶ *Реквијем у сивом* први пут је јавно приказан тек после три године. Видети: *Filmografija jugoslovenskog filma 1945–1965*, knj. 1, Institut za film, Beograd, 1970, 283; Архив Југословенске кинотеке у Београду, Збирка документарних филмова са пратећом документацијом.

³⁰⁷ L. Trifunović, *Naši likovni kritičari su samouci*, Književne novine, Beograd, 9. 7. 1966. Intervju vodio M. Petrović.

Међутим, није то био ни први ни последњи пут да му је ускраћена слобода јавне речи, али о таквим одлукама углавном не постоје писани трагови. У истоветној ситуацији Трифуновић се нашао након јавне осуде унутрашњег уређења зграде СИВ-а 1962, којом је несумњиво повредио сујету високе политичке бирократије, затим крајем шездесетих и почетком седамдесетих година када је покренуо кампању против замене Његошеве капеле на Ловћену Мештровићевим маузолејом, после одважне критике Четвртог тријенала 1970. којим је "црни талас" у ликовним уметностима и почео, као и критике *Југословенске изложбе* у Паризу 1971. године. В. Круљац, *нав. дело*, 83; М. Јевтић, *Са Мићом Поповићем*, Дечје новине и Просвета, Горњи Милановац и Београд, 1994, 71.

³⁰⁸ АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 678 *Оставка Лазара Трифуновића на функцију члана Комисије за откуп уметничких дела Савета за културу НРС, од 23. 4. 1963*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 1189 *Белешка о оставци Лазара Трифуновића на функцију члана жирија за Седмојулску награду, од 24. 6. 1963*.

³⁰⁹ IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 18. 9. 1963*.

³¹⁰ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 463.

³¹¹ АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 1096 *Разрешење Милана Вукоса функције члана Републичке комисије за преглед филмова, од 15. 6. 1963*.

"самоиницијативно повлачење" прогресивних уметника и интелектуалаца, али и њихових "политичких савезника" имало је шире пропагандно дејство.

С тим у вези, поставља се питање због чега је анимозитет политичких структура, али и уметничких кругова, био фокусиран на Мићу Поповића и Лазара Трифуновића. Када се узме у обзир чињеница да су били водећи протагонисти београдског енформела и да су перманентно и отворено заступали антагонистичку, скептичку и критичку позицију у односу на норме и идеологију епохе, разлози неповерења режима постају јаснији.³¹² Наиме, до 1963. године власти су поводом Поповића имале довољно елемената да закључе да се ради о реметилачком фактору, личности која отворено одбија да мисли и ствара у оквирима тадашње режимске политичко-идеолошке коректности. Подсетимо да се Поповић на саветовању ратних сликара 1944. године у Београду отворено супротставио Радовану Зоговићу тврдећи да "разлике између фашистичког и социјалистичког реализма нема";³¹³ да је 1945/46. због неколико писама у којима је изнео сумње да ће привилегије и "двоструки морал" постати водећи принцип југословенског друштва искључен из партије и осуђен на затворску казну;³¹⁴ да је после епизоде са "задарским комунарима"³¹⁵ 1947. једини био приморан да се испише са Академије ликовних уметности у Београду,³¹⁶ да се на првој

³¹² АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Zaključci sa VIII plenuma SULUJ-a, od 23. 1. 1964.*

³¹³ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 17; М. Gligorijević, *Odgovor Miće Popovića*, изд. S. Mašić, Београд, 1984, 30–31; Л. Trifunović, В. Mihajlović Mihiz i Z. Gavrić, *Mića Popović*, Младинска књига i Књижевне новине, Ljubljana i Београд, 1987, 19–20.

³¹⁴ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 18; М. Gligorijević, *нав. дело*, 37–38; Л. Trifunović, В. Mihajlović Mihiz i Z. Gavrić, *нав. дело*, 21; Л. Merenik, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Београд, 2010, 76.

³¹⁵ Реч је о групи студената сликарства из класе професора Ивана Табаковића, коју су чинили: Мића Поповић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус, Милета Андрејевић, Вера Божичковић, Љубинка Јовановић и Косара Коса Бокшан, којима се прикључују пријатељи из других уметничких бранши: Борислав Михајловић Михиз, Бора Грујић и Крста Андрејевић (М. Gligorijević, *нав. дело*, 42). Михиз сведочи да су његови пријатељи са Академије и пре одласка у Задар били тема расправа на партијским састанцима и зборовима народне омладине, где су критиковани као "декаденти, формалисти, анархолиберали и заступници буржоаских идеја трулог Запада" (Б. Михајловић Михиз, *Аутобиографија – о другима*, књ. 1, БИГЗ, Београд, 1990, 234).

³¹⁶ На интервенцију министра просвете Митре Митровић, свима је, осим Мићи Поповићу као иницијатору читаве акције, било дозвољено да наставе студије (Л. Трифуновић, *нав. дело*, 26; М. Gligorijević, *нав. дело*, 41; Л. Trifunović, В. Mihajlović Mihiz i Z. Gavrić, *нав. дело*, 29; Б. Михајловић Михиз, *нав. дело*, 234, 244; Л. Merenik, *нав. дело*, 80–81; Иста, *Далеко од разуздане гомиле: уметничко приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 712). Иако архивска документа указују на то да је Поповић исписан на лични захтев (у студентском досијеу Миће Поповића чува се његов руком писан захтев да буде исписан са Академије, који дословно гласи: "Молим Ректорат Академије да ме испише као њеног студента. Молим да ми се изда уверење да сам данас престао да будем студент. У Београду, 18. 10. 1947. Поповић Миодраг" (АС, Г-209 (АЈУ), К-5 (1945–1947), *Dosije br. 258 Miodrag T. Popović*), постоје индикације да је то учинио под притиском Сретена

самосталној изложби у Београду 1950. програмираном соцреализму и хипокризији југословенског друштва супротставио провокативним текстом у каталогу и сликама грађанске иконографије и индивидуалних садржаја;³¹⁷ да је управо у његовом атељеу на Старом сајмишту 1954, дакле, само годину дана после париске премијере у алтернативном театру "Вавилон",³¹⁸ изведена премијера контроверзне Бекетове антидраме *Чекајући Годоа* пошто је прећутно скинута са репертоара Београдског драмског позоришта;³¹⁹ те да су безнађе и мучна, тескобна атмосфера његовог романа *Излет* (1957) били крајње неприхватљиви антимодернистички настројеним кадровима у култури.³²⁰ Како је садржај Поповићевих аиконичних енформелних дела остајао недокучив, на удару политичке бирократије нашли су првенствено његови написи у штампи, текстови у стручним часописима и филмови (*Човек из храстове шуме*) у оквиру којих је "поетика апсурда и безнађа" била транспарентније експлицирана.³²¹ За разлику од Поповића, све до 1961. године беспрекорни професионални и политички *curriculum* Лазара Трифуновића недвосмислено је указивао на то да је у питању перспективна личност способна да се бори за социјалистичке идеале и идеологију, на коју партија може да рачуна у будућности. Били су то пресудни фактори да младом доценту на Групи за историју уметности Филозофског факултета 1962. године буде поверена и улога директора најзначајније музејске институције у Србији – Народног музеја у

Стојановића, једног од најватренијих присталица соцреализма и тадашњег ректора Академије (М. Јевтић, *нав. дело*, 24).

³¹⁷ М. Поповић, *Изложба*, Уметнички павиљон, Београд, 1950.

³¹⁸ Р. Todorović, *Биографија Самјуела Бекета*, у: *Beket*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, 369.

³¹⁹ М. Gligorijević, *нав. дело*, 77; Ј. Трифуновић, *нав. дело*, 52; F. Pašić, *нав. дело*, 7, 24–27; J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 9.

³²⁰ АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), К-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti*, од 6. 1. 1960; АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), К-29, *Neki podaci o izvesnom ožvljavanju negativnih pojava u književnom životu – zabeleška*, од 29. 8. 1960.

³²¹ АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ*, од 1. 3. 1963; АЈ, 469 (SDUJ), F-16, *Stenografski zapisnik plenuma Saveza dramskih umetnika Jugoslavije*, од 17. i 18. 3. 1963; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Писмо Михаила Радуловића председнику Туту од 26. 2. 1963. са Извештајем партијске комисије о стању у предузећу "Авала филм", април 1963*; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK UFUS-a, K-220, *Zapisnik sa godišnje konferencije partijskog aktiva UFUS-a i Izveštaj Sekretarijata aktiva SK pri UFUS-u*, од 21. 5. 1963; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива комуниста – филмских радника*, од 4. 6. 1963; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Informacija: "Krležijanstvo" – nadrealizam – socijalna literatura*, 1963; АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), К-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ*, од 14. 12. 1963; АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), К-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ*, од 14. 12. 1963; АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Komisije za ideološki rad CK SKJ: povodom filma "Čovek iz hrastove šume"*, *Bilten br. 44*, од 16. 9. 1964; АЈ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Komisije za ideološki rad CK SKJ: povodom odluke o zabrani prikazivanja filma "Čovek iz hrastove šume"* *Bilten br. 46*, од 8. 10. 1964; G. DeCuir Jr., *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u SFRJ*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, 171, 176–177; B. Tirnanić, *Crni talas*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008, 44.

Београду. Убрзо, овај релативно складан однос и поверење између политичких структура на власти и Трифуновића, као и многих других интелектуалаца критички настројених према владајућем режиму и социјалистичкој стварности били су озбиљно нарушени. Као ликовни критичар, Трифуновић је подржао енформелну апстракцију у тренутку њених првих манифестација на београдској уметничкој сцени 1960. Профилишући се као "милитантни" промотер и водећи тумач београдског енформела, одиграо је кључну улогу у његовој артикулацији и конституисању као кохерентног покрета. Препознавши у енформелним делима не само формалну инвенцију већ и особине друштвено ангажоване уметности, кад год је био у прилици укључивао се у полемичку размену мишљења жестоко критикујући незнање, предрасуде и полуистине о овој, у домаћој средини веома оспораваној, тенденцији. Отворено проблематизујући уметност која је у том тренутку представљала институционализовани мејнстрим изазвао је жустре реакције и допринео да се јаве многи опоненти, не само међу уметницима, ликовним критичарима и теоретичарима уметности већ и у самом врху југословенске политичке власти.³²² Када се има у виду чињеница да је у датом времену и средини свако критичко преиспитивање резултата југословенског социјализма лако могло бити оквалификовано као вид "непријатељског деловања",³²³ постаје јасније не само зашто је у Билтенима Идеолошке комисије ЦК СКЈ помно праћено, бележено и детаљно анализирано свако јавно иступање и деловање Миће Поповића³²⁴ и Лазара Трифуновића, већ и зашто су у тадашњој Служби државне безбедности постојали њихови досијеи.³²⁵ Постојање ових

³²² Опширније о Лазару Трифуновићу са референтном литературом: В. Круљац, *нав. дело*, 67–97.

³²³ П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 177.

³²⁴ И после енформелног експеримента, Поповић је наставио да серијом фигуралних слика деконструира мит о југословенском социјализму. Управо због *Свечане слике*, која приказује супружнике Броз у друштву холандског краљевског брачног пара на начин који провоцира "култ вође", Поповићева изложба у Културном центру Београда отказана је непосредно пред отварање (1974). Као својеврсни наставак контроверзног и незванично цензурираног филма *Делије* (1968), циклус *Сликарство призора* представљен је јавно тек крајем 1979. године на Поповићевој самосталној изложби у Уметничком павиљону "Цвијета Зузорић". Због ове изложбе, која је у политичким круговима и јавности квалификована као "политички памфлет и националистичка провокација", Мића Поповић поново се нашао на мети напада Градског комитета и Самоуправне интересне заједнице Београда, а Срето Бошњак смењен је са функције директора Уметничког павиљона. М. Глигорјевић, *нав. дело*, 7, 58, 84, 96; Ј. Despotović, *"Свечана слика" некад и сад: сећање на изложбу које није било*, Centar za kulturnu dekontaminaciju i Paviljon "Veljković", Beograd, 13–16. 9. 1997; Исти, *"Свечана слика" некад и сад*, Књижевне новине, Београд, 1. 5. 1998; Privatna dokumentacija, akt br. 46/1 Zapisnik sa zborna Radne zajednice Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", od 5. 2. 1980. Захваљујем Ирени Суботић на колегијалном уступању овог прворазредног извора.

³²⁵ Због непостојања одговарајуће законске регулативе, они су и даље недоступни истраживачима. АС, акт 05 бр. 13/126 Odgovor Pravne službe Arhiva Srbije na zahtev istraživača Vesne Kruljac, 23. 7. 2010.

досијеа указује на скривену репресију, односно имплицира да су у оптицају биле неофицијелне, конспиративне методе психолошких притисака на личности из непосредног окружења ужег круга припадника београдског енформела: усмена упозорења, лична изјашњавања, потказивања, ухођења, "информативни" разговори, полицијска ислеђивања, итд.³²⁶

Стратегија маргинализовања београдског енформела рефлектовала се и у југословенској излагачкој политици у иностранству. Истина, водећи протагонисти београдског енформела добијали су прилику да представљају Југославију на репрезентацијским изложбама и интернационалним смотрама у иностранству, али овај покрет никада није представљен кохерентно, као концепција. Све до Филовог наступа 1990. године,³²⁷ нико од носилаца није излагао на Бијеналу у Венецији,³²⁸ јер су та места углавном била резервисана за етаблиране уметнике, представнике "социјалистичког естетизма".³²⁹ Бијенале младих у Паризу била је једна од ретких међународних смотри на којој су експоненти београдског енформела излагали у оквиру националних селекција. Међутим, када је 1961. године у складу са новим пропозицијама ове манифестације требало представити младе уметнике који тимски раде на одређеној ликовној проблематици или програму, комесари задужени за састав националне селекције³³⁰ определили су се за носиоце хетерогених стилских опредељења, иако су актуелне изложбе на домаћој уметничкој сцени јасно указивале на то да је артикулација енформелног идиома била у току. У наредним годинама представници београдског енформела су, чини се више стицајем околности него јасне изложбене концепције, добили прилику да излажу на Бијеналу младих у Паризу, али сепаратно: Зоран Павловић 1963. и Живојин Турински 1965,³³¹ док је Бранислав Протић 1963. године био члан

³²⁶ Постоје само усмена, накнадна сведочења људи изложених оваквој врсти репресије о којима говори Михиз у својој књизи. Б. Михајловић Михиз, *Аутобиографија – о другима*, књ. 2, БИГЗ, Београд, 1993, 172–174.

³²⁷ Z. Gavrić, *Filo Filipović*, in: *Padiglione Jugoslavo, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia*, 1990; J. Denegri, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje*, 2011, 23–26.

³²⁸ L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982, 18.

³²⁹ M. Susovski i Ž. Košćević, *nav. delo*.

³³⁰ Били су то Алекса Челебоновић и Катарина Амброзић. АЈ, 644 (SULUJ), F-9, *Izveštaj Umetničkog saveta SULUJ-a u Odboru Komisije za kulturne veze, od 22. 5. 1961.*

³³¹ АЈ, 644 (SULUJ), F-15, *Spisak učesnika na Bijenalu mladih u Parizu 1959–1965, 1965*; АЈ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969.*

националне селекције на Бијеналу медитеранских земаља у Александрији.³³² Када се радило о репрезентацијским изложбама југословенске савремене уметности у иностранству, представници београдског енформела били су укључивани тек да би се показало да ова тенденција у Југославији постоји и да има исти статус као и у западним демократијама. Потврду о томе налазимо у оцени Радослава Путара, који о југословенској изложбеној стратегији тог времена пише:

"Према најмодернијим струјањима примењује се ефикасна и констатнтна дискриминација. Најпре је од тога трпјела 'апстракција', а сада и други новији смјерови. Они се на међународном плану, а у режији домаће администрације, могу појавити само с присталим закашњењем".³³³

На тај начин, изопштена из међународне уметничке конкуренције, идеолошки прокажена, лексички херметична и антиестетична дела београдског енформела су и у домаћој средини почетком шездесетих година егзистирала на маргини уметничких збивања, као део субкултуре ограниченог утицаја и комуникацијског домета.

Будући да је била главни финансијер уметничке продукције у Југославији, држава је имала доминантну улогу у афирмацији и регулисању материјалног положаја уметника. Упркос политичкој кампањи и атмосфери опште нетрпељивости према београдском енформелу, његови водећи представници у економском смислу нису трпели знатније консеквенце. Међутим, неосноване су тврдње да су им на располагању била огормна материјална средства за уметнички рад у земљи и усавршавања и студијска путовања у иностранство. Наиме, архивски подаци говоре да су Мића Поповић (1950), Лазар Возаревић (1960) и Зоран Павловић (1965) као државни стипендисти боравили неколико месеци у Француској,³³⁴ а скромну материјалну помоћ Фонда за унапређење културних делатности СР Србије (у износу од 35.000 динара месечно) током 1964/65.

³³² *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 128.

³³³ АЈ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969.*

³³⁴ Захваљујући интервенцији Исидоре Секулић, Поповић је 1950. године добио скромну стипендију републичког Министарства просвете (Л. Трифуновић, *Сликаство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 43), док су Возаревић и Павловић били стипендисти Фонда "Моша Пијаде" (АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960*; АЈ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967*).

примали су Бранислав Протић и Владислав Тодоровић.³³⁵ Што се тиче признања, подаци говоре да је у периоду 1960–1964. осморо протагониста београдског енформела добило укупно дванаест награда.³³⁶ Када је званична политика откупа уметничких дела у питању,³³⁷ држава је издашно финансирала првенствено остварења која су била у складу са политички пројектованим вредносним параметрима (идеја југословенства и социјалистички поглед на свет),³³⁸ а они су се директно рефлектовали у критеријумима селекције материјала за престоничке музеје и галерије.³³⁹ Што се тиче државног откупа дела београдског енформела наилазимо на парадоксалан податак. Наиме, они исти програмери југословенске културне изложбене политике у иностранству, који су као комесари репрезентативних изложби и националних селекција онемогућили да београдски енформел изађе на интернационалну уметничку сцену као кохерентан покрет,³⁴⁰ истовремено су, као чланови републичке комисије за откуп уметничких дела, настојали да набавка енформелних остварења за државне институције културе

³³⁵ АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, акт 03 бр. 1571 *Информација о избору ликовних уметника – кандидата за материјалну помоћ, од 9. 7. 1964.*

³³⁶ Године 1960. Бранислав Протић добио је једну од три награде за сликарство на Првом југословенском бијеналу младих ликовних уметника у Риједи; 1961. Лазар Возаревић другу награду за сликарство на Првом тријеналу југословенске ликовне уметности, а Мића Поповић награду за сликарство на Октобарском салону у Београду; 1962. Вера Божичковић и Живојин Турински награду за сликарство, а Зоран Павловић Награду критике на Октобарском салону, Мића Поповић откупну награду Галерије Матице српске на изложби *Десет година уметничких колонија Војводине* у Сенти, а Живојин Турински награду за сликарство на Бијеналу младих у Риједи; 1963. Мића Поповић награду за сликарство Салона 63 у Риједи; 1964. Бранислав Протић награду Галерије Матице српске на Тријеналу југословенске ликовне уметности, а Владислав Тодоровић награду за сликарство на Бијеналу младих у Риједи и сликарске колоније Сићево. АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960*; АЈ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967*; *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 104, 108, 116, 128.

³³⁷ У реализацији државне политике откупа уметничких дела учествовале су комисије републичких секретаријата за културу, градских савета за просвету и културу, као и народних одбора општина. Повремено, у откуп уметничких дела учествовали су Државни секретаријат за иностране послове, Државни секретаријат за народну одбрану, Протокол СИВ-а, Народна скупштина Србије, Маршалат и Савез бораца. АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 244/2 *Допис Савета за културу НР Србије Секретаријату СИВ-а за просвету и културу, од 1. 3. 1960*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 93 *Неки проблеми ликовне уметности – политика откупа уметничких дела. Анализа стања у НР Србији, од 3. 4. 1963.*

³³⁸ Интегративни карактер југословенске културе почивао је на принципу "републичког кључа". Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Загреб, 1966, 75, 79–80, 108–110; В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. 3, Nolit, Београд, 1988, 134–135, 319; АЈ, 507 (SKJ), VIII, П/8-(1-84), К-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/рл., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије, од 7. 3. 1963.*

³³⁹ Откупима комисија Савета за културу НР Србије и Секретаријата за просвету и културу НО града Београда, обогаћивани су фондови најважнијих музеја и галерија у републици, пре свега, Народног музеја и Модерне галерије у Београду, као и Музеја града Београда. Видети: IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Poslovník Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela NO grada Beograda, od 24. 2. 1962*; IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapísnik sa I zajedničkog sastanka Komisije za otkup NO grada Beograda i Komisije za otkup NR Srbije, od 7. 4. 1962.*

³⁴⁰ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, књ. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народно музеј, Београд, 1990, 148.

тече без неких већих проблема и застоја.³⁴¹ Извештаји показују да је у периоду 1960–1964. године републичка Комисија за откуп уметничких дела предложила,³⁴² а Савет за културу НР Србије донео решење о откупу за укупно шеснаест дела представника београдског енформела.³⁴³ Иако су градску комисију за откуп уметничких дела водили уметници – "осведочени" противници београдског енформела,³⁴⁴ архивска грађа указује на то да је у периоду 1961–1964, одлуком ове комисије купљен идентичан број енформелних радова.³⁴⁵ С обзиром на то да је са самосталних изложби у просеку откупљивано по једно дело, са изложби

³⁴¹ У питању су етаблирани уметници и реномирани критичари и јавни радници: Ристо Стијовић, Ђорђе Андрејевић Кун, Предраг Милосављевић, Мило Милуновић, Недељко Гвозденовић, Иван Табаковић, Миодраг Б. Протић, Ото Бихаљи Мерин, Момчило Стевановић, Алекса Челебоновић, Светозар Радојчић, Војислав Ј. Ђурић, Миодраг Коларић и други (М. В. Protić, *Sedma decenija: kulturno-političke marginalije, Umetnost 18-19*, Београд, 1969, 10). Решењем из 1962. у састав републичке Комисије за откуп уметничких дела био је именован и Лазар Трифуновић, али је он из напред наведених разлога већ 1963. године поднео оставку. Видети: АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 02 бр. 520/и Решење о саставу Стручне комисије за откуп уметничких дела, од 23. 3. 1962; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 678 Оставка Лазара Трифуновића на функцију члана Комисије за откуп уметничких дела Савета за културу НРС, од 23. 4. 1963.

³⁴² У назначеном периоду, мишљења чланова ове комисије о енформелним делима која су разматрана за откуп, била су афирмативна, а оцене усаглашене, осим 1964. године, када се Иван Цветко, управник Галерије Дома ЈНА, једини успротивио откупу Возаревићевог дела *Раван* (1964). Видети: АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-6, акт 06 бр. 2559 Извештај Стручне комисије за откуп уметничких дела, од 3. 10. 1964.

³⁴³ Године 1960. откупљена је *Слика бр. 11* Вере Божичковић (100.000 дин), *Три форме* Миће Поповића (250.000 дин) и *Земља* Владислава Тодоровића (70.000 дин); 1962. *Композиција* Бранислава Протића (130.000 дин), *Светлост у форми* Лазара Возаревића (250.000 дин), *Слика 11* Живојина Туринског (150.000 дин), *Слика 11* Бранка Филиповића Фила (90.000 дин), *Вертикално раслојавање* Вере Божичковић (180.000 дин); 1963. *Композиција 346* Бранислава Протића (110.000 дин), *Иницијал* Миће Поповића (300.000 дин), *Слика Зорана Павловића* (130.000 дин), *Бескрајна позадина* Бранка Филиповића (160.000 дин) и *Бесхитност мора* Владислава Тодоровића (120.000 дин); 1964. *Композиција 354* Бранислава Протића (150.000 дин), *Мала слика* Владислава Тодоровића (100.000 дин) и *Раван* Лазара Возаревића (200.000 дин). Видети *Решења о откупу уметничких дела*: АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, акт 06 бр. 1141 од 25. 5. 1960; Ф-5, акт 06 бр. 1759 од 23. 11. 1960, акт 06 бр. 2450 од 24. 11. 1960; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 68/1 од 12. 1. 1962; Ф-2, акт 06 бр. 465/и од 3. 3. 1962, акт 03 бр. 826/и од 25. 4. 1962; Ф-5, акт 06 бр. 1844 од 25. 10. 1962; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, акт 06 бр. 866 од 14. 5. 1963; Ф-6, акт 06 бр. 2084 од 8. 11. 1963; акт 06 бр. 2123 од 12. 11. 1963; акт 06 бр. 2354 од 7. 12. 1963; АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-3, акт 06 бр. 1146 од 23. 5. 1964; Ф-4, акт 06 бр. 1463 од 16. 6. 1964.

³⁴⁴ Почетком шездесетих година у раду градске Комисије за откуп учествовали су Лазар Трифуновић (1961) и Зоран Павловић (1963), али су после само неколико месеци на лични захтев разрешени дужности. Видети: IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisek sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela*, од 29. 3. 1961; IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisek sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela*, од 18. 9. 1963.

³⁴⁵ Године 1961. купљена је *Композиција II* В. Тодоровића (120.000 дин), *Етида 3* Павловића (80.000 дин), *Композиција 325* Б. Протића (100.000 дин) и *Композиција III* Ж. Туринског (80.000 дин); 1962. *Композиција 19* Б. Протића (150.000 дин), *Слика 5* Ж. Туринског (150.000 дин); *Композиција (Б)* З. Павловића (150.000 дин), *Наново нађен и заборављен* В. Тодоровића (150.000 дин); *Мали иницијал* Ж. Туринског (120.000 дин), *Композиција 345* Б. Протића (150.000 дин); 1963. *Композиција 355* Б. Протића (150.000 дин), *Каменолом* М. Поповића (120.000 дин), *Игра времена I* Б. Филиповића (80.000 дин) и *Црвено и црно* В. Тодоровића (100.000 дин); 1964. *Структура површине* Л. Возаревића (250.000 дин), *Пепељасто небо* В. Тодоровића (150.000 дин) и *Два – црно* Ж. Туринског (180.000 дин). Видети *Записнице са седница Комисије за ликовна питања и откуп уметничких дела*: IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, од 8. 4. 1961; 28. 10. 1961; 17. 1. 1962; 7. 2. 1962; 9. 3. 1962; 29. 10. 1962; 23. 11. 1962; 30. 9. 1963; 6. 11. 1963; 21. 9. 1964; 29. 9. 1964; 14. 12. 1964.

група три-четири, а удружења пет-шест радова,³⁴⁶ статистички податак да је за пет година (1960–1964) откупљено укупно 32 рада осам водећих уметника београдског енформела, на први поглед, делује задовољавајуће. Ипак, када се има у виду да је просечна откупна цена 1959. износила 300.000 динара за слике, 400.000 за скулптуре и 50.000 за графике,³⁴⁷ а да је 1964. године курс домаће валуте износио 750 динара за један амерички долар,³⁴⁸ цене откупљених енформелних дела и нису биле толико баснословне како су то тврдили уметнички и политички опоненти ове тенденције.³⁴⁹ У односу на квантитет и откупне квоте (између 300.000 и 450.000 дин) за дела етаблираних уметника,³⁵⁰ број и цене откупљених дела београдског енформела прилично су скромни.

Као један од водећих репрезентата југословенске културе, Народни музеј у Београду следио је смернице државног врха у погледу политике откупа и развоја музејског фондуса. Све до средине девете деценије прошлог века, она је била превасходно оријентисана на прикупљање репрезентативних предмета уметности и материјалне културе минулих епоха са јасном транспозицијом обележја географског порекла и политички коректних елемената локалне историје, националног ликовног наслеђа и духовне традиције, али и канонских остварења социјалистичког реализма, те стилски хетерогених, високоестетизованих, идеолошки неутралних и наративних дела социјалистичког модернизма. Стога, иако је ударни тренутак београдског енформела 1962. године коинцидирао са Трифуновићевим постављењем на функцију директора Народног музеја (што је значило и председника Комисије за откуп), током његовог директорског мандата (до краја 1968) ниједно енформелно дело није било предмет аквизиције.³⁵¹ Део одговора лежи у чињеници да је од 1958. године сакупљање дела савремене

³⁴⁶ М. В. Протић, *Sedma decenija: kulturno-političke marginalije*, Umetnost 18-19, Београд, 1969, 10.

³⁴⁷ АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-4, акт без бр. Допис Секретаријата СИВ-а за просвету и културу Савету за културу НР Србије, од 21. 11. 1959.

³⁴⁸ Љ. Димић и др., *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, Историјски архив Београда, Београд, 2004, 326.

³⁴⁹ Откупна цена уметничких дела одређивана је на основу естетског квалитета дела, његових димензија и технике, али и припадности аутора одређеној уметничкој генерацији. АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 93 *Неки проблеми ликовне уметности – политика откупа уметничких дела. Анализа стања у НР Србији*, од 3. 4. 1963; М. В. Протић, *нав. дело*, 10.

³⁵⁰ АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 93 *Неки проблеми ликовне уметности – политика откупа уметничких дела. Анализа стања у НР Србији*, од 3. 4. 1963.

³⁵¹ Видети: АНМ, акт бр. 1290/и *Зависник са седнице Комисије за набавку и откуп дела*, од 15. 12. 1962; АНМ, акт бр. 1290/и *Зависник са седнице Комисије за набавку и откуп дела*, од 20. 12. 1962; АНМ, *Књиге откупа и поклоне Народног музеја у Београду (1963–1967)*; В. Круљац, *нав. дело*, 67–95.

југословенске уметности било у домену ингеренција новоосноване Модерне галерије (од 1965. Музеј савремене уметности у Београду), на чијем је челу био Миодраг Б. Протић.³⁵² Ипак, чињеница да Музеј савремене уметности и Народни музеј у Београду поседују највећу збирку дела *Децембарске групе*,³⁵³ док је знатан део енформелне продукције остао расут по галеријама и домовима културе у провинцији, фондовима уметничких колонија и локалних манифестација (Ликовна јесен у Сомбору, Ликовни сусрети у Суботици), као и приватним колекцијама, последица је државне политике откупа, а не личних афинитета челника две најзначајније музејске институције у Србији. Коначно, чињеница да је држава откупљивала и награђивала "спорна" енформелна дела и на различите начине материјално помагала њихове ауторе, као и то да се већина њих без већих проблема укључила у престижне институције образовања, науке и уметности (Возаревић, Б. Протић, Турински и Павловић као педагози београдске Академије ликовних уметности, а Поповић као члан САНУ) указује на то да је без обзира на све анатеме и оспоравања, аутсајдерска, критичка позиција у односу на доминантну идеологију и естетичке норме епохе, у Титовој Југославији ипак била на цени. Такав однос југословенске власти и уметности представљао је уникум, незамислив у релацијама између државе и уметника у другим земљама, било на Истоку било на Западу.

С друге стране, податак да су поједини високи партијски функционери и дипломате, као Светозар Вукмановић Темпо³⁵⁴ или Јаков Смодлака,³⁵⁵ куповали дела београдског енформела за своје приватне колекције, и то у време проблемске актуелности ове тенденције и климакса политичке кампање, има посебну тежину и значење.³⁵⁶ Делимично и зато што су уметничке колекције Вукмановић и

³⁵² J. Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 62–70; J. Denegri i R. Matić-Panić, *Miodrag B. Protić*, Clio, Beograd, 2002, 53–60, 243–250.

³⁵³ С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет и Институт за историју уметности, Београд, 2009, 275.

³⁵⁴ S. Timotijević, *Iz socijalističkog realizma u modernizam*, u: *Zbirka Vukmanović*, Narodni muzej Crne Gore i NECUBA, DAWN & CO, Podgorica i Beograd, 2010, 34, 42.

³⁵⁵ И. Суботић и Љ. Миљковић, *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке: београдски уметници*, Народни музеј, Београд, 1987.

³⁵⁶ С обзиром на високи положај у партијској хијерархији, Темпу је сигурно било познато да су његови уметнички афинитети и колекционарске активности биле отворено критиковане и негативно коментарисане на партијским састанцима. Видети: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 1. 3. 1963*; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/2-b-(170-176), К-11, *Izvodi sa VI plenuma SK Bosne i Hercegovine, od 23. 3. 1963*; АС, Ћ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК*

Смодлака, формиране у времену и средини где се на сваки облик стицања приватне својине гледало са великим подозрењем и неодобравањем. Све то ипак није обесхрабрило поменуте и друге југословенске политичко-партијске званичнике и љубитеље уметности (Рајко Мамузић, Коста Михајловић, Душан Стојановић и др.) да наставе да подржавају, пре свега, младе уметнике, међу њима и иницијално прокажене протагонисте београдског енформела.³⁵⁷ Откупљивањем уметничких дела која су антиципирала или представљала иновацију на београдској уметничкој сцени, као и алтруистичким чином њиховог уступања државном музејском тезаурусу,³⁵⁸ поменути колекционари обезбедили су својим збиркама респектабилну историјску и етичку позицију, умногоме различиту од већине других приватних колекција утемељених на потврђеним уметничким вредностима. С друге стране, колекционарске склоности и уметнички афинитети неколицине припадника политичко-партијског естаблишмента аутоматски отварају питање удела "личних веза", односно њихове покровитељске улоге не само у друштвеној афирмацији већ и у заштити носилаца београдског енформела од политичког погрома. Чињеница да су протагонисти ове тенденције уживали извесну подршку, помоћ и симпатије неколицине истакнутих партијско-политичких функционера³⁵⁹ није умањила субверзивност енформелне побуне, али је била моћан аргумент у дискредитацији београдског енформела. Међутим, како

при Удружењу књижевника Србије, од 12. 15. и 19. 3. 1963; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-467, Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12. 15. i 19. 3. 1963.

³⁵⁷ Иако је у јеку политичке кампање нулти степен толеранције према енформелној апстракцији био императив за све комунисте, озбиљнијих консеквенци по ове угледне мецене није било. Режим је избегавао да отворено и драстично санкциоше своје истакнуте партијске функционере и дипломатске представнике, осим у случајевима "идеолошког скретања" у сфери политике (случај "Ђилас" 1954, "пад" Ранковића 1966). П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 181, 207, 293.

³⁵⁸ Светозар Вукмановић Темпо и његова супруга Милица Сарић-Вукмановић донирали су своју уметничку колекцију граду Цетињу у периоду од средине шездесетих до почетка седамдесетих година, која је потом постала интегрални део Народног музеја Црне Горе (S. Timotijević, *нав. дело*, 20), док је Јаков Смодлака године 1986. поклонио своју уметничку збирку граду Београду, након чега је она поверена Народног музеју у Београду на чување, стручну обраду и излагање (И. Суботић и Љ. Миљковић, *нав. дело*, 6). Рајко Мамузић је личну колекцију ликовних дела југословенских уметника године 1972. поклонио граду Новом Саду, која од 1974. функционише као јавна установа под називом Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића (*Тридесет година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2004, 5–6).

³⁵⁹ Томе у прилог говори Михизово сведочанство о Ранковићевом посредовању у издавању пасоша Мићи Поповићу 1958. године, без обзира на уметникове контакте са тада већ "политичким отпадником" Ђиласом, али и Поповићево признање да се није плашио политичке интервенције и да је материјалну помоћ и услове за рад добио од државе захваљујући подршци Добрице Ћосића (Б. Михајловић Михиз, *нав. дело*, 162–165; М. Глигојчевић, *нав. дело*, 55). Предраг Ј. Марковић сматра да је добар део "дисидентске културе" раних шездесетих година био "покривен" наклоношћу Александра Ранковића (П. Ј. Марковић, *нав. дело*, 497), док Ратко Пековић износи податак о начелној наклоњености српског руководства према модернизму (R. Peковић, *нав. дело*, 277).

су "политички савезници" београдског енформела били у мањини, разлоге изостанка драстичних мера кажњавања његових носилаца и промотивног критичара првенствено би требало тражити у настојању режима да по сваку цену очува позитиван имиџ земље у међународној јавности.

Иако није резултирао драстичним консеквенцама по протагонисте и промотивне критичаре београдског енформела, политички удар на апстракцију с почетка шездесетих година прошлог столећа био је погубан у смислу пресецања проблемске актуелности овог уметничког феномена. Крајње хостилизована атмосфера деловала је инхибирајуће и ретроградно у погледу даље елаборације енформелног експеримента. Тако, већ после 1963. године долази до његове академизације и конформирања, а естетизовани и иделошки испражњени енформелни идиом постаје прихватљив ширем кругу поклоника, па самим тим и политичком естаблишменту који је схватио да му од ове "псеудоенформелне" апстракције заправо не прети никаква опасност. С друге стране, ова политичка кампања недвосмислено је показала да је опасност од рестаурације соцреализма била реална. Чињеница да је ревизионистичка струја која је пледирала за његово поновно административно наметање као званичне уметности била изузетно утицајна,³⁶⁰ потврђује тезу Свете Лукића да је у Југославији социјалистички реализам био само напуштен, али не и у потпуности превазиђен.³⁶¹ Без обзира на снагу и множину притисака, уметнички процеси почетком шездесетих година прошлог века били су довољно развијени да ова кампања није могла да врати уметност на позиције из времена административног управљања. Ипак, овај покушај реафирмације догматизма и политичке арбитраже у домену ликовног стваралаштва имао је далекосежне последице на даљи развој уметности у Југославији у наредном периоду. Ретроспективно, он се указује као својеврсна антиципација политичког обрачуна са "црним таласом" у ликовној и филмској уметности, који је обележио наредну деценију.³⁶² У суштини, тоталитаран и нетолерантан према уметничким тенденцијама које су претендовале на истину

³⁶⁰ АЈ, 644 (SULUJ), F-4, *Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963*; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SK Beograda, od 8. 2. 1963*; J. Mikuž, *nav. delo*, 27.

³⁶¹ С. Лукић, *Против комунних апстракција*, Политика, Београд, 3. 4. 1971.

³⁶² L. Trifunović, *nav. delo*, 133.

другачију од оне званично прокламоване, Титов режим истрајавао је на позицији контролисане демократије и ограничених уметничких слобода.

КРИТИЧКО-ТЕОРИЈСКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Српска уметничка критика на прелазу из шесте у седму деценију

Постепено отварање Југославије према свету педесетих година прошлог столећа резултирало је не само интензивнијом комуникацијом, разменом информација, уметничких идеја и дела већ и променама у домену званичне културне политике. Иако административно устројен, идеолошки надзиран и материјално зависан од државе, југословенски "систем уметности" био је довољно флексибилан да у њему већина уметника, ликовних критичара и теоретичара уметности учествује добровољно, с уврећем да доприноси еманципацији уметности и подизању општег културног нивоа новог социјалистичког друштва. Либерализација и демократски процеси допринели су већем степену професионалности и самосталности функционисања "света уметности", омогућили формирање уметничких група, организовање самосталних изложби, јачање професионалног интегритета уметника и ликовног критичара, па самим тим и њихове јавне улоге у оквиру званичних форума и институција културе и уметности.³⁶³ После повлачења идеолога социјалистичког реализма са критичарске сцене, почетком шесте деценије примат у тој области јавног деловања преузимају уметници склони теоријском промишљању уметности. Делујући позитивно у локалном "систему уметности" градили су властити критичарски ауторитет и уживали пуно поверење и подршку како шире јавности, тако и политичких структура на власти. Будући да све до средине шездесетих година 20. века модерна уметност није била предмет универзитетске наставе у Србији, владало је уверење да су уметници најмериторнији познаваоци уметности.³⁶⁴ Таква позиција омогућила им је знатан утицај на уметничка збивања и укус ширег круга поклоника уметности. Упркос настојањима политичких и

³⁶³ Lj. Dimić, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Rad, Beograd, 1988, 250–251.

³⁶⁴ Историја и теорија модерне уметности као посебан предмет и област изучавања у оквиру студија историје уметности на Филозофском факултету у Београду уведена је тек 1966. године. Опширније са референтном литературом видети: В. Круљац, *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*, Народни музеј, Београд, 2009, 145–153.

еснафских званичника да задрже контролу, утицај и монопол у домену уметничке праксе и ликовне критике, крајем педесетих и почетком шездесетих година представници историјско-уметничке струке постају незаобилазан фактор у организацији уметничког живота земље. Разлике у вокацијама, поимању друштвене функције и циљева ликовне критике довеле су до диференцијације критичарских профила на српској уметничкој и академској сцени тог доба.

Српску ликовну критику шесте деценије 20. века обележила је готово свакодневна борба за слободу мишљења и сучељавања различитих ставова у оквиру новопокренутих гласила, јавних институција и форума. Успостављена као стручни орган јавности, ликовна критика је расправу о уметности постепено измештала из подручја дневне политике и идеологије у домен специјализоване, методолошки и теоријски утемељене дисциплине. Без обзира на разлике у вокацијама и естетичким опредељењима, већина уметника и интелектуалаца у улози ликовних критичара била је јединствена у антидогматском ставу и захтевала демократски преображај домаће уметности. Ипак, поводи и начини њиховог учешћа у уметничким збивањима тог времена били су различити и зависили су од њихових личних уметничких опредељења или афинитета, нивоа теоријског знања, методолошких приступа, идејних полазишта,³⁶⁵ али и друштвених позиција. "Импресионистичку" или критику-хронику засновану на анализи формалних и техничких аспеката уметничког дела, која се задржава на нивоу естетског суда занемарујући друштвене, политичке, идеолошке и друге импликације уметности, углавном су писали реномирани уметници предратне генерације (Павле Васић, Предраг Пеђа Милосављевић, Мило Милуновић и др.). Знатан број критичара ове оријентације био је уверен да је на тај начин остварио слободу говора, независност властитог критичарског деловања од партијских интервенција и избегао изазове "идеолошког скретања".³⁶⁶ Водећи критичари и организатори уметничког живота јесу носиоци и заговорници уметности високог модернизма (Момчило Стевановић, Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић, Катарина Амброзић, Зоран Маркуш, Миодраг Коларић и др.). Западноевропска

³⁶⁵ L. Trifunović, *Naši likovni kritičari su samouci*, Književne novine, Beograd, 9. 7. 1966. Intervju vodio M. Petrović.

³⁶⁶ Л. Трифуновић, *Непријатна сећања*, НИН, Београд, 19. 6. 1960.

уметничка пракса и теорија, као и начела естетике "чисте визуелности" (Конрад Фидлер, Бернард Беренсон, Лионело Вентури, Етјен Сурио, Анри Фосијон) биле су претпоставке на којима су поменути ликовни критичари градили нови вредносни систем.³⁶⁷ Успостављање насилно прекинутог континуитета са локалним наслеђем међуратног модернизма, ослобађање домаће уметности од друштвенополитичке утилитарности, плурализам и равноправност различитих уметничких опредељења, као и укључивање у тада актуелна збивања у светској уметности, представљале су примарне циљеве ових критичара.³⁶⁸ Ипак, заговарајући стратегију опрезног и селективног прихватања иновација западноевропске провенијенције, пристајали су на парцијални уступак властима за "добробит" уметности. У суштини, радило се о својеврсном конформизму, непристајању на ризик у времену и околностима када је јасан, провокативан, критички став изнесен јавно могао да има и политичке консеквенце. Стога се њихова улога састојала у "припремању терена" за позитивну рецепцију иностраних уметничких уплива, тачније у филтрирању и модификовању идеолошки прихватљивих форми и садржаја уметности капиталистичког Запада, што је неретко деловало инхибирајуће на уметнике склоне радикалнијим уметничким експериментима. Трећи критичарски ток представљали су историчари и теоретичари уметности млађе генерације (Лазар Трифуновић, Ђорђе Кадијевић, Зоран Павловић, Драгослав Ђорђевић, Владимир Розић и др.), који пред ликовну критику постављају посве другачије захтеве и циљеве. Свесни друштвене одговорности и изазова који су стајали пред њима, своју критичарску каријеру нису градили подржавајући етаблиране уметнике него промовишући младе, још неафирмисане ауторе и тумачећи уметничке феномене у настајању. Укључујући се у организацију ликовног живота и активно партиципирајући у уметничким збивањима, залагали су се за радикалније промене и "сустизање времена" у односу на европска уметничка кретања и критичку мисао.³⁶⁹ Своје неконвенционалне ставове, тумачења и оцене темељили су на властитим

³⁶⁷ М. В. Протић, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 14.

³⁶⁸ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 52–53, 124–125; J. Denegri i R. Matić-Panić, *Miodrag B. Protić*, Clio, Beograd, 2002, 52, 62.

³⁶⁹ Z. Markuš, *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 53.

ставовима, актуелним филозофским концептима (егзистенцијализам, феноменологија, структурализам) и теоријским приступима (социолошки, психолошки, иконолошки, семиотички) истовремено уважавајући најзначајније тековине домаће међуратне критике (синтетично-теоријски метод Растка Петровића). С једне стране, показујући отворену сумњу у објективни критички суд уметника о токовима уметности утемељеним на концептима супротним њиховим индивидуалним склоностима, а с друге, пледирајући за друштвено ангажовану критику са позиција струке (а не идеологије), неколицина њих инаугурисала је нови тип ликовне критике која више није била "непристрасни" и "дистанцирани" посматрач или тумач уметности него се без устезања отворено опредељивала за или против.³⁷⁰ Захваљујући њима, ликовна критика постаје значајно, динамично и контроверзно подручје јавног деловања, које се одвијало под будним оком партијских идеолога, државних званичника и друштвенополитичких тела задужених за домен културе.

Пре него што пређемо на разматрање критичких и теоријских текстова посвећених београдском енформелу, на овом месту упутно је размотрити главне одлике јединственог критичарског профила Лазара Трифуновића, водећег промотера ове тенденције и првог послератног "милитантног" критичара у српској средини.³⁷¹ Чврсто уверен да пуну и праву слободу ликовни критичар остварује једино у бескопромисном ангажовању и одлучности да подржи све што је у квалитетној ликовној форми представљало слику епохе или нудило нову визију света, Трифуновић је истовремено успостављао високопрофесионалне, нове етичке критеријуме у ликовно-критичарској дисциплини. Поред тога што се упуштао у изазове усамљеничке борбе за померање граница уметничких слобода и одбрану вредних иновација, није се устезао да, у често полемички интонираним освртима, оспорава све оно у чему је препознао регресију уметничког изражавања, мишљења. Његове критичке анализе, у којима провејава стална потреба полемичког сучељавања са свешћу и савешћу времена, заблудама

³⁷⁰ Z. Pavlović, *Ne u ime umetnika – u ime umetnosti*, Danas, Beograd, 11. 4. 1962; Isti, *Odgovornost kritike*, Danas, Beograd, 28. 8. 1962; Л. Трифуновић, *У сусрет теорији уметности*, Политика, Београд, 9. 8. 1964.

³⁷¹ Као зачетника модерног типа "борбеног" или "милитантног" критичара који заступа нове уметничке трендове, феномене у настајању, савремени теоретичари наводе Шарла Бодлера, који је прокламовао да критика треба да буде "пристрасна, страствена, политичка", али и да подразумева "најшире хоризонте". G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1982, 201.

средине, полуистинама о уметности, али и са самим собом, неретко су се претварале у критику југословенског друштва. Иако је био свестан да се таквим критичким деловањем неизбежно уплиће и у идеолошке поларизације и друштвене процесе, те да такав став у домаћим приликама може да има озбиљне консеквенце, имао је храбрости да отворено и бескомпромисно критикује све оне појаве које су не само домаћу уметност већ и друштво у целини враћале у изолацију и конзервативизам. У бројним полемикама иступао је принципијелно и снагом аргумената отворено опонирао неистомишљеницима. Никада се није повлачио или узмицао пред бројнијим и моћнијим опонентима, нити је пристајао на компромисе, а такав профил понашања обезбедио му је позицију једног од водећих ауторитета српске ликовне критике. Стога се за Лазара Трифуновића не би могло рећи да се својом етаблираном позицијом на југословенској и српској академској и уметничкој сцени приближио владајућим политичким структурама или да им је удовољавао, напротив.³⁷² Задржавајући антагонистичку, скептичку и критичку позицију у односу на норме и идеологију епохе, Трифуновић је перманентно изазивао жустре реакције и допринео да се јаве многи опоненти, не само међу ликовним критичарима и реномираним уметницима, већ и у самом врху политичке власти.³⁷³ У питању је била ликовна критика као "модел критичког духа", која открива менталитет и свест свог аутора.³⁷⁴

Иако је у почетку пратио скоро све значајније појаве на домаћој (што је тада значило југословенској) уметничкој сцени, Трифуновићево критичарско деловање везује се за промоцију и афирмацију београдског енформела. Пратећи непосредно рад уметника ове оријентације, а то је значило присне односе, сталне контакте и заједничка иступања, Трифуновић је преузео позицију активног учесника у разради поетике београдског енформела борећи се за циљеве који су постали заједнички.³⁷⁵ Продору енформела на београдску уметничку сцену обезбедио је правовремену подршку и релевантну теоријску платформу, а поводом морфолошких, феноменолошких и семантичких особина ове изразито

³⁷² Разговор са Зораном Павловићем, Београд, 12. 11. 2002.

³⁷³ Ј. Денегри, *Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела*, Зборник Народног музеја 15-2, Београд, 1994, 256.

³⁷⁴ Опширније о Трифуновићу као ликовном критичару са референтном литературом видети: В. Круљац, *нав. дело*, 67–95.

³⁷⁵ S. Mijušković, *In memoriam: Lazar Trifunović (1929–1983)*, Moment 1, Beograd, 1984, 3.

нереференцијалне и антиестетичне тенденције покренуо више расправа доводећи је у центар интересовања шире јавности. Својим критичарским и организационим деловањем одиграо је кључну улогу у конституисању београдског енформела као кохерентног покрета и артикулацији његове идеологије. Свестан да ниједан вредносни систем није универзалан, настојао је да успостави моделе валоризације који су компатибилни, иманентни рецентној уметничкој пракси. Полазећи од премисе да уметничко дело поседује *посебност* (материјалну структуру, ликовне елементе) коју критичар анализира и *опитност* (садржину) коју он само констатује и на основу које утврђује место дела у општем вредносно-значањском систему одређене средине,³⁷⁶ први је у домаћој средини поставио проблем "читања" слике и увео појам "текста" – говора о уметности. Приликом вредновања уметности земље која реално није имала водећу улогу у области стваралаштва, Трифуновића је занимало, пре свега, у којој мери и на који начин је српска уметност чинила саставни део општег уметничког дискурса дате епохе, као и специфичност форми којима је изражавала своју савременост. Посматрајући уметност на релацији уметник – дело – контекст, односно као шири друштвени феномен настао у спреси уметникове личности, водећих идеја и естетичких концепата епохе, он је уважавао аутономне елементе енформелног дела, али је истовремено настојао да укаже на шири, културноисторијски, социјални, економски, психолошки амбијент у којем ова уметност настаје и делује. Другим речима, циљ Трифуновићеве критике није био само вредносни суд него аналитичко сагледавање и тумачење уметничких феномена у контексту општих идејних, мисаоних процеса и других извануметничких фактора релевантних за разумевање уметности; реконструкција интенција уметничког дела; ослобађање критичарских оцена фактора који су ирелевантни за уметност (националних, класних, расних). Коначно, властитим примером доказао је да расправа о ликовној уметности не подразумева вештину сликања или вајања, него истанчан просудитељски нерв и знања из различитих научних дисциплина.

³⁷⁶ L. Trifunović, *Čovek pred slikom*, Delo 6, Beograd, 1957, поново објављено у: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 4, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 162.

Рана рецепција: контроверзна критичка тумачења и теоријска промишљања београдског енформела

Како је крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века у југословенском друштву још увек постојала потенцијална опасност да се апстрактан ликовни исказ употреби као доказ "реакционарног" или "непријатељског деловања", велики изазов који је у том тренутку стајао пред домаћом критиком било је скидање идеолошке анатеме са уметности апстракције и успостављање релевантног појмовног инструментаријума, интерпретативних модела и критеријума валоризације пластичке и семантичке структуре енформелне анτισлике. Управо у том периоду прве критичке рефлексије актуелних збивања у западноевропској и домаћој уметности јављају се на страницама домаће штампе. И док Мића Поповић, уметник добро упућен у рецентне токове на париској уметничкој сцени, пише драгоцене и поуздане есеје, огледе и чланке о европском енформелу, лирској апстракцији и ташизму,³⁷⁷ појава енформела у домаћој уметничкој пракси била је у српској ликовној критици дочекана с великим изненађењем, али и скепсом у чијој основи је стајало неразумевање његове поетике. Чињеница да толику агресивност у деструисању материје и докидању хармоније ликовних елемената класичне слике није показивао ни један други уметнички ток у новијој историји српског сликарства, оставила је затечене многе критичаре и уметнике конвенционалних и конзервативних схватања. Увођењем несликарских материјала и легализацијом "контролисаног случаја" потенцијално све је постало инвенција, а афирмацијом спонтаности уметничког чина елиминисана је могућност погрешке и веза са ликовним наслеђем. Тиме је енформел довео у питање "професионалну уметност" и отворио бројне дилеме у смислу да ли је он – са становишта сликарске дисциплине – нерегуларни (аматерски), па самим тим и друштвено проблематични облик уметничког испољавања или су пак постојеће образовне институције (уметничке академије и школе) непотребне, јер су њихови програми постали инкопатибилни захтевима уметности актуелног тренутка. Ослобођено

³⁷⁷ М. Поповић, *Сликарска материја и проналасци*, Политика, Београд, 12. 1. 1958; Исти, *Ко су савременици*, Политика, Београд, 26. 1. 1958; Исти, *Једна страна медаље*, Политика, Београд, 28. 12. 1958; Исти, *Друга страна медаље*, Политика, Београд, 4. 1. 1959; Исти, *Zašto baš ovako?*, Mladost, Beograd, 14. 1. 1959. Intervju vodio M. Mihailović; Исти, *Лева обала, десна обала...*, Политика, Београд, 12. 7. 1959.

сваке референцијалности и конструктивних намера енформелно дело указивало се као творевина лишена значења. Својом антиестетичношћу и техничко-технолошким аспектима енформел је релативизовао постојеће естетичке норме и конвенционална схватања сликарства захтевајући потпуно нов начин перцепције, вредносне критеријуме и појмовни инструментаријум којим би се објаснио процес настајања енформелног дела, његова феноменологија, морфолошка и семантичка раван.

У тренутку појаве на београдској уметничкој сцени енформел је углавном био перцепиран као "споља увезена", пролазна иновација и технолошки експеримент. Даља артикулација енформелног исказа била је обележена изразито дивергентном рецепцијом, полемичким и контроверзним тумачењима у домаћој ликовној критици, која се кретала у распону од апологије до негације. За разлику од расправа вођених унутар политичко-партијских тела и уметничких асоцијација које су имале карактер фронталних, дисквалификаторских напада са становишта владајуће идеологије и персоналних обрачуна са носиоцима београдског енформела, у оквиру критичко-теоријских полемика о овом феномену, у његовој афирмацији или оспоравању ретко се посезало за извануметничким аргументима и критеријумима. Углавном, радило се о теоријски аргументованим и принципијелним сучељавањима различитих мишљења, концепција, идеја. Томе у прилог говори типологија текстова посвећених проблематици београдског енформела шездесетих година прошлог столећа. Они се могу поделити у неколико категорија: прву чине критички написи и теоријски огледи у којима се начелно расправља о поетици и феноменологији енформела; другу, неапологетски текстови о етаблираним уметничким појавама којима "милитантна" критика стратегијски обезбеђује београдском енформелу простор деловања на локалној сцени; трећу, промотивни текстови манифестног карактера којима се афирмише овај феномен кроз теоријску елаборацију његових морфолошких, синтаксичких и семантичких детерминанти и успоставља релевантан интерпретативни модел и систем вредновања; четврту, полемички интониране опсервације и критичке реакције писане поводом различитих уметничких манифестација и изложби београдског енформела којима се са концепцијски опозитних полазишта оспорава његова аутентичност, иновативност, радикалност, вредност или значење; пету,

рани ретроспективни осврти и студије у оквиру којих су дате прве историјске интерпретације и валоризације београдског енформела. Иако понекад дивергентни, ставови Лазара Трифуновића и неколицине уметника београдског енформела у улози критичара-промотера београдског енформела допринели су артикулацији, конституисању идеологије овог покрета и профилисању његове антагонистичке позиције на локалној уметничкој сцени. Стога дешифровање кóдова промотивне критике и теорије београдског енформела представља кључ разумевања полемичког карактера овог феномена.

Година 1960. протекла је у знаку непосредних реакција ликовне критике на новоустановљену ликовну смотру Октобарски салон,³⁷⁸ затечену уметничку ситуацију и прве манифестације енформела у београдској средини. И док је већина угледних критичара (П. Васић, М. Б. Протић и др.) изражавала афирмативан став према премијерној изложби Октобарског салона, они малобројни нису се устезали да укажу на концепцијске и организационе пропусте ове изложбене смотре иако су је начелно подржавали. Отворено критикујући концепт изложбе заснован на презентацији фигурације и апстракције "чија су изражајна средства традиционална", Лазар Трифуновић у рецентној уметничкој продукцији детектује конформизам, одсуство ризика и смелости да се "сруше богови и идоли" и одлучније крене у структурална истраживања материје. Доводећи у питање њен "авангардизам", тврдио је да "традиционални сензибилитет" представља аутентичну одлику "београдске сликарске школе" у свим њеним токовима и тенденцијама.³⁷⁹ Као Трифуновић, и Зоран Павловић позитивно је оценио једино скулпторска решења Олге Јеврић, док је сликарску продукцију презентовану на октобарској смотри квалификовао као "поуздано зидање слике циглама ликовности", чији је резултат "пуко бескрвно естетизирање".³⁸⁰ Међутим, Павловићев текст *Један летимичан поглед на југословенско сликарство*, који представља осврт на неколико догађаја који су обележили крај изложбене сезоне у Београду 1960. године, указује на то да

³⁷⁸ Основан при Модерној галерији, а на иницијативу Народног одбора града Београда, Октобарски салон замишљен је као смотра најновијих остварења југословенских уметника, тј. годишњи пресек кретања, идејних и квалитативних помака у домаћој уметности. М. Б. Протић, *Октобарски салон*, Комунист, Београд, 10. 11. 1960.

³⁷⁹ Л. Трифуновић, *Октобарски салон – у сенци традиционализма*, НИН, Београд, 30. 10. 1960.

³⁸⁰ Z. Pavlović, *Prvi oktobarski salon*, Rad, Beograd, 5. 11. 1960.

особине енформелног визуелног исказа у том тренутку нису биле нарочито блиске овом уметнику и ликовном критичару. Констатујући да словеначки сликари (Јанез Берник, Франце Слана, Лојзе Спацал), али и поједини хрватски уметници (Шиме Перих, Фердинанд Кулмер, Рудолф Саблић, Иво Гатин и др.) показују изражену "способност апстрактног мишљења" и усвајања концепата актуелних у западноевропској уметности, Павловић њихова остварења оцењује као крајње "некомуникативна и униформна". Овим "бојажљивим испитивањима материје у светлу новог структурализма" основне недостатке налази у "заморном понављању црних, смеђих и сивих градација". Изузимајући Мићу Поповића, према "београдском сликарству апстракције" Павловић је још оштрији у критици, јер у њему као доминантне компоненте види "традиционализам" и континуитет "класичног типа уметничког сензибилитета" који коче развој од реалног ка апстрактном. Констатујући да "одсуство колоризма" представља "озбиљан проблем" домаћег стваралаштва, Павловић закључује расправу коментаром:

"Изгледа да је још рано, па стога и неумесно звонити на узбуну због, можда пролазне, опасности да југословенско сликарство потоне у таму".³⁸¹

С друге стране, Трифуновићева рана и безрезервна подршка енформелу није била мотивисана намером да уведе овај феномен на српску ликовну сцену зато што је то била тренутна иновација у европској уметности, него да би отворио расправу о особинама ове уметности. То потврђује његов текст *Модерни натурализам* посвећен проблематици сликарства са својствима енформела, иако се у њему тај појам експлицитно не помиње. Објављен 1960. године, када су примери енформела у београдској средини били још увек малобројни,³⁸² овај напис има пре начелни теоријски него промотивни карактер подршке домаћим носиоцима овог уметничког става. Једини уметник који се у тексту помиње јесте Алберто Бури, на основу чијег примера Трифуновић уводи у домаћи критички дискурс појам "сликарство материје". Изазов је представљала измењена

³⁸¹ З. Павловић, *Један летимичан поглед на југословенско сликарство (1960)*, поново објављено у: З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 297–299.

³⁸² То је време када је Бранислав Протић изложио своје прве енформел радове из 1957. и 1958. године на самосталној изложби у Новом Саду 1959, а пре самосталних изложби Миће Поповића и Вере Божичковић 1960. у Београду. L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 127–128.

типологија сликарства, односно увођење непиктуралних материјала у медијум слике. Будући да се радило о неилузионистичким изражајним поступцима и конкретним материјалима, Трифуновић је закључио да је реч о "модерном натурализму" и изразито "антипиктуралној тенденцији". Констатујући да су кроз историју наука и уметност биле тесно повезане у оним ретким тренуцима када је потоња имала потребу за "продубљивањем слике о свету у којем је настала", он је тежње апстракције утемељене на експериментима са непиктуралном материјом довео у везу са најновијим открићима у савременој науци, која је тежиште истраживања усмерила изван домена видљиве стварности. Наслућујући да поступак увођења непиктуралних материјала и антиестетски карактер рецентне апстракције не упућују само на промене на морфолошком већ и на семантичком плану уметничког дела, Трифуновић је у сликарству материје препознао својеврсни симптом стања савремене цивилизације, односно "бунтовнички, незадовољнички отпор устајалом конформизму и предрасуди сваке врсте". Указујући на разлике у односу на постојеће моделе апстракције, тврди да је у питању "тенденција антитрадиционална" чије су одлике: нови тип слике, нови однос уметника према самом чину сликања и перцептивном уопште. С обзиром на то да "сликар не слика илузију о материји" него је "доноси директно на платно", као и то да се у том процесу фактура јавља као прелазни елемент, Трифуновићу се тактилноста указује као релевантан фактор у посматрању и валоризацији "натуралистичке слике". Уверен да није важно шта она представља, него оно што изражава – њена хумана, филозофска и идејна порука, "натурализам материје" тумачио је као метафору сложених односа друштва и уметности, као и водећих идеја савремене епохе. Полазећи од чињенице да је "уметност увек збир односа, без обзира на то којим је материјалом тај однос грађен," у релацији пластичког и садржинског плана слике Трифуновић је видео једини сигурни критеријум оцене енформела.³⁸³

Две самосталне изложбе Бранислава Протића одржане 1960. године у Београду протекле су безмало незапажено, а када је и реаговала, ликовна критика је коментарисала да у његовим делима "нема ничег новог и непредвиђеног"

³⁸³ Л. Трифуновић, *Модерни натурализам*, НИН, Београд, 9. 10. 1960.

будући да је апстракција "став који увелико припада историји",³⁸⁴ или је тврдила да она "немају карактер пионирског, авангардног" јер је уметниковим опредељивањем за "чисто сликарство осиромашена њихова идејна платформа".³⁸⁵ За разлику од Протићевих изложби, самостални наступи Миће Поповића и Вере Божичковић-Поповић, на којима су исте године, такође, била представљена рана енформелна остварења, побудили су знатно шири интерес и студиознији приступ. Закупљени морфолошким особинама Поповићевих енформелних радова, критичари су у њима, осим иновативних и индивидуалних доприноса, учавали и извесне концесије класичној концепцији слике, које су се читавале у рецидивима композиционе структуре, евокацијама природног предела и форме или пак у наглашеном техницизму и неговању пиктуралног третмана материје. Томе у прилог говори текст *Поетска основа* Зорана Павловића (1960) који, иако писан поводом Поповићеве изложбе, представља расправу о потенцијалима, али и изазовима који су стајали пред домаћим енформелом. С тим у вези, Павловић пише:

"Енформел је значио промену става уметника према уметности. Његова појава је узбуркала духове и наишла на озбиљну анатему правоверних присталица апстракције који су у њему гледали угрожавање добрих традиција, јер су осетили отварање заштршујућих перспектива неодговорности уметника према свему што је могло да се протумачи као поштовање неког поретка ствари на слици. Ако је енформелу стран сваки коначни апстрактан облик, ништа му није мање страни свако упуштање у проблем компоновања или развијања колористичке мисли. Тако су до тада важећа правила односа нарушена за рачун до данас најслободнијег могућег стваралаштва где влада закон да је све добро што је довољно сугестивно, довољно очишћено од свих спољних фактора, способно да постане огледало душе уметника и ништа више преко тога".³⁸⁶

Спознаја да је у питању реакција на "академизам геометријске апстракције", уметничка субверзија која претендује да угрози и негира стваралаштво засновано на елементима традиционалне ликовности, навела је Павловића на закључак да су "убичајени критеријуми оцене постали неподесни за ово сликарство које са ранијим појмом о уметничком има само посредне везе".

³⁸⁴ П. В[асић], *Бранислав Протић. Сликарство прожето апстрактним обележјем*, Политика, Београд, 5. 3. 1960.

³⁸⁵ К. Васиљковић, *Три београдске изложбе*, Студент, Београд, 15. 3. 1960.

³⁸⁶ Z. Pavlović, *Izložba Miće Popovića. Poetska osnova*, Rad, Београд, 26. 11. 1960.

У тексту *Повратак материји* писаном истим поводом Радомир Константиновић приступа тумачењу нестабилног енформелног дискурса начелно, и Поповићевих дела посебно, са егзистенцијалистичких и екоовских позиција. Полазећи од чињенице да је кроз историју уметност на себи својствен начин одражавала доминантне погледе на свет, аутор истиче да је у ранијим епохама утемељеним на идеји извесности и схватању света као коначне форме, аналогно томе, и уметник давао свом делу коначни изглед и садржај. Насупрот томе, савремена епоха у којој владају неизвесност, закони вероватноће и случаја, различитих посибилитета, схвата форму само као "припрему за егзистенцију у свету покрета". У складу с тим, уметничко дело кроз своју структуру отворену за различите форме и садржаје имплицира променљиву и вишезначну структуру света, док сама форма бива изложена симултаном дејству позитивних и негативних сила, принципу перманентне промене, бескрајне обнове и разарања, цикличног рађања и умирања, објашњава Константиновић. И управо у том поништавању форме он препознаје савременост и суштину Поповићевог захвата:

"Мића Поповић је доскочио форми, том маском којом вечито променљиви свет, онај наш свет изван форме, покушава да нас превари: наслутио је да се ништа толико не мири са смрћу као форма, наслутио је да ће покрет, динамизам најпуније да се покажу управо у том покушају форме, разбијене на своје елементе, да се опет повеже. Разбио је форму на елементе, довољно да би форма тежила своме васкрсу, али реинкарнацији немогућој. Елементи бивше форме, у црном, у белом, траже једни друге, узалудно покушавају да се повежу, они су престали да буду само елементи форме, они су постали честице једног покрета".³⁸⁷

Улазећи у анализу Поповићевих енформелних дела, Драгослав Ђорђевић пише:

"На први поглед ова велика платна [...] делују као црне бактериолошке плочице са насумице разбацаним белим флекама. Али ако их ставимо под микроскоп ликовне анализе и апстрахујемо себе у односу на стварност, отвара нам се један нови свет скривене структуре, један продор у бескрај и неиспитано, један пут у космос чија законитост не подлеже рацију, пут у атомско језгро ликовно-апстрактне суштине".³⁸⁸

Иако уочава да истраживања материје и рељефне фактуре, као и драматични контрасти црног и белог, представљају примарна својства Поповићевих енформелних дела, класичној ликовној естетици наклоњени Павле Васић не

³⁸⁷ Р. Константиновић, *Повратак материји*, НИИ, Београд, 25. 12. 1960.

³⁸⁸ Д. Ђорђевић, *Три варијанте апстракције*, Дневник, Нови Сад, 4. 12. 1960.

показује разумевање за оне интервенције и изражајни језик који "не доприносе увек ликовном ефекту" и свој приказ закључује констатацијом:

"гледајући те непрегледне масе црног и белог [...] гледалац је склон да жали за оним сликарским осећањем и полетом, који је уметник показао у току ранијих година".³⁸⁹

Заокупљен успостављањем критеријума оцене тенденције у настајању, а поводом изложби Миће Поповића и Вере Божичковић, Лазар Трифуновић је исте године објавио у НИИ-у један од најконтроверзнијих текстова епохе, *Апстрактно сликарство и могућност његове оцене*. С обзиром на то да је апстрактна форма у свету већ била добро позната, он је припадност тој школи или стилу и варирање његових формалних карактеристика сматрао уточиштем за "епигоне" и "слабе уметничке личности". Наглашавајући да су енформел и структурално сликарство "настали из опште реакције на сваки програм" и полазећи од ликовне логике и хумане поруке као универзалних вредности сваког, па и нефигуративног уметничког дела, Трифуновић је закључио да су "самосвојност и истинитост" визуелног исказа у односу на иницијалну идеју или емоцију обавезујуће за истинске носиоце рецентне апстракције. У могућности утврђивања индивидуалних језичких карактеристика, откривања уметникове личности, сензибилитета и животног става или погледа на свет, видео је релевантне критеријуме валоризације енформела. И док је све те квалитете уочио у Поповићевим делима, остварења Вере Божичковић оценио је као епигонска. Истичући да је код Поповића артикулација апстрактног исказа имала логичну поступност, а проблем материје у његовим рецентним делима "доведен у област пиктуралног и ту разрађен, контрапунктиран, логички компонован", Трифуновић је тим "црно-белим ерупцијама" и њиховим "асоцијативним својствима" нашао аналогије у шпанском сликарству. Насупрот томе, у бруталној експресији и гестуалности радова Вере Божичковић видео је једино некритичко преузимање западноевропских решења, "технологију и варљиву илузију о авангардизму" лишену било каквог личног доприноса.³⁹⁰ Иако је ретроспективно тешко утврдити да ли је Трифуновићева негативна оцена била резултат "неразумевања крајње

³⁸⁹ П. В[асић], *Мића Поповић*, Политика, Београд, 18. 11. 1960.

³⁹⁰ Л. Трифуновић, *Апстрактно сликарство и могућност његове оцене*, НИИ, Београд, 20. 11. 1960.

непиктуралности и грубе експресије" раних дела Вере Божичковић-Поповић³⁹¹ или сумње да су њена дела настала угледањем на рецентна остварења Миће Поповића, тек оваква оцена несумњиво указује на то да он није био безусловни апологета свега што је у том тренутку настајало у духу поетике енформела, него да је унутар те струје настојао да утврди индивидуалне дистинкције, аутентичне доприносе. Свестан да његово писање о уметности није лишено погрешака, Трифуновић је после извесног времена признао да је био преоштар у валоризацији енформела Вере Божичковић и већ првом наредном приликом упутио подшку уметници тумачећи екстремну антиестетичност њених дела као "уточиште за кажњену, одбеглу и рањену човекову мисао".³⁹² Тиме је дефинитивно окончан неспоразум на релацији уметник – критичар, али је питање критеријума оцене енформела и даље остало отворено.

Поводом овог Трифуновићевог текста убрзо се огласио Мића Поповић својим полемички интонираним одговором у интервјуу објављеном у истом недељнику. Као обавештени познавалац актуелних збивања на западноевропској уметничкој сцени и водећи протагонист енформелне тенденције, али и њен респектабилни тумач и промотер у домаћој средини, Поповић је прво указао на дистинкције између геометријске и лирске апстракције истичући да потоња представља негацију, антитезу прве. Оцењујући да доминантни токови локалне уметничке сцене умногоме подсећају на француско међуратно сликарство, он је узроке "хронолошког заостајања" домаће уметности апстракције у односу на европска збивања сматрао не последицом формалне необавештености српских уметника, већ њиховог неразумевања суштине промена у уметности развијених културних средина. Тврдећи да "обавештеност није помодарство, него ступањ", тј. креативан напор да се проникне у суштину и открију могућности елаборације уметничких иновација, Поповић је истакао да само људи са посебним сензибилитетом и релевантним знањем могу да разумеју уметност лирске апстракције. Осврнувши се у том контексту на напред наведени Трифуновићев текст, кратко је прокоментарисао да је то био "врло опасан" и "један од првих унутрашњих обрачуна једног критичара који је почео да залази у област

³⁹¹ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 159.

³⁹² L. Trifunović, *Vera Božičković-Popović*, u: *Osam slikara*, Umjetnička galerija, Dubrovnik, 1964.

савремене лирске апстракције", али се не сналази најбоље у проблемима "који муче" не само савремено сликарство, већ и ликовну критику.³⁹³

Овај Поповићев интервју није само испровоцирао критичара, него је изазвао и бројне негативне реакције уметника. Томе у прилог говоре записници са партијских састанака у уметничким удружењима, али и текст Мира Главуртића објављен почетком 1961. године у часопису *Видици*. Иако писан поводом Првог октобарског салона, Главуртићев текст *О мировању и кретању* заправо представља полемички одговор на Поповићев интервју. Генерално квалификући токове представљене на октобарској смотри као "кадаверично тело" српског модерног сликарства, аутор наглашава да енформел представља "само квантитативно богаћење [...] тога растућег кадавера". Замерајући Поповићу на, наводно, неутемељеним тврдњама да лирска апстракција представља вредну иновацију и "револуцију" у уметности, водећи идеолог и експонент *Медиале* тврди да је у питању "ларпурлартизам" и "провинцијска имитација". Носиоце домаћег енформела означио је као епигоне, а у "крпицама њиховог сликарства" видео једино "партикуларизам" и "разарање лишено сваког смисла". Закључујући критику енформела констатацијом:

"Париска трагика дибифејевске заблуде имала је у Београду комичног трабанта у Мићи Поповићу",

Главуртић коначно открива естетичку платформу за коју се као уметник залаже:

"бабе фовизма или жабе лирске апстракције [...] ће у једној прогресивној еволуцији ишчезнути предајући део себе [...] једном синтетичком пиктуралном телу, једном интегралном сликарству".³⁹⁴

Разматрани Главуртићев, као и неколико каснијих неапологетских текстова Леонида Шејке и провокативних изјава Милића Станковића поводом београдског енформела, примери су стратегијског деловања промотивне критике. Предност од само неколико година колико је делило формирање групе *Медиала* од конституисања београдског енформела као покрета очигледно је у том тренутку

³⁹³ М. Поповић, *Обавештеност није помодарство већ ступањ*, НИН, Београд, 27. 11. 1960. Интервју водио Д. А[дамовић].

³⁹⁴ М. Glavurčić, *О mirovanju i kretanju*, *Vidici* 57-58, Београд, јануар 1961, поново објављено у: *Пажња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Културни центар, Београд, 2009, 51–55.

била довољна за демонстрацију њене супериорне позиције на плану афирмације свог уметничког програма, идеологије. Међутим, заједнички пројекти који су уследили говоре да се није радило о суштинском конфликту на релацији *Медиала* – београдски енформел.

Исту стратегију негирања једне у циљу афирмације друге уметничке тенденције којој су били наклоњени, примењивали су и промотивни критичари београдског енформела. Томе у прилог говори Трифуновићев приказ последње изложбе *Децембарске групе* одржане крајем 1960. године. Значај текста *Величина и агонија Децембарске групе* (1961) лежи у Трифуновићевој тачној процени карактера групе као парадигме "хладног академизма" и "грађанског конформизма", тј. у указивању како се овај првобитно прогресивани уметнички феномен интегрисао у друштвене структуре и изгубио креативни потенцијал и критичку оштрину. У друштвеној афирмацији, етаблирању групе Трифуновић је видео кључне разлоге одустајања њених протагониста од "стваралачког отпора, бунта [...] освајања непознатог", истрошености језичких схема и идеолошких предзнака њене уметности. Ипак, он је само дела са последње изложбе *Децембарске групе* оценио као кризу и застој, али је истовремено визионарски наслутио да ће неки њени припадници, као појединци, у будућности развити нове уметничке идеје и ликовна решења за које група као целина више није била способна.³⁹⁵ Износећи низ аргументованих, критичких опсервација поводом *de facto* "слабих тачака" групе која је у том тренутку представљала уметнички мејнстрим, Трифуновић је припремао терен за продор и деловање београдског енформела на локалној уметничкој сцени. Истог карактера је и његов приказ Првог тријенала југословенске ликовне уметности.³⁹⁶ У питању је текст са индикативним поднасловом *Од револуционарне до грађанске уметности* (1961), у којем Трифуновић настоји да објасни како се једна иницијално "авангардна идеја" изгубила у "млаком грађанском неосентиментализму", као и узроке кризе домаће

³⁹⁵ Л. Трифуновић, *Величина и агонија Децембарске групе*, НИИ, Београд, 8. 1. 1961.

³⁹⁶ Тријенале, као репрезентативна смотра савремене југословенске ликовне продукције основан је 1961. године на иницијативу Фонда за унапређење ликовних уметности "Моша Пијаде", СУЛУЈ-а и Народног одбора града Београда. А. Челебоновић, *Први тријенале. Стална изложба савремене ликовне уметности*, Политика, Београд, 28. 5. 1961.

У периоду од 1961. до 1970. године одржавао се сваке треће године, а после Четвртог тријенала ова манифестација губи редовност, јер је Пета тријенална смотра одржана након седам година (1977), а последњи, Шести тријенале после десет година (1988).

уметности. Оцењујући да носиоци уметности шесте деценије нису умели да искористе револуционарни потенцијал Лубардиних решења презентованих на његовој самосталној изложби 1951. године, он закључује да актуелна уметничка продукција аутора старије генерације има једино културноисторијски значај, али не и подстицајну улогу у даљем развоју домаћег стваралаштва. У том контексту, поводом њиховог наступа на Тријеналу пише:

"Мит о нашој старијој генерацији дефинитивно је завршен овог маја, јер некадашњи млади богови Олимпа [...] делују данас као уморни хероји збуњени и немоћни пред алтернативом: да остану верни својој младости или да се окрену новом времену".³⁹⁷

Не мање провокативна и контроверзна била је и Трифуновићева расправа о карактеру рецентне уметности апстракције у наставку истог текста. Изузев награђених радова Лазара Возаревића, али и дела Бранка Протића и Олге Јеврић у којима је препознао иновативни уметнички допринос не само у формалном већ и концепцијском смислу, интересантно је да Трифуновић о остварењима осталих носилаца енформелне апстракције (Поповић, Божичковић, Павловић) овом приликом не изриче афирмативан суд. Замерајући им на "буквалном преузимању" формалних решења евроамеричке провенијенције и одустајању од креативне разраде енформелне концепције слике, њених језичких и идејних компоненти, он у том тренутку као да се приклања струји изразито ненаклоњеној енформелу, која је инсистирала на "аутентичном доприносу" домаће уметности савременим уметничким збивањима у свету. Трифуновић је сматрао да одбацивање форме не значи аутоматски и одустајање од класичне концепције слике, као што ни механичко увођење несликарских материјала не обезбеђује рецентној апстракцији позицију "авангарде" већ је своди на технологију и академизам. У наставку, алудирајући на напред разматрани интервју Миће Поповића и имплицитно полемишући с њим, Трифуновић пише:

"Стога код нас има врло, врло мало стварних и комплетних нових појава, али је зато много привида, много 'обавештених' револуционара, много направљених уметника. Наши модни и помодни залети и претурање по светским бијаналима и тријеналима миришу на

³⁹⁷ Л. Трифуновић, *Поводом Првог тријенала ликовних уметности. Од револуционарне до грађанске уметности*, НИИ, 11. 6. 1961.

малограђански провинцијализам, који вечито има проблеме како да се постави према великом свету. Али, није ли то знак наше сопствене немоћи?"³⁹⁸

Трифуновићева критика и закључна оцена стваралаштва које је представљало мејнстрим као "званичне" или "полузваничне грађанске уметности" лишене стваралачких потенцијала и револуционарне снаге, филозофско-интелектуалне основе и етичког смисла, жестоко су испровоцирале реномиране ауторе, а носиоце енформелне поетике подстакле на размишљање.

С друге стране, Павловићев текст *Ново апстрактно сликарство* представља драгоцен теоријски прилог разумевању поетике енформела. Одмах на почетку расправе, Павловић објашњава да је изразити субјективизам поетика и релативност њиховог значења, тј. одсуство универзалних ознака стила и једнозначних истина примарни разлог неразумевања рецентне уметности апстракције. Везујући њену генезу за експресивни ток уметности апстракције успостављен почетком 20. века, подвукао је да оно што енформел, лирску апстракцију, ташизам и апстрактни експресионизам суштински разликује од апстракције засноване на реду и логици није само напуштање сваке, па и апстрактне (геометријске) форме већ, пре свега, ликовности као вишег принципа и разума као стваралачке компоненте, чиме су озбиљно "уздрмани темељи појма о уметничком". Одговарајући на примедбе да нова уметност прети да стваралачки чин претвори у "анимални гест" и да прикрива "лењост духа и творачку неспособност", Павловић тврди да уметник посредством надреалистичког аутоматичног метода и конкретне материје транспонује властита емоционална и психолошка стања у визуелни исказ и, тако, успоставља директну релацију са посматрачем. На крају, он упозорава читаоца да та дела не би требало да посматра "очима навиклим да гледају 'слику' и да траже 'слику'", уколико жели да проникне у њихову суштину.³⁹⁹ Затим у тексту *Сликарство Бранка Протића* објашњава да суштину енформелног дела не треба везивати за поништавање форме или монохромију, већ, пре свега, за доживљај аморфне, антиестетичне материје, која није ништа друго до "катализатор стања духа". Инсистирајући на његовој хуманој поруци, Павловић пише:

³⁹⁸ Исто.

³⁹⁹ Z. Pavlović, *Novo apstraktno slikarstvo*, Danas, Beograd, 24. 5. 1961.

"Она носи чудну невербалну искру очаја који је више гордо уздржан него молилачки, и нема потребе за сталним ласкама и уморним славопојкама трошним љускама дојучерашњих вредности".⁴⁰⁰

Пратећи уметничке феномене које су сматрали вредним, већина тада активних критичара настојала је да их верификује кроз актуелне ликовне смотре и репрезентативне изложбе. Отуда опречне реакције српске ликовне критике на дела настала у духу енформела, која су 1961. године први пут у већем броју представљена и награђена на Првом тријеналу југословенске ликовне уметности. Међу лауреатима је било неколико представника енформела: Лазар Возаревић, Јанез Берник, Ордан Петлевски и Бисерка Баретић, али главну премију Тријенала деле етаблирани уметници: Крсто Хегедушић, Габријел Ступица, Младен Србиновић и Миодраг Б. Протић,⁴⁰¹ при чему у опусу потоњег псеудоенформелни идиом у том тренутку егзистира као ефемерни технолошки екскурс без значајнијих последица у концептуалном смислу. Насупрот Оту Бихаљи-Мерину који афирмативно оцењује све тенденције заступљене на тријеналној смотри,⁴⁰² књижевник Милорад Панић Сурепа у оцени ове манифестације начелно и апстракције посебно износи ставове које ће режим користити као аргументе у политичкој кампањи против ове тенденције. Наиме, Сурепа приказ започиње констатацијом о "фаворизованој" позицији ликовних уметности у погледу енормних средстава које друштво издваја за награде, откуп и материјалну помоћ ликовним уметницима, а да насупрот томе савремено стваралаштво није испунило очекивања и потребе друштва. Поткрепљујући ову тезу, Сурепа као еклатантан пример наводи доминантну апстракцију као "чист ларпурлартизам" без икаквог садржаја, поруке, значења. Да су се његове примедбе односиле првенствено на енформел, може се закључити на основу расправе о "мрљама, аморфним облицима и медијумској природи новог сликарства".⁴⁰³ С друге стране, Миодраг Б. Протић са највише ентузијазма пише о "апсолутној, геометријској апстракцији" којој као уметник припада, док утицај "друге уметности", сликарства акције и

⁴⁰⁰ Z. Pavlović, *Slikarstvo Branka Protića*, Danas, Beograd, 19. 7. 1961.

⁴⁰¹ Видети: М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Полит, Београд, 1970, 502; АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora (1960–1964)*, мај 1964.

⁴⁰² О. Бихаљи Мерин, *Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Генерације и путеви сликарства*, Политика, Београд, 4. 6. 1961; Исти, *Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Визија младих: апстрактно и конкретно*, Политика, Београд, 11. 6. 1961.

⁴⁰³ М. Panić-Surep, *Povodom Prvog trijenala likovnih umetnosti: preterivanje ili...*, Komunist, Beograd, 6. 7. 1961.

других интернационалних струја на домаћу уметност оцењује као "формалан, епизодичан". Алудирајући на носиоце енформела и реплицирајући Мићи Поповићу, Протић у наставку пише:

"Нема сумње да је на изложби заступљено и помодарство – често вешто, са укусом; и епигонство, чисто отворено, без укуса. Обавештеност о појавама у свету свакако је потребна, нужна, али не зато да би се те појаве имитирале, већ да би се имала јаснија представа о аутентичном. Обавештеност у смислу епигонства са естетичког становишта није обавештеност, већ заблуда. Прави уметник обавештава се пре свега кроз истраживачки однос са светом и природом."⁴⁰⁴

Иако писана са концепцијски посве другачијих уметничких позиција, истог карактера су и два текста Драгоша Калајића објављена у ревији *Данас*. У расправи под насловом *Тиранија формата* аутор проблематизује генерални концепт лирске апстракције примарно заснован на "естетици брзине". Уместо на линији духовног континуитета са тековинама хуманистичке цивилизације, овај "новоуспостављени критеријум" је, према Калајићу, проистекао из нагона, "хипертрофиране свести" уметника лирске апстракције, који су уметност ослободили сваке обавезе и сврхе (осим оне декоративне), поништили њену друштвену функцију и, тако, отворили пут алијенацији, апсурду и анархији. Затим истиче да је захваљујући новијим научним открићима "и последњи бастион антропоморфизма у прогресивном сликарству последњих година неповратно срушен". Калајић је мишљења да метод лирске апстракције утемељен на "психичком аутоматизму" ипак није довео до апсолутне слободе геста, који је остао условљен штафелајним форматом платна и физичким својствима материјала. С друге стране, он проблематизује "револуционарни смисао који се крије иза тих спектакуларних фасада" тврдећи да се ради само о "незнатним финесама, дигресијама и симплификацијама" вековних канона заснованих на законима статике и хармоније, па каже:

"Тријумф ове фикције обелоданио се највише у једном дегенерисаном виду сликарства чијој самоуништавајућој хиперпродукцији управо присуствујемо, у њеним (надамо се) последњим данима".⁴⁰⁵

Иако се ове примедбе начелно односе на Милареса, Бурија, Фонтану и њихове драстичне методе деструкције, физичког разарања платна, из напомене о енормној

⁴⁰⁴ М. Б. Протић, *Први тријенале ликовних уметности*, Комунист, Београд, 22. 6. 1961.

⁴⁰⁵ D. Kalajić, *Tiranija formata*, *Danas*, Beograd, 5. 7. 1961.

агресивности и масовности "ове хистерије" могу се ишчитати алузије на београдски енформел. Решењима поменутих уметника Калајић претпоставља Полоков "подвиг без преседана", будући да се код њега креација манифестовала независно од формата, који је образован *post festum*, накнадним исецањем. Као иновативна, истиче и структурална, али антифокусна и децентрирана дела Марка Тобија, заснована на формалним решењима јапанских естампи. Полок и Тоби су, тврди Калајић, у потпуности разорили композиционе вредности и каноне класичног сликарства. Аутоматичним гестовима створили су ефекат бескрајне, вибрантне и експресивне површине испуњене динамичним знацима који могу егзистирати као независни ентитети унутар пиктуралне целине, али би се изостављањем само једног од њих "срушила целокупна архитектоника слике", објашњава он. У наредном тексту, под насловом *Хистерија фактуре*, Калајић је још оштрији и директнији када оспорава како европски, тако и домаћи енформел. Носиоце ове поетике назива "армијом са перверзним афинитетима", а поводом експанзије ове тенденције у међународном и локалном контексту пише:

"Спољна фасада је пала и из ње је прокуљала сирова лава трулежи поплавивши све метрополе света, испуњавајући галерије, бијеналске канале и тријеналске хале окамењеним рекама материје и магме. Иза ње су остале спржене вреће, потамнела платна – хистерија фактуре [...] један модерни вид вандализма."⁴⁰⁶

Масовна примена сирове материје и "камелеонска метаморфоза" сликара који су се приклонили енформелу издајући се за "авангарду ликовне мисли" за Калајића су јасни показатељи "прогресивног епигонства", али и "дубоке духовне деградације" и "сумрака једне цивилизације". Фасцинираност фактуром поистоветио је са "инфекцијом", која је уништила "инвенцију и интегритет", "револуционарни" смисао који је енформелна тенденција првобитно поседовала док је "рушила стерилно наслеђе традиције". Међутим, свођењем слике света на аморфност материје проблем је био само привидно решен, будући да је наступила "анархија бруталности и натурализма", објашњава Калајић. Релативизујући критеријуме, "гомила преписивача и плагијатора дегенерисала је и вулгаризовала" иницијалну концепцију претворивши је у "рестриктивну доктрину", коју је "систем пропаганде и заглупљивања" наметнуо свету као "колективну страст".

⁴⁰⁶ D. Kalajić, *Histerija fature*, Danas, Beograd, 16. 8. 1961.

Актуелну ситуацију у домаћој уметности Калајић описује с једнаком дозом цинизма:

"Пошто смо често били духовна провинција Европе, слепо метанишући пред њеним догмама и заблудама, тако и овог пута [...] аплаудирамо иностраној роби, не схватајући перфидност подвале [...] Међутим, иако у сав глас брбљамо како смо информисани актуелношћу, то нас ипак не спречава да је применимо са уобичајеном скепсом и лукавством. Овај талас конкретне материје попримио је у нашем сликарству конформистички вид лабаве еклектике, јер се преко бојажљивих пастуозних наслага сликају традиционалне слике [...] Резултат је муњак, који су локалне величине крстиле информелом, очигледно доказујући да им је тај термин потпуно непознат".⁴⁰⁷

Настављајући даљу расправу о узроцима ове појаве, Калајић понавља општу тезу да је енформел настао из реакције на "монополизам геометријске апстракције", али сматра да је на артикулацију "естетике ружног" пресудно утицало непосредно искуство рата, апокалиптични пејзажи разорених градова и концентрационих логора. Услед тога, опало је интересовање за човека, а у уметничке експериментације ушли су предмети минулих епоха. Међутим, опредељујући се за "микроскопска посматрања" фресака и слика прошлости, тврди Калајић алудирајући на Возаревића, "стваралачки импотентни" сликари нису успели да сагледају "прожетост сложене архитектонике са комплексном дубином поруке". "Хистерични у свом некрофилском ритуалу" сакупљања талоба, наслага и отпада, "поистоветили су селекцију са креацијом". Расправу о енформелу Калајић закључује прогнозом да ће "овај тоталитарни кодекс убрзо упливати у најбаналније продукте". На основу реченог, евидентно је да се радило о аутору веома упућеном у актуелна збивања на светској уметничкој сцени, коме је концепт енформела био крајње неприхватљив.

Неколико месеци касније одржан је Други октобарски салон, на којем је било заступљено безмало читаво језгро београдског енформела (сви изузев Фила). Поводом изложбене смотре у чијој је организацији и коципирању учествовао,⁴⁰⁸ Лазар Трифуновић са задовољством констатује да је захваљујући знатном броју радова уметника млађе генерације она "полетнија и разноврснија у тражењима", посебно наглашавајући значај београдског енформела и *Медиале*:

⁴⁰⁷ *Isto*.

⁴⁰⁸ Видети: *Октобарски салон 1961*, Модерна галерија, Београд, 1961.

"Наше структурално сликарство је израсло у самосталну тенденцију, која је тек на овом Октобарском салону показала своју пуну зрелост и целовитост. Она је данас једна одређена појава у нас и са поетским надреализмом чини најпрогресивнији део српске уметности. Не због тога што је сагласно с текућим европским проблемима (и никако због тога), већ због једне необичне аутентичности и личне сликарске снаге која је у овом сликарству присутна".⁴⁰⁹

Затим отвара расправу око специфичности позиција српских уметника енформелне оријентације у односу на интернационалне примере. Поводом примедби да је њихова уметност "једнобојна, хорска, безлична", Трифуновић истиче "пиктурални сензибилитет" и могућност диференцирања уметничких личности унутар ње као "сигуран знак аутентичности", али и поуздан критеријум валоризације проистекао из позитивне традиције "београдске сликарске школе". Ово начелно повезивање београдског енформела са локалним уметничким наслеђем очигледно је било у функцији доказивања његове самосвојности, али Трифуновић истовремено указује на аутоматски метод београдског надреализма, односно авангарду као главно исходиште ове тенденције.⁴¹⁰

Надовезујући се на Трифуновићеве опсервације, а делимично им опонирајући, Зоран Павловић у тексту *Београдско сликарство у Октобарском салону* (1961) поставља тезу да се домаће нефигуративно сликарство не може квалификовати ни као "епигонско" нити као "авангардно". У том смислу скреће пажњу на "латентно опасне" и учестале опаске како "нам је доста те Европе, новаторства и помодних застрањивања" тврдећи да су оне резултат неразумевања интернационалног језика апстракције и промена које чине њену бит. Иако, наизглед, "некомуникативна", рецентна апстракција је захваљујући управо том "интернационализму" постала не само "разумљива" у ширем, регионалном контексту већ и "научила да говори сопственим језиком", закључује Павловић.

⁴⁰⁹ Л. Трифуновић, *Октобарски салон – у знаку млађих генерација*, НИИ, Београд, 5. 11. 1961, поново објављено у: Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, књ. 4, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 198–199.

⁴¹⁰ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, књ. 4, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 198.

Свест о постојању "позитивне традиције", схваћене као подстицај и критеријум који "подиже креативни потенцијал уметности" остаће трајно обележје Трифуновићевог генералног промишљања односа "старе и нове уметности" (Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, књ. 3, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 64), умногоме блиског тумачењима "традиције новог" у америчком сликарству акције, које срећемо код Харолда Розенберга (J. Denegri, *Harold Rosenberg i kritika američkog slikarstva akcije*, у: Н. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, 11).

Наводећи дела Возаревића, Поповића, Б. Протића и Туринског као примере суштинског разумевања и духовне сродности са остварењима западноевропске апстракције, он истовремено указује на постојање извесних "стилских и генетичких" одступања у решењима београдских уметника. Према Павловићу, у питању је "нека мистична, аутохтона мисао", односно националној уметности својствена "ангажованост око садржине слике", која указује на одсуство "авангардистичких тежњи".⁴¹¹ С друге стране, његов текст *Митологија антисликарства и архитектоника антислике* представља један од најважнијих домаћих доприноса у теоријској артикулацији поетике и конституисању идеологије енформела, али и имплицитан противодговор на напред размотрене Калајићеве тезе. Настојећи да објасни природу, узроке и непосредне последице ове уметничке "револуције у току", Павловић трага за аналогним променама на друштвенополитичком, сазнајном и моралном плану. Он увиђа да је атомска епоха донела нову врсту уметности, која је иницирала не само кризу пластичких вредности и појмова који се везују за уметничко дело већ и конституисање "потпуно нове митологије уметности" чија је "клица лежала у Дадиној деструкцији". Затим наглашава да су енформел, лирска апстракција, ташизам, структурално и сликарство акције негирали уметност која им је непосредно претходила и одбацили њена ликовна средства и вредносне критеријуме, али да су, заузврат, успоставили "мит о демитизираном човеку" продубљујући кризу вредности на којима је почивала европска хуманистичка цивилизација, тј. вековно схватање да је човек центар света. Тежишта нове митологије чинила су, према Павловићу, стања индивидуалне, али и колективне свести: осећања страха, неизвесности и безизлаза, а њену суштину одредила су два важна момента: негација прошлости, која се кроз префикс *анти* читава у различитим уметничким дисциплинама и *ансурд*, који начелно имплицира неповерење у идеју прогреса, а у уметности доводи до артикулације концепта антислике. Под антисликом Павловић подразумева дело настало "из хаоса материјала набаченог на површину платна", без икакве контроле рационалних коректива, у тренутном деловању и аутоматизованом процесу оперисања непиктуралним материјалима. Некомуникативност и неестетичност антислике резултирала је кризом појмова

⁴¹¹ Z. Pavlović, *Beogradsko slikarstvo u Oktobarskom salonu*, Danas, Beograd, 8. 11. 1961.

који се везују за уметничко дело, будући да су у њеној валоризацији постојећи вредносни критеријуми постали потпуно ирелевантни. Пре свега, зато што њена архитектоника више не почива на хармонији ликовних елемената, тј. конвенцијама класичне композиције, форме, боје, простора, већ на материји и деструктивним силама које делују унутар антислике, објашњава Павловић. Консеквентно, антислика и сама подлеже негацији коју прокламује као принципијелни став. Најзад, иако ослобођена сваке интенционалности, сврхе и циља, она "до максимума напреже дух". Стога Павловић поручује да "митологија бесмисла" представља својеврсни "медиј за ствараоца", али да дела настала на тој идејној платформи не би требало схватити као крај слике.⁴¹²

Не одолевајући ни сам техничким иновацијама енформела у аутономном уметничком раду,⁴¹³ Миодраг Б. Протић у тексту посвећеном Октобарском салону износи веома афирмативан став о представницима београдског енформела млађе генерације, посебно Протићу и Павловићу:

"Њихова дела сведоче да квалитет схватају као аутентичан, индивидуални допринос развоју уметничке визије, аутентичан дијалог између себе, света и времена".⁴¹⁴

С друге стране, Зоран Маркуш апострофира награђено дело Миће Поповића (*Црна композиција*, 1961), за које каже:

"Слика представља један зид. Да би се постигла његова материјална уверљивост, уметник је употребио делове дрвених греда и електро-инсталатерски материјал. Принцип кубистичких и дадаистичких колажа, који су пре четири и пет деценија представљали интелектуални и уметнички револт према класичном наслеђу, овде је организован и има конструктивни смисао",⁴¹⁵

а поводом дилема везаних за валоризацију енформела исправно закључује да "ако је уметност интернационална, критеријум не може да буде локалан".

Иако у основи афирмативан, суд Владимира Розића о делима уметника заокупљених експериментима са несликарским материјалима изведен је на основу

⁴¹² Z. Pavlović, *Mitologija antislikarstva i arhitektonika antislike*, Danas, Beograd, 11. 10. 1961.

⁴¹³ J. Denegri i R. Matić-Panić, *Miodrag B. Protić*, Clio, Beograd, 2002, 23, 40–41; J. Денегри, *Дуго трајање сликарства Миодрага Б. Протића*, у: *Миодраг Б. Протић. Ars Longa*, Галерија САНУ, Београд, 2011, 29.

⁴¹⁴ М. Б. Протић, *Низ нових вредности*, Политика, Београд, 19. 11. 1961.

⁴¹⁵ З. Маркуш, *Други октобарски салон*, Политика, Београд, 19. 11. 1961.

анализе елемената својствених класичној слици.⁴¹⁶ То би се могло рећи и за оцену традиционалнијег Павла Васића. Уверен да се развој савремене уметности одвија кроз сукоб на релацији фигурација – апстракција, Васић у делима већине носилаца потоње струје препознаје знаке "слабости и промашености". Не схватајући да "несликарске преокупације" представљају бит енформелне поетике, он о рецентном сликарству апстракције пише:

"У њему се често сусрећу ахроматичне склоности, неутралне, црне, прљаве каше, помешане са различитим предметима (шинама, ексерима, драмлијама, стаклом, платном итд.), које треба да дочарају материјалност ствари или самог бојеног слоја. Под опсесијом аутори губе из вида да се сликарство изражава првенствено бојом и да је његова суштина визуелне природе, а не тактилне. Ако је сликарство некада тежило за остваривањем тактичних вредности [...] оно то није чинило уношењем предмета у слике, него представљањем тактичног израза на једној равни, јер раван је свет слике и на њој се она развија, ма којој сликарској грани припадала. Али у овом правцу, који је супротан самој природи сликарства, креће се низ тражења излагача. Ако су њихови резултати остали просечни, треба бити начисто с тиме да се уложеним средствима не може више ни постићи".⁴¹⁷

Убрзо, огласио се и Леонид Шејка текстом *Пад или обнова сликарства* објављеном у ревији *Данас*. Приступајући феномену енформела са становишта идеологије "обнове сликарства" и концепције "интегралне слике", он у полемичном и негативном тону расправља о западноевропском покрету и делима Бурија и Жоржа Матјеа. Оптужујући их за "комерцијализам", експанзију "маниризма и униформности", Шејка пише:

"Данас се слика [...] нуди посматрачу [...] као проститутка. Своје упрошћавање и свођење на један једини [...] визуелни удар, она компензира великим форматом у циљу да насрне и да сугерира одлучност сликара који се са своје стране заклања фразама о аскези и неповлађивању општем укусу. У ствари, формиран је један врло сигуран и добро уходан комерцијални апарат који апстрактним, искључивим, редуцираним и експресивним сликама обезбеђује комуникативност и прођу".⁴¹⁸

Њему је јасно да је процес редукције резултирао померањем тежишта са уметничког дела као објекта на сам чин, процес његовог настанка, али у резултатима енформелних експеримената не види било какав хумани смисао:

"Оно што се сада установљава на површини платна као реалност, пошто је одбачен сваки илузионизам, јесте или конвулзивно аранжирана структура подсвести, за коју нема

⁴¹⁶ V. Rozić, *Svežina kao imperativ vremena*, Mozaik 11, novembar 1961.

⁴¹⁷ П. Васић, *Резултата има – новог нема*, Политика, Београд, 2. 11. 1961.

⁴¹⁸ L. Šejka, *Pad ili obnova slikarstva*, Danas, Beograd, 25. 10. 1961.

разлога да се сматра људскијом од било ког другог аутоматског геста животиње или машине [...] или сам пигмент боје, течан и разливен, густ, гладак или рапав".⁴¹⁹

За њега је енформел само поступак, "метод прављења слике" и средство којим се експлицира став и постиже афирмација, а "издробљена, фрагментарна, херметична" енформелна слика отелотворење нихилизма и индикатор безизлаза у којем се нашла уметност јер, како тврди:

"Иако је ово проглашавање мртве ситуације материје за ситуацију слике оправдано једним открићем идентитета спољног и унутрашњег [...] ипак је у питању пад, јер се та конкретна и физичка стварност самим прављењем слике пребацује у сферу естетског, дакле, аранжира се и компонује [...] у оквирима формата једне слике постоји само једно стање, један тренутак у следу промена, а не идеја промене".⁴²⁰

На крају изложбене сезоне 1961. године у часопису *Мозаик* објављена је читава серија изразито негативних написа о београдском енформелу, која се ретроспективно указује као замајац политичке кампање против ове тенденције. Оцењујући опште стање домаћег сликарства као "мртво море", Душан Илић констатује да енформел има "квантитативну превоћ". Увререн да се ради о "лакомисленом потчињавању" европском тренду, он изражава отворену сумњу у сврсисходност енформелних тражења суштине сликарства у материји и технолошким експериментима.⁴²¹ С друге стране, Коста Васиљковић наглашава да су мотиви "некритичког усвајања" решења западноевропског енформела искључиво "меркантилне природе" и осуђује њихову "симплификовану интерпретацију" у локалном уметничком контексту. Ликовној критици замера да "глорификује" формална обележја енформела и, тако, један образац "апсолутизује, догматизује, фетишизује, хибертизира". Иако као релевантне факторе у оцени ове тада иновативне тенденције наводи њене сазнајне, идејне компоненте, Васиљковић и даље инсистира на активизму, афирмативним и конструктивним намерама као особинама иманентним "истинској" уметности. Експоненте "академије упућених" оптужио је за "опортунизам, снобовску афектацију и парадирање", али је на крају остварења Поповића, Б. Протића, Возаревића и Павловића оценио позитивно.⁴²² Квалификујући Други октобарски салон као

⁴¹⁹ *Isto.*

⁴²⁰ *Isto.*

⁴²¹ D. Ilić, *Pokušaj otuđenja sentimenta*, *Mozaik* 11, Beograd, novembar 1961.

⁴²² K. Vasiljković, *Problemi materije i vrednovanja*, *Mozaik* 11, Beograd, novembar 1961.

"колосални вашар, који је пре дидактички приказ гробља Европе неголи њен витални одјек", Драгош Калајић отворено доводи у питање креативне и превратничке потенцијале знатног дела савремене уметничке продукције оптерећене иновацијама у западноевропској уметности и "колекционарским диктатом". Његова примедба односила се како на доминантну геометризovanу апстракцију чији су носиоци прихватили извесна техничка својства енформела, тако и на енформел београдске провенијенције. Тврдећи да верује у превратничку моћ ове, како је рекао, "нове ренесансе" настале *ex nihilo*, Калајић је донекле ревидирао свој ранији изричито негативан став према енформелу, али није одступио од мишљења да је у локалном контексту његово ударно средство – деструкција, претворено у идеологију, "респектабилни канон и тоталитет". Отворено изражавајући аверзију према "хистерии енформела" која влада код млађих уметника, назвао их је "незрелим епигонима" који, "неспособни" да у потпуности разумеју и прихвате овај нихилистички став, "праве апсурдне мућкове" служећи се "технолошким триковима". И док је њих оптуживао за "ревизионизам, академизацију, дегенерацију и опадање" покрета, Мићи Поповићу одао је признање апострофирајући да се ради о предводнику и једином истинском представнику енформелне антиестетике у домаћој средини.⁴²³

Апогеј критичке афирмације и негације београдског енформела

Година 1962. представљала је кулминативни тренутак не само у развоју београдског енформела и експанзији ове тенденције у југословенском контексту већ и полемичких расправа, контроверзних тумачења и опречних реакција ликовне критике на овај феномен, његове носиоце и промотивне критичаре. Иако уметници енформела нису претендовали на укључивање у борбу за хегемонију на институционалној мапи значења и престижне позиције у друштвеној хијерархији, анимозитет према београдском енформелу 1962. достигао је неслућене размере. Разлоге антагонизирању и заостравању става стручне јавности требало би тражити у чињеници да су водећи ауторитети српске критичарске сцене тог

⁴²³ D. Kalajić, *Salonski oktobar*, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961.

времена у свом теоријском промишљању уметности полазили са у основи конзервативних идејних позиција, битно различитих од оних за које су пледирали носиоци и апологете енформела. С друге стране, уметници су се са потпуно другачијим мотивима и аргументима – али са знатно већим ауторитетом у јавности – супротстављали овом феномену. И док у њиховим критичким написима из 1961. однос према београдском енформелу осцилира између афирмације и негације, од 1962. године он постаје конзистентан, доминантно и експлицитно негативан. Спознаја да овај покрет има потенцијал и намеру да сруши постојећи систем вредности и на тај начин дестабилизује, угрози приоритетне и привилеговане статусне позиције уметничког модела утемељеног на традицији домаћег међуратног модернизма и искуствима "париске школе", била је пресудан фактор у промени става уметника.⁴²⁴ Из тих разлога, знатан део поетици енформела ненаклоњених критичара, али и уметника високопозиционираних у "систему уметности", спонтано и постепено конституишу широки антиенформелни фронт. Мада принципијелнији у оспоравању београдског енформела у односу на друге уметничке арбитре и ствараоце, водећи критичар тог доба Миодраг Б. Протић, такође, заузима негативан став. То потврђује његов приказ изложбе *Савремено француско сликарство* отворене крајем фебруара 1962. године у Београду, који обилује алузијама на измењену, неуравнотежену ситуацију на домаћој уметничкој сцени насталу појавом енформела. Свестан да у савременој уметности Француске реално постоји "извесна предност апстрактног израза", Протић истиче да избор Жана Касуа демонстрира "антидогматску ширину" и "симултаност школа и праваца", јер "не прејудира ниједан стваралачки поступак". Најзад, присуство различитих тенденција које, како тврди, енформелну апстракцију "сутра могу заменити и свести на – пропратну појаву", сматра суштинским за развој модерне уметности.⁴²⁵

⁴²⁴ Томе у прилог говори ретроспективни, критички осврт Миодрага Б. Протића на промене у политици државног финансирања уметности почетком шездесетих година: "У тим околностима установљени систем почео је скоро искључиво да служи помагању младих уметника, док су зрели, афирмисани препуштени случајностима закона понуде и потражње" (М. В. Протић, *Sedma decenija: kulturno-političke marginalije*, *Umetnost 18-19*, Београд, 1969, 6), чиме се имплицира материјално повлашћени положај носилаца нових тенденција, па и београдског енформела.

⁴²⁵ М. Б. Протић, *Поводом изложбе француског сликарства. Париска школа*, Политика, Београд, 24. 2. 1962.

Истовремено, Ђорђе Кадијевић објављује текст *Једно осећање беспућа*, у којем настоји да демистификује процес настанка "модерне слике ништавила" и његове консеквенце. Полазећи од тезе да је савременом нефигуративном сликарству принцип слободе стварања довео до изједначавања стваралачког процеса и стваралачке воље, Кадијевић тврди да су уметници (Фотрије, Бури, Тапијес) настојећи да се одупру анархији упориште нашли у новом елементу, фактури. Она је постала окосница једне "херметичне естетике", која је у својим оквирима нудила неограничене могућности. Енформел као њена крајња консеквенца, истиче аутор, довео је сликарство на ивицу ишчежавања, јер је у слику увео непиктуралне материјале и форсирао једино њену материјалну структуру. Достигавши потпуну слободу стварања, сликарство је свео на технолошки процес и "увео у беспуће". Тај процес започео је са одбацивањем предмета у слици, а потом и свих других ликовних елемената (код Хартунга, Волса, Полока и Фотријеа). Суштина оваквог сликарства налазила се у "драми тражења", узбуђењу уметника у процесу оперисања најбруталнијим средствима и негирања формалне јасноће, довршености слике. Напуштајући хуману слику универзума и крећући се "ка слутњи његове нехумане реалности", уметник је несликарским средствима створио слику као симбол ништавила, а узбуђење присутно током процеса сликања нестало је са свешћу о "апсурду резултата". Тако су, тврди аутор, настале "опскурне слике" ништавила чија значења излазе из домена свести њихових твораца. Свођењем сликарства на тренутачну акцију нестао је "стари етички однос према слици", а она је изгубила разлог постојања, постала баласт који најављује "крај сликарства", закључује Кадијевић.⁴²⁶

С друге стране, уверена да је анимозитет према енформелу последица неразумевања концепта антислике, малобројна промотивна критика делује стратешки преузимајући иницијативу у организацији покрета, теоријској експликацији и афирмацији ове поетике. Тако почетком 1962. године Живојин Турински објављује *Оглед о сазнању (не)слике*. Поента овог текста лежи у експликацији промењене суштине савремене слике, која је одбацила форму али се није одрекла садржаја, хумане поруке. Монохромна платна представљају, према

⁴²⁶ Ђ. Kadijević, *Jedno osećanje bespuća*, Mozaik 1, Beograd, januar 1962.

Туринском, "нулту тачку", "тоталитет бивања", отелотворење апсурда и ништавила као суштинских ознака егзистенције у условима савременог света. Материја као примарни елемент и носилац значења одредила је чулну (тактилно) и трансценденталну (симболичност) природу енформелне слике, а проблем на нивоу комуникације настао је, тврди аутор, услед несхватања да знак није корелат реалног света, него духовна транспозиција нове суштине света која захтева сасвим другачији начин перцепције, тј. доживљавање и спознавање, а не гледање. Увођење нових материјала и оперативних поступака не представља инвенцију једино у техничком погледу, већ уједно имплицира отклон према позитивистичком светоназору и идеји извесности, објашњава Турински. Ипак, разлози због којих савремено друштво одбацује и сумња у уметност дубоко прожету људским искуством остају му недокучиви.⁴²⁷

У марту те године Лазар Трифуновић приредио је у Културном центру Београда промотивну изложбу београдског енформела под називом *Енформел – млади сликари Београда*. Иако је првобитно планирао да у ову програмску презентацију укључи и дела старије генерације протагониста, на инсистирање млађих представника у коначни избор ушли су само радови Протића, Павловића, Туринског и Тодоровића.⁴²⁸ Из тих разлога, назив изложбе требало је да укаже на заједничке идеје и интересовања млађе генерације уметника (који су чинили неформалну групу) за технолошке експерименте и истраживања структуре материје. И поред суженог избора учесника, ова изложба, организована са циљем да се домаћој публици први пут на једном месту и у већем обиму прикаже ново уметничко схватање, представљала је први програмски наступ београдских уметника енформелне оријентације. Другим речима, радило се о изложби – тези њеног аутора, који је избором радова и писаном речју настојао да промовише нову тенденцију и афирмише уметнике чија су дела потврђивала његове критичко-теоријске ставове. Предговором, који има све особине манифеста или прогласа, Трифуновић се позиционирао као водећи идеолог београдског енформела. У том тексту, он први пут примењује термин *енформел* као ознаку за

⁴²⁷ Ž. Turinski, *Ogled o saznanju (ne)slike*, Danas, Beograd, 31. 1. 1962.

⁴²⁸ М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, Партенон, Београд, 2009, 85–86; З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 435, 501.

београдско сликарство слојевитих структура настало комбиновањем бојених пигмената, различитих адитива, везива, непиктуралних материјала и иреверзибилних оперативних поступака деструисања материје. Одређујући га историјски као "други период" у развоју апстракције после 1945. године Трифуновић наглашава да је то доба "филозофске и технолошке надградње" апстрактне слике, чију су суштину први открили Волс и Полок. Полазећи од тада општеприхваћене тезе да је енформел настао из "оштре реакције на геометријску апстракцију", Трифуновић је допуњава објашњењем да се ради о "повратку слици" кроз један сложени процес негације свих елемената класичне слике (форме, боје, простора, композиције), којим је уметност ослобођена "терора геометрије". Последице тог процеса радикално су измениле не само морфолошку већ и семантичку природу уметности, објашњава Трифуновић и закључује да се иза сукоба "чиста форма – антиформа" крије конфликт између "два света и две филозофије": геометријске апстракције као "фигуративне уметности духа" и енформела као "апстракције (антигеометрије) материје". У наставку експликације, он тумачи споне енформела са научним натурализмом у чијем су фокусу била истраживања невидљивих аспеката материје (атома), али и са савременом филозофијом заокупљеном темељним питањима индивидуалне егзистенције у условима савременог света. Управо на тој идејној платформи енформел је, како наводи Трифуновић, профилисао свој идентитет: материју као кључни елемент досезања "апсолутне истине", тј. откривања структуре и закона именованих не само уметничком делу већ и реалном свету. Према његовом мишљењу, у питању је суштински обрт у односу на геометријску апстракцију јер се "драма сликарства одвија у самом облику" (аморфној материји), а не више на његовом "визуелном омотачу" (форми). Од идеје о материји до конкретног енформелног дела као "материјалне чињенице" пут је, тврди Трифуновић, водио преко "неодадаизма" и њему својствене праксе увођења "стварног материјала" (стакла, метала, вуне, тканине итд.) у дело. Конципирано као егзистенција материје у физички и темпорално неограниченом простору, дело енформела му се указује као својеврсни знак или духовни симбол. Истичући да овај метафизички схваћен простор, у којем не важе закони перспективе, пропорција, волумена, статике, представља изворну снагу енформела, његове далеке аналогије видео је у

уметности минулих епоха (Византија) и древних цивилизација (исламска и источњачка). На примедбе да енформел "пластичну инвенцију тражи у техничкој инвенцији", Трифуновић одговара да је то само делимично тачно истичући да ови технолошки експерименти "нису без свог идејног и садржинског смисла". Ипак, свестан чињенице да дела презентована на овој изложби у извесној мери одступају од изворних начела европског покрета, а спреман да овај уметнички и етички став брани до краја, Трифуновић тврди да енформел "није школа, ни правац који има канонизован програм који би везивао и учвршћивао стил" и предлаже проширену дефиницију овог феномена као "схватања света које на најширој филозофској основи дозвољава најразличитије ликовне изразе".⁴²⁹

Да су ефекти изложбе, Трифуновићевог предговора, самих дела и пратећих текстова уметника у каталогу били провокативни и сензационални, доказују различите, опречне реакције публике, медија и стручне јавности.⁴³⁰ Осим афирмативног приказа изложбе Драгослава Ђорђевића,⁴³¹ мало је критичара који су у том тренутку били спремни да се упусте у дубља промишљања овог феномена и пруже подршку његовим носиоцима. Новинару листа *Вечерње новости* пажњу су привукли одбачени предмети (празне кутије цигарета, стара новинска хартија, крпе, канапи, зарђали ексери, жице, лимови, метални новац, револверски меци итд.) изложени као пратећи материјал,⁴³² очигледно са циљем да потцртају антиуметнички карактер презентованих дела и испровоцирају публику навиклу на естетизоване изложбене поставке. Инсистирајући на чињеници да је "оснивач енформела" Жан Фотрије "обрађивао фигуративне теме" и тези да већина његових слика "нешто представља", Павле Васић је изражавао сумњу у одрживост, уметничку оправданост концепције засноване на "закону визуелно занимљивог" и примени елемената "страних сликарству". Позитивна оцена искључиво Протићевих дела указује на то да је Васићу једино струја "пиктуралног" енформела била прихватљива.⁴³³ С друге стране, Зоран Маркуш је разумео да суштину енформелне концепције чини материја и поништавање

⁴²⁹ L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.

⁴³⁰ М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997, 73–74.

⁴³¹ Д. Ђорђевић, *Београдска ликовна панорама*, Борба, Београд, 15. 3. 1962.

⁴³² Ј. Мијин, *Отпад као инспирација*, *Вечерње новости*, Београд, 9. 3. 1962.

⁴³³ П. Васић, *Енформел*, Политика, Београд, 12. 3. 1962.

елемената класичне слике, те да се иза те антиестетичне појавности крије друга, субјективна реалност и другачија идеја. Међутим, очигледно затечен херметичношћу поруке енформелног исказа, он упозорава да "проблеми једног човека не морају да нађу увек пут до срца и мисли човечанства". Уверен да је енформел само једна последица императива иновирања формалног израза, Маркуш посматра овај феномен искључиво као технички изум, моду:

"У тренутку када је дело постало више инвенција него креација, оно је слично техничком открићу постало лако предмет подражавања [...] Никад више уметници нису морали да теже за оригиналношћу по сваку цену, нити су икада били ближи плагирању него данас".⁴³⁴

Због "крајњег нехата" уметника енформела према технологији рада и систематском школовању, Маркуш – полазећи од конвенционалног схватања да уметничко дело настало у једном тренутку треба да траје за сва времена – изражава сумњу у физичку одрживост енформелних остварења у будућности. Расправу закључује тврдњом да "у позадини овог технолошког експеримента стоје велике инвестиције људског знања и мудрости које би човечанству могле да осигурају спокојство и измене његову судбину", остављајући читаоца у дилеми.

Несумњиво потакнут овом изложбом, а чини се Трифуновићевим ставовима још више, Ђорђе Кадијевић у интервалу од неколико месеци објављује три текста посвећена енформелу. У новинском напису *Шта је енформел* он настоји да деконструише "митологију" овог феномена. Према Кадијевићу, енформел је више реакција на "рационалистичку и формалистичку доктрину" геометријске апстракције него "свесни бунт против саме форме", тј. ирационална апстракција у којој је бруталност поистовећена са поетиком "формално неубличене емоције", а слика са формом, структуром и материјом у физичком смислу. Уверен да за такву слику није потребна "никаква претходна визија" нити било какво "претходно искуство", Кадијевић тумачи енформел као "технолошки поступак" оперисања несликарским материјалима у којем је жртвована и сама слика, а чији је садржај "чист апсурд" у којем више не постоји могућност препознавања "субјективне свести". Оцењујући тренутни стадијум развоја енформела као "регрес", он позитивне ефекте овог искуства види, пре свега, у

⁴³⁴ З. Маркуш, *Ивицом усамљености*, Политика, Београд, 24. 6. 1962.

одступањима од изворних принципа, тј. у афирмацији експресије, "чулне и духовне сфере" слике којима је отворен пут лирској апстракцији, али и истраживањима материје која су наставили сликари фигурације "са дубљим осећајем одговорности".⁴³⁵ С друге стране, у чланку *Савремено, актуелно, аутентично...* Кадијевић представља енформел као "најаутентичнију тековину модерног сликарства". Међутим, када разматра овај феномен у локалном уметничком контексту, истиче да је он "новост, још сасвим неуходана и код самих новатора", будући да у њиховим делима детектује несвесне рецидиве "формалног мишљења". Зато у наставку објашњава да:

"Актуелни сликар данас није сваки онај који је прихватио модерне проблеме (на пример енформел), већ само онај појединац који сопственом снагом доприноси њиховом решавању. Зато увек има много више модерних него актуелних сликара".⁴³⁶

С обзиром на то да је у модерној уметности тежња за аутентичношћу крајње индивидуализована, расправа о националној или аутентичности "београдске сликарске школе" за Кадијевића је потпуно депласирана. Стога је мишљења да аутентичност "београдске лирске апстракције" почива једино на индивидуалним донетима и "специфичној снази израза" њених протагониста. Најзад, у тексту *Апстрактно сликарство јуче и данас* разматра питања хронологије, генезе, терминолошког одређења и морфолошких особина рецентне апстракције. Насупрот Трифуновићу, Кадијевић предност даје лирској апстракцији и тврди да је управо са овом тенденцијом коначно превазиђено "хронолошко заостајање" за западноевропским уметничким токовима. Према његовом мишљењу, у питању је "сасвим савремено сликарство у светским размерама" којим се стигло до "врела сопствених снага". У том контексту истиче Бранислава Протића као њеног најранијег и најдоследнијег експонента, али не занемарује допринос других уметника ове оријентације у превазилажењу "колебљивог става према нефигуративној концепцији" који одликује уметност претходне генерације. Потом објашњава да се непосредно после овог почетног прихватања транснационалног идиома лирске апстракције појавила "тенденција ка еманципацији" оптерећена тежњом за "аутентичним изразом", "националном школом и домаћом традицијом",

⁴³⁵ Ђ. Кадијевић, *Шта је "енформел"?*, Политика, Београд, 8. 4. 1962.

⁴³⁶ Ђ. Kadijević, *Savremeno, aktuelno, autentično...*, Mozaik 4, Beograd, april 1962.

која је донела одступања од иницијалне концепције у негативном смислу. Подразумевајући под тим заправо енформел, он одговорност за "низ забуна и дигресија унутар чисто ликовних вредности лирске апстракције" приписује његовим протагонистима (Поповићу, Павловићу, Туринском, Тодоровићу и другима). Замера им на "уплитању геометријске форме" и "присуству класичне композиције" (З. Павловић), "асоцирању предмета и илузионистичког простора" (Тодоровић) и "бруталности амалгамисања пиктуралних и непиктуралних средстава" (Поповић и Турински), уверен да су на тај начин изневерили основно начело енформела (антиформност) свдећи га на његову "структурално-технолошку основу". Констатујући да енформел у њиховим делима није достигао чистоту изворних решења, Кадијевић је мишљења да је реч о сликарству које само донекле "има додирних тачака са енформелом". Оцењујући да су њихова дела "сувише компромисна и спекулативна", те да зато што:

"махом не значе стваралачко надилажење и нови облик лиризма, већ оно супротно, вулгаризацију и фалсификовање, као резултат недосезања до нивоа естетике чији се реkvизити узимају у употребу",⁴³⁷

закључује да не могу бити квалификована као "ново и оригинално сликарство". С уверењем да је примарни циљ енформела био "ослобађање форме од предметне и геометријске тираније" и "негација формализма геометријске апстракције", Кадијевић његов допринос види једино у укидању "хегемоније Децембарске групе". Коначно, наизглед узгредном опаском да је овај феномен "још доста далеко од тога да буде теоретски дефинитивно објашњен", он заправо алудира на Трифуновића и наговештава још један од разлога свог писања.

Уочавањем хронолошке подударности одржавања поменуте изложбе (март –април 1962) и објављивања текста *Естетичке и етичке алтернативе* Миодрага Б. Протића (април 1962), те пажљивом анализом његовог садржаја, постаје евидентно да се иза овог, наизглед, неутралног наслова крије напад на београдски енформел. Текст почиње панегиричним освртом на домаћу уметност шесте деценије (имплицитно *Децембарску групу* као водећег експонента), њен "авангардистички" карактер, "превратничку" улогу у локалном уметничком

⁴³⁷ Ђ. Kadijević, *Apstraktno slikarstvo juče i danas (II)*, Mozaik 7-8, Beograd, jul – avgust 1962.

контексту и успехе на домаћој и међународној уметничкој сцени. Поводом актуелних уметничких иновација у локалној средини, Протић, алудирајући на енформел, наглашава да уметност која настаје у актуелном тренутку није *ipso facto* и уметност датог времена, те да "сустизање времена" у односу на уметничка збивања у свету не мења ништа суштински у погледу аутентичности будући да "још увек примамо утицаје, а да не утичемо". Домаћој уметничкој заједници замера да је подлегла "спољним утицајима" и "цикличним менама", да прихвата концепт уметничког центра и пристаје на "инфериорну, периферну позицију", те да се приклања анахроној "антимодерној идеји естетског монотеизма" који подразумева сукцесију стилова и школа, уместо да негује њихову плуралност и симултаност сагласно концепту "естетичког политеизма". Својом искључивошћу рецента уметност апстракције је сам појам *слободна уметност* као једну од најзначајнијих тековина југословенског социјалистичког друштва, наглашава Протић, деградирала на "пародију и негацију". Указујући на дистинкцију између слободе стварања и слободе "преузимања створеног", он тврди да ова уметност наставља тренд подражавања, концепт мимезиса, али не више природне реалности, него дела које већ постоје у сликарству. Објашњавајући да се заправо ради о "погрешно схваћеном програму", Протић коначно прецизира да се наведене примедбе односе на домаћу варијанту "сликарства геста". У наставку, поводом његових својстава и карактера, даје следећу оцену:

"Не ретко нашминкано, драгуљарски улепшано, оно настоји да један авангардизам обесмисли задржавајући уз то позу месијанства и ексклузивног авангардизма. Резултат је: академизам, неминован тамо где постоји много вештине а мало страсти и индивидуалне снаге."⁴³⁸

Ревидирајући свој ранији, у основи афирмативан став, Протић овом приликом домаћи енформел посматра као једну од многих "егзибиција", у којој не постоји никакво егзистенцијално потврђивање нити могућност идентификовања дистинкција у оквиру индивидуалних опуса. Приговарајући његовим носиоцима, али и апологетама из редова критичара, на "гордости, искључивости и негаторском односу" према другим и другачијим уметничким исказима, у наставку пише:

⁴³⁸ М. В. Protić, *Estetičke i etičke alternative*, Danas, Beograd, 25. 4. 1962; Исти, *Нојева барка*, књ. 1, СКЗ, Београд, 2000, 547.

"Негација онога што се не схвата јесте негација немоћних и пакосних, без дубљег, историјског и моралног смисла".⁴³⁹

Зато пред уметнике поставља следеће естетичке и етичке алтернативе: или да буду лидери и "револуционари" који самостално покрећу проблеме и диференцирају властити израз, или да прихвате позицију "сапутника" који успостављају континуитет са уметничким наслеђем обогаћујући га личним креативним доприносом. Упозоравајући на неминовну угроженост потоњих уколико "један стил", "психоза и искључивост" својом доминацијом угрози плурализам уметничког говора, Протић позива на борбу против "тираније" и "све опаснијег пситасизма". Уједно, апелује и на свест и савест ликовних критичара, а као терапију за "излечење психозе" и "морално оздрављење" предлаже "суптилизацију усмене и писане речи о уметности", уклањање "естетичког далтонизма", објективизам критичких закључака, уважавање "историјског сећања" и успостављање дистинкције између стварања и подражавања, утицаја и копирања, припадности покрету и његовог "паразитског експлоатисања", аутентичности и компилације, компилације и плагијата, авангарде и "официјелне" уметности. Након узгредног осврта на "жестоке приговоре" поводом награда које су 1961. године додељене на Првом тријеналу и Другом октобарском салону и напомене да никада раније није постојао толики "раскорак између оног што друштво воли и онога што његови представници помажу", Протић је расправу закључио још једном оптужбом, упућеном лауреатима (Возаревићу и Поповићу):

"Свуда распрострањено лицемерство нонконформиста на речима који на делу страсно желе конформистичке трофеје, уколико остане неопажено, за развој сваке уметности је разорно".⁴⁴⁰

С једне стране, Протићев текст доказује да оспоравања енформела нису проистацала само из неразумевања његове поетике него да су добрим делом била мотивисана тежњама да се задржи *status quo*, постојећи однос снага, статусне позиције на уметничкој сцени, док с друге, овај напис по свом значењу и тежини превазилази ниво критичке расправе. Будући да се радило о аутору

⁴³⁹ М. В. Protić, *Estetičke i etičke alternative*, Danas, Beograd, 25. 4. 1962.

⁴⁴⁰ *Isto*.

високопозиционираном у локалном "систему уметности",⁴⁴¹ био је то својеврсни антрфиле једне шире критичко-теоријске кампање против београдског енформела и, консеквентно, сигнал за узбуну политичким структурама на власти.

Убрзо, уследио је полемички одговор Живојина Туринског у чланку *Старо и продори новог*. Оцењујући домаћу уметност између два рата као "провинцијску интерпретацију периферних проблема великих програма" која није била "на линији прогресивне ликовне мисли свог времена" Турински, насупротив Протићу, тврди да одсуство материјалне и моралне подршке локалне средине није оправдање за "конформизам" и "промашену авангардност". С обзиром на то да је управо та и таква уметност стекла статус "официјелног одредитеља граничних могућности уметности која се данас ствара", он сматра да је то један од пресудних узрока "несавремености наших савременика". Констатујући да стваралаштво средње генерације уметника формираних на таквом наслеђу није донела радикалну промену него "провинцијску уметност 'мирних и сигурних' вредности", Турински као носиоце "авангардности и аутентичних стремљења" истиче уметнике најмлађе генерације, којој и сам припада. Уверен да је за продор новог нужна "неконформистичка борба са елементима старог" која не искључује моменат успостављања мисаоних, идејних веза са минулим временима или непознатим културама, он Протићеве алтернативе развоја уметности, тј. концепт континуитета одбацује као ирелевантан. Према Туринском, елемент рушења, негације старих форми и средстава изражавања јесте "услов егзистенције" савремене уметности, која нуди посве другачију визију света и човековог бића. Стога му се уметност млађе генерације уметника указује пре као "велики поход у подручје хуманистичког", а не "цинично обесмишљавање света".⁴⁴²

Павловићев текст *На маргинама протекле ликовне сезоне* представља својеврсни противодговор на напред наведене тврдње. За разлику од Туринског, Павловић сматра да нема суштинске разлике између старије и младе уметничке генерације, тј. да између њих не постоји сукоб у погледу естетичких ставова и

⁴⁴¹ Наиме, Протић је почев од 1950. био референт, а затим и главни инспектор ликовних уметности у Министарству просвете, науке и културе Републике Србије све до 1959. године, када је преузео дужност управника новоосноване Модерне галерије у Београду. J. Denegri i R. Matić-Panić, *Miodrag B. Protić*, Clío, Beograd, 2002, 52, 268.

⁴⁴² Ž. Turinski, *Staro i prodori novog*, Danas, Beograd, 6. 6. 1962.

формалних опредељења. Извесна неслагања око уметничке артикулације савременог идиома само су "привидан и млак антагонизам", јер се без обзира на разлике у методологији и средствима ради о уметности "средњег пута" која, у поређењу са актуелним иновацијама у светској уметности, делује као "идејна просечност" и "потпуно медиокритетство", тврди Павловић. Указујући на нелогичност да већина домаћих уметника свој развојни пут започиње "идеалима конформизма", он се слаже са Туринским да радикални продори унутар "озваничених уметничких схватања" нису могући. Међутим, да се ова примедба односила не само на токове континуитета са локалном уметничком традицијом, већ и на актуелне тенденције које се одвајају од ње, тачније на *Медиалу*, Павловић открива у завршном ставу у којем осуђује њене представнике да су укључујући се у систем уметности "деградирани" своја иницијална уметничка и етичка полазишта.⁴⁴³

Иако писан са веће хронолошке дистанце, тачније крајем 1962. године, осврт Николе Мамузића на изложбу београдског енформела у Културном центру више је био напад на њеног аутора него на уметнике и њихова дела. Начелно противан пракси непосредног укључивања и ангажовања критичара у уметничка збивања, Мамузић као естремно негативан наводи пример ове изложбе тврдећи да ниједан излагач заправо није експонент енформела, а о самом критичарском захвату, експлицитно не помињући Трифуновићево име, пише:

"сасвим озбиљни деликт тоталне дезинформације необавештене јавности потпуно се губи у грохотности емфатичног манифеста и недуховитих објава [...] док на другој страни нисмо ни потпуно пречистили са тим термином који, како примећујем, прави грдну збрку [...] Треба да буде јасно да ми енформел у оном консеквентном облику још немамо [...] али нажалост има код нас много тврдох глава [...] Постоји данас огромни продор нових тенденција [...] а да се о њима нема ни појма у свести набеђене информисаности".⁴⁴⁴

На основу напред изложеног, постаје евидентно да је одијум домаће стручне јавности на ангажовање и деловање овог критичара у афирмацији и артикулисању енформелне тенденције у суштини био крајње негативан.

⁴⁴³ Z. Pavlović, *Na marginama protekle likovne sezone*, Danas, Beograd, 15. 8. 1962.

⁴⁴⁴ N. Mamuzić, *Bašta kad Vam kažem...*, Mozaik 12, Beograd, decembar 1962.

Педесетих и шездесетих година 20. века "аутентичност" је представљала водећу естетичку максиму домаће уметности, а свака коинциденција, паралела или веза са токовима западне уметности тумачена је као епигонство, губитак аутентичног израза, националног (што је тада значило југословенског) идентитета и личног интегритета уметника. Индикативно је да је у тренутку климакса београдског енформела, крајем септембра 1962, у Суботици одржан Први скуп сликара Југославије на којем су питања правремености и аутентичности радикалних иновација у условима периферне уметничке средине, асимилације и трансформације изражајних форми иностране провенијенције, као и истинског разумевања њихових идејних аспеката, била централна тема тродневног заседања. Судаћи према ставовима изложеним у рефератима и дискусији у којој су учествовали не само уметници већ и ликовни критичари и историчари уметности, експанзија енформела на домаћој уметничкој сцени била је повод жестоких конфронтација и оспоравања његове изворности и аутентичности.⁴⁴⁵ У уводном реферату са темом *Проблеми и перспективе савременог југословенског сликарства* Миодраг Б. Протић инсистира на етичким и естетичким разлозима успостављања дистинкције између уметности која је аутентична, изворна, прогресивна и оне која је неаутентична, епигонска, анахрона, а као императив актуелног историјског тренутка истиче "борбу за аутентичан лик наше уметности". Значило је то, према Протићу, "етику праћења" заменити "етиком открића", тј. да уметност "мора и да ствара, а не само да створено прати". Супротстављајући се, како је рекао, "заблудама" да рецентна апстракција представља прогресиван и аутентичан уметнички ток кореспондентан са актуелним збивањима у западноевропској уметности, он апострофира да та "хронолошка коинциденција не мења ништа битно у погледу њене аутентичности". Пледирајући за принцип "естетичког политеизма", симултаности уметничких праваца као предуслов аутентичности, Протић принцип "естетичког монотеизма" тумачи као искључивост, "сукцесију догми". Уметност шесте деценије, чијем је профилисању, афирмацији и успеху у домаћем и међународном

⁴⁴⁵ Изводи из уводног реферата и девет кореферата, као и ставови већине учесника у тродневној дискусији објављени су у гласилу СУЛУЈ-а (АЈ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962*), а само је поједине, и то фрагментарно, пренео недељник НИИ (Анкета: *Путеви ликовне уметности*, НИИ, Београд, 14. 10. 1962).

контексту дао знатан лични допринос, наводи као пример "креативног и проблемског доприноса" токовима светске уметности. Апострофирајући разлику између уметничке позиције којој као уметник припада, а коју као критичар заступа, и актуелне апстракције у експанзији, Протић позива на:

"одбрану од психоза, пресија [...] и од једног препреденог, нонконформистички маскираног конформизма",

односно "епигона" који "сликају као Тапијес" дословно преузимајући оно што представља тренутну иновацију на светској уметничкој сцени. Пред алтернативом да ли да крену путем субјективне негације и искључивости или пак континуитета и елаборације постојећег у уметности, Протић домаћим уметницима препоручује другу могућност као плодотворније решење. На крају, осврнуо се и на контроверзе поводом награда које су на Првом тријеналу и Другом октобарском салону (1961) додељене уметницима београдског енформела, коментаришући да "друштво издашно помаже развој уметности иако често не схвата њену суштину".⁴⁴⁶ Упркос овом "езоповском језику", у напред наведеним Протићевим ставовима лако је било разазнати негативне алузије на Мићу Поповића и остале представнике београдског енформела, а његов наводни страх од "нових краткотрајних догматизама" схватити као немирење са чињеницом да је поетика коју је заступао као уметник (члан *Децембарске групе*) и ликовни критичар престала да буде водећа.

Генерално, продор уметничке тенденције која је претендовала да негира стваралаштво засновано на локалној уметничкој традицији међуратног периода и компромисним и естетизованим решењима послератног модернизма, био је кључни разлог претежно негативних реакција на енформел у дискусији која је уследила. Опонирајући тврдњама да југословенска уметност може и треба да има лидерску позицију на мапи светских ликовних збивања као нереалним, Алекса Челебоновић је истовремено упозорио уметнике да су дужни да усвајању страних

⁴⁴⁶ М. В. Protić, *Problemi i perspektive savremenog jugoslovenskog slikarstva. Referat na Prvom skupu slikara Jugoslavije, Gradski muzej – Likovni susret, Subotica 29-30. septembra 1962*, Rukovet 11-12, Subotica, novembar – decembar 1962, 697–708. Изводи из Протићевог реферата објављени су у гласилу СУЛУЈ-а (АЈ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962*), листу *Политика* (М. Б. Протић, *Аутентичност и развој уметности*, Политика, Београд, 14. 10. 1962) и НИИ-у (М. Б. Протић, *Аутентичност је угрожена*, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИИ, Београд, 14. 10. 1962).

утицаја приступају са више одговорности и озбиљности. Укључујући се у расправу, Лазар Трифуновић је својим полемички интонираним освртом на проблеме домаћег стваралаштва изазвао општу констернацију. Њему је било јасно да се иза расправе о аутентичности и "страним утицајима" заправо крио покушај да се вредност и самосвојност београдског енформела релативизују, а сам покрет маргинализује. Насупрот већини дискутаната, он је у први план истакао негативан, ограничавајући утицај извануметничких фактора на излазак београдског енформела на међународну уметничку сцену и, с тим у вези, покренуо дискусију о питању "уметничких слобода" у југословенском друштву. Одговарајући на Протићеве тврдње, Трифуновић истиче да је "држава данас постала код нас авангарднија, него што су уметници" и као аргумент наводи чињеницу да друштво подстиче и даје новац за "авангардистичке" пројекте, док уметници залажући се за принцип "нека цвета сто цветова" отварају простор за "поплаву медиокритета који су почели да гуше праву уметност" и стварају уточиште за "млако или осредње сликарство". Зато је своје излагање закључио констатацијом да овај скуп није дотакао суштинске проблеме савременог сликарства.⁴⁴⁷

Реплицирајући Трифуновићу, Зоран Петровић је истакао:

"Ако данас можемо да кажемо да постоји толеранција међу правцима, то је ради тога што наша уметност није патила од жестоког, интензивног напона авангардних тражења, када су се радиле слике и манифести жестоки, љути, отровни једни према другим, гризући се, јер је време великих манифеста већ давно прошло".⁴⁴⁸

Контексту реакција на ове расправе припада хронолошки подударан текст Леонида Шејке *Постављено питање или лажни одговор*. Иако је доследно и принципијелно заступао уметничке позиције потпуно супротне апстракцији, Шејка је, за разлику од већине београдском енформелу ненаклоњених уметника и критичара, био свестан негативних последица све учесталијих напада на овај покрет:

"Све већи знаци кризе модерног сликарства, ћорсокак у који је доспела апстракција, и све већи број критика у овом смислу, могу изазвати тријумфовање оних чија су схватања

⁴⁴⁷ Л. Трифуновић, *Аутентичност чега – идеје, емоције, израза*, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИИ, Београд, 14. 10. 1962.

⁴⁴⁸ АЈ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962.*

давно окамењена на неким споредним путeljцима модерног сликарства (умерена апстракција, академска постекспресионистичка фигурација и т. д.), подизање главе оног што је било потиснуто владавином авангарде и што је без сумње било и остало млако и умерено, а такође искључиво, анахроно и реакционарно".⁴⁴⁹

Ипак, он одмах затим упозорава да:

"Откриће нових подручја реалности, нових метода сликања, ако је праћено ликвидацијом старе реалности и старих метода сликања, не проширује реалност, него је сужава, не проширује сликарство него га онемогућава".⁴⁵⁰

Уверен да суштински "ново сликарство" проистиче из реакције "на искључиво важење овог или оног начина сликања" и да значај "открића" не лежи у технологији извођења, већ у "осмишљавању метода", Шејка пледира за "тотално сликарство" засновано на плурализму и сукцесији светова, реалности и мотива. Оцењујући да је рецентна апстракција довела до "раскида везе између субјекта и објекта", несклада између средстава и циља уметности, па самим тим и до "губитка осећања целовитости бића", он свођење субјекта на аутоматски гест тумачи као "раслојење личности, регрес ка нижим облицима бића, небићу и мртвој материји". Последице су поремећени вредносни критеријуми и појава "идолатрије" за коју је, како тврди:

"карактеристично проглашавање споредног за главно, а која је компензација за изгубљени садржај уметности, поставља фрагменте света и фрагменте опредмећеног субјекта у центар света на трон демијурга, физичке процесе материје и свести посматра као спиритуалне, ирационалну суштину открива тамо где ће час касније егзактно испитивање установити осведочиве и материјалне чињенице, а техничка средства у стварању као циљ уметности".⁴⁵¹

Најзад, потреба да се "изгубљени садржај" уметности надокнади, визионарски наслућује Шејка, отвориће пут "тоталном сликарству".

Као својеврстан противодговор доминантним схватањима, али и експликацију властитих ставова изложених на скупу у Суботици, Трифуновић објављује контроверзни чланак *Човеково право на уметност*, у којем објашњава карактер уметности шесте деценије и удео државе у либерализацији уметничке климе:

⁴⁴⁹ L. Šejka, *Postavljeno pitanje ili lažni odgovor*, Danas, Beograd, 10. 10. 1962.

⁴⁵⁰ *Isto*.

⁴⁵¹ *Isto*.

"Све до 1950. и 1951, до једног пленума и једног постановленија који је укинуо сва ранија, – утврдимо то [...] и запамтимо као чињеницу: поклич за Слободом стварања дошао је из Партије и са државног кормила а не из уметности, уметници су га прихватили као што су прихватили и нашминкане хероје рада. Слобода, индивидуалност, унутрашња осећања то су биле нове речи нове уметности, 'авангардизма' који се рађао пошто су му и друштво и држава створили услове за то".⁴⁵²

Иако се после тога уметност окренула човеку, заокупљена претежно аутономним проблемима она се, тврди Трифуновић, након десет година "отуђила" од човека, друштва и остала без смисла. Према његовом мишљењу, проблем је лежао у занемареној друштвеној функцији уметности, а не у материјалном положају уметника. Захтевајући већу одговорност друштва према уметности и *vice versa*, Трифуновић је истакао право на индивидуалне слободе и слободу стварања као друштвене предуслове настанка уметности која ће "моћи да мења свет и да допринесе да он постане лепши и бољи".⁴⁵³ Убрзо, наведене Трифуновићеве тврдње изазваће оштру реакцију реномираних уметника старије генерације.

Трећи октобарски салон (1962), на којем је једини пут заједно излагало свих осам водећих протагониста београдског енформела (од којих је троје добило главне премије: Божичковић и Турински за сликарство, а Павловић новоустановљену Награду критике),⁴⁵⁴ могао би се назвати Салоном енформела. Судећи по бурним реакцијама шире и стучне јавности, била је то најконтроверзнија салонска смотра седме деценије прошлог века. Да би нагласио превратнички карактер ове изложбе на којој су први пут централно место добила иновативна решења и актуелни токови домаће уметничке продукције, Трифуновић, опонирајући Протићевим ставовима из текста *Етичке и естетичке алтернативе*, двогодишњи период који јој је претходио одређује као:

"критични интервал у коме је стваралаштво патило од анемичног сивила, друштво од побрканих 'теоријских' појмова о уметности, а сама уметност од канаринаца који су цвркутали своју песмицу и скакутали по удобним и ушушканим ентеријерима",⁴⁵⁵

⁴⁵² Л. Трифуновић, *Човеково право на уметност*, Политика, Београд, 21. 10. 1962.

⁴⁵³ У овом последњем ставу може се идентификовати за авангарду типична агонистичка компонента (утопијски пројекат за будућност), а тај потенцијал Трифуновић није видео у уметности шесте деценије него у енформелу. Опширније о особинама авангарде видети у: R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975; P. Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1998.

⁴⁵⁴ Г. Добрић, *Моћ и немоћ критике*, у: *Пажња – критика!?* Како и шта је писано о београдским октобарским салонима, Културни центар, Београд, 2009, 27.

⁴⁵⁵ Л. Трифуновић, *Између сна и структуре*, НИН, Београд, 28. 10. 1962.

а у осврту на претходне манифестације Октобарског салона пише:

"Први је био комеморативног карактера, посвећен папама и бискупима наше уметности, други у колебању [...] углавном у знаку озбиљне кризе средње генерације, трећи доноси пуну доминацију младих".⁴⁵⁶

Сумирајући резултате суштинског обрта у домаћој уметности који је донела смена генерација, он истиче потпуно другачији однос према свету, уметности, сликарској техници и самој слици. Артикулисане "између сна и структуре", медиална и енформелна концепција слике указују се Трифуновићу као два "најпрогресивнија тока" домаће уметности са својствима "авангарде". Реагујући на примедбе да је енформел "увезена и неаутентична уметност", он тим поводом пише:

"Неколико личности: Бранко Протић, Живојин Турински, Зоран Павловић, Вера Божичковић и Владислав Тодоровић илуструју својим делима како се у овом сликарству, које је по природи блиско унисонности, личности самостално развијају и како не губе своја индивидуална обележја",⁴⁵⁷

а као једину слабу тачку ове натуралистичке концепције наводи "потенцијалну дескриптивност".

Као један од награђених представника енформела, Зоран Павловић први указује на то да је Трећи октобарски салон донео "мали неспоразум" у односима између "авангарде" и "званичних ставова који о томе просуђују". Настојећи да објасни природу уметности нове генерације стваралаца, Павловић афирмативно пише не само о енформелу већ и о *Медиали*, истичући да та два покрета чине "језгро савремене уметности". Без обзира на формалне разлике, ради се, према његовом мишљењу, о "јединственом фронту схватања" улоге уметности и појма слике као "упоредне реалности". Њихова остварења презентована на Октобарском салону оцењује као "најсмелија, најмање оптерећена компромисима и конформизмом", али истиче да она ипак нису и "оно најбоље у нашој уметности". Креативни допринос домаћих уметника енформела Павловић види у одступањима

⁴⁵⁶ Исто.

⁴⁵⁷ Исто.

од иницијалних начела покрета, тачније у успостављању "чвршћих пластичних ослонаца" унутар самог дела.⁴⁵⁸

Доминација енформела на Трећем октобарском салону, као и награде које су том приликом додељене београдским протагонистима, биле су повод жустрих полемика, конфронтација и поларизација како у уметничким, тако и у стручним круговима. Ставовe водећих уметничких арбитра тог времена пренео је лист *Политика* у оквиру анкете "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону". Одговарајући на тврдње да је уметност младог нараштаја "авангардизам који лута, преноси и копира страно, неаутентичан и нашминкан, површан и празан", Лазар Тифуновић је бранио аутентичност и иноваторски карактер *Медиале* и енформела.⁴⁵⁹ У одбрани енформела придружио му се Зоран Маркуш тврдећи да "у поређењу са оним што се данас среће у свету, у Салону има енформел слика светске вредности".⁴⁶⁰ Настојећи да докаже да београдски уметници енформелне оријентације нису епигони твораца европског покрета, Павловић је истакао хронолошки примат дела Бранислава Протића и његову улогу "шефа школе" у локалном контексту. Истовремено, он открива да је у кругу његових генерацијских истомишљеника постојала извесна реакција на "ортодоксни енформел" и намера да се "од негације пређе на афирмацију".⁴⁶¹

Насупрот овим афирмативним оценама, стајала су далеко бројнија негативна становишта о енформелу београдске провенијенције. Упозоравајући на "превиђање једних и апсолутизовање других појава", Миодраг Б. Протић је истакао да салонска изложба овог пута "није испунила очекивања", иако су у њу уложена "велика средства".⁴⁶² Одређенији и оштрији у критичким опсервацијама, Алекса Челебоновић о енформелу износи следећи став:

⁴⁵⁸ Z. Pavlović, *Treći oktobarski salon. Pojave i ličnosti*, Danas, Beograd, 7. 11. 1962.

⁴⁵⁹ Л. Трифуновић, *Млади нису лутали за савременим, јер они су та савременост*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", *Политика*, Београд, 11. 11. 1962.

⁴⁶⁰ З. Маркуш, *Има енформела светске вредности*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", *Политика*, Београд, 11. 11. 1962.

⁴⁶¹ З. Павловић, *Енформел није ни стил ни правац*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", *Политика*, Београд, 11. 11. 1962.

⁴⁶² М. Б. Протић, *У знаку младих генерација, али...*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", *Политика*, Београд, 11. 11. 1962.

"Толико много платна премазаног и улепшеног савршеном техником, толико лакова, црних туба и позлата [...] аморфног праха и капања, толико кухињског рада, а тако мало [...] садржаја, тако мало визуелног богаћења".⁴⁶³

Као потврду да је инсистирање на техници последица одсуства "јасних мисаоних и емоционалних подстицаја", нелогичног односа форме и садржаја, наводи потребу за "улепшавањем", кориговањем изворних решења западноевропског енформела. Забринут да би због доминације младог уметничког нараштаја Октобарски салон могао да западне у "једностраност", Павле Васић сматра да поједина дела апстракције настала "уљем на платну и другим предметима" уопште "не припадају сликарству", што је за носиоце био комплимент, али не и за овог уметника у улози критичара.⁴⁶⁴ Овим негативним мишљењима о енформелу приклонила се и Катарина Амброзић текстом објављеним у *Књижевним новинама*. Одговарајући на Павловићеву тврдњу да уметници млађе генерације чине "језгро савремене уметности", она је истакла да "почетнички експерименти" и рана остварења не могу бити мерило вредности. Квалификујући промотивну критику као "сензационалистички журнализам", Амброзић је оптужила њене експоненте да су "кампањским ставом" и начином жирирања радова "компромитовали" појмове "савременост" и "авангардизам".⁴⁶⁵ Затим је у месечнику *Мозаик* објављен низ чланака о енформелу изразито негативног, негаторског карактера. Тако Владимир Розић констатује да упркос наградама које су додељене уметницима београдског енформела ова тенденција показује знаке стагнације и озбиљне кризе.⁴⁶⁶ Доводећи у питање кредибилност одлуке жирија за Награду критике, Никола Мамузић о добитнику ове награде пише:

"Пола сликар, пола критичар (по опредељености и по квалитету) Зоран Павловић свом силином помодарства и ауторитативне критике, учинио је да енформел преживи више од једне сезоне".⁴⁶⁷

Констатујући да том, како је рекао, "епигонско-конфекцијском усвајању туђих манира" нису одолели ни угледни сликари старије генерације, он упозорава да

⁴⁶³ А. Челебоновић, *Много слика – мало садржаја*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.

⁴⁶⁴ П. Васић, *Преовлађују млађи уметници*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.

⁴⁶⁵ К. Амброзић, *На маргинама Октобарског салона*, Књижевне новине, Београд, 16. 11. 1962.

⁴⁶⁶ V. Rozić, *Stagnacija apstraktnog slikarstva i nadmoć nadrealnog*, *Mozaik* 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962.

⁴⁶⁷ N. Mamuzić, *Pretenciozno slikarstvo – polovični rezultati*, *Mozaik* 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962.

"савременост схватања" не би требало да им буде оправдање за приклањање "овом сликарству сиромашном по духу и медиокритетском по квалитету". Наклоњен *Децембарској групи*, као носиоцу "аутентичности и изворности београдске школе", Мамузић истиче "авангардни" карактер њених остварења, док поводом дела домаћег енформела пише:

"Одбацивши стари начин сликања, вековима богаћен и цео један миленијум истраживан занатски поступак, сервиран нам је овде неупотребљиви грађевински материјал, запушачи теглица за јогурт и морска трава. Треба ли то осуђивати или захвалити творцима ове млекацијско-тапетарске дисциплине што ће њихова дела живети свега пар година [...] Иза целе те игре савремених сликарских реквизита осећа се мирна жабокречинаста површина, неузбуркана никаквим самониклим и страсним, разрачунавајућим трајањем аутентичног израза".⁴⁶⁸

Оцењујући домаће примере енформела као "спољне, фасадерске перфекције", Коста Васиљковић апострофира:

"тоталну произвољност голог артизма који у садржајним фундаментима свог извођача има само мутне и дефектне предоцбе, најчешће [...] *tabulu rasu*".⁴⁶⁹

Међутим, знатно већу тежину имале су екстремно негативне реакције и напади на енформел и његовог промотивног критичара двојице неприкосновених уметничких ауторитета и доајена српског сликарства Пеђе Милосављевића и Мила Милуновића. Милосављевићев новински напис *Папе и бискупи сликарства и критике* и Милуновићев чланак *О сликарској материји* представљали су полемички противодговор на Трифуновићеве ставове изложене у текстовима писаним поводом Првог тријенала ликовних уметности (*Од револуционарне до грађанске уметности*, 1961), Првог скупа сликара Југославије (*Човеково право на уметност*, 1962) и Трећег октобарског салона (*Између сна и структуре*, 1962). Осећајући се директно прозваним, Милуновић и Милосављевић су у својим написима настојали да релативизују вредност енформела као уметности, али и да дискредитују Лазара Трифуновића као његовог водећег промотивног критичара. Инсистирајући на сопственим заслугама у обрачуна са соцреализмом, они су заправо бранили властите уметничке позиције и интересе. Милосављевићеве критике биле су упућене лично Трифуновићу, да као универзитетски професор и

⁴⁶⁸ *Isto*.

⁴⁶⁹ К. Васиљковић, *Enformel, nadrealizam... etc.*, Мозаик 10-11, Београд, октобар – новембар 1962.

директор Народног музеја у Београду обезбеђује енформелу монополистичке позиције у погледу награда и откупа, а да:

"Као адвокат авангарде, [...] држи повремена опела и комеморације живој старијој генерацији! Коју сахрањује са материјалима и структурама".⁴⁷⁰

Претпостављајући да ће после освајања Октобарског салона носиоци београдског енформела настојати да се докажу и изван граница земље, овај искусни уметник упозорио их је да им тада Трифуновићева подршка неће значити много. Затим је оптужио Трифуновића за дезинформисање јавности, тј. за нетачна тумачења историјских прилика везаних за промене у домаћој послератној уметности наглашавајући да је у време "неспоразума" са социјалистичким реализмом одбрана модерне уметности значила "храброст".⁴⁷¹

С друге стране, у фокусу Милуновићевих напада била је феноменологија енформелног дела. Алудирајући на Трифуновићево непознавање технологије и технике сликања, Милуновић одмах на почетку истиче:

"У последње време код нас, у ликовној критици, често се помиње 'сликарска материја', о томе се у већини случајева нестручно и неконтролисано пише којешта".⁴⁷²

Објашњавајући даље у тексту да се племенитост материје не постиже са "пола метра малтера и саргије налепљене на платно" него најједноставнијим средствима, Милуновић као позитиван пример наводи уметност Далеког истока и апострофира да "само у периоду декаденције" стваралаштво прибегава "ликовној уметности страним и неподношљивим средствима". И као што му римски портрети, посматрани са хронолошке дистанце, делују "сабласно, болесно и јадно", Милуновић се нада да ће се у скоријој будућности исто "догодити и неким данашњим ремек-делима од саргије и жица, трица и кучина", али прејудицира да ће им Трифуновић "дати почасно место у Народног музеју".⁴⁷³ Истичући да:

"сликарску материју сликар не натура слици са предумишљајем (предумишљај увек мирише на криминал), већ се сликарска материја сама од себе током рада ствара, и она је

⁴⁷⁰ П. Милосављевић, *Папе и бискупи сликарства и критике*, Политика, Београд, 4. 11. 1962.

⁴⁷¹ Исто.

⁴⁷² М. Милуновић, *О сликарској материји*, Књижевне новине, Београд, 30. 11. 1962.

⁴⁷³ Међутим, архивска грађа Народног музеја у Београду несумњиво доказује да у време Трифуновићевог директорског мандата ниједно дело београдског енформела није било предмет аквизиције. Опширније о томе са референтним изворима видети у претходном делу рада.

израз борбе, израз оног најдубљег и најосећајнијег што стваралац у себи носи [...] рукопис његов лични",⁴⁷⁴

Милуновић закључује расправу констатацијом да "иза наслага жица, трица, гипса и кучина обично се крије крајње неосећање и незнање", а "иза таквог лажног става шупље главе".⁴⁷⁵ Био је то јасан показатељ да се у српској средини ценила једино уметност настајала на принципима класичног сликарског образовања. С друге стране, овакви ставови, изречени јавно и са највишег места уметничке хијерархије, у датом времену и средини значили су, фигуративно речено, "смртну пресуду" за београдски енформел.

И док је на принципијелне примедбе било могуће одговорити аргументима, суочен са овим оптужбама персоналног карактера и искључивошћу негаторских ставова о енформелу, Трифуновић је одлучио да не улази у расправу са Милуновићем и Милосављевићем. Међутим, у полемику се укључује Живојин Турински. Директно одговарајући на Милуновићеве оптужбе и нападе, он пише:

"Бркајући средства егзекуције са естетским резултатом дела, Милуновић изводи из тога један нимало логичан закључак који би могао отприлике овако гласити – ако сликар саображавајући се неким законима и императивима времена жели да представи, на пример, натуралистички огољену материју, он је мора, иако је она недвосмислено присутна, баш као саргија, рецимо, код Бурија, представити двосмислицом, миметички, системом илузије о њеној присутности, једном речју – инструментима егзекуције неког другог, и у овој прилици очигледно неупотребљивог начина".⁴⁷⁶

Суштина поруке коју Турински упућује Милуновићу лежи у појашњавању чињенице да циљ носилаца тада актуелне енформелне тенденције заправо није да несликарским материјалом реализују класичну слику. Турински на крају поентира:

"Данашњем сликарству неоспорно су потребна многа рашчишћавања, али, мислим, њему никако нису потребна бркања неких очигледних истина, лажни путокази, којима и овај Милуновићев текст, будући да долази са озбиљног места, умногоме доприноси".⁴⁷⁷

У две деценије каснијем осврту на поменути диспут, о његовим консеквенцама Мића Поповић пише:

⁴⁷⁴ М. Милуновић, *нав. дело*.

⁴⁷⁵ *Исто*.

⁴⁷⁶ Ж. Турински, *О сликарској материји*, *Danas*, Београд, 19. 12. 1962.

⁴⁷⁷ *Исто*.

"Хајде што се на енформел наљутио Мило Милуновић [...] у његовој клетви било је и пџтоса и аргумената, али су и осредњи идеолози, без квалификација ликовног критичара дигли глас и држали комичне говоре иза којих је, уместо аргумената, стајала додуше оправдана властодржачка узнемиреност. Истовремено кад и енформел (уметнички покрет бременит друштвеном претњом), нападнути су [...] сви такозвани херметични облици".⁴⁷⁸

После тога, расправе поводом енформела, његових носилаца и промотивних критичара дефинитивно су изгубиле принципијелни карактер и конструктивни смер.

На крају изложбене сезоне 1962.

Мада поједини, напред разматрани, текстови представника београдског енформела и *Медиале* остављају утисак о непомирљивим позицијама ова два покрета, који су додатно појачавале једностране оцене критичара часописа *Мозаик* у корист потоњег, суштинског сукоба између њих заправо није ни било. Да су њихови циљеви били истоветни, говори чињеница да је крајем 1962. године у Салону Трибине младих у Новом Саду отворена заједничка изложба уметника *Медиале* (Леонида Шејке, Владимира Величковића и Љубомира Љубе Поповића) и београдског енформела млађе генерације (Павловића, Протића, Тодоровића и Туринског).⁴⁷⁹ Поменутој изложби претходили су фреквентни сусрети и разговори о горућим питањима савремене уметности и изазовима епохе у београдској кафани "Зора", где је и зачета идеја о заједничком наступу носилаца формално и језички крајње дивергентних уметничких концепција (фигуративне медиалне и апстрактне енформелне).⁴⁸⁰ Међутим, требало је пронаћи адекватну терминолошку одредницу која би упућивала на њихове идејно блиске погледе и однос према уметности и друштвеној стварности, а којом би истовремено могле бити обухваћене формалне разлике у њиховом уметничком изразу. Премда је у оптицају био појам *релационизам*,⁴⁸¹ на крају је усвојен предлог Стевана Станића

⁴⁷⁸ Према: М. Gligorijević, *Odgovor Миће Поповића*, изд. S. Mašić, Београд, 1984, 79.

⁴⁷⁹ Г. Мацаревић, *Историја Медиале (најважнији догађаји)*, у: *Медиала*, Службени гласник и Српски културни клуб, Београд, 2006, 80.

⁴⁸⁰ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 133–134.

⁴⁸¹ И. Суботић, *Медиала – јуче и данас*, Градац 17-18, Чачак, 1977, 64–71. Нешто раније исте године у Културном центру Београда одржана је изложба која је у свом називу носила поменути појам, али у оквиру исте није излагао ниједан представник београдског енформела млађе генерације (Видети: А. Čelebonović, *Novi oblici nadrealizma i "relacionizam"*, Galerija Kulturnog centra, Београд, 1962).

да изложба носи назив *Ђоконда није она иста*. Овај интригантни слоган изведен је из Павловићевог исказа, којим је сликовито експлициран отклон ове неформалне групе уметника према постојећим естетичким конвенцијама и систему вредности, а имплицитно наговештен њихов посве другачији однос према званично прокламованој истини као једино могућој. Будући да каталог изложбе није штампан, у часопису *Поља* објављени су искази, белешке и илустративни прилози учесника изложбе. Станићев уводни текст открива како је до ове изложбе дошло, док текстуални прилози излагача имају карактер аутобиографских исказа (Поповић, Тодоровић), поетских монолога (Протић, Турински), креда (Величковић) или прогласа (Павловић, Шејка).⁴⁸² Они недвосмислено указују на то да је идеја побуне, етичког деловања у стварности и на стварност путем уметности, креирања посве другачије реалности надвладала све формалне разлике и потенцијални анимозитет између припадника две тенденције. Међутим, ови текстови, као ни сама изложба нису оставили већег трага у свести средине.

У међувремену, у оквиру манифестације Ликовна јесен у Сомбору⁴⁸³ била је одржана репрезентативна смотра домаће уметности апстракције под називом *Нефигуративно сликарство у Југославији*,⁴⁸⁴ чији су селектори били Лазар Трифуновић, Божо Бек, Катарина Амброзић и Мелита Стеле.⁴⁸⁵ Реч је о југословенским стручњацима мериторним за питања савремене уметности, који су били решени да подрже и афирмишу уметничке тенденције које су препознали као иновативне и вредне. Критеријуми којима су се руководили конципирајући ову изложбу – судећи према изјави Милана Коњовића, управника манифестације – били су "иновативност, апсолутна апстрактност и аутентичност израза".⁴⁸⁶ На основу наведених критеријума одабрано је осамдесет дела 27 југословенских

⁴⁸² Видети: S. Stanić i dr., *Ђоконда није она иста*, *Поља* 62-63, Novi Sad, 1962, 16–17.

⁴⁸³ Покренута 1961. године са циљем да потпомаже развој савременог ликовног стваралаштва, Ликовна јесен у Сомбору представљала је још једну важну ликовну манифестацију југословенског карактера. Имала је задатак да у склопу Сталне изложбе савремене југословенске уметности и пратећих програма прати и афирмише иновативне токове у актуелној ликовној продукцији. Опширније: Ђ. Јаничић, *Ликовна јесен: рекапитулација – реконструкција – репрезентација. Друга стална поставка*, Градски музеј, Сомбор, 2008.

⁴⁸⁴ М. Крагуљас, *Видовитост или бесмисао (приказ Друге ликовне јесени)*, *Покрет* 9, Сомбор, децембар 1962.

⁴⁸⁵ Чланови Уметничког савета Друге ликовне јесени били су: Милан Коњовић, реномирани југословенски сликар и управник Градског музеја, Лазар Трифуновић, доцент Филозофског факултета у Београду, Катарина Амброзић, научни саветник Народног музеја у Београду, Божо Бек, управник Градске галерије савремене уметности у Загребу, Мелита Стеле, кустос Модерне галерије у Љубљани, Јулка Џунић, секретар Ликовне јесени, и Јанос Херцег, књижевник из Сомбора. Видети: *Друга Ликовна јесен – 27 савремених сликара*, Градски музеј, Сомбор, 1962, 5.

⁴⁸⁶ Према: М. Крагуљас, *нав. дело*.

сликара, носилаца сродних аиконичних поетика.⁴⁸⁷ Приказујући на једном месту остварења енформела, лирске апстракције и ташизма, сомборска изложба представљала је прву програмски конципирану, панорамску смотру и кулминативни тренутак ове уметности у домаћој средини. Зато остаје велика непознаница због чега у пратећем каталогу, који иначе садржи биографије учесника, попис и репродукције изложених радова, није објављен студијски текст којим би се објаснила концепција изложбе и указало на морфолошка, синтаксичка и семантичка својства заступљених поетика.⁴⁸⁸ Осим надахнутог говора Лазара Трифуновића на отварању изложбе и јавне дискусије са излагачима под називом "Реч имају смели", ни сомборска смотра није имала већи публицитет.⁴⁸⁹ На њен вишеструки значај указала су Трифуновићева каснија сагледавања: осим што је "учврстила уметност апстракције као концепцију", она је показала да је енформел у датом тренутку био "највитаљнија и најпрогресивнија тенденција" на југословенској уметничкој сцени.⁴⁹⁰ Иако су носиоци београдског енформела појединачно добијали прилику да излажу на изложбеним смотрама у земљи и у оквиру националних селекција и репрезентацијских изложби у иностранству, чињеница је да су се домаћој публици представљали претежно самосталним или наступима два-три уметника, али не и програмским изложбама већег обима.⁴⁹¹ Стога одлука Уметничког савета друге по реду сомборске Ликовне јесени да у

⁴⁸⁷ Из Хрватске, наступили су аутори енформелне оријентације окупљени у групи *Март*: Бисерка Баретић, Борис Доган, Иво Калина, Фердинанд Кулмер и Шиме Перић, затим Миљенко Хорват, експонент радикалног крила загребачког енформела и члан групе *Горгона*, те Едо Муртић и Рудолф Сабљић, који се тада рецентним делима приближавају подручју енформела и лирске апстракције, али и Јулије Книфер и ексоватц Александар Срнец чија су дела наговештавала постенформелну апстракцију. Уметници: Андреј Јемец, Рудолф Котник, Стане Крегар, Фердо Мајер и Богдан Мешко, презентовали су најновија словеначка остварења у духу енформела. Коначно, Србију су представљали уметници који су чинили језгро београдског енформела (осим Фила), затим Јожеф Ач, један од водећих протагониста војвођанског енформела, као и сликари чији је неререференцијелни гестуални израз само формално био близак поетици енформела: Милош Бајић, Славољуб Богојевић, Мома Марковић и Бранко Омчикус. Видети: *Druga Likovna jesen – 27 savremenih slikara*, Gradski muzej, Sombor, 1962.

⁴⁸⁸ Поготово ако се узме у обзир да је састав Уметничког савета Прве и Друге Ликовне јесени био готово идентичан (са изузетком М. Стеле), а да је у каталогу прве смотре посвећене домаћој међуратној уметности публикован студијски текст Катарине Амброзић (Ћ. Јаничић, *nav. delo*, 14). С друге стране, требало би имати на уму и чињеницу да су 1945, када су приликом отварања Градског музеја у Сомбору први пут у полератном периоду приказана дела домаће међуратне уметности из Збирке Бељански, отпуштени Милан Коњовић, као секретар Музеја, и Јанош Херцег, аутор текста у каталогу изложбе (L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, 48).

⁴⁸⁹ Постоји свега неколико у основи афирмативних, али чисто информативних приказа сомборске изложбе. Видети: Р. Попов, *Najzad: prva jugoslovenska izložba apstraktnog slikarstva*, Mladost, Beograd, 12. 12. 1962; V. Rozić, *II likovna jesen – Sombor*, Mozaik 12, Beograd, decembar 1962; M. Kraguljac, *nav. delo*.

⁴⁹⁰ L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971.

⁴⁹¹ Видети: J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129–130.

атмосфери општег неразумевања и отпора према енформелу приреди изложбу уметности негеометријске апстракције у таквом обиму и распону, показује се као изузетно ризикантан и провокативан потез, али и као правовремени одговор на тада актуелна збивања на југословенској уметничкој сцени. Зато, иако реализована у Градском музеју у Сомбору, а не у Београду као највећем југословенском уметничком центру, могуће је да је сомборска смотра била "иницијална каписла" за оштре идеолошке нападе на апстракцију, који су кулминирали Титовим говорима 1962/63. године. Требало је да прође скоро читава деценија да се отпори средине превладају, оспоравања конзервативних уметника и критичара утихну, а интензитет политичких притисака ослаби и, тако, стекну услови за организовање наредне колективне изложбе уметности апстракције,⁴⁹² али су тада енформел, лирска апстракција и ташизам увелико представљали закључене историјске појаве.⁴⁹³

Епилог

После Титових говора, расправе око београдског енформела добиле су идеолошки предзнак. У оквиру партијско-политичких форума расправљано је о његовим филозофским, социолошким, културолошким детерминантама и идејно-политичким импликацијама. Као својеврсни уметничко-филозофски "поглед на свет" који настоји да разобличи тиранију, београдски енформел је превазилазио оквире конвенционалних схватања самог појма уметности и њене друштвене улоге, а као такав, генерално је био перцепиран као политички субверзивна, уметност са идеолошки негативним (антисоцијалистичким) предзнаком. Стога су се на удару конзервативне бирократије нашли не само уметници и дела београдског енформела већ и његови промотивни критичари и јавна гласила на чијим је страницама поетика апсурда била афирмисана. Реакције на енформел, које срећемо у оновременој штампи, углавном су на линији званичног става и у

⁴⁹² У питању је изложба *Апстрактно сликарство у Србији*, одржана почетком осме деценије у Културном центру Београда. Видети: L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971.

⁴⁹³ В. Круљац, *Сомборска Ликовна јесен 1962. у југословенском културно-уметничком и друштвено-политичком контексту*, Годишњак Градског музеја 5, Сомбор, 2011, 89–99.

функцији апологије интервенције власти. Међу првима огласила се партијска бирократија, али и уметници инструирани "одозго", стајући у одбрану "социјалистичких вредности" и "праве" уметности која не представља друштвену претњу. Архивски извори и новинска грађа из епохе потврђују да се у својим иступањима нису устезали од непринципијелних критика, неоснованих оптужби, персоналних дискредитација и малициозних коментара, који откривају сву немоћ, слабост и неодрживост њихових аргумената.⁴⁹⁴

Неауторизовани текст под насловом *Уметник и друштво*, који је објавила београдска *Политика*, судећи према реторици и начину експликације, имао је све особине партијске директиве:

"Период некритичког уношења свега са Запада трајао је доста дуго. Немилице су се уносиле ствари са Запада кап по кап. Незгода је у томе што је то ишло и кроз стваралаштво. Утолико ће наша борба против ових утицаја бити тежа".⁴⁹⁵

Анонимни аутор, даље, тврди да се иза знатног дела рецентне уметничке продукције крије "уметничка неоригиналност и страни утицај" и констатује да је отпор таквим појавама слаб. Зато упозорава уметнике да се не дистанцирају од друштва "оклопом равнодушности и резигнације" и наглашава да су проблеми које у први план истиче уметност апстракције "пуке фикције", без основа у југословенском социјалистичком друштву.⁴⁹⁶

У београдској *Борби* објављен је текст Ивана Кушана, једног од оних, како себе види, "поштених сликара" којима су Титови говори "дали крила" да говоре о "истинској уметности". Осуђујући "стране утицаје" у уметности, Кушан позива на обрачун са "бескрупулозним уметницима", "помодарском конјуктуром" апстракције и њених промотивних критичара, која је довела до "страховладе апстрактног, помодног кича". Потврду исправности властитих тврдњи да се иза "звучних епитета ташизма" крију "амбиције дилетаната" налази у Крлежином

⁴⁹⁴ Из мноштва написа, посебно оних политички инструираних и не претерано оригиналних, овом приликом издвојени су само они најекстремнији и најтипичнији. За детаљан попис и аналитички преглед видети: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*

⁴⁹⁵ Анон., *Уметник и друштво*, Политика, Београд, 2. 2. 1963.

⁴⁹⁶ П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996, 339.

ставу да је то "просто мајмунисање Запада",⁴⁹⁷ а затим успостављајући аналогije са ситуацијом с друге стране Атлантика пише:

"не смемо да заборавимо да на том истом Западу [...] тиранија малограђанштине и јефтиног кича далеко, далеко надмаша утицај апстракције – била она права уметност, или назовиуметничко помодарство; што уосталом потврђује и укус владајућих буржоаских класа: у Белој кући не висе слике Џексона Полока".⁴⁹⁸

На основу овог навода постаје евидентно да су погрешно схваћене и тенденциозно тумачене информације о променама у ентеријеру Беле куће, представљале главни аргумент конзервативним партијским кадровима и уметничкој бирократији у обрачуну са апстракцијом на домаћем терену.

Истом контексту припада и текст *Уметник и слобода стваралаштва* књижевника Слободана Селенића, иначе блиског пријатеља појединих чланова *Децембарске групе*. На почетку, аутор износи схватања уметничких слобода, ангажованости и друштвене функције уметности која су на линији СКЈ, а затим тежиште расправе усмерава на херметичне уметничке форме "које замагљују садржај". Такве форме служе, тврди Селенић, уметницима критички настројеним према социјалистичком друштву као "енигматска брана од оних којима истину не смеју да кажу". Апострофирајући да је, пре свега, реч о апстрактном сликарству, апелује на уметнике следећим речима:

"морамо решавати ову енигму у сваком појединачном случају [...] јасно и гласно се супротстављати снобовској зарази и покушајима устоличења кича [...] продору једног опасно ниског просека који своју неспособност да тражи ново и своју неспремност да сагледа истинито покушава да претвори у свој квалитет".⁴⁹⁹

Владо Мађарић био је директан и крајње негативан у својој критици апстракције начелно и енформела посебно:

"Ако се таква псеудостваралачка оријентација, заправо дезоријентација, жели цеховски организирати као комерцијалистичка коњукура и супротставити као анархоиндивидуалистичка побуна или чак културна опозиција малограђанског интелектуалца против саме хуманистичке идеје и друштвено-моралних норми нашег социјалистичког развитака, онда то не остаје само на културном плану [...] иза те формалистичке борбе и даље се скрива садржајни мутеж, друштвени дефетизам и

⁴⁹⁷ Кушан заправо цитира фрагмент из Крлежиног говора у оквиру дискусије на пленуму Савеза књижевника Југославије 1954. године. Видети: М. Krleža, *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967, 93.

⁴⁹⁸ И. Кушан, *За истинску уметност*, Борба, Београд, 18. 2. 1963.

⁴⁹⁹ С. Селенић, *Уметник и слобода стваралаштва*, Борба, Београд, 24. 2. 1963.

безидејност ранијих прикривених и отворених противника напредних идејно-естетских концепција".⁵⁰⁰

У предавању под називом *Социјализам и култура*, одржаном 29. марта 1963. на Коларчевом народном универзитету у Београду, Руди Супек тврди да је декаденција ликовне уметности започела управо са енформелом. Иако схвата да критиковати апстракцију у том тренутку значи повратак на "стаљинистичке позиције", Супек истиче да енформел представља "чисти конформизам грађанског типа" и у наставку објашњава да је у питању "један снобизам до кога је дошло у социјализму због тога што је социјалистичка култура еволуирала ка херметизму".⁵⁰¹

Негативна реакција антимодернистички настројених културних радника, критичара и уметника проистицала је из неразумевања суштине промена које је у домену феноменологије и семантике уметничког дела донела рецентна апстракција. Томе у прилог говоре њихови ставови и коментари, које је пренео сарајевски лист *Ослобођење*. Тако, Мухамед Карамехмедовић поводом енформела тврди:

"Изгубљени или можда и никада не пронађени циљеви ове концепције, која је учинила да феномен фактуре и материје преживљава одавно тешке тренутке у савременом апстрактном сликарству, које је некада узбуђивало духове указујући на нове проблеме – крију данас под својим велом само оне који немају креативне снаге да пробију сиви зид властите немоћи".⁵⁰²

С друге стране, Жељко Сабол сматра да је "ово епигонско прихватање страних утицаја" довело до урушавања "објективних" критеријума валоризације уметности, неразликовања "правих од лажних вредности", те да проблем домаће ликовне уметности не лежи у сукобу апстрактног и фигуративног, него у "разликовању преживелих догми старог и новог академизма".⁵⁰³

Очигледно свесни негативних консеквенци ове политичке кампање на даљи развој домаће уметности, али и сопствене одговорности, улоге у креирању ове крајње хостилизоване атмосфере, водећи опоненти београдског енформела из

⁵⁰⁰ V. Mađarić, *Kultura i naš razvitak*, Vjesnik, Zagreb, 24. 2. 1963.

⁵⁰¹ Према: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Ideološka komisija CK SKJ: informacija br. 2, od 4. 3. 1963.*

⁵⁰² M. Karamehmedović, *Šematska predstava stvarnosti – apstraktna umetnost kod nas*, Oslobođenje, Sarajevo, 17. 2. 1963.

⁵⁰³ Ž. Sabol, *Trenutak pitanja*, Studentski list, Zagreb, 19. 2. 1963.

редова ликовне критике нису се експонирани у овој кампањи. Томе у прилог говори ретроспективни осврт Миодрага Б. Протића на збивања почетком шездесетих година:

"После познатих напора с почетка 1963. да се опсесија и превласт једног правца (апстрактног) укине – почео је напад некреативних, потучених и одједном оживљених снага не само против заступника апстрактног, или 'оног што је актуелно', већ и модерне истраживачке страсти уопште. Њиховом осветољубивошћу, тековине обнове и препорода као да су за тренутак доведене у питање".⁵⁰⁴

Будући у мањини, чинило се да су и борбени браниоци апстракције, пре свега београдског енформела, били у дефанзиви. Младен Чалдаревић, уредник часописа *Преглед*, био је један од ретких интелектуалаца који су имали храбрости да јавно стану у одбрану уметности апстракције:

"Ако један њен дио изражава нехуману суштину буржоаског друштва, није оправдано говорити о свој апстрактној умјетности као о једној пробуржоаској умјетности. Познато је да су неки модерни правци у умјетности настали као израз неконформизма [...] Ми не можемо да будемо незадовољни што у нашој земљи узима маха једна врста апстрактне умјетности, једна врста неконформизма".⁵⁰⁵

Иако Денегри тврди да Трифуновић није осећао потребу да прати енформел у стадијуму његове стагнације,⁵⁰⁶ разлози су били посве друге природе. Почетком 1963. Трифуновић је у знак протеста престао да пише ликовну критику за НИН јер, како је рекао, неколико његових текстова није објављено и то је схватио као забрану да изнесе своје мишљење.⁵⁰⁷ Наиме, после Титових говора уследио је жесток политички притисак на медије, посебно на јавна гласила у погледу цензурисања идеолошки проблематичних садржаја. Ипак, то не значи да је одговор промотивне критике београдског енформела на унисоне нападе и оспоравања ове уметничке концепције изостао. Чинило га је неколико, на први поглед, уопштених расправа о савременој уметности, које су, у суштини, представљале одбрану апстракције са становишта уметничке теорије. Реч је о текстовима Живојина Туринског, Зорана Павловића и Лазара Трифуновића објављеним у јануару и фебруару 1963. године у ревији *Данас*, којој је непосредно

⁵⁰⁴ М. В. Протић, *Sedma decenija: kulturno-političke marginalije*, Уметност 18-19, Београд, 1969, 5.

⁵⁰⁵ Анкета: *Razgovor kulturnih radnika o idejnoj orijentaciji i praksi u kulturi*, Ослобођење, Сарајево, 17. 2. 1963.

⁵⁰⁶ Ј. Денегри, *Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела*, Зборник Народног музеја 15-2, Београд, 1994, 256.

⁵⁰⁷ Л. Трифуновић, *Naši likovni kritičari su samouci*, *Književne novine*, Београд, 9. 7. 1966. Интервју водио М. Петровић.

после тога укинута финансирање (што је значило гашење),⁵⁰⁸ као казна за публикување идејно неприхватљивих садржаја.

У чланку под насловом *Јединство мерила*, Турински настоји да објасни противречну природу и суштину промена до којих је дошло у савременој уметности. Полазећи од Јунгове тезе да уметност посредством архетипских слика реферира на универзална питања човечанства, Турински тврди да уметник мења начин презентације ових мотива у складу са променама њихових значења кроз време и наглашава да се на тај начин уметност везује за актуелни тренутак и друштвену стварност. Затим објашњава да измени значења архетипских узора увек претходи промена знака, која је условљена изменом опште слике света на коју утичу доминантна научно-филозофска схватања. Премештајући тежиште експликације на актуелни историјски тренутак, Турински тврди да је откриће атома у науци довело материју у фокус истраживања савремене уметности и поентира:

"Микроскопски продор у основу материје даје слику готово идентичну оној која је остварена у простору апстрактног ликовног дела".⁵⁰⁹

Објашњавајући разлику између фигурације и апстракције кроз метафору о слици макро и микросвета, истакао је да се обе баве "различитим доменима једне и исте стварности", али да се због ограничености визуелне перцепције човеку чини да између њих стоји непремостива баријера. На основу тога Турински изводи закључак да опредељење за одређени метод или стил никако не значи и опредељење за квалитет.

Претекст Павловићевих чланака *Уметничко дело и посматрач* и *Поетска суштина сликарства* чиниле су изложбе савременог совјетског и француског сликарства које су крајем 1962. и почетком 1963. године гостовале у Београду, али је смисао ових текстова примарно везан за локални контекст и актуелне нападе на апстракцију. У првом напису Павловић настоји да објасни суштину неспоразума између модерне уметности и посматрача. Полазећи од чињенице да просечни,

⁵⁰⁸ R. Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, "Filip Višnjić", Beograd, 1986, 291; И. Симеоновић Телић, *Предговор*, у: Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Зептер и Клио, Београд, 1999, 8.

⁵⁰⁹ Ž. Turinski, *Jedinstvo merila*, Danas, Beograd, 13. 2. 1963.

ликовно недовољно образован посматрач перцепира као уметничко једино оно што му омогућава да препознаје елементе реалности или симболе на које је традиционално навикаван, Павловић упозорава да актуелна тенденција да се уметност учини разумљивом широј јавности форсира искључиво "буквалну перцепцију форме и читљивост анегдотике". С уверењем да уметност није и не треба да буде својина друштвеног система или идеологије, поводом актуелне уметничке ситуације пише:

"данас, када социјалистички реализам покушава да идеолошке моменте постави као априорне, као предуслов да уметност уопште настане, уметност губи своју функцију и постаје илустрација".⁵¹⁰

Решење проблема на релацији уметничко дело – посматрач он види у развоју слобода уметничког испољавања и различитих опредељења, као и систематичнијем образовању публике у ликовном смислу. С друге стране, Павловићев осврт на савремено француско сликарство садржи низ опсервација о његовој бунтовној природи, конфликтном односу према доминантним укусу. Разматрајући полемичку рецепцију негеометријске апстракције у средини из које је ова уметност проистекла, Павловић истиче да њени опоненти нису дали одговор на круцијално питање *Шта та уметност означена као деструктивна и негирајућа афирмише*. У том смислу, он наглашава да уметност генерално, модификује форме израза у складу с временом и променама система мишљења, схватања света, док њен смисао, хуманистичка порука остаје иста. Одређујући изражајну форму лирске апстракције и рецентне фигурације париске провенијенције као "пластичку метафору друге стварности", Павловић заправо настоји да укаже на то да су њихове формалне, језичке дистинкције ирелевантне за разумевање суштине савременог сликарства.⁵¹¹

Свестан чињенице да је у друштву дубоко прожетом идеологијом процес од прокламоване до стварне слободе уметничког говора текао променљивом линијом и да енформелу тек предстоји одлучујућа борба за легитимитет,

⁵¹⁰ Z. Pavlović, *Umetničko delo i posmatrač. Razmišljanja uz poslednju izložbu sovjetskog slikarstva*, Danas, Beograd, 16. 1. 1963.

⁵¹¹ Z. Pavlović, *Poetska suština slikarstva*, Danas, Beograd, 27. 2. 1963.

Трифуновић објављује расправу *Проблеми слике*.⁵¹² С намером да укаже на узроке актуелног неспоразума на релацији друштво – уметност, он тежиште експликације помера на феномен слике, тачније на компоненте кључне за њену перцепцију. Констатујући да је време естетичких теорија по којима је ликовна уметност била "освајање природе и реалног света" одавно прошло, Трифуновић наглашава да савремена теорија уметности у становишту субјекта види примарни креативни потенцијал, а слику третира као дискурзивни систем са сопственим законима. Затим објашњава да је слика одраз емоционалних и интелектуалних стања њеног творца, да се посредством уметникове личности везује за идеје времена у којем настаје, које себи својственим средствима и методом обликује и преводи на визуелну раван. Будући да слика почива на ауторовој фикцији, њен квалитет зависи од способности уметника да ту замисао транспонује у логичан визуелни дискурс, истинит у односу на иницијалну намеру, тврди Трифуновић. Затим, полазећи од дистинкција у намерама и фикцијама уметника ранијих епоха европске уметности (свет визуелно-реалистичке асоцијације) и уметности модерног доба (свет виђен у метафизичким релацијама), указује на разлике у средствима и методологији изградње савремене слике. У том смислу, објашњава да енформел није резултат "случаја или непознавања 'природне' форме или анатомије", него, пре свега, нове полазне фикције, другачијег односа уметника према свету и животу, па самим тим и различитог модела изражавања. Најзад, истиче да суштина савремене уметности није у укидању "природне" форме, него у померању тежишта на поруку слике – њену хуману, филозофску и идејну релацију. Расправу закључује констатацијом да без прихватања наведених претпоставки и познавања унутрашњих закона слике истинско разумевање апстракције није могуће.

Наредних месеци деловало је да је београдски енформел прокажена, проscribeвана уметност у Југославији. Излагачка и публицистичка агенда његових носилаца и промотивних критичара остала је празна све до пред крај 1963. године. Ипак, чињеница да против њих режим није применио драстичне казнене мере, није значила да је одустао од идејне борбе и интервенције у домену

⁵¹² L. Trifunović, *Problemi slike*, Danas, Beograd, 27. 2. 1963.

културе и уметности, напротив. Једино што се променило била је методологија. Активирани су мање експлицитни и конспиративнији механизми контроле, притисака и цензуре. У наредном периоду повлачење Миодрага Б. Протића, Алексе Челебонића и промотивних критичара београдског енформела (Трифуновића, Павловића, Туринског) из текуће, новинске критике оставило је видне, негативне последице у домену критичке мисли о уметности. У условима једне крајње хостилизоване атмосфере наставак колективног деловања и програмског иступања припадника београдског енформела био је незамислив. Међутим, да интервенција шефа државе и политичка кампања ипак нису у потпуности скршиле сваки интелектуални отпор и зауставиле изложбenu активност носилаца овог покрета, говори податак да су крајем 1963. године одржане самосталне изложбе Бранка Протића и Миће Поповића, као и заједнички наступ Тодоровића и Филиповића. Коментаришући поменуте изложбе као значајне догађаје који су претходили или коинцидирали са Октобарским салоном, Срето Бошњак је истакао да су "екстремне" морфолошке особине дела презентованих на њима изазвале тектонске поремећаје на домаћој уметничкој сцени и, као такве, "чак и за мериторне ауторитете" биле "узрочник збуњености и дезоријентације".⁵¹³ Ова примедба могла се односити на већину тада активних критичара који су писали било афирмативне, било негативне приказе о овим изложбама, али не и на промотивне критичаре београдског енформела. Тако Павле Васић, иначе наклоњен варијанти "пиктуралног" енформела у интерпретацији Бранка Протића, о његовој радикализацији енформелног исказа у најновијим делима,⁵¹⁴ пише:

"На садашњој изложби, он се повео за већином својих вршњака и употребио низ елемената страних сликарству, који су баш њему били непотребни [...] сада има доста рељефних елемената, доста колажа разне природе, који су на сликама сувишни, јер не служе ефикасном интерпретовању једне ликовне замисли [...] који његово сликарство изједначају са стилом других његових вршњака који је већ толико примењиван да је постао формула".⁵¹⁵

⁵¹³ С. Бошњак, *Критика служи просеку*, Београдска недеља, Београд, 23. 11. 1963.

⁵¹⁴ У питању су радови презентовани на изложби у Галерији УЛУС-а 1963. године.

⁵¹⁵ П. Васић, *Изложба слика Бранка Протића*, Политика, Београд, 2. 10. 1963.

За каталог Поповићеве изложбе Трифуновић је написао надахнут предговор,⁵¹⁶ а у листу *Политика* тим поводом успео је да објави још један теоријски текст о енформелу *Самоубиство слике*. Како су му се Поповићева "прободена, избушена, разломљена и мртва" дела указивала као метафора за "самоубиство слике" тако је и насловио новински чланак, док је поднасловом *Време је положај слике трагично изменило* наговестио да су проблеми слике, њене друштвене улоге и места у савременој цивилизацији предмет ове расправе. Драматичне промене у савременој уметности Трифуновић тумачи чињеницом да су за разлику од ранијих епоха када је постојала компатибилност између друштвене улоге уметника и мисије уметности, с једне стране, и водећих идеала и тежњи класе на власти, с друге, у модерном времену то сагласје и кореспондентност нарушени. Попут Аргана,⁵¹⁷ он девалвацију положаја уметника и уметности везује за социоекономске механизме и негативне последице процеса "демократизације" уметности. Малограђански менталитет је, како истиче Трифуновић, слику претворио у тржишну робу и "салонску декорацију". Остајући, тако, без друштвене функције и смисла, она је постепено "одбацивала сва стара средства и дошла у језгро материје" не би ли се приближила свету и стварности, објашњава аутор. Надаље егзистирајући као део једне субкултуре ограниченог комуникацијског домета, слика је изгубила *raison d'être*, а духовно узнемирени и друштвено дезоријентисани уметник прихватио је "улогу егзекутора". Крајњи исход је, тврди Трифуновић, драматична побуна саме слике, јер:

"пред алтернативом да буде салонска декорација и грађанска забава у доколици или да нестане, она се цепа: њен млаки део остаје оно прво, а прогресивни бира другу алтернативу: уништава сам себе, спаљује све што је вековима стварао".⁵¹⁸

Најзад, уверен да из те етички мотивисане самодеструкције под неким другачијим, промењеним околностима ипак може да настане нови живот,⁵¹⁹ он прејудицира подстицајно дејство енформела на касније уметничке покрете непосредно инспирисане друштвеном реалношћу.

⁵¹⁶ L. Trifunović, *Mića Popović*, Salon Moderne galerije, Beograd, 1963.

⁵¹⁷ Упоредити: Ђ. К. Argan, *Kriza umetnosti kao "evropske nauke"*, Трећи програм 33, Beograd, 1977, 609–654; Isti, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. Denegri, Nolit, Beograd, 1982, 111.

⁵¹⁸ Л. Трифуновић, *Самоубиство слике*, Политика, Београд, 27. 10. 1963.

⁵¹⁹ L. Trifunović, *Mića Popović*, Salon Moderne galerije, Beograd, 1963.

У интервјуу за лист *Београдска недеља*, на питање новинара зашто његова најновија остварења изгледају баш тако, Мића Поповић лаконски одговара:

"Ја сам сликао реалистички, импресионистички, експресионистички увек са пуним убеђењем, авај [...] колико погрешним!"

Схватајући модерну слику као подручје превасходно моралног деловања уметника и ослободилачке борбе уметности од "туторства" религије, политике и литературе, Поповић потврђује Трифуновићеву тезу да њено "самоубиство" нипошто није знак очајања ни доказ слабости". Његово виђење овог "самоубиства" гласи:

"Епохе су симултано убијале једна другу и условљавале у обрнутом смеру једна другу. Модерна слика зна за 'крај партије'; она неће да дочека ударац, него га сама себи задаје. Суров према себи (не сујетан) овај самоубица је љубопитљив антиципатор. У питању је, дабоме, свесна жртва. Мислим да модерна слика не верује у свој загробни живот и да се не нуди у замену за фиксирани идеал са друге стране самоуништења него у замену за количину 'непознатог'".⁵²⁰

Трифунвићево учешће у коципирању Поповићеве изложбе и текстови који афирмишу антиестетику његових енформелних радова, уметникове изјаве које потврђују ставове овог критичара, као и њихова тесна сарадња на многим пројектима, у датом времену и средини представљали су уникум, парадигму синхроног деловања уметничке теорије и праксе, њиховог сагласја у борби за заједничке циљеве.

Приказ Поповићеве изложбе из визуре Драгослава Ђорђевића очекивано је афирмативан, али детектује прве назнаке уметниковог колебања, одступања од изворне радикалности енформелне концепције:

"Слика живи, час лирски смирена, загледана у своје светле и тамне дубине, час противуречна и провокативна, спремна да збуни или да сама буде збуњена када се против своје воље допадне, мада је управо тежила супротном".⁵²¹

Ревидирајући свој ранији став о београдском енформелу начелно, и Поповићу посебно, Кадијевић пише:

"То је наш несумњиво најмодернији сликар. Не само по коњуктурности концепције и средстава израза, већ и по духу и менталитету односа према слици. Ни први ни једини

⁵²⁰ М. Поповић, *Самоубиство слике*, Београдска недеља, Београд, 27. 10. 1963. Интервју водио А. Б. Костић.

⁵²¹ Д. Ђорђевић, *Поезија и драма материје*, Борба, Београд, 29. 10. 1963.

који је код нас усвојио тај актуелни вид апстрактног натурализма у његовој екстремној, структуралној варијанти, Мића Поповић је безмало једини који је умео да до краја схвати шта такво сликарство заправо значи, шта оно хоће и шта може да донесе".⁵²²

У наставку, опонирајући Трифуновићевим поетичним квалификацијама Поповићеве стваралачке личности као "опсенарске" и "бунцијске", те карактеризацијама његових дела као "религијски јеретичних", "мистичних" и "алхемијских", он настоји да демантује аутора текста у каталогу изложбе. Оцењујући да је "то сликарство најмање у стању да мистифицира своје порекло" и "подгрева неку револуцију", Кадијевић суштину Поповићевог уметничког захвата сублимира у неколико реченица:

"Заокрет који је извршио резултат је једног револта – стваралачког и етичког, интелектуалног и хуманог. Оно што у томе код Миће Поповића највише импонује, најмање је мистично и алхемијско. Не кријући кад и одакле је изабрао енформел за свој језик, он је успео да у њему одрази историјски разлог тога револта уздижући се изнад својих сопствених мотива".⁵²³

Најзад, требало би имати у виду чињеницу да су сви напред разматрани афирмативни критички написи и студијски текстови о енформелу начелно и Поповићевој изложби посебно били предмет помних опсервација и анализа у Информативним билтенима Идеолошке комисије ЦК СКЈ,⁵²⁴ што потврђује да је политички мониторинг критичке и теоријске мисли о уметности био и остао перманентан и на високом нивоу. Ипак, "будном оку" партијске бирократије измакла су два, за историју београдског енформела, драгоцене теоријске прилога. Први је *Свијест о материји и времену у дјелу Миће Поповића*, који у сарајевском часопису *Израз* објављује Јерко Денегри. У питању је афирмативан и аналитички студиозан осврт на Поповићеву изложбу и артикулацију његовог енформелног исказа, уз референтна указивања на идејна исходишта, аналогне примере и померања у светској уметности:

"Концептуално јединство на коме инсистира сили га да стање слике схвати као стање материје по себи [...] У радовима насталим током 1963. године, Мића Поповић је на прагу новог радикалног заокрета: инклинира, чини се, неодадаизму Раушенберговог типа, мада у великој мјери лишеног оног агресивног 'битничког' иконоклазма [...] Реална и

⁵²² Ђ. Кадијевић, *Мића Поповић*, НИИ, Београд, 27. 10. 1963.

⁵²³ Исто.

⁵²⁴ Видети: АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963*; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11-(1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963*.

конкретна истинитост материјала [...] ушла је у слику не скривајући коријене свог поријекла, а сировост њихове текстуре, комбинирана са грушотинама густог битумена [...] открива се као иконографија једног времена пуног немирних слутњи [...] Тежњом да унутар једне интегралне апстракције поново открије нови смисао предметног [...] представља један од најрадикалнијих степена еманципације од традиционалног сензибилитета слике који је југословенска ликовна култура забиљежила у свом послератном повијесном континуитету".⁵²⁵

Други је Павловићев предговор у каталогу заједничке изложбе Тодоровића и Филиповића у Галерији Културног центра Београда. Значај овог текста лежи у правременом уочавању пиктуралности и хроматских вредности у њиховим делима, као првих назнака одступања од иницијалне концепције енформела:

"у оквирима те слободне пластичко-поетске метафорике образују се нови узорни конвенција, нови фондови ликовних решења која, једном кодификована, губе своју ударну моћ, престају да егзистирају као величанственост достигнутог циља и постају средство".⁵²⁶

Међутим, Павловић на крају имплицира да су даља померања унутар ове, сада већ у потпуности артикулисане поетике, ипак могућа.

У том тренутку београдски енформел је већ достигао врхунац проблемске актуелности на домаћој сцени, а 1963. године завршава се фаза његовог успона и започиње друга етапа, период "дугог одумирања".⁵²⁷ Након те године поједини носиоци постепено се приклањају мање радикалним оперативним поступцима и естетизованим решењима и, тако, утапају у доминантну струју социјалистичког модернизма, док други напуштају енформелни идиом. Истовремено, на плану општих уметничких збивања долази до преласка у језички и идеолошки знатно измењени дискурс назван "после енформела", који је у локалним приликама био обележен афирмацијом фигуративног израза и претрајавањем умереномодернистичке парадигме. Иако уметничке смотре као што су Октобарски салон и Тријенале сеизмички прате ове промене, оне остају у сенци. Уместо проактивног, ангажованог приступа и теоријски утемељених расправа о иновативним тенденцијама и експериментима, у фокусу текуће критике били су периферни проблеми: организациони и концепцијски пропусти, састав

⁵²⁵ J. Denegri, *Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića*, Izraz 7, Sarajevo, 1964, 46–47, 49.

⁵²⁶ Z. Pavlović, *Filipović – Todorović*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1963.

⁵²⁷ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 133.

организационих одбора, компетенције и одлуке стручних жирија, критеријуми селекције и награђивања уметничких дела. Борба за очување престижних уметничких и друштвених позиција била је разлог због којег уметници нису били спремни да се одрекну врло утицајних позиција у организационим одборима ликовних манифестација и репрезентацијских изложби, раду стручних тела и друштвених форума задужених за награде и откупе, и ту улогу у потпуности препусте независним представницима историјскоуметничке и ликовнокритичарске струке, чије је поље професионалног интересовања и деловања чинила савремена ликовна продукција. Неслагања поводом ових питања била су узрок бројним аферама и контроверзама, начелних расправа и личних обрачуна на домаћој уметничкој сцени седме деценије.⁵²⁸ Када је у питању критичка рецепција презентоване уметничке продукције, то више нису конструктивне проблемске анализе, него површне опсервације формалне равни дела, које се задржавају на нивоу констатације. Дела представника београдског енформела који континуирано учествују на поменутих манифестацијама ликовна критика редовно издваја као потврду раније освојених вредности, региструјући у њима знаке стагнације.⁵²⁹ С друге стране, поједини носиоци свој протест, неслагање са организационом и политиком награђивања, системом вредновања, односом снага у оцењивачким телима или концепцијом поменутих ликовних смотри исказивали су углавном бојкотом, отказивањем учешћа на њима

⁵²⁸ Носиоци београдског енформела неретко су и јавно демонстрирали своје неслагање, отворено критикујући деформације, нелогичности и пропусте који су пратили репрезентативне смотре југословенске савремене уметности у земљи и иностранству (Видети: Л. Возаревић, *У жиријима треба да се налазе најбољи критичари, историчари, сликари, вајари...*, Анкета: Октобарски салон 1963, НИН, Београд, 27. 10. 1963; Б. Протић, *Салон је од кризе критеријума*, Анкета: Октобарски салон 1963, НИН, Београд, 27. 10. 1963; С. Лазаревић, *Лазар Возаревић: остао сам вечити каплар*, Илустрована политика, Београд, 13. 4. 1964; Д. Гајер, *Лазар Возаревић: жито не расте на иловачи*, Политика експрес, Београд, 9. 2. 1966; М. М., *Замена улога*. Бранко Филиповић – Фило: *сликару је место у атељеу*, Политика, Београд, 1. 9. 1966). То су били разлози због којих је Лазар Трифуновић 1968. демонстративно иступио из жирија за награде Деветог октобарског салона (додељене Бати Михаиловићу за слику насталу 1962, а излагану 1965), али и повод жестоке полемике која је крајем исте године вођена између Живојина Туринског и Дејана Медаковића, председника Организационог одбора ове смотре, на страницама листа *Политика* (Видети: Ж. Турински, *Октобарски салон у светлу организационих промашаја. Погрешне одлуке*, Политика, Београд, 8. 12. 1968; Д. Медаковић, *На маргинама "Октобарског салона". Погрешни закључци*, Политика, Београд, 15. 12. 1968; Ж. Турински, *Још једном о Октобарском салону. Недоумице остају!*, Политика, Београд, 22. 12. 1968; Д. Медаковић, *Полемика о Октобарском салону. "Мање каприца, више принципа"*, Политика, Београд, 29. 12. 1968).

⁵²⁹ Библиографија Тријенала југословенске савремене уметности и Октобарског салона, видети: D. Tošić, *Bibliografija*, u: L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971; *Пајсња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Културни центар, Београд, 2009, 98–161.

(Возаревић, Фило, Протић, Турински) и/или организовањем самосталних изложби у време или непосредно после њиховог одржавања.⁵³⁰

Осећајући потребу да објасне и одбране протеклих година у јавности претежно негативно перципирану, неадекватно тумачену и жестоко оспоравану енформелну тенденцију, Зоран Павловић и Живојин Турински објавили су 1965. године неколико текстова теоријског и расправног карактера. И док у чланку *Енформел, ни стил ни правац* елаборира тезе формулисане још 1961,⁵³¹ у текстовима *Поглед на критеријуме данас* и *Криза критеријума и функционалност критике*, Павловић се бави проблемима валоризације енформела. У контексту промена које је овај феномен донео на плану феноменологије уметничког дела, а уметничка критика и теорија најчешће тумачиле као симптом "кризе уметности", он разматра кризу критеријума посебно и ликовне критике начелно, указујући на неопходност прилагођавања терминологије, критеријума и методологије ове дисциплине процесима иманентним уметности.⁵³² Затим објашњава да је до неспоразума дошло када су "у складу са потребом да се пронађу нова средства трансмисије нових сензибилних квалитета" у дело уведени нови материјали, који су отежали комуникацију и подразумевали промену до тада уобичајених начина перцепције. Уместо доминантних естетичко-ликовних критеријума који су се показали недостатним у валоризацији појава у својој бити "антисликарских" или "антиуметничких", Павловић предлаже флексибилно структуриран критериолошки систем, тзв. "егзистенцијални круг дела". У њему пресудну улогу имају два фактора: "сензибилни квалитет" (феноменолошки план дела) и "квалитет персоналне ангажованости" (естетичке склоности, намере уметника и његове релације са светом), који заједно чине "естетичко језгро дела". Такође, Павловић у овај ланац укључује и "сензора" (примаоца дела), који повезује дело са ширим, извануметничким контекстом, врши избор "критериолошког примара"

⁵³⁰ То потврђују самосталне изложбе Владислава Тодоровића у Галерији Коларчевог народног универзитета и Лазара Возаревићева у Салону Модерне галерије, као и заједнички наступ Павловића и Туринског на истом месту крајем 1964, али су примарне индикације ових изложби везане за процес превазилажења енформелног концепта.

⁵³¹ Упоредити З. Павловић, *Померене границе апстрактног сликарства и континуитет уметности (1961)*, поново објављено у: З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 13–25; Isti, *Mitologija antislikarstva i arhitektonika antislike*, Danas, Београд, 11. 10. 1961.

⁵³² Z. Pavlović, *Kriza kriterijuma i funkcionalnost likovne kritike*, Polja 80, Novi Sad, 1965, 3.

(естетички, историјски, социолошки, етички) и тиме затвара "егзистенцијални круг дела".⁵³³ У завршној расправи под насловом *Енформел, ни стил ни правац*, парафразирајући Хартунгову мисао,⁵³⁴ он дефинише енформел као "одређено стање слике" или поступак, "начин стварања". Под тим специфичним "стањем слике" Павловић подразумева визуелни исказ којим се негира свака, па и апстрактна форма или асоцијација на њу, конвенционална (обликовна) функција линије, боје, светлости, принципи компоновања и хармоније ликовних елемената. Према његовом мишљењу:

"Енформелу је довољна мрља или сплет мрља, неорганизована структурација [...] непиктуралне материје, да би уз неконтролисан стваралачки гест сугерирала неулепшану уметникову емоцију, онако једноставну као што је узвик бола или дивљења, и крик страха или мржње".⁵³⁵

Објашњавајући да енформелно дело представља израз "чистог психизма", мисаоних и емоционалних стања његовог творца, Павловић визионарски наслућује да ће у будућности енформел деловати подстицајно на уметничке тенденције инспирисане непосредним односом са друштвом и историјским тренутком.

С друге стране, Живојин Турински у тексту *Традиција и савремено сликарство* повлачи паралеле између древног зен-сликарства и сликарства акције. Указујући на њихове сличности у погледу схватања бити и сврхе слике, методологији њеног извођења и резултатима, Турински овим вертикалним аналогијама заправо настоји да докаже да акциона апстракција, такође, почива на традицији, али знатно другачијој од оне "репрезентацијске" на којој се уметност западног света до тада претежно темељила. По његовом мишљењу, одлике које суштински повезују разматране феномене јесу релативизација миметичког концепта и рационално контролисаног стваралачког процеса, испољавање

⁵³³ Z. Pavlović, *Pogled na kriterijume danas*, Umetnost 1, Beograd, 1965, 13–21.

⁵³⁴ Изворно, Хартунгова теза гласи: "Апстрактно сликарство није неки изум нити епоха него сасвим ново средство изражаја, други људски језик". Према: З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 18.

⁵³⁵ Z. Pavlović, *Enformel, ni stil, ni pravac*, Polja 81, Novi Sad, 1965, 9.

несвесних садржаја уметничког бића кроз тренутну акцију стварања, креативни чин са неизвесним, непланираним резултатима.⁵³⁶

Трећи тријенале југословенске ликовне уметности 1967. године био је прилика за прва ретроспективна сагледавања београдског енформела. Као један од селектора и аутор изложбене концепције сегмента посвећеног негеометријској апстракцији, Трифуновић у тексту каталога објашњава да су појмови *асоцијативно сликарство*, *лирска апстракција* и *енформел* само условне терминолошке одреднице ширег уметничког тока, које је користио као ознаке једног "револуционарног процеса и авангардног периода" југословенске послератне уметности. Одређујући његов хронолошки оквир, определио се за два догађаја која су, према његовом уверењу, имала историјски значај и означила кључне тренутке у развоју српске уметности апстракције друге половине 20. века: изложба Петра Лубарде 1951, када је остварен продор у област асоцијативног, и изложба *Енформел – млади сликари Београда* 1962, када је "дефинитивно завршен процес дезинтеграције форме". Актуелне тврдње о "кризи и опадању" апстракције тумачи као израз неразумевања те уметности или пропагандни маневар заступника нових уметничких концепата и истиче:

"Апстрактна уметност није ни школа, ни стил, ни правац, већ унутрашње опредељење саме уметности као такве; она је категорија везана за природу уметности и принцип који се налази у њеном бићу".⁵³⁷

У наставку, Трифуновић разматра питања генезе, основних начела и историјске улоге београдског енформела у развоју српске послератне уметности елаборирајући тезе постављене 1962. у предговору каталога програмске изложбе у Културном центру.⁵³⁸

Године 1968. Јерко Денегри у тексту *Облици нефигурације у савременом сликарству у Србији* даје аналитички преглед нефигуративног израза у српском сликарству 20. века, почев од првих примера удаљавања од предметне форме

⁵³⁶ Ž. Turinski, *Tradicija i savremeno slikarstvo. Marginalije uz tekst D. T. Suzukija o zen-slikarstvu*, Umetnost 3-4, Beograd, 1965, 156–157.

⁵³⁷ L. Trifunović, *Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, enformel*, u: *III trijenale likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967, 87, поново објављено у: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 225.

⁵³⁸ Видети: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 226–227.

(Шумановић, Коњовић, Поморишац) и њеног апстраховања (Бијелић, Радовић, Петров) из двадесетих година, преко асоцијативних или алузивних интерпретација предметности (Лубарда, М. Б. Протић, Ћелић) шесте деценије, до различитих видова високомодернистичке апстракције (Бајић, М. Б. Протић, Ћелић, Томашевић, Табаковић, Дамњан), београдског енформела и првих интермедјалних експериментација (Коломан Новак) седме деценије. На основу разматраних примера и констатације да су њихови творци ретко промишљали уметност изван координата предметности, Денегри закључује да је у српском случају методолошки оправдано говорити о "нефигуративној", а не о уметности апстракције. Иако је теза да српска послератна уметност ни у једном свом виду није достигла парадигматски статус апстракције подложна преиспитивању, Денегријеве експликације инхибирајућег дејства социолошких, културолошких и психолошких фактора на развој апстракције у српској средини, остају неупитне. Поводом дела београдског енформела, Денегри тврди да она не одговарају "строгим пропозицијама" антислике, односно да у њима није дошло до оне битне преквалификације слике у статус "друге уметности". Као аргументе у прилог овој тези, наводи: "присуство носталгије за импресијом природне форме", "пиктурално естетизирање материје", склоност ка компоновању и "пројекцију значења изван саме конкретности материје". Унутар овог покрета диференцира две струје: једну, чији су носиоци уметници старије генерације који одбацују фигурални идиом и у подручје енформела улазе под утицајем западноевропских примера, док другу чине уметници млађе генерације којима је енформел почетно опредељење, а чија решења носе "аутохтон призвук". Ранију, афирмативну оцену Поповићевих енформелних радова ревидира истичући да она представљају "еклектицизам вишег нивоа", али зато у бруталној експресији и антиестетичности остварења Вере Божичковић-Поповић препознаје особине иманентне "другој уметности".⁵³⁹ Филови радови остали су изван Денегријевог разматрања.

И када се чинило да су поводом енформела сви аргументи изречени 1968. године, Живојин Турински објављује *Оглед о енформелу*. То је својеврсни резиме његових ставова о овом и њему блиским феноменима, у којем елаборира читање

⁵³⁹ J. Denegri, *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji*, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, 1968, 17–34.

енформелног дела у кључу Јунгове теорије архетипова. Новину представља став да је енформел својствен искључиво сликарству, али не и скулптури због неизбежног планирања, тј. рационално контролисаног процеса грађења форме у том медију. Најзад, на питања везана за судбину уметности "после енформела" Турински, парафразирајући став француског теоретичара уметности Жана Полана, одговара да у "здруживању енформела и сликарства које се бави предметним светом" лежи један од могућих путева даљег развоја пластичке идеје.⁵⁴⁰

Убрзо после тога Трифуновић, као комесар српске селекције у оквиру тематске изложбе *Ангажована уметност у Југославији 1919–1969*, одржане 1969. у Словењ Градецу и аутор текста у пратећем каталогу, предложио је ново, теоријски проширено тумачење ангажованости уметности. Под појмом *ангажована уметност*, Трифуновић подразумева активан однос према хуманим садржајима изреченим у квалитетној естетској форми, тј. потенцијал уметности да револуционише себе и утиче на друштвену свест.⁵⁴¹ Тежиште његове експликације представљају дела "универзалног хуманизма" у којима детектује начелну заокупљеност човеком и питањима савременог света (Надежда Петровић, авангардни експерименти, колористички експресионизам); затим, бунтовно социјално сликарство (група *Живот*) које инсистира на истини о политичкој репресији и животу потлачених; као и иновативни концепт уметничке ангажованости инициран Лубардиним стваралаштвом 1951–1955, који је разрађен у оквиру интерпретација људске судбине и других, горућих питања епохе најмлађе генерације уметника (енформел, *Медиа*, нова фигурација).⁵⁴² Од тада, у домаћој историографији теза о београдском енформелу као ангажованој уметности постаје предмет даљих елаборација, али и оспоравања.

⁵⁴⁰ Ž. Turinski, *Ogled o enformelu*, Umetnost 14, Beograd, 1968, 57–58.

⁵⁴¹ L. Trifunović, *Srbija*, u: *Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*, Umetnostna galerija, Slovenj Gradec, 1969, поново објављено у: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 160–162.

⁵⁴² L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 160–161.

Post festum

Иако излазе из хронолошких оквира рада, на овом месту, упутно је поменути полемичка сучељавања мишљења поводом београдског енформела током осме и почетком девете деценије 20. века, која указују на чињеницу да су контроверзе око овог феномена настављене и по завршетку његове проблемске актуелности, али пре свега, зато што она представљају логичан наставак полемика вођених шездесетих година. Седамдесетих и осамдесетих година различитим поводима долази до поновног критичког процењивања и теоријског сагледавања београдског енформела, првенствено кроз антагонизирање ставова између бивших протагониста овог покрета и његовог главног опонента, али и других стручњака Музеја савремене уметности у Београду.⁵⁴³ Међутим, иако су водећи актери углавном остали исти, њихов друштвени статус умногоме је измењен, а однос снага постао уравнотеженији. И карактер конфронтирања остао је непромењен – принципијелно сучељавање различитих аргумената и концепата, али се оно више не одвија на страницама јавних гласила, већ посредством историографских захвата и изложбених пројеката. Због временске дистанце, циљеви ових полемичких сучељавања мишљења донекле су измењени, будући да је свака конфронтирана страна настојала да уметничкој концепцији за коју се у претходном периоду залагала са критичарских позиција обезбеди приоритетни статус у оквиру историзација српске уметности друге половине 20. века. С друге стране, укључивање млађих представника струке у ове расправе било је делимично мотивисано и потребом афирмације уметничких концепата из периода "после енформела". Међутим, јасно профилисана идејна, естетичка, идеолошка полазишта, као и друштвене улоге и професионалне позиције учесника ових полемика, указују да је антагонизирање позиција *Децембарска група versus* београдски енформел представљао средишње место ових конфронтација.

⁵⁴³ Некада водећи протагонисти и промотивни критичар београдског енформела били су једногласни у оцени да су у игнорантском односу и маргинализацији ове тенденције предњачили "уметнички центри моћи", институције културе као што је Музеј савремене уметности у Београду и његови експоненти. Видети: М. Поповић, *Без околишења*, Књижевност 1, Београд, 1984, 176–205, поново објављено у: И. Симеоновић-Ћелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001, 100; З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 527; L. Trifunović, *nav. delo*, 111.

Трифуновићев текст *Видови савремене апстракције* у каталогу Четвртог тријенала (1970) представља рекапитулацију и елаборацију његових дотадашњих промишљања о домаћој послератној апстракцији начелно и о београдском енформелу посебно, али и индиректан одговор на напред разматрани текст Јерка Денегрија. Констатујући да апстракција у локалној средини није имала "историјску прошлост", "манифесте и борбене прогласе" као у културно развијеним европским земљама, Трифуновић поставља тезу о "истраживачком" карактеру југословенског сликарства апстракције и његова "два историјска противника". Тврди да је први, "непосредни и слабији" социјалистички реализам, а да је други, "трајни и снажнији", локално међуратно уметничко наслеђе у садејству са извануметничким факторима локалног контекста:

"У средини која је духовним и материјалним структурама, паничним страхом од новог и својим затвореним егоцентричним системом живота предодређена за упориште конзервативизма, нису постојали прави социолошки услови за појаву апстракције, и зато није случајно да је она стална мета оштрих политичких, друштвених и идеолошких напада који су трајали целу једну деценију, све до последњих погрома у 1963. години. Од прокламације до стварне слободе стваралаштва процес се одвијао променљивом кривуљом и његова историјска жртва била је апстрактна уметност. Над њеном главом су се ломила копља и севали мачеви, што је пресецало њен пуни процват, заустављало га и одлагало, – наша средина [...] њу никада није прихватила потпуно и до краја, она је читаво време живела неким апокрифним животом, прокажана, иако је било јасно да је у њој решена судбина модерне југословенске уметности".⁵⁴⁴

Преносећи расправу о уметности апстракције на духовни контекст из којег је проистекао београдски енформел, Трифуновић у наставку заправо све време пише о овом феномену иако га експлицитно не наводи:

"Апстрактно сликарство не долази са светлих обала, већ из тамних простора живота без наде, уклетога, захваћеног паклом. У револту против опипљивог света који га више не задовољава распоредом ствари и чињеница, јер у њима не може да нађе себе, уметник уништава и спаљује предмете, прогања све што га везује за тај свет и подсећа га на њ, како би свом узнемиренем бићу створио другу људску стварност, неку оазу тишине".⁵⁴⁵

Поводом оптужби социолошке критике да таква апстракција представља "дехуманизацију и отуђење", он узвраћа да је у питању "нови вид савременог хуманизма" у оквиру којег уметник не велича човека и друштво, већ критички

⁵⁴⁴ L. Trifunović, *Vidovi savremene apstrakcije*, u: *IV trijenale likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970, 17–22, поново објављено у: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 229.

⁵⁴⁵ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 230.

преиспитује властито сопство и свет. Оцењујући да пораст свести о аутономности уметности, рашчишћавање дилема везаних за садржину, форму и тему слике, нов начин примене класичних средстава и увођење нових материјала у дело представљају кључни допринос ове уметности, Трифуновић јој у локалном контексту придаје историјски значај тврдећи да "борба за апстракцију била је код нас у току читаве једне деценије синоним борбе за модерну уметност". Заокупљен питањем типолошког одређења домаће уметности апстракције, Трифуновић предлаже поделу на две генералне, дивергентне струје: геометријску и негеометријску. И док као суштинске одлике прве тактивно наводи аперсоналност и уравнотеженост израза, строге геометријске хармоније, програмиране ритмове, естетске односе лишене случајности, синтезу уметности и колективно пројектовање не упуштајући се у детаљније анализе, другој струји, која му је идејно била блиска, поклања далеко више пажње. Апстракцију засновану на спонтаној сликарској акцији и експресивном изразу дели на неколико фракција: *апстрактни пејзаж*, *лирску апстракцију*, *ташизам* и *енформел*. У оквиру ове последње тенденције, Трифуновић детектује две струје – колористичку (Божичковић, Тодоровић) и монохромну (Б. Протић, Ваништа) и два усмерења – ка иконографији симбола магијског карактера (Турински) и објектних творевина (Возаревић). Хетерогеност апстрактног израза и његови нови видови за Трифуновића представљају поуздан знак да апстракција није затворен систем, већ концепција отворена за даље експерименте и индивидуална истраживања.

Исте, 1970. године објављена је и двотомна студија Миодрага Б. Протића *Српско сликарство XX века* у оквиру које је разматран и београдски енформел. Расправу о овом феномену Протић започиње ретроспективним освртом на Трифуновићев неапологетски приказ последње изложбе *Децембарске групе* (1960), уз следећи коментар о мотивима аутора написа *Величина и агонија Децембарске групе* (1961):

"Трифуновић је настојао да порицањем даље улоге групе (као и улоге старије авангарде) прокрчи путеве схватањима енформела најмлађих, чији је ментор постао, док за истовремену Медиалу није тада имао особите симпатије".⁵⁴⁶

Делимично измештајући анализу енформелних дела протагониста старије генерације (Поповића, Божичковић, Возаревића) изван главне расправе о овом феномену, Протић имплицитно релативизује кохезивност покрета. Енформелну фазу у стваралаштву Миће Поповића, квалификује као "авантуру" проистеклу из уметникове радозналости, фасцинације техничко-технолошким иновацијама на Венецијанском бијеналу 1958, пре свега решењима шпанског енформела. На више места апострофира се Тапијес као примарни узор, односно имплицира неоригиналност и површност, семантичка испражњеност и естетичност Поповићевих енформелних решења у којима, како тврди аутор, "не постоји никакво егзистенцијално потврђивање".⁵⁴⁷ Енформелна остварења Вере Божичковић-Поповић, такође, одређује као "шпанску варијанту енформела", засновану на употреби несликарских материјала, монохромји, драматичним светлосним просијавањима, "стилизацији", а затим и "виртуозности".⁵⁴⁸ Период енформелног експеримента Лазара Возаревића третира као "прелазну фазу" обележену инсистирањем на материјалној структури слике, "патини старих икона" и "рембрантовској мистерији светлости", уз напомену да су му енформелна дела у локалној средини донела признања (Први тријенале 1961), а у иностраној критици негативне оцене.⁵⁴⁹ Феномен београдског енформела Протић начелно одређује као "негацију 'конструктивног' геометријског концептуализма шесте деценије и, нарочито, Децембарске групе". Мишљења је да је овај феномен остао "у сфери 'уметничког сликарства', естетичких намера" и био традиционалнији од "традиционалистичке" *Медиале*. Износећи низ релевантних података везаних за генезу, идејна исходишта и морфологију европског енформела, ташизма и лирске апстракције, Протић се – као и раније Кадијевић – опредељује за последњи, Матјеов појам као глобалну ознаку читавог овог уметничког тока. Изражавајући афирмативан став према лирској апстракцији као "логичној" консеквенци развоја уметности апстракције, Протић са нескривеним разочарањем констатује да ова

⁵⁴⁶ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд, 1970, 413.

⁵⁴⁷ *Исто*, 436–438.

⁵⁴⁸ *Исто*, 449.

⁵⁴⁹ *Исто*, 455, 502.

естетика, осим неколико изузетака (Муртића, Прице, Бајића, Лубарде), није имала већег одјека у југословенској послератној уметности. Насупрот томе, истиче да је енформел одбацујући класична средства довео до разарања класичних "стилова", употребом "не-средстава, не-форме, не-значења" уметничко дело свео на технологију (*nihil*), а натуралистичку материју довео на ниво "нулте тачке" (*tabula rasa*). Анализу београдске ситуације започиње освртом на промотивну изложбу у Културном центру 1962, Трифуновићев предговор у каталогу и групу уметника коју је овај критичар, како истиче, "убеђеним речима привукао". Уочавајући да је овој селекцији (Протићу, Павловићу, Туринском и Годоровићу) требало прикључити Мићу Поповића и Фила Филиповића, а делимично и уметнике којима је енформел у то време био "тренутна преокупација" (Слободана Гарашанина, Косту Брадића, Возаревића и њега самог), Протић очигледно и не слуги да је Трифуновићев избор заправо био изнуђено решење.⁵⁵⁰ У анализи индивидуалних поетика носилаца београдског енформела млађе генерације, он инсистира на одступањима од изворне концепције (референције на предметни свет, рецидиви форме и класичне композиције, валерско грађење простора, естетизирање пиктуралности, дуготрајан процес извођења, техничка виртуозност итд.), односно на особинама које потврђују његову тезу о "традиционалном" карактеру ове појаве и релативизују креативни допринос њених протагониста. Најзад, уз закључну констатацију да енформел као покрет "око 1965. концептуално малаксава", Протић напомиње да он наставља да егзистира као "лични израз и убеђење које допушта нова открића" наводећи Павловића као позитиван пример.⁵⁵¹

После ове и овакве експликације, антагонизирање односа између поклоника и опонената београдског енформела поново је актуелизовано 1971. године управо Павловићевим полемичким приказом Протићеве студије *Српско сликарство XX века*. Реагујући на његове афирмативне оцене *Децембарске групе*, а пре свега, тезу да је група "вредношћу и концептуалним распоном својих дела преобразила физиономију српског сликарства", Павловић систематски разоткрива

⁵⁵⁰ Детаљније о иницијалним плановима Лазара Трифуновића и околностима које су резултирале "суженим избором" учесника изложбе у Културном центру Београда 1962. године видети у наредном поглављу.

⁵⁵¹ М. Б. Протић, *нав. дело*, 504–514.

наличје "једног мита" и механизме његовог функционисања у локалној средини. Мишљења је да је мит о *Децембарској групи* као носиоцу "националног пластичког сензибилитета" и континуитета највиталнијих токова у српској модерној уметности, који је својевремено лансирала ликовна критика, био пресудан у етаблирању групе и њене уметности. На основу чињенице да је уметност *Децембарске групе* била дубоко везана за "духовну платформу регионалне традиције", Павловић изводи закључак да су групи управо зато биле "везане руке да предузме било какав револуционарни акт", те да њени чланови нису били "ни бунтовници, ни отпадници друштва" него уметници који уживају поверење политичке бирократије и културне елите, чије је стваралаштво конвенирало њиховом укусу и схватањима модерне уметности и, као такво, стекло статус "официјелне уметности". Протићеву тврдњу да је група заслужна за "уметничко ослобађање", он прихвата као тачну само у контексту "разрачунавања са догматиком социјалистичког реализма". Наиме, Павловић не оспорава допринос *Децембарске групе* у погледу аутономије и синтаксичког осавремењивања домаће уметности, али опонира Протићевој тврдњи да је група као "носилац геометријског духа" кореспондирала са оновременим уметничким збивањима у свету указујући на то да је геометризам групе формално и семантички био изведен из Бракових, Пикасових и Милуновићевих решења. Као "стварну опозицију" традиционализму и естетизму *Децембарске групе* наводи представнике *Медиале* и енформелне апстракције који, како је рекао, "не дугују ништа ни локалној традицији сликарства између два рата нити 'преобразитељској' мисији *Децембарске групе*". У њиховим делима препознаје "један битно нов квалитет који негира нормативе регионалне учаурености" и садржи компоненте непристајања и отпора.⁵⁵² Неколико година касније и сасвим другим поводом, али са истим циљем, Павловић је покренуо расправу у којој је отворено проблематизовао питање "елитизма" Протићеве уметничке, али и друштвене позиције као директора Музеја савремене уметности у Београду.⁵⁵³

⁵⁵² Z. Pavlović, *Domesti i ograničenja srpske moderne umetnosti. Povodom dela Srpsko slikarstvo XX veka Miodraga B. Protića*, Umetnost 25-26, Beograd, 1971, 19–21.

⁵⁵³ Изложба *Групе 69* у Музеју савремене уметности у Београду 1978. године била је повод оштре полемике, која је у форми персоналног обраћања на страницама НИИ-а вођена између Зорана Павловића и Миодрага Б. Протића, припадника ове уметничке групе и директора институције у којој је изложба одржана. Видети: 3.

Као аутор тематске изложбе *Апстрактно сликарство у Србији*, одржане 1971/72. године у Културном центру Београда, Трифуновић иступа у улози историчара београдског енформела, валоризујући и уводећи га у фонд проверених уметничких и културних вредности. У предговору каталога ове изложбе, он излаже изванредна запажања о историјској и теоријској генези уметности апстракције у Србији, проблемима с којима се кроз историју суочавала, почев од специфичног менталитета, психолошких предиспозиција и нетрпељивости средине, преко деструктивне игноранције и друштвених притисака, до низа конзервативних, али врло виталних матрица, на првом месту грађанске међуратне уметности и послератног соцреализма. Затим нуди прихватљиву класификацију ове уметности по периодима: *асоцијативна уметност* (1951–1959), *енформел* (1959–1963) и *индивидуална истраживања* (1963–1971).⁵⁵⁴ Међутим, он другу фазу сагледава искључиво кроз енформел занемарујући остварења високомодернистичке апстракције (Бајића, М. Б. Протића, Бате Михаиловића, Радомира Дамњановића Дамњана и др.). Поводом београдског енформела тврди да се радило о специфичној варијанти структуралног сликарства густе, слојевите материје и несликарских материјала, блиске стваралаштву Фотријеа, Бурија и Тапијеса, које је из темеља променило приступ слици, методологију рада и средства изражавања. Уверен да је искуство апстракције било подстицајно за нове, другачије видове уметничког изражавања, Трифуновић пише:

"Оно што је апстракција психолошки и социолошки омогућила, развило се у директној реакцији на њу: надреализам и фантастика, нова фигурација, поп арт, чиме је стваралачки интензитет уметности постао богатији, а њена стилска опредељеност разноврснија [...] и управо зато што је апстрактно сликарство, за разлику од многих других тенденција, мање затворен систем, у њему је отворен и увек ће бити отворен широк простор који омогућује нове експерименте, који ће из његовог ткива прелазити у друге покрете и тенденције".⁵⁵⁵

Својеврсни противодговор на поменути изложбу представља ауторска изложба Миодрага Б. Протића *Од енформела до нове фигурације* приређена годину дана касније на истом месту. Судећи по избору радова за ту изложбу, осим Туринског, Протић из контекста београдског енформела тенденциозно изоставља

Павловић, *Шездесет девет недоумица*, НИН, Београд, 9. 7. 1978; М. Б. Протић, *Шездесет девет недоумица и њихов смисао*, НИН, 16. 7. 1968.

⁵⁵⁴ L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971, поново објављено у: Ј. Трифуновић, *Од импресионизма до енформела*, Нолит, Београд, 1982, 36–39.

⁵⁵⁵ L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971, 7.

и Возаревића према коме, као некадашњем припаднику *Децембарске групе*, гаји посебан резпект. У тексту пратећег каталога дословно понавља своје негативне ставове и тумачења београдског енформела формулисане у другом тому књиге *Српско сликарство XX века*.⁵⁵⁶ Затим је уследила изложба *Југословенско сликарство шесте деценије* одржана 1980. у Музеју савремене уметности у Београду, којом се београдски енформел поново нашао у фокусу полемичког сучељавања мишљења. У текстовима Миодрага Б. Протића и Јерка Денегрија у каталогу ове изложбе, београдски енформел разматран је као феномен шесте деценије прошлог столећа. У расправи о српском сликарству, Протић елаборира раније формулисану тезу да је београдски енформел проистекао из "негације 'конструктивног' геометријског концептуализма Децембарске групе" и оцене о "традиционалистичком" карактеру, "естетичким намерама" и семантичкој испражњености овог феномена.⁵⁵⁷ У студији о југословенском енформелу Денегри разматра сложену духовну и уметничку атмосферу из које је проистекао европски енформел настојећи да и београдски покрет прикаже хронолошки ближе извору, као део те климе, а не само као иновативни ликовни језик.⁵⁵⁸ Међутим, иако уважава значај техничко-технолошке иновације и друштвено-ангажовани аспект београдског енформела, он доводи у питање радикалност и превратнички карактер овог покрета тврдећи да се одступањем од изворне концепције антислике и антиестетике својствене европском покрету постепено утопио у локални мејнстрим.⁵⁵⁹

Поменута изложба, а пре свега, интерпретације и оцене београдског енформела у текстовима Протића и Денегрија подстакли су Трифуновића да у

⁵⁵⁶ М. В. Протић, *Od enformela do nove figuracije*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1973.

⁵⁵⁷ М. В. Протић, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 42–46.

⁵⁵⁸ Ј. Денегри, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129–130, 135–138.

⁵⁵⁹ Ј. Денегри, *nav. delo*, 135. Ову оцену Денегри варира и елаборира у каснијим критичким промишљањима овог феномена иако уважава његове политички субверзивне аспекте и околности напада на апстракцију 1963. године. Видети: Ј. Денегри, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 163; *Isti, Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 41–46; *Isti, Apstraktno – konkretno: radikalni stavovi u srpskoj umetnosti od dvadesetih do devedesetih*, u: *Primeri apstraktnе umetnosti: jedna radikalna istorija*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996; *Isti, Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009; *Isti, Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171; *Isti, Socijalistički estezizam*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395–401.

Уметничком павиљону "Цвијета Зузорић" 1982. године приреди изложбу *Енформел у Београду*.⁵⁶⁰ Поводом ове ретроспективе написао је студију у којој је елаборирао и само незнатно ревидирао своје раније ставове и аналитички детаљно, на моменте полемички и из многих аспеката сагледао београдски енформел, дајући исцрпну социокултурну интерпретацију овог феномена. Ауторима изложбе у Музеју савремене уметности замерио је да су разматрајући београдски енформел у контексту шесте деценије довели у питање његов значај и место у историји домаће уметности друге половине 20. века. С обзиром на то да су прва енформелна решења Бранислава Протића изложена у Новом Саду 1959. године, а да су најсугестивнија дела београдског енформела настала тек у периоду његове експанзије (1960–1963), Трифуновић сматра да овај феномен хронолошки припада седмој деценији. Опонирајући тумачењима која београдски енформел свде на уметност без значења,⁵⁶¹ он се укључио у расправу о могућности успостављања значења и начина означавања у енформелу. Приступајући овом проблему са екоовских позиција, он тврди да проблем није у семантици енформелног дела, него у новим, некласичним кôдовима којим оно еманира своју поруку. На темељу чињенице да је антиестетична, аморфна материја основни носилац значења у енформелу, Трифуновић изводи закључак да енформелно дело егзистира као својеврсни знак, отворен за накнадна учитавања различитих значења.⁵⁶² Ипак, суштинско питање поводом којег је вођена ова полемика јесу узроци појаве београдског енформела. Тврдњом да у време његовог настанка у српској уметности није било чисте геометријске апстракције, Трифуновић ревидира свој ранији став и поставља тезу да је београдски енформел проистекао из реакције на "социјалистички естетизам" и *Децембарску групу* као његову

⁵⁶⁰ На отварању изложбе читани су одломци из Бекетове монодраме *Не, ја*, чиме је аутор желео да евоцира дух егзистенцијалистичког немира, апсурда и ништавила који је у послератном периоду прожимао безмало све уметничке дисциплине, па и београдски енформел. М. Ж[ивковић], *У Уметничком павиљону "Цвијета Зузорић": "Енформел у Београду"*, Политика, Београд, 13. 1. 1982.

⁵⁶¹ Таквог мишљења био је не само Протић и донекле Денегри (J. Denegri, *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, *Umetnost* 65, Beograd, 1979, 29) него и већина домаћих критичара и теоретичара уметности. Видети: К. Васиљковић, *Три београдске изложбе*, Студент, Београд, 15. 3. 1960; *Isti, Enformel, nadrealizam... etc.*, *Mozaiк* 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962; Ђ. Кадиевић, *Шта је "енформел"?*, Политика, Београд, 8. 4. 1962; *Isti, Apstraktno slikarstvo juče i danas (II)*, *Mozaiк* 7-8, jul – avgust 1962; V. Rozić, *Stagnacija apstraktnog slikarstva i nadmoć nadrealnog*, *Mozaiк* 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962; *Isti, Umetnost između egzistencije i samosvesti*, *Umetnost* 25-26, Beograd, 1971, 7; М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд, 1970, 436, 509; Z. Markuš, *Dijalozi*, *Umetnost* 38, Beograd, 1974, 23–30.

⁵⁶² L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, *Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzoric"*, Beograd, 1982, 9, поново објављено у: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, *Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej*, Beograd, 1990, 121.

парадигму, с једне стране, а с друге, на "модерни традиционализам", тј. наслеђе српског сликарства прве половине 20. века које је педесетих година рехабилитовано и обновљено у стваралаштву групе *Шесторица*.⁵⁶³ Тиме се Трифуновић укључио у расправу поводом "социјалистичког естетизма" и појава које чине овај феномен, а која у домаћој историографији траје још и данас.

Појам *социјалистички естетизам* у критичарски дискурс увео је књижевни критичар и теоретичар Света Лукић 1963,⁵⁶⁴ подразумевајући под њим генералну климу у југословенској књижевности после 1950, која се као супротност соцреализму манифестовала у неутралности, индиферентности дела према друштвеној стварности и склоности њихових твораца ка компромису са политиком режима:

"Естетизам отупљује шпигеле, заокругљује ствари, гуши одређенију, даљу дивергенцију. Теоријски празан, у сваком случају лабав, он у пракси форсира неутрална дела".⁵⁶⁵

Почетком седамдесетих година 20. века Лукић је заострио свој став придајући овом феномену социолошки, чак изразито идеолошки предзнак:

"Налазио је или осећао вишеструку подршку, јер је био израз друштвеног положаја и схватања наше тадашње бирократије [...] Естетизам није хтео стварност ни да злоупотребљава; једноставно, није хтео да има посла с њом".⁵⁶⁶

Деценију и по након Лукићевих теоријских експликација овог феномена Миодраг Б. Протић поводом изложбе *Југословенско сликарство шесте деценије* транспонује термин *социјалистички естетизам* у подручје ликовне уметности, везујући га за уметност *Децембарске групе*. Настојећи да Лукићевој тези да позитивно значење, Протић тврди:

"Због заокупљености природом саме уметности Света Лукић је овај период условно назвао социјалистичким естетизмом, не дајући му уосталом негативно значење – што је можда тачно за литературу (због њеног наводног избегавања неуралгичних повода), али не и за сликарство [...] Кад је реч о сликарству, више је реч о повратку његовој занемареној онтолошкој, структуралној и семантичкој грађи и реалности [...] преокрет ка битном, стварању и тражењу пута, ка суштини и бићу. Такав 'естетизам' значио је у ствари активизам [...] и нов нацрт човековог света који је понудило једно

⁵⁶³ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 122–126.

⁵⁶⁴ С. Лукић, "Социјалистички естетизам". *Једна нова појава*, Политика, Београд, 28. 4. 1963.

⁵⁶⁵ С. Лукић, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981, 124.

⁵⁶⁶ S. Lukić, *Umetnost na mostu*, SSO Jugoslavije, Beograd, 1975, 245.

постреволуционарно поколење [...] Према томе 'естетизам' шесте деценије револуционаран је зато што је у средиште поставио обликовање према слободном и чистом концепту [...] што је стварање схватио као [...] претпоставку социјализма који га ослобађа и развија".⁵⁶⁷

У наставку објашњава да његова "неутрална" форма имплицира "антитрадиционалистички" карактер експеримента и "ангажованост садржаја", као суштинским одликама дела *Децембарске групе* која су "изведена из искуства авангарде".⁵⁶⁸

Реагујући на управо наведене Протићеве тврдње, Трифуновић из Лукићевих теза изводи супротне, крајње негативне консеквенце и у жестоко полемичком тону, поводом особина естетизма пише:

"Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно 'модеран' да умири општи комплекс 'отворености према свету', довољно традиционалан – преобличена естетика интимизма четврте деценије – да задовољи нов грађански укус, израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице; он је имао све што је потребно да се стопи с политички пројектованом сликом друштва".⁵⁶⁹

Према његовом мишљењу, реч је о крајње дезидеологизованој, херметичној уметности која је изгубила конфликтни карактер оног тренутка када је била прихваћена као доминантна уметничка идеологија с којом се југословенски политички врх идентификовао, не подржавши је званично. Истичући да је, као таква, представљала кључну препреку продору прогресивних уметничких идеја и артикулацији радикалнијих поетика у локалној уметничкој средини, он се фокусирао на најслабије тачке ове уметничке концепције, захтевајући оштар рез, односно њено напуштање. Констатујући да уметнички израз *Децембарске групе* и *Шесторице* није био утемељен у наслеђу авангарде (зенитизма, дадаизма, надреализма), Трифуновић тврди да је реч и о "модерном традиционализму", који је: "модеран због времена у којем је настао, и традиционалан због директног ослањања на класичну концепцију слике".⁵⁷⁰ Ипак, примарни разлози

⁵⁶⁷ М. В. Протић, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 14.

⁵⁶⁸ М. В. Протић, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 32.

⁵⁶⁹ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 124.

⁵⁷⁰ L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982, 11–12.

Трифуновићевог негативног става према групи *Шесторица* и *Децембарској групи* били су етаблирани статус и доминантна позиција њихових чланова у домаћем "систему уметности". У оквиру значајних институција културе уметници *Децембарске групе* били су водеће личности, комесари домаћих и страних изложби, али и добитници престижних државних награда, угледни педагози и пожељни представници власти.⁵⁷¹ Трифуновић се на крају сложио са осталим актерима полемике око "социјалистичког естетизма" (Лукићем и Протићем) да би уметност требало да буде својеврсни носилац значења, знак "погледа на свет" или вредносни симбол, односно идејни и етички узор у друштву.

Будући да београдски енформел није представљао непосредну реакцију на психозу ратних година, Трифуновић је категоричан у ставу да се није радило ни о каквој закаснелој рецепцији европског покрета, него о појави која је имала специфичне разлоге настанка. Тумачећи овај феномен као уметност кризе југословенског социјалистичког друштва,⁵⁷² он наглашава да друштвена криза није дословно одредила садржај енформела, него се *хомологно* као структура и процес поновила у енформелном делу. Уверен да је ова уметност најексплицитније одражавала отворени конфликт између индивидуалне судбине и општег социјалног контекста, а нападом на саму форму директно указала на кризу вредности, у наставку пише:

"Уосталом, ако је у сликарству форма симбол света, а она то јесте, зар њено разарање у енформелу није значило потпуну негацију спољашње стварности, у целој скали од социјално-економских до друштвено-идеолошких вредности. У том погледу енформел је имао све особине ангажоване уметности."⁵⁷³

Иако се ангажованост београдског енформела манифестовала, пре свега, на спекулативној, идејној равни, а не експлицитно, управо у чињеници да је он снажно реаговао у стварности и на стварност чином интимне, моралне побуне, требало би тражити примарне разлоге Трифуновићеве посвећености афирмисању

⁵⁷¹ Седморица чланова *Децембарске групе* (1955–1960) били су професори на Академији ликовних уметности и Академији примењених уметности у Београду, док је М. Б. Протић био члан ЈАЗУ (1966), оснивач и дугогодишњи управник Модерне галерије (1958), од 1965. Музеј савремене уметности, чији је значај и утицај у домаћем "систему уметности" био без премца. С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет и Институт за историју уметности, Београд, 2009, 203.

⁵⁷² L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 141.

⁵⁷³ *Isto*, 127.

овог феномена и онда када је постао део историје уметности. Иако утопијски пројекат за будућност, тј. "агонистичка" компонента у београдском енформелу није била децидно експлицирана, Трифуновић је у његовом антиестетском, антитисистемском, анархистичком деловању и деструкцији као ставу не само према уметности већ и према читавом друштву, видео кључне авангардне тежње. Зато се одлучно супротставио тумачењима да београдски енформел представља пасивну "естетику избора" (технологије и материјала), "рефлекс укуса", уметност "не-значења" са својствима "класичне слике" (пиктуралност, склоност ка компоновању, репрезентативност), тј. интерпретацијама у којима је позиција овог феномена одређивана изван контекста "друге уметности".⁵⁷⁴ С тим у вези, Трифуновић тврди да београдски енформел, као ни европски, није имао за циљ да мења медијум и истиче да суштина проблема није да ли је енформел сликарство или није, него колико је радикално изменио функцију боје, линије, композиције, простора и значење слике. Према његовом мишљењу, радило се о антитрадиционалној, а не о антисликарској тенденцији,⁵⁷⁵ превратничкој и расколничкој пракси захваљујући којој је:

"у српском сликарству први пут остварен радикалан прекид с традицијом и тиме извршен крупан преокрет који је имао несагледив историјски значај за даљу судбину сликарства. У средини која је затвореним системом живота предодређена за упориште конзервативизма, традиционализам је био виталан и жив, способан да се мења, прилагођава и продужава свој опстанак јер су за њега постојали услови у менталитету људи и друштва. Зато је поетика енформела била опасна: уместо традиционализма она је предлагала отварање према свету, уместо глорификације критицизам, уместо интимних и личних опоре и колективне садржаје, уместо слике антислику. Из тих разлога енформел је важнији као покрет и појава него као уметнички допринос појединца."⁵⁷⁶

Поимајући београдски енформел у његовим почетним манифестацијама "новим хуманизмом" који је настојао да човека ослободи алијенације враћајући га колективном духу и заједничкој судбини, Трифуновић је аргументовано бранио овај покрет. Међутим, био је спреман да прихвати критику када се радило о другој

⁵⁷⁴ М. В. Protić, *nav. delo*, 43–45; J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 130, 135–137.

⁵⁷⁵ L. Trifunović, *nav. delo*, 145.

Појам *антисликарство* изведен је из дадаизма, а за поетику београдског енформела везао га је Зоран Павловић. Међутим, он је под тим термином подразумевао уметност која одлучно одбацује традиционалне ликовне вредности слике, а не сликарску дисциплину као такву. Видети: Z. Pavlović, *Mitologija antislikarstva i arhitektonika antislike*, Danas, Beograd, 11. 10. 1961.

⁵⁷⁶ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 140.

фази овог покрета (1964–1971). Он се сложио са Денегријевом оценом да се радикалност београдског енформела у тој фази изгубила, јер је у процесу декаденције почео да се прилагођава и враћа на традиционалне сликарске вредности које је првобитно одбацио.⁵⁷⁷ Међутим, за Трифуновића је београдски енформел био и остао:

"први стварно модерни покрет у српском сликарству – дубок, слојевит, потпун; он је радикално одбио једну негативну традицију, изменио појмове о стваралаштву и развио свест о новој функцији уметности. После енформела више није могло ни да се слика ни да се мисли на стари начин."⁵⁷⁸

Тражећи у Лукићевим тезама аргументе за сопствене критичарске позиције, Протић и Трифуновић дали су крајње дивергентна, чак контроверзна тумачења "социјалистичког естетизма" и уметничких појава које чине овај феномен. Разлике између Протића и Трифуновића у "читању" потенцијалних значења појма *социјалистички естетизам* проистицале су из њихових принципијелно различитих схватања идеје модернизма (континуитет и дисконтинуитет), али и тежње да уметничким концептима који су им били идејно блиски обезбеде приоритетни статус на институционалној мапи значења. С друге стране, Трифуновић и Денегри залажу се за радикални, интернационално оријентисани модернизам који се успоставља као алтернатива деполитизованом "социјалистичком естетизму" и "умереном модернизму", али потоњи у интерпретацији београдског енформела иступа са позиција заговорника уметничких пракси заснованих на интермедијалним експериментима и "дематеријализацији" уметничког објекта (уметност концепта, хепенинг, перформанс, боди арт итд.), са којих се енформелна побуна не указује као радикална и превратничка.

Продор постмодернизма у укупни културолошки дискурс последњих деценија 20. века условио је процесе критичког преиспитивања историјски завршених уметничких феномена, па и места и значаја београдског енформела, као и улоге Лазара Трифуновића на српској уметничкој сцени шездесетих година прошлог века. Чињеница да су елаборација и антагонизирање ставова *pro et contra*

⁵⁷⁷ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 135–139.

⁵⁷⁸ L. Trifunović, *nav. delo*, 149.

београдског енформела у српској уметничкој историографији настављени и током првих деценија 21. столећа, доказује да је у питању проблемски значајно, али веома контроверзно поглавље српске историје уметности друге половине 20. века.

УМЕТНИЧКИ ПОЛЕМИЧКИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА

Евроамеричка уметничка сцена 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, укупна уметничка продукција тог времена у историографији је најчешће означавана 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.⁵⁷⁹ Истовремено, и геополитичка слика света радикално се мењала услед политичких амбиција победничких суперсила (САД и СССР-а), па завршетак Другог светског рата није значио и крај свих конфликта, антагонизама и криза. Живот у условима материјалне оскудице, блоковске поделе света, хладног рата и непрестаних претњи новим атомским сукобом, политичких и војних диктатура, учесталих терористичких напада 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, апсурдном и неизвесном. Убрзо, свет су преплавили атмосфера страха, дефетизма и резигнације, осећања песимизма, анксиозности и раздвојености појединца како у односу на сопствену, тако и на егзистенцију других субјеката.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Опширније: I. H. Sandler, *Apstraktni ekspresionizam*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 50; Ђ. К. Арган, *Полок и мим*, Градац 56, Чачак, 1984, 6; C. Harrison, *Modernism in the Transatlantic Dialogue*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 225; E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 15-18; D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 5.

⁵⁸⁰ F. Frascina, *The Politics of Representation*, in: *Modernism in Dispute. Art since Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 96–97, 124–126, 128–129, 145.

Доживљавајући затечене прилике као спутавајуће и репресивне, уметник и интелектуалац тог времена није могао да остане политички и етички неутралан и пасиван, него је био принуђен да нађе сопствене одговоре на питања која су изазивала реакције испољаване у распону од интимне побуне до јавне ангажованости. Ипак, није се радило о активизму под окриљем одређене политичке партије или друштвене групе, него о контестацијском деловању и побуни ограниченог дејства са ефектима индивидуалне катарзе.⁵⁸¹ 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 индивидуалне акције. Настојећи да сачува властити идентитет и избегне судбину потпуне алијенације, "бачености у свет" (Мартин Хајдегер), он тежи успостављању "краљевства субјективних феномена" (Едмунд Хусерл).⁵⁸² И, мада 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. Ширум 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), али и отклон од свих колективних настојања. У питању су филозофија и антилитература егзистенцијализма (Хајдегер, Сартр, Албер Ками, Бекет), "естетика одвратног" Жоржа Батаја,⁵⁸³ "театар суровости" и "позориште апсурда" (Арто, Јонеско, Адамов), дисонантна и атонална музика (Шенберг, Кејџ), док је у домену ликовних уметности антиестетична и неререферентна визуелност обележила низ мање или више синхроних уметничких тенденција с обе стране океана. Проблемски врх епохе чинили су европски *енформел*, *лирска апстракција*, *ташизам* и амерички *апстрактни експресионизам* (*сликарство акције*), идејно и хронолошки блиске, али независне језичке и културне солуције проистекле из истог духовног и историјског контекста, којима је знатно измењена

⁵⁸¹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 128.

⁵⁸² Опширније: М. Зуговач, *Umjetnost i egzistencija. Vrijednost i granice Sartrove estetike*, Mladost, Beograd, 1978.

⁵⁸³ D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 21.

друштвена улога уметности и уметника. Ове промене рефлектовале су се и у сфери промишљања уметности. Тезу о поларитету између европске и ваневропске културе потиснула је дихтомија између "идеологије прихватања" (рационалистичка струја неоконструктивистичких праваца) и "идеологије порицања" (експресивни ток у распону од енформела до сиромашне уметности) тековина савремене цивилизације, уз уверење да је модернизам привилеговано подручје либералне културе технолошки развијеног и потрошачког западног друштва.⁵⁸⁴ Појаву енформела Ђулио Карло Арган тумачи управо у контексту конфликтних односа на релацији уметност – друштво:

"После Другог светског рата уметничка се активност, као и све друге у култури, налазила под утицајем филозофије 'кризе', егзистенцијализма [...] Енформел који се око 1950. развија у готово свим високо индустријализованим земљама, управо испољава немогућност споразумевања уметника и друштва посредством индустријске производње [...] Енформел није струја са сопственим програмом: то је криза која погађа истовремено све ликовне културе показујући немогућност њиховог даљег развоја [...] представљајући најновију и очајничку побуну уметника, као интелектуалаца, против система што потискује уметнике и интелектуалце који не прихватају да се 'укључе' и да служе циљевима власти развијеног капитализма".⁵⁸⁵

У екстензивном тумачењу, појам енформел конотира филозофску и идеолошку димензију, општу духовну и егзистенцијалну климу послератне друштвене стварности. Из тих разлога, у уметничкој теорији и историографији овај термин користи се као заједничка ознака за различите тенденције које чине крајње хетерогени ток уметности апстракције негеометријског типа.⁵⁸⁶ Реч је о уметности која је радикално изменила изражајна средства, оперативне поступке и циљеве, а подстицаји те промене долазили су из психолошке, социјалне, филозофске и научне сфере. Знатан број уметничких дела проистигао је из менталног искуства у Сартровом смислу речи, тј. спознаје истине о коначности људског бића и неминовности његовог пораза у сукобу са противречном и трајном егзистенцијом света.⁵⁸⁷ Стога већина уметника ствара мотивисана потребом да остави конкретне, материјалне доказе своје физичке, духовне и етичке егзистенције. Будући да је аутентична егзистенција значила фокусираност

⁵⁸⁴ Ђ. К. Арган и А. Бонито Олива, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1, Clio, Beograd, 2004, 10–11; Ђ. К. Арган и А. Бонито Олива, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 215–216.

⁵⁸⁵ G. C. Argan, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983, 33.

⁵⁸⁶ J. Denegri, *nav. delo*, 126.

⁵⁸⁷ D. Jeremić, *Slikarstvo i filozofija*, Danas, Beograd, 9. 5. 1962.

на судбину властитог бића, субјективне истине и личне слободе,⁵⁸⁸ 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 визију света. При томе, уништава све што га подсећа на реални свет, а пре свега, форму као парадигму уметничких и политичких идеологија заснованих на разуму. Свест да је рационални поредак ствари довео до глобалног сукоба са катастрофалним последицама била је разлог његовог 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, холандски неопластицизам, руски конструктивизам), заједно са поратном геометријском апстракцијом, изгубио егзистенцијално упориште и морални кредибилитет у послератној стварности.⁵⁸⁹ Реагујући на затечену стварност чином интимне, моралне побуне, енформел афирмише хаос, негацију, деструкцију, дисконтинуитет, фрагментарност, 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. С обзиром на то, за Аргана је енформел:

"криза умјетности као 'европске науке', тренутак оне свеобухватније 'кризе нових европских наука' коју Хусерл описује као пад сврховитости (или *telos* који је прирођен европском човечанству из Грчке и који се састоји у вољи да човечанство буде засновано на филозофском разуму)".⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ J-P. Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1964, 38.

⁵⁸⁹ I. H. Sandler, *Apstraktni ekspresionizam*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 51.

⁵⁹⁰ Đ. K. Argan, *Kriza umetnosti kao "evropske nauke"*, Treći program Radio Beograda 33, Beograd, 1977, 629.

Радило се о свеопштој кризи система друштвених, естетичких и етичких вредности, 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", кода који је током векова, упркос свим разликама и конфликтима, омогућавао човечанству да успостави комуникацију и да се суочи са сопственим неуспесима и траумама.⁵⁹¹ Његова аисторичност 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.⁵⁹² Међутим, није се радило о покушају успостављања историјског континуитета, него о селективној апропријацији извесних формалних и идејних компоненти наведених покрета. Негирајући предмет и форму уопште, обликовну функцију и хармонију ликовних елемената, енформел је предложио нов изражајни вокабулар, средства и оперативне поступке посве различите у односу на тада важећи уметнички *decorum*. 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, што је кореспондирало са променом начина перцепције коју је донела феноменологија, тј. теза Мориса Мерло-Понтија да је тело услов човекове егзистенције и сваке менталне, интелектуалне активности.⁵⁹³ 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 конституције дела. Елементарност уметничког чина, примарност материје, изразита антиестетичност и аутореференцијалност јесу детерминанте којима се енформел битно одвојио од класичних, антропоцентричних и репрезентативних уметничких модела.

⁵⁹¹ D. Pirjevec, *Svet u svetlosti kraja humanizma*, Treći program 1, Beograd, 1969, 151.

⁵⁹² Ђ. К. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1, Clio, Beograd, 2004, 83; Ђ. К. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 77–80; D. Hopkins, *nav. delo*, 176.

⁵⁹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, "Veselin Masleša" i Svjetlost, Sarajevo, 1978, 93–238.

Применом различитих поступака деструисања материје, непиктуралних материјала и одбачених предмета урбане реалности енформел је проширио границе медија слике, а поништавањем њених класичних пластичких вредности умногоме изменио вредносне критеријуме. Ипак, оно што је у енформелу заиста било иновативно и превратничко није толико надилажење илузионизма форме, колико позиционирање дела изван конвенционалних категорија слике и садржаја, односно његово превођење у медијски амбивалентну и полисемичну структуру (знак, симбол, идеограм). Полазећи од чињенице да је материја основни носилац значења, спољни знак, који изван материјалних чинилаца који творе његов физички корпус не нуди било какву семантичку пројекцију, Жорж Матје поводом начина означавања у енформелу тврди:

"Ако је одувijek значење претходило знаку, одсада се поредак у односу знак-значење први пут обрће изазивајући категорички нову феноменологију на подручју истраживања и налажући исто тако нову структурирацију облика почевши од неког потпуног *нада* (ништа)".⁵⁹⁴

И док Матје, Арган и Ђило Дорфлес у својим интерпретацијама до крајности редукују семантичко поље енформела, Умберто Еко формулише концепт "отвореног дела", у оквиру којег тумачи енформел као "епистемолошку метафору" вишедимензионалног значења:

"у једном свијету у којему је дисконтинуитет феномена довео у кризу посибилитет једне јединствене и дефинитивне слике, она сугерише начин како да видимо оно у чему *живимо* и, видећи, да то примамо и интегрирамо у свој сензибилитет. Једно отворено дјело сасвим се супротставља задатку да нам да слику дисконтинуитета, она је не прича, она је *ту*".⁵⁹⁵

Уверен да и поред извесне унисонности енформелна дела поседују језичку артикулацију, специфичне изражајне кодове на основу којих се унутар ове генералне струје могу диференцирати индивидуалне поетике, Еко пише:

"у једном енформелистичком делу можемо да идентификујемо, изнад или испод физичко-техничког слоја идеолошко-конотативних сфера, неку врсту *микрофизичког слоја*, чији код уметник сагледава у структури материје коју обрађује [...] Овај код се бира као модел по чијем ће се узору структурисати физички, технички, па и семантички слојеви и то не на начин што би дело предлагало слике, односно значења, већ би обликовало *форме* (макар и безобличне) које се могу препознати (иначе не бисмо разликовали Волсову

⁵⁹⁴ G. Mathieu, *O rasapu oblika*, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, 1968, 142.

⁵⁹⁵ U. Eco, *Otvoreno djelo*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1965, 145.

мрљу од неке Фотријеове површине ни Дибифеов 'макадам' од Полоковог гестикулаторног цртежа). Ове форме конституишу се на знаковном нивоу, иако знаци нису тако јасно енкодирани и читљиви".⁵⁹⁶

Проистекао из интровертног етичког (пре него естетичког) чина, акције уметника, енформел је био уметност разгранате феноменологије, агресивне експресије, деструктивног карактера и евазивног менталитета. Као својеврсни поглед на свет, он је у датом времену функционисао као критички коректив и савест човечанства.

У западноевропском контексту, енформел настаје и егзистира упоредо са умереним токовима континуитета са доратном модернистичком традицијом ("нова париска школа") и струјом соцреализма којој су снажну подршку пружале комунистичке партије (Француска и Италија), "арт брутом" Жана Дибифеа, спацијализмом Луча Фонтане и другим, екстремним позицијама неоавангарде (нове тенденције, неоконструктивизам, неодада итд.).⁵⁹⁷ Ударни тренутак европског енформела хронолошки су омеђиле две трагичне смрти: Волсова 1951. и Полокова 1956. године,⁵⁹⁸ али се његова експанзија одвијала у неколико таласа. Међу водећим критичарима тог доба постојале су знатне разлике у схватању самог термина *енформел* и онога што он подразумева. Оне су проистекле из чињенице да се није радило о кохерентној групи уметника окупљених око заједничког уметничког програма или пројекта, него о низу индивидуалних становишта развијаних у оквиру ове поетике, која су *post festum* идентификована као њене манифестације. Мада је још Жан Дибифе 1946. године појму *енформно* дао прецизније одређење везано за поступак извођења, термин *енформел* (*art informel*) у значењу "не-формална" или уметност "с ону страну форме" предложио је Мишел Тапије 1951. године у предговору каталога париске изложбе *Конфронтиране жестине* (*Véhémences Confrontées*), на којој су излагали Волс, Хартунг, Матје, Полок, Де Кунинг и др. У смислу "без означавајућег" или "значање још неоформљеног", исти уметнички критичар у улози селектора изложбе *Значења енформела* (*Signifiants de l'Informel*) одржане у Паризу 1952.

⁵⁹⁶ U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973, 175.

⁵⁹⁷ E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 40–74; W. Haftmann, *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 13; J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 5–7.

⁵⁹⁸ M. B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1980, 42.

године применио је овај појам као заједничку ознаку за низ индивидуалних поетика чији су носиоци били уметници фигуративне и нефигуративне оријентације (Дибифе, Фотрије, Матје, Мишо, Риопел, Серпан и др). Исте године Тапије је дефинисао енформел као "другу уметност" (*art autre*), односно сликарство посве другачије природе, морфологије и вредности у односу на оно традиционално.⁵⁹⁹ Ова синтагма односила се првенствено на екстремне примере конкретизма и безформности материје у опусима Фотријеа, Волса и Дибифеа, који су у оновременој париској уметничкој средини дочекани са великим отпором и скепсом.⁶⁰⁰ Укључивањем Дибифеових радова у састав изложби којима је промовисан енформел, граница између фигуративног и апстрактног била је релативизирана, а то је унело доста забуна и недоумица у разумевање овог феномена. 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*).⁶⁰¹ Сличну, амбивалентну позицију унутар европског енформела имао је и Фотрије, а на америчкој уметничкој сцени Вилем де Кунинг.⁶⁰² Такве позиције Гринберг је образлагао тезом да је примарни задатак модерничке слике да избегне "скулпторалност" (просторност), а не да по сваку цену искључи облике представљачког и асоцијативног,⁶⁰³ док Умберто Еко, с тим у вези, тврди:

"Примјер енформела, као и сваког другог отвореног дјела, довешће нас, дакле, на то да не прогласимо смрт облика, него једну артикулисану ноцију схватања облика, *облика као поља посибилитета*".⁶⁰⁴

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.

⁵⁹⁹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 126.

⁶⁰⁰ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 63, 86; *Isti, Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 96.

⁶⁰¹ M. Ragon, *Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 80.

⁶⁰² C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 80–81.

⁶⁰³ C. Greenberg, *Modernist Painting*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 310.

⁶⁰⁴ U. Eco, *Otvoreno djelo, "Veselin Masleša"*, Sarajevo, 1965, 160.

Будући да је педесетих озбиљно угрозио доминантне позиције не само фигурације већ и геометријске апстракције, иконокластички и некомуникативни енформелни идиом убрзо се нашао у конфликту са доминантним естетичким матрицама и језичким моделима послератног модернизма, нарочито у Француској и Италији.⁶⁰⁵ Стога не изненађује да су различити модалитети енформелног испољавања били повод бројних дискусија стручне јавности, али и размирица и полемика унутар ужег круга поклоника које су резултирале термилошким диференцијацијама.⁶⁰⁶ Одбацујући енформел као "деградацију" изворног смисла рецентне апстракције, Жорж Матје је 1947. предност дао *лирској апстракцији*, поетикама које су почивале на експресији и гестуалном, спонтаном бележењу несвесних импулса уметниковог бића, док су Шарл Етијен и Пјер Геген за феноменолошки блиско сликарство аутоматског транспоновања духовног стања или телесне акције уметника посредством бојених мрља (*taches*) 1953/54. године увели појам *ташизам*.⁶⁰⁷ Иако нису у питању синоними, 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 материје и субјективизам визуелног исказа, заокупљеност трагичном судбином индивидуе кореспондентном са психоаналитичким истраживањима Фројда и Лакана, као и идејама егзистенцијализма и структурализма. За разлику од веома хетерогене европске уметничке сцене обележене низом ривалских фракција, у САД је конституисан један доминантан ток. И док се Европа према рецентној апстракцији односила са великом дозом резерве, у Америци је она захваљујући политичкој инструментализацији стекла статус респектабилне инвенције и била

⁶⁰⁵ Видети: П. Васић, *Преоријентација ка фигуративном*, Политика, Београд, 26. 10. 1966; Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Logos, Split, 1985, 17, 23; Ђ. К. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 192; D. Hopkins, *nav. delo*, 13–15.

⁶⁰⁶ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 63, 86. Опширније: З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 18–22, 419–120.

⁶⁰⁷ Ž. Matije, *Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (I)*, Delo 2, Beograd, 1961, 211–212; Isti, *Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (II)*, Delo 4, Beograd, 1961, 444–447; G. Mathieu, *O rasapu oblika*, Život umjetnosti 7–8, Zagreb, 1968, 142; J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 126; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 87.

интернационално промовисана као синоним стваралачког полета нације,⁶⁰⁸ иако је њена рецепција унутар земље била крајње амбивалентна.⁶⁰⁹ Под појмом *апстрактни експресионизам*⁶¹⁰ Гринберг је подразумевао изразито експресивно, ново америчко сликарство засновано на аутоматичном извођењу, у традицији домородачких и маргиналних култура Америке, као и на теорији архетипова (колективно несвесно) Карла Густава Јунга. За означавање исте појаве Харолд Розенберг применио је термин *сликарство акције*, наглашавајући померање тежишта са конкретног дела на акцију његовог произвођења, процес током којег уметник своје ментално стање, унутрашње импулсе који су иницирали ту гестику, транспонује на платно у виду психograma.⁶¹¹ Из наведених социокултурних и духовних претпоставки проистекле су друге, морфолошке и језичке разлике, тачније 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.⁶¹² У контексту хладноратовске културне пропаганде, поменуте тенденције имале су снажну подршку политичких структура на власти које су их, супротно интенцијама самих носилаца, промовисале као симбол индивидуалне уметничке слободе и ултимативни израз демократичности западног друштва, антипод совјетској директивној естетици и идеји колектива на којима је почивала

⁶⁰⁸ Статус престижне и институционално прихваћене уметничке парадигме у САД апстрактни експресионизам стиче тек крајем педесетих и шездесетих година 20. века, иако на европској уметничкој сцени постиже огроман успех деценију раније. F. Frascina, *The Politics of Representation*, in: *Modernism in Dispute. Art since Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 102–103, 143; M. Leja, *The Challenges of Using Art for Diplomacy. U. S. Interests in Europe during the Cold War*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 33.

⁶⁰⁹ H. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Prometej, Novi Sad, 1997, 29–30, 32, 62.

⁶¹⁰ Иницијално скован 1929. поводом дела Кандинског, термин *апстрактни експресионизам* Сидни Џенис је 1944. везао за послератну апстракцију негеометријског типа, а у критичку терминологију увео га је Роберт Коутс 1946. године. Видети: Ž. Turinski, *Ogled o enformelu*, Umetnost 14, Beograd, 1968, 58; C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 42; J. Harris, *Modernism and Culture in the USA 1930–1960*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 42–43.

⁶¹¹ W. Haftmann, *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 16–48; J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 126–127; L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 112.

⁶¹² J. Harris, *Modernism and Culture in the USA 1930–1960*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 43, 46–52; C. Harrison, *Abstract Expressionism*, in: *Concepts of Modern Art*, ed. N. Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1988, 175, 177–211.

соцреалистичка парадигма доминантна у уметности земаља Источног блока.⁶¹³ Њиховој експанзији и афирмацији у интернационалним размерама знатно су допринеле престижне изложбе ревијалног и репрезентативног карактера. Ипак, све до великог представљања на изложби *Актуелне тенденције* 1955. у Берну, 28. и 29. бијеналу у Венецији 1956. и 1958. године (који је Франческо Винћиторио назвао Бијеналом тријумфа енформела),⁶¹⁴ Првом бијеналу младих у Паризу и квадријеналу Документа II у Каселу 1959, енформел је био само једна од бројних, алтернативних тенденција веома разуђене европске уметничке сцене.⁶¹⁵ Већ на 30. венецијанском бијеналу 1960. године, када Фотрије и Хартунг деле велику премију, енформел се указује као концепцијски заокружена појава. После наведених изложби наступила је криза енформелног језика, а на ретроспективној смотри италијанског енформела у Ливорну и Аргановом изложбом *Преко енформела (Oltre Informale)* на Четвтом бијеналу у Сан Марину 1963. године, европски енформел постао је историјски закључен уметнички феномен.⁶¹⁶ Поменуте изложбе симболички су означиле стадијум до којег је дошао развој европске културе, тачније кулминативни тренутак успостављања "трансатлантског дијалога", када су Њујорк и америчка уметност коначно преузеле доминантну позицију на мапи светских културних збивања.⁶¹⁷

⁶¹³ J. Harris, *nav. delo*, 37; F. Frascina, *nav. delo*, 98; D. Hopkins, *nav. delo*, 15; E. Cockcroft, *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 86.

⁶¹⁴ Ово бијенале обележила је ретроспектива Волса, самостални наступи Тобија у америчком и Масона у француском павиљону, док су у шпанском излагали водећи протагонисти енформела у овој земљи: Тапијес (добитник награде за сликарство), Миларес, Саура, Феито и други, а од скулптора Чилида (добитник награде за скулптуру). У оквиру групних селекција били су заступљени Бури у италијанском, а у немачком павиљону Гетз, Шумахер и Зодерборг. J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 145; Isti, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 157; Isti, *Olga Jevrić*, TOPY i Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2005, 32; L. G. Robles, *Španija na Bijenalu 1958*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4, Beograd, 2008, 170–171.

⁶¹⁵ Опширније: J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 126–127; Ј. Трифуновић, *Сликаство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 65–70; W. Haftmann i dr., *Posle 1945. Umjetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972; E. Lucie-Smith, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978, 95–149; Isti, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 15–75; Ђ. К. Арган, *Kriza umetnosti kao "evropske nauke"*, Трећи програм 33, Beograd, 1977, 609–654; Isti, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1982, 80–112, 124–136, 144–153, 233–251; Ђ. К. Арган i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 184–206; D. Hopkins, *nav. delo*, 5–53.

⁶¹⁶ J. Denegri, *nav. delo*, 128; L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 133.

⁶¹⁷ J. Denegri, *nav. delo*, 126–127.

Чињеница да се енформел педесетих и шездесетих година прошлог столећа у различитим варијантама јавља и у другим европским земљама, наводи на помисао да се радило о кохерентном интернационалном покрету. Међутим, и поред сродности у менталитету носилаца, феноменологији изражајног језика, заједничких идејних, језичких 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 био својеврсни ламент над трагичном судбином човека проистекао из угрожености физичке егзистенције и интроспекције трауматичних искустава Другог светског рата, али и манифестација тегобне моралне обавезе, симбол отпора немачкој окупацији. Супротставити се нацизму значило је тада борити се не само против једне репресивне политичке доктрине већ и за право да се буде човек, да се постоји. Транспоноване застрашујућих искустава сатирања и пораза људске егзистенције у уметничко дело суштинска је ознака раног енформела француске провенијенције. 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.⁶¹⁸ Насупрот томе, у западној Немачкој и Италији прихватање аисторичног и анационалног енформелног дискурса представљало је важну компоненту у процесу успостављања грађанске демократије и ослобађања ових земаља од баласта ауторитарне прошлости, нацистичке и фашистичке идеологије.⁶¹⁹ 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 репресији и идеологији, симбол

⁶¹⁸ E. Lucie-Smith, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978, 95–99; Isti, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 53, 56; D. Hopkins, *nav. delo*, 17; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *nav. delo*, 229.

⁶¹⁹ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 96–97.

духовног ослобођења, али је за разлику од шпанског примера у земљама реалног комунизма овај покрет имао маргиналну позицију и дисидентски карактер.⁶²⁰ 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. Извесно хронолошко заостајање у односу на западноевропске уметничке процесе не мора нужно да носи негативне импликације, тј. не значи аутоматски да се радило о закаснелој рецепцији изворног покрета.⁶²¹ Непосредно инспирисан егзистенцијалистичким *weltanschauung*-ом, а донекле и решењима западноевропског покрета, београдски енформел се као генерална критика отуђења живота уклапао у проблемски дискурс епохе, али је у специфичним уметничким, културним, духовним и друштвенополитичким приликама локалне средине имао многоструке и непосредне предиспозиције настанка, па самим тим и значења.⁶²² 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. Њихова 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, коју је режим настојао да петрификује кроз

⁶²⁰ Детаљније о енформелу у Шпанији и земљама источне Европе видети у: J. Denegri, *Bijenale u Veneciji*, Umetnost 50, Beograd, 1976, 23; Isti, *Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji*, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2, Beograd, 2006, 21–31; H. D. Sančez, *Nastanak tragične priče*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3–4, Beograd, 2008, 155–162; P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism: The "Thaw" and Informel Painting in Central Europe*, Artium Quaestiones X, Poznań, 2000, 119–175; S. Kurtoa i dr., *Iza гвоздене завесе. Званична и независна уметност у Совјетском Saveзу и Poljskoј 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010.

⁶²¹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129.

⁶²² L. Trifunović, *Stidije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 122, 141.

"позитивно" пројектовану слику хармоничних односа "света уметности" и друштвене стварности. У друштву 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. Стога је појава београдског енформела изазвала изразито негативне реакције, жестоке конфронтације и бројне полемике, и то не само у редовима критичара и уметника високопозиционираних у локалном "систему уметности" већ и у највишим структурама власти, чији је резултат била агресивна политичка кампања каква није забележена у другим европским срединама.

Београдска уметничка сцена с краја педесетих и почетком шездесетих година: "поетике побуне" vs. мејнстрим

Локални уметнички контекст педесетих година био је обележен процесом успостављања социјалистичког модернизма,⁶²³ који се одвијао под окриљем државног пројекта "аутентично југословенске уметности" у чијој су позадини стајали политички циљеви приближавања Западу и дистанцирања од совјетског модела. Проистекле из напора доратне и прве послератне генерације уметника да на темељу континуитета са међуратним ликовним наслеђем и позитивног деловања унутар система еманципују и повежу југословенску уметност са токовима интернационалног модернизма, доминантне уметничке манифестације шесте деценије чинили су "модерни традиционализам" (група *Шесторица*) и "социјалистички естетизам" (*Децембарска група*). Уметничка позиција групе *Шесторица* (са изузетком Табаковића) и *Децембарске групе* била је изведена из рекапитулације локалног међуратног модернистичког наслеђа осавремењеног у складу са синтаксом нове, послератне "париске школе".⁶²⁴ Одсуство било каквих претензија ка радикалном формалном експерименту може се објаснити

⁶²³ У питању је специфична културолошка творевина југословенског друштвенополитичког поретка, комплекс језички, типолошки, идејно различитих уметничких концепција настајалих у периоду од шесте до девете деценије 20. века. J. Denegri, "Socijalistički modernizam". *Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133–134, Beograd, 2007, 363; Isti, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 127.

⁶²⁴ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 113–115.

чињеницом да се у корпусу домаћих узора нису налазили рани кубистички радови, дела на граници апстракције и малобројна остварења авангарде,⁶²⁵ него првенствено деривати сезанизма и кубизма лотовске провенијенције, асоцијативна или умерено апстрактна решења других модерних праваца западноевропске уметности, који су модификовани у традицији домаће уметности четврте деценије. Стилски хетероген, изражајни језик водећих уметника тог времена кретао се у оквирима фигуративног исказа уз спорадична ослањања на елементе средњовековног ликовног наслеђа или пак умерено апстрактног идиома заснованог на хармонији ликовних елемената и геометризованим формама. Иако је дела појединих чланова *Децембарске групе* одликовала рационална пластичка организација, висок степен техничке егзактности у реализацији, формално-садржајна прочишћеност и значењска једнозначност, она никада нису достигла ниво радикалне апстракције интернационалног високог модернизма. Асоцијације на предметни свет, валерско моделовање и рецидивни просторних планова разлози су због којих се група не може идентификовати као програмски носилац геометријске апстракције.⁶²⁶ Постављајући у први план формалне и естетске квалитете слике, она се начелно супротстављала сваком идеолошком проблематизовању друштвеног статуса уметности.⁶²⁷ Иако свој уметнички дискурс никада није заострила до граница авангардног бунта или социјалног протеста,⁶²⁸ историјски допринос *Децембарске групе* огледао се пре свега у реафирмацији српске међуратне уметности, остваривању суштинске аутономије уметничког дела, легализацији плурализма уметничког говора и разради модернистичке концепције слике. Убрзо, њен софистицирани, високоестетизовани визуелни исказ утемељен на принципима позитивизма, витализма и афирмације, који су уједно чинили основ социјалистичког поимања

⁶²⁵ У питању су рани кубистички цртежи мушких и женских фигура (1913) Петра Добровића, слике Саве Шумановића *Композиција са сатом* (1921) и *Скулптор у атељеу* (1922), Милана Коњовића *Кубистичка мртва природа* и *Сива мртва природа* (1922), платна Јована Бијелића на граници апстракције *Апстрактни предео* (1920) и *Борба дана и ноћи* (1921), те радови најуже везани за Зенит и Југо-даду: циклус акварела и цртежа Ивана Радовића под називом *Композиција* (1921), линорези Михаила С. Петрова *Линолеум* и *Аутопортрет* (1921), као и акварел *Композиција 77* (1924). Видети: Ј. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 97–104, 112–117, 120; Ј. Denegri, *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji*, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, 1968, 18, 20; Isti, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 75–76.

⁶²⁶ Ј. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 112.

⁶²⁷ Isti, 14.

⁶²⁸ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 68.

хуманизма као разотуђења, постао је еталон модернизације домаће уметности и естетички идеал ширег круга поклоника. На тим премисама заснован модернистички идиом био је у југословенском друштву не само толерисан већ и издашно материјално подстицан као политички коректан и естетички прогресиван уметнички концепт. Идеолошки неутрална, уметност *Децембарске групе* није изазивала било какав вид друштвене или политичке конфронтације, те је убрзо стављена у функцију спољнополитичког потврђивања демократичности, толерантности и еманципованости југословенског режима.⁶²⁹ Иако, наизглед, неутрална и аутономна у односу на владајућу идеологију и друштво, она је тако постала предмет политичке инструментализације. Декларишући се као носилац "националног сензибилитета", али и проевропских, реформистичких уметничких струјања, она је, слично групи *Облик* у међуратном периоду, захваљујући подршци система стекла позицију водећег уметничког фактора приоритетног и привилегованог друштвеног статуса,⁶³⁰ постала мејнстрим југословенског институционалног модернизма. Упркос иницијално позитивним ефектима, у периоду етаблирања њено стваралаштво показује озбиљне знаке стагнације, делујући инхибирајуће на артикулацију радикалнијих искорака у апстракцију и ликовних експериментација, који су отварали нове путеве развоја југословенске уметности.⁶³¹ То је недвосмислено показала последња изложба *Децембарске групе* 1960. године, која је симболички означила почетак кризе "социјалистичког естетизма" који је обележио оптимистичне педесете и прелазак у песимистичне шездесете године којима су печат дале у својој бити бунтовне и критичке, а у односу на институционални мејнстрим полемичне и алтернативне, уметничке праксе.

Артикулација социјалистичког модернизма шездесетих година одвијала се у знаку његовог превазилажења и оштре конкурентске борбе два идејно и идеолошки различита модела уметничког и етичког испољавања и деловања. Реагујући на кризу у којој се нашао не само главна уметничка струја већ и читав

⁶²⁹ Борис Гројс запажа да су и остали комунистички режими у домену уметности толерисали присвајање идеолошки прихватљивих елемената западног, буржоаског културног наслеђа у циљу изградње нове социјалистичке уметности и друштва. В. Grojs, *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd, 2009, 58–59.

⁶³⁰ L. Trifunović, *Stidije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 123.

⁶³¹ J. Denegri, *nav. delo*, 53; L. Merenik, *nav. delo*, 70, 81–82.

југословенски самоуправни поредак, код извесног броја уметника млађе генерације сазрева свест да уклапање у затечене друштвене прилике и конвенције "социјалистичког естетизма" не представља решење. Настојећи да прошире границе уметничких слобода изван оквира које је успоставио локални уметнички и политички естаблишмент, уметници београдског енформела, *Медиале* и нове фигурације артикулишу специфичне "поетике побуне" особене за дух скептицизма и егзистенцијалистички немир, сумњу и песимизам. Оне су чиниле други, критички ток српске уметности позног модернизма,⁶³² који се у односу на доминантну уметничку струју поставља опозиционо, полемички заостравајући и радикализујући уметнички говор до крајњих граница да он постаје прихватљив једино уском кругу познавалаца и поклоника. Носиоце овог тројног критичког тока били су појединци и мањинске групе који су на локалној уметничкој сцени имали статус маргине.⁶³³ Иако језички и концептуално крајње дивергентне, поетике енформела, Медиале и нове фигурације биле су идејно блиске, а ове сродности проистицале су из истоветног менталитета, става и намера њихових носилаца. Према Лидији Мереник, у питању су граничне појаве модернизма које својим стратегијама антиципирају постмодерну и у локалним приликама имају улогу авангарде самим тим што ремете, подривају концепт оптимистичког напретка, идеју колектива, доминантно схватање уметности, хијерархију вредности, естетичке конвенције и "систем уметности".⁶³⁴ Упркос контроверзним изјавама и ставовима њихових протагониста,⁶³⁵ нема доказа о озбиљнијем конфликту на релацији београдски енформел – *Медиала* и нова фигурација. Да се радило о идејно јединственом уметничком фронту и отклону од политички

⁶³² L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 16–17.

⁶³³ J. Denegri, "Socijalistički modernizam". *Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133–134, Beograd, 2007, 369; Isti, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 29.

⁶³⁴ L. Merenik, *nav. delo*, 17, 97, 136.

⁶³⁵ Видети: М. Glavurčić, *O mirovanju i kretanju*, Vidici 57–58, Beograd, januar 1961, поново објављено у: *Пајсња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Културни центар, Београд, 2009, 51–55; L. Šejka, *Pad ili obnova slikarstva*, Danas, Beograd, 25. 10. 1961; Isti, *Postavljeno pitanje ili lažni odgovor*, Danas, Beograd, 10. 10. 1962; D. Kalajić, *Salonski oktobar*, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961; Isti, *Tiranija formata*, Danas, Beograd, 5. 7. 1961; Isti, *Histerija fakture*, Danas, Beograd, 16. 8. 1961; М. Станковић, *Појеућу их за доручак*, Илустрована политика, Београд, 15. 9. 1964. Интервју водио С. Лазаревић; Isti, *Enformelisti, poješću vas za doručak!*, Mladost, Beograd, 25. 3. 1971. Intervju vodila D. Čolić; М. Поповић, *Сликарски рат на плитком тањиру*, Илустрована политика, Београд, 22. 9. 1964. Интервју водио С. Лазаревић; Z. Pavlović, *Na marginama protekle likovne sezone*, Danas, Beograd, 15. 8. 1962; Ж. Турински, *Продори и застоји модерне уметности*, Политика, Београд, 12. 4. 1964.

пројектоване истине и идеализованог погледа на свет, потврђује изложба *Ђоконда није она иста* одржана крајем 1962. године у Новом Саду, на којој су заједнички излагали припадници *Медиале* и београдског енформела. Потреба за повезивањем и заједничким наступом проистекла је из њихове заокупљености горућим питањима епохе, уметности и друштвене стварности,⁶³⁶ а не из опортунизма, жеље за етаблирањем, стицањем престижних друштвених позиција, напротив. Ниједан поменути покрет није претендовао да буде део званичног "система уметности", нити да учествује у борби за превласт на идеолошко-институционалној мапи значења.⁶³⁷ Из наведених разлога, формална дистинкција апстракција – фигурација суштински је ирелевантна за поимање идеологије ових покрета, која је почивала на антисистемском деловању, идеји дисконтинуитета, раскида са локалном традицијом и на њој заснованим вредносним критеријумима. И док је медиална "интегрална слика" почивала на идеји "тоталног сликарства", обнови ренесансне традиције по принципу "цитатности", говору симбола, алегорије и загонетке, нова фигурација тежила је тематизацији бруталног насиља, суровости и отуђености, али и црном хумору и иронији, прибегавајући експресивним деформацијама људске форме или иконографским мотивима изведеним из масовне културе.⁶³⁸ Тако "егзистенцијалистичка фигурација"⁶³⁹ уводи у представу различите литерарно-метафоричке, анегдотске или пародијске наративе, често са идеолошким подтекстом, мање или више експлицитним референцама на тада актуелну друштвену стварност и политичка збивања у земљи.⁶⁴⁰ Као изразито антиестетична апстракција, београдски енформел је посредством конкретизма материје, грубе гестуалности и бруталне експресије трансцендирао појам апсурда и осећања тескобе, мучнине, отуђености индивидуе

⁶³⁶ L. Trifunović, *nav. delo*, 131–132.

⁶³⁷ Л. Мереник, *Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 721.

⁶³⁸ L. Trifunović, *nav. delo*, 218–219.

⁶³⁹ Термин наведен према: Ј. Мikuž, *Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost*, Gledišta 11-12, Beograd, 1985, 22.

⁶⁴⁰ Опширније о *Медиали* и новој фигурацији са референтном литературом видети: Л. Мереник, *Иконе модерног доба*, у: *Београд шездесетих година XX века*, Музеј града Београда, Београд, 2003, 140–159; Иста, *Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 716–730; Иста, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 148–159; Г. Д. Мацаревић и др., *Медиала*, Службени гласник и Српски културни клуб, Београд, 2006; Ј. Denegri, *Nova figuracija, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 587–599.

у самоуправном социјалистичком друштву, а разореном композиционом структуром имплицирао структуру савременог света. Генерално, у питању су биле визуелне метафоре отвореног значења, којима је афирмисан принцип релативности у смислу непостојања једне и јединствене истине, јединства "стила" и епохе.⁶⁴¹ Међутим, ова субверзија високомодернистичке синтаксе, докидање позитивног идеолошко-репрезентацијског модела и релативизација једнодимензионалне поруке уметничког дела изазвали су оштре реакције, интервенције политичког фактора, што је отворило могућност да се овај критички ток декодира и као политички субверзивна, ангажована уметност.

Формална и идејна исходишта београдског енформела

Када је реч о београдском енформелу као покрету, није се радило ни о каквом манифестном удруживању ради промовисања одређеног естетско-идеолошког концепта, него о окупљању уметника заснованом на духовном сродству у много ширем смислу него што подразумевају оквири одређеног стилског програма. Међутим, иако се није радило о групи у конвенционалном смислу те речи, водећи протагонисти стварали су, мислили и деловали у истим идејним и уметничким координатама. Они су изградили специфичну уметничку стратегију засновану на деструкцији као ставу. Њихова опредељеност за истраживања материје и технолошке експерименте, који се крећу у распону од концентрације слојева густе пасте или директног увођења непиктуралних материјала у дело, преко изражене гестуалности потеза или слободног цурења ликида, до неговања "класичних" фактура и пиктуралности, указује на то да се није радило о неком хомогеном језичком дискурсу, него о низу индивидуалних и крајње хетерогених поетика. Ипак, заједичка им је била склоност ка субјективном визуелном исказу утемељеном на систематској декомпозицији класичне структуре слике, примени несликарских материјала и различитих оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање форме и свих других елемената на којима је почивало конвенционално уметничко дело као јединствена пластичка

⁶⁴¹ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 119.

целина. Креативни процес заснован на случају, импровизацији, аутоматском гесту и технолошким експериментима, иако нестандардан у домаћој уметничкој пракси тог времена и без чвршћих упоришта у локалном културном наслеђу, не значи да је енформелни исказ настао *ex nihilo*, како то тврди један од његових водећих експонената Мића Поповић.⁶⁴² Радило се, заправо, о избору другачијих историјских претходника, модела уметничког и етичког деловања, изражајних језика и оперативних поступака, као полазишта која су нудила смелије могућности испољавања од оних које је практиковала већина домаћих уметника формирана на искуствима локалног и париског међуратног и послератног модернизма. Другим речима, носиоци београдског енформела су се мање или више свесно ослањали на радикалне раномодернистичке искорак у апстракцију и искуства историјских авангарди, али и иновације које су обележиле западноевропску уметност апстракције после 1945. године. Подстицаји су били директни и индиректни, а долазили су са различитих страна: почев од онога што се могло сазнати и видети у домаћим музејима и ликовним смотрама у земљи, као и гостујућим изложбама из иностранства, посредством литературе, часописа и стручних усавршавања у европским уметничким центрима и успостављања личних контаката са уметницима исте оријентације, до самосталних експеримената и интуитивних тражења идејних и уметничких исходишта савремене слике. Генерацијске разлике између водећих протагониста београдског енформела имале су за последицу разлику у начинима артикулације и елаборације енформелне концепције антислике.

Методологија ранијих приступа у тумачењу генезе београдског енформела у домаћој историографији неретко је почивала на вертикалним аналогијама. Тако су у делима појединих носилаца београдског енформела средњовековно ликовно наслеђе, тачније посна пиктурална материја и сипка, тактилна фактура оштећених фресака или материјална структура и патинирана површина старих икона идентификоване као далека инспирација и подстицај у артикулацији енформелног исказа.⁶⁴³ Доминантно монохромној гамаи прожетом спорадичним хроматским

⁶⁴² М. Поповић, *Ogled o enformelu*, у: *Vera Božičković Popović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1977, ponovo objavljeno у: *Vera Božičković Popović*, Cicero, Beograd, 1994, 37.

⁶⁴³ L. Trifunović, *nav. delo*, 59–60.

акцентима или светлосним просијавањима материје, докидању илузионизма форме и класичне концепције простора у структури енформелног дела, далеке аналогичне налажене су у тамном тоналитету и луминистичким решењима Ђуре Јакшића или Ђорђа Крстића, чија дела носе и прве наговештаје дематеријализације форме и простора под утицајем светлости.⁶⁴⁴ Такође, указано је на сличности између наглашене експресивности, гестуалног извођења и рељефне фактуре слика Надежде Петровић (париска платна 1910–1912. и слике из ратног периода 1914/15), Малише Глишића (италијанска дела 1911/12) и Саве Шумановића ("зверске слике" 1932–1934), с једне стране, и тренутне егзекуције и изражене слојевитости материје у делима београдског енформела, с друге.⁶⁴⁵ Третман слике као антифокусне представе у оквиру које се предео као полазишни мотив транспонује у асоцијацију или знак на граници нереференцијалности, превазилажење концепције штафелајне слике енормним увећавањем формата, посна пиктурална материја и ерозивна фактура као својеврсни транссемиотички "цитат" српског средњовековног фрескосликарства и драматична атмосфера Лубардиних слика из 1951. године (*Фантастични предео, Зубата стена, Камена пучина* итд.), којом је имплициран сукоб елементарних сила природе и фаталистичко поимање света, назначени су као једна од могућих антиципација и аутохтоно исходиште београдског енформела.⁶⁴⁶ Наговештаји поетике енформела препознати су и у гестуалном извођењу, наглашеној фактури и драматичној експресији Бијелићевих "имагинарних предела" из 1955/56 (*Драматични предео, Црвене магле, Олујно небо* итд.).⁶⁴⁷ Експериментације Михаила С. Петрова у медију графике настајале у другој половини шесте и почетком седме деценије (циклуси *Импровизације 1955; Композиције, Светлост–простор–материја и Слободни облици у простору 1959–1962*) својим морфолошким и техничко-технолошким аспектима дале су повод стручњацима за њихово повезивање са

⁶⁴⁴ С. С[танић], *Поетске визије. Поводом изложбе слика Бранка Протића*, Дневник, Нови Сад, 6. 12. 1959; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 20–24; *Isti, Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 11, 15.

⁶⁴⁵ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 54–55, 59–60, 156.

⁶⁴⁶ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 221–222; *Isti, Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 126; Ј. Денегри, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 58, 62.

⁶⁴⁷ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 163–165; Ј. Денегри, *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji, Život umjetnosti 7-8*, Zagreb, 1968, 24; *Isti, Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 48; *Isti, Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 78.

поетиком енформела.⁶⁴⁸ Иако се носиоци београдског енформела свесно удаљавају од језичких модела и естетичких концепата *Децембарске групе* типологијом дела, оперативним поступцима, менталитетом и стратегијом уметничког деловања,⁶⁴⁹ остварења појединих њених чланова, пре свега, Милоша Бајића и Зорана Петровића, изведена у духу акционог сликарства и асоцијативне апстракције крајем педесетих и почетком шездесетих година,⁶⁵⁰ као и њихов либералнији однос према наставним програмима Академије ликовних уметности у Београду, указују се као подстицајни фактор у артикулацији енформелног исказа у радовима аутора млађе генерације.⁶⁵¹ Међутим, наведене формалне сличности и паралеле ипак не представљају довољно поуздан аргумент у тумачењу уметничких исходишта београдског енформела, пре свега, зато што поменута дела, посебно остварења ранијих епоха, имају потпуно другачију функцију и значења. Наиме, постоје суштинске разлике у иницијалним намерама, мотивацијама уметничког деловања, које далеко превазилазе евентуалне сличности у резултатима, формалним решењима која само на први поглед делују као антиципација појединих аспеката енформелне поетике. Чак и када се ради о делима у којима је остварен знатно чистији степен апстрактности, то је и даље афирмативно, култивисано и рафинирано сликарство засновано на хармонији ликовних елемената и јединству пластичке целине, упркос привидном хаосу визуелног приказа, изражајним средствима и оперативним поступцима изведеним из искуства гестуалног сликарства и лирске апстракције.⁶⁵²

Ипак, то не значи да је београдски, као уосталом и западноевропски, енформел у потпуности аисторична појава. Наиме, у оквиру укупног енформелног дискурса постоје извесне компоненте на основу којих је његово повезивање са појединим просторно и временски удаљеним уметничким феноменима ипак

⁶⁴⁸ J. Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 35–39.

⁶⁴⁹ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 122–125.

⁶⁵⁰ M. B. Protić, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 35–36; L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 101–102; J. Denegri, *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji*, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, 1968, 24; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 140–143, 154.

⁶⁵¹ З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 213, 222.

⁶⁵² L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 84, 86–88.

могуће. Покрети историјских авангарди у локалној средини нису имали дубљег корена јер се радило о малобројним експериментима намењеним затвореном кругу обавештених познавалаца, а све до краја седме деценије ликовно наслеђе Зенита, Југо-даде и београдског надреализма било је скоро непознато широј јавности,⁶⁵³ па стога није ни могло довести до знатнијих концепцијских померања у српској уметности 20. века. С друге стране, вишедеценијско претрајавање реалистичке парадигме у оквиру репрезентацијске струје послератног модернизма који није проблематизовао границе конвенционалних визуелних медија, знатно је успоравало и ограничавало не само интеграцију наслеђа историјских авангарди у културни мејнстрим већ и артикулацију и прихватање радикалних примера апстракције високог и позног модернизма, као и каснијих интермедијалних експериментација. Најзад, постојали су и други фактори ове својеврсне цензуре авангардног наслеђа. Конзервативном менталитету и укусу средине у послератном периоду прикључује се и политички фактор, који је негаторски однос према уметничком наслеђу прве половине 20. века, радикалним и иновативним ликовним експериментацијама, оправдавао идеолошким претпоставкама. Ипак, то не значи да су крајем педесетих година тековине домаће и европске авангарде биле потпуно непознате српским уметницима. Посредничку улогу у том смислу могли су имати ретки сачувани примерци часописа *Зенит* (Љубомир Мицић), чији су текстуални и илустративни прилози Кандинског, Маљевича, Татљина, Родченка, Ел Лисицког, Архипенка, Мохољ-Нађа, али и домаћих носилаца (Петрова, Бијелића), представљали драгоцен, иако посредан и фрагментаран, извор информација о авангардним концептима, теорији и ликовној експериментацији. Такође, у часописима *Dada Tank* и *Dada Jazz* (Драган Алексић)

⁶⁵³ Апокрифни статус југословенских авангардних покрета окончан је тек 1969, када су Марко и Шева Ристић ликовну експериментацију београдског надреализма поклонили Музеју савремене уметности у Београду, а наслеђе зенитизма уведено у фондус Народног музеја у Београду после смрти Љубомира Мицића 1980. године. Након тога уследила је стручна обрада, јавна презентација и публиковање материјала, односно његово увођење у ширу научну и стручну комуникацију (М. В. Протић, *Srpski nadrealizam 1929–1932*, у: *Четврта деценија: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Музеј савремене уметности, Београд, 1969, 10–21; В. Голубовић и И. Суботић, *Zenit i avangarda '20-ih godina*, Народни музеј и Институт за књижевност и уметност, Београд, 1983). Међутим, тек су новија истраживања дала свеобухватну интерпретацију, унапредила и проширила постојећа, посредна и фрагментарна знања о Зениту, Југо-дади и београдском надреализму. Видети: М. В. Протић и Д. Вранић, *Legat Marka Ristića: likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*, Музеј савремене уметности, Београд, 1993; Ј. Јованов, *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Апокриф, Нови Сад, 1999; М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002; В. Голубовић и И. Суботић, *Зенит: 1921–1926*, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета, Београд и Загреб, 2008.

били су репродуковани радови протагониста европског дадаизма (Дишана, Швитерса и др.), а у алманаху *Немогуће*, гласилу београдског надреализма, ликовна експериментација носилаца изворног покрета (Ернста, Масона, Клеа, Мироа и др.).⁶⁵⁴ Мада оскудна, уметничка литература и, пре свега, путовања у иностранство такође су омогућили домаћим уметницима увид у наслеђе авангарде. Тако је у уметничким праксама с краја педесетих година долазило до језичких и идејних интерференција из којих су проистекли феномени са извесним особинама, конотацијама авангарде. Иако се за београдски енформел не може тврдити да је директан изданак или наследник авангарде, у његовом комплексу могуће је детектовати извесне рефлексије авангардних идеја или стратегија деловања, о којима су његови носиоци несумњиво поседовали извесну свест, елементарна сазнања.

Као апстракција, енформел се у формалном смислу надовезује на ток инициран апстрактно-експресионистичким делима Василија Кандинског (циклуси *Импресије*, *Импровизације*, *Композиције* 1910–1914) изведеним у складу са принципом "унутрашње нужности" теоријски експлицираним у његовој расправи *О духовном у уметности*.⁶⁵⁵ У техничком погледу, извесне додирне тачке постоје са колажима аналитичког кубизма и футуризма, у којима су примењена неконвенционална средства и технике грађења визуелне представе,⁶⁵⁶ али ниједан наведени покрет није имао претензије да разори конвенцију дела као јединствене пластичке целине, нити да проблематизује његов статус у медијском смислу. Зато су енформелу биле ближе дадаистичке експериментације у духу антиуметности: асамблажне творевине настале акумулацијом хетерогених, одбачених материјалних остатака реалности (Курт Швитерс, *Merzbau*) и концепт *ready made* (Марсел Дишан) заснован на стратегији апропријације предмета свакодневног живљења и њиховом превођењу у статус уметничког објекта одлуком уметника.⁶⁵⁷ Подједнако подстицајни били су и надреалистички цртежи и

⁶⁵⁴ J. Denegri, *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, *Umetnost* 65, Beograd, 1979, 27–28.

⁶⁵⁵ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 4, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 29–61; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *nav. delo*, 44–51, 229.

⁶⁵⁶ J. Denegri, *Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića*, *Izraz* 7, Sarajevo, 1964, 47–48; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *nav. delo*, 37.

⁶⁵⁷ W. Haftmann, *Veliki majstori lirske apstrakcije i informela*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 15; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *nav. delo*, 71–77.

аутоматски записи, *le cadavre exquis*, фротажи, фото-колажи, фотограми, декалкоманије, речју, радови засновани на антиестетским принципима случаја, јукстапозиције, визуелног шока, парадокса, као ултимативни изрази негације реда и осмишљености, веза са реалним светом.⁶⁵⁸ После ових искустава материју слике могло је чинити безмало све, а њена површина бити претворена у поље спонтаног извршења, док је вредност коначног резултата утврђивана у складу с његовим потенцијалима трансформисања у неки нови тип антиуметности.⁶⁵⁹ Будући да се радикализација енформелног поступка манифестовала у примени нестандартних изражајних средстава и оперативних захвата, енформел у том смислу асимилиује извесне формалне, синтактичке и техничко-технолошке инвенције дадаизма и надреализма, али их у складу са захтевима актуелног тренутка модификује и транспонује у нови пластички идиом, изражајни конкретизам материје. Ипак, на том формално-инструменталном плану постоје суштинске разлике. Тако, док су носиоци авангарде били усредсређени на креирање алогичних творевина или претварање ординарних предмета у уметничко дело са циљем да проблематизују његов статус тржишне робе и сам појам уметности, представници енформела третирали су елементе материјалне реалности као *ready made* додатке, средство разарања целовитости пластичке структуре дела, дајући им другачији смисао.⁶⁶⁰ Због чињенице да није претендовао да мења медиј, енформелу се не могу у потпуности одрећи заслуге за проширење појма уметничког дела и отварање нових могућности за касније интермедијалне експерименте. С друге стране, драстично сажимање процеса стварања у тренутно, аутоматично и ефективно деловање у конкретној материји указује се као једно од могућих исходишта уметничких пракси заснованих на ефемерној интервенцији уметника у простору и времену (хепенинг, боди арт, перформанс итд.).⁶⁶¹ Више од сличности на формално-оперативном плану, на темељу интерних симптома могуће је енформел довести у везу са покретима историјских авангарди. У питању су повезаности које проистичу из сродних схватања етичке димензије уметности, бунтовних менталитета и неконформистичког понашања носилаца ових покрета у затеченим

⁶⁵⁸ Опширније о европском дадаизму и надреализму: M. Gale, *Dada & Surrealism*, Phaidon, London, 1997.

⁶⁵⁹ E. Lucie-Smith, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978, 452.

⁶⁶⁰ E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 97.

⁶⁶¹ J. Denegri, *Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 43–52; E. Lucie-Smith, *nav. delo*, 66, 97.

историјским и социокултурним приликама. У традицији авангардних покрета, енформел афирмише агресију, деструкцију и антиестетику и тако систематски докида доминантне уметничке и друштвене конвенције. Његови носиоци блиски су представницима авангарде по стратегији друштвеног деловања, која осим уметничких у свом подтексту носи и низ социјално-политичких конотација. Реагујући у стварности и на стварност чином интимне, моралне побуне, они не делују позитивно у оквиру званичног "система уметности", већ субверзивно и изван њега, са маргине успостављајући се као алтернатива, опозиција владајућој уметничкој, али и политичкој идеологији, чији утицај, престиж и ауторитет сматрају погрешним, анахроним и спутавајућим факторима. Таква врста активизма и друштвена позиција, вишедимензионални антагонизам и изражени нихилизам представљају особине које београдски енформел битно одвајају од локалистичких уметничких идеологија и повезују са интернационалним праксама историјских авангарди. Међутим, иако је у покретима авангарде могуће препознати посредну идејну претходницу енформела, и на том плану постоје извесне разлике. Наиме, док су припадници авангарде отворено испољавали своја политичка опредељења и утопијску тежњу ка револуционарним променама друштвене праксе аналогно револуцији коју су иницирали у уметности, носиоци енформела друштвени протест испољавају имплицитно, на идејној, спекулативној равни. Они констатују, износе на видело и још више продубљују кризу, али немају пројективни план за њено решавање. Иако енформелу недостаје та агонистичка компонента (утопијски пројекат за будућност), он у основи садржи кључне особине авангарде. Укратко, оно што везује авангарду и енформел јесте исти истраживачки дух, тежња за укључивањем у иноваторске процесе, склоност ка експерименту и један условни оквир идејних предиспозиција, безмало истоветних мотивација и модела понашања условљених психолошким и социолошким факторима, као и контроверзна, полемичка рецепција ових покрета.⁶⁶² Наиме, развој енформела у београдској средини одвијао се у усијаној атмосфери уметничких и критичарских, па чак и идеолошких поларизација, многих написа *pro* или *contra*, што му је дало особине неоавангардне ситуације,

⁶⁶² Видети: R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975; P. Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1998.

какве европски покрет није имао.⁶⁶³ Најзад, иако није поседовао институционални оквир, утврђени програм, манифесте и гласила, београдски енформел имао је у Лазару Трифуновићу борбеног заступника и пристрасног гласноговорника *par excellence*, чији се допринос огледа не само у промоцији, афирмацији и разради ове поетике већ и у организационом деловању које је довело до његовог конституисања у кохерентан покрет. Овакве, условно речено, аналогije отварају могућност успостављања духовне трансверзале између покрета артикулисаних у различитим срединама и временским периодима. Оне су утемељене на идеји "историјског сећања", свести о културном наслеђу које егзистира на нивоу колективно несвесног и у одређеним околностима бива реактивирано, а не на идеји историјског континуитета, непосредних утицаја или угледања. У том контексту, могуће је говорити о још неколико уметничких појава и личности српске уметничке сцене послератног периода које су претходиле београдском енформелу, а деловале у директној или индиректној опозицији, повремено и у отвореној конфронтацији са владајућим идејним, вредносним и значењским конструктима уметности и друштва. *Задарска група* (1947), у том смислу, указује се као зачетник бунтовног менталитета и узор нонконформистичког понашања свим потоњим алтернативним појавама у домаћој уметности, без обзира на разлике у изражајним језицима и измењене контексте деловања.⁶⁶⁴ Ипак, требало би подсетити да су аутономија понашања и апартна уметничка позиција Ивана Табаковића у односу на естетичке норме и идеологију епохе,⁶⁶⁵ као и својеврсна антипедагогија коју је као професор заступао на београдској Академији ликовних уметности, више него формални израз, утицали на ставове и опредељења неколицине бунтовних студената, оснивача *Задарске групе*.⁶⁶⁶ Каснија енформелна дела њених бивших чланова, Миће Поповића и Вере Божичковић-Поповић, наставак су, истина, типолошки другачији, уметничке субверзије из

⁶⁶³ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 155.

⁶⁶⁴ Л. Мереник, *Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 729–730.

⁶⁶⁵ Опширније о животу и делу Ивана Табаковића: Л. Мереник, *Иван Табаковић (1898–1977)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004; Ista, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 162–174; J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 68–77.

⁶⁶⁶ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 107.

времена "задарског егзодуса", а профил понашања, друштвено и уметничко аутсајдерство *Задарске групе* деловало је подстицајно и на остале носиоце београдског енформела без обзира на генерацијске разлике. У случају Богољуба Јовановића, радило се о инстинктивном отклону, одбијању да се ствара у складу са владајућим уметничким конвенцијама. Иако фигуративни, његови циклуси лавираних цртежа (*Мађионичари* и *Пословице*, 1953) по својој бруталној, халуциногеној и кошмарној експресивности и критичком подтексту ретроспективно се указују као једно од могућих исходишта енформелне антиестетичности, иако је мало вероватно да су они били познати изван најужег круга колега и пријатеља.⁶⁶⁷ Одредом, у питању су нонконформистичке, "аутсајдерске" уметничке позиције маргиналног статуса,⁶⁶⁸ којима се прикључује и београдски енформел, али закључно са 1963. годином.

С обзиром на то да је југословенска уметничка клима била довољно толерантна, али недовољно стимулативна за развој радикалнијих отклона од канонског социјалистичког модернизма, за артикулацију енформелног идиома у домаћој средини пресудна су била сазнања и увиди у актуелна збивања на међународној уметничкој сцени. У том смислу, посебно важне биле су изложбе савремене уметничке продукције Запада, али и гостовања уметника енформелне оријентације из других југословенских центара у Београду, која су претходила или коинцидирала са артикулацијом енформелног идиома у опусима водећих протагониста београдског покрета. У време када је већина његових носилаца млађе генерације била на студијама на београдској Академији ликовних уметности, у југословенској престоници гостовале су репрезентативне изложбе савремене европске и америчке уметности: 1952. године *Савремена француска уметност* (Пикасо, Брак, Матис, Леже, Делоне, Модилјани, 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*

⁶⁶⁷ Године 1953. Јовановић је дефинитивно напустио земљу и наставио да ствара у Паризу, а затим Њујорку. L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 66, 85.

⁶⁶⁸ Л. Мереник, *Далеко од разудане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 729–730.

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"); 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.).⁶⁶⁹ Будући да су за већину млађих уметника представљале прилику како за информисање о актуелним токовима на светској уметничкој сцени, тако и за учења којима су убрзо надокнађени ранији дефицити, поменуте изложбе представљале су важне догађаје за еманципацију и либерализацију југословенске уметничке сцене у целини, док су у свести домаћих уметника оставиле дуготрајан позитиван утицај. Томе у прилог говори и чињеница да су се, скоро истовремено, магистралном току лирске апстракције, енформела и ташизма прикључили поједини уметници из Загреба, пре свега, Иво Гатин, Маријан Јевшовар, Рудолф Саблић и други,⁶⁷⁰ с којима је Мића Поповић успоставио тесне личне и радне контакте.⁶⁷¹ Изложба загребачке групе *Март*⁶⁷² у Београду и успех Ордана Петлевског на Бијеналу младих у Паризу 1959. године,⁶⁷³ изложба Јанеза Берника у југословенској

⁶⁶⁹ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 10; Isti, *Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 375–379.

⁶⁷⁰ Генерално, у оквиру загребачког енформела постојале су две линије: једна, изразито антистетска, аиконична и непиктурална, коју су заступали: Гатин, Јевшовар, Ваништа, Фелер, Ђуро Седер, Миљенко Хорват и Томислав Хрушковец, и друга, афирмативног односа према пластичкој организацији слике, пиктурална и евокативна, коју су неговали: Петлевски, Саблић, Кинерт, Иванчић, Шиме Перић, Бисерка Баретић, Фердинанд Кулмер, Иво Калина и Борис Доган. Опширније: J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129–135; Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Logos, Split, 1985, 23–55, 60–61.

⁶⁷¹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 172.

⁶⁷² Групу *Март* чинили су уметници формирани у Мајсторској радионици Крста Хегедушића: Перић, Петлевски, Баретић, Кулмер, Калина и Доган. J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 131.

⁶⁷³ Награде које су на поменутој манифестацији додељене заступницима шире схваћене енформелне апстракције пореклом из социјалистичких земаља, пољском уметнику Јану Лебенштајну (главна премија) и југословенском сликару Ордану Петлевском, требало би разумети и као стратешки потез Запада у ширењу својих културних утицаја на Исток (P. Piotrowski, *nav. delo*, 140, 142). Осим Петлевског, исте године на овој манифестацији излагали су Олга Јанчић, Војислав Војо Станић, Ваништа и Возаревић (АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Nagrada na izložbama u inostranstvu između V i VI kongresa (1960–1964)*). За Возаревића, учешће на овој манифестацији указује се као кључно за његово напуштање геометризване фигурације и опредељивање за енформелни идиом (L. Trifunović, *nav. delo*, 127–128).

престоници 1960,⁶⁷⁴ али и његов запажени наступ 1961. на париској бијеналној смотри⁶⁷⁵ и у Београду заједно са изложбама Алберта Кинерта и Љуба Иванчића (циклус *Трагови човјека*) исте године, као и наступи Еугена Фелера (*Малампије*) и Петлевског у главном граду наредне сезоне деловале су охрабрујуће и подстицајно на београдске уметнике енформелне оријентације.⁶⁷⁶ Либерализација путовања у иностранство отворила им је могућност одласка на бијеналне смотре у Венецији, Паризу, Александрији и Токију или квадријеналну манифестацију Документа у Каселу (ређе организовано у својству учесника националних селекција, а чешће самоиницијативно као индивидуални посетиоци поменутих ликовних смотри), што је умногоме изменило њихову перцепцију актуелних збивања у евроамеричкој уметности. Иако важан за разумевање генезе београдског енформела, наведени сплет догађаја, коинциденција, паралела, директних или индиректних увида и утицаја ипак не доводи у питање аутентичност београдске варијанте овог уметничког концепта, будући да су на његово конституисање подједнако деловали уметничка клима, социјални и политичко-идеолошки фактори локалне средине.

Технологија и феноменологија београдског енформела

Београдски енформел представљао је, дакле, рефлекс духовне климе која је обележила епоху после 1945, али и специфичности југословенског социокултурног контекста у оквиру којег су протагонисти овог покрета укрштали своја интуитивна опредељења и ставове са подстицајима из различитих културних и оперативних извора. После посредних или директних увида у актуелна збивања на западноевропској уметничкој сцени припадници старије генерације (Поповић, Божичковић, Возаревић) напустили су своја ранија уметничка опредељења и

⁶⁷⁴ З. Павловић, *Један летимичан поглед на југословенско сликарство (1960)*, поново објављено у: З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 298.

⁶⁷⁵ Берник је био представник словеначког енформела, који због задржавања извесних пластичких вредности слике и рефлексивна на предметни свет, генерално, никада није достигао антиестетичност и аутореферентност исказа. Ј. Денегри, *nav. delo*, 139.

⁶⁷⁶ Видети: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 128; Ј. Денегри, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Ликовна галерија Културног центра, Београд, 2008; З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 317–318, 319–323, 331–332.

прихватили енформелну апстракцију, док је њиховим млађим, још неафирмисаним колегама (Павловић, Протић, Тодоровић, Турински) подручје енформелне експериментације предствљало почетно уметничко опредељење, изазов који су спонтано и интуитивно прихватили током или непосредно по завршетку школовања на Академији ликовних уметности у Београду. У том смислу, Филиповићева позиција унутар струје београдског енформела била је апартна и по много чему јединствена. Иако по годинама ближи протагонистима старије генерације, он је стицајем животних околности студирао на Академији ликовних уметности у Београду истовремено кад и млађи носиоци. Мада се још током студија упустио у самостална истраживања материје и технолошке експерименте, он није био учесник програмских наступа београдског енформела, али му је несумњиво припадао по времену и месту властитог уметничког формирања, стварања и деловања.⁶⁷⁷ Такође, постоје индиције о извесним концепцијским разликама и анимозитету између водећих протагониста. На то указује непристајање уметника млађе генерације да у програмску изложбу одржану у Културном центру Београда 1962. године буду укључене старије колеге истог опредељења, али првенствено зато што су се у том тренутку генерацијске разлике рефлектовале у начинима усвајања, нивоима артикулације и иновирања енформелног идиома, па самим тим и у резултатима.⁶⁷⁸ За разлику од млађе генерације протагониста који су иступали и деловали као група, у оквиру старије генерације носилаца нису постојали непосредни радни контакти и везе, изузев брачног пара Поповић-Божичковић којем су животне околности допринеле истовремености уласка и заједничке разраде поетике енформела. Најзад, пример *Децембарске групе*, односно сасвим другачији менталитет, поимање улоге уметности и уметника у друштву, резултирали су аверзијом водећих носилаца

⁶⁷⁷ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 177–178.

⁶⁷⁸ Павловић сведочи да он и његови генерацијски истомишљеници са Академије нису желели да излажу са представницима старије генерације, јер је енформелни идиом В. Божичковић, М. Поповића, Л. Возаревића и Б. Филиповића у том тренутку био артикулисанији од њиховог који су интерно, да би потцртали дистинкцију, називали *eternel* (вечно). На тај начин, осујетили су Трифуновићеву намеру да прикаже покрет у целини. М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997, 73–74; Исти, *Уз слике Зорана Павловића*, Партедон, Београд, 2009, 85–86; З. Павловић, *Белешка сликара*, у: Л. Трифуновић и др., *Зоран Павловић*, УЛУС и Карић фондација, Београд, 2006, 46–47; Исти, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 435, 501.

београдског енформела према било каквој форми програмског удруживања у циљу друштвеног етаблирања.⁶⁷⁹

Хронолошка подела и квалификација етапа у развоју београдског енформела, коју је предложио Трифуновић почетком осамдесетих година остаје неупитна. Прва, истраживачка или експериментална фаза (1959–1963) представљала је креативни период продора и успона, време артикулације енформелне поетике у њеном пуном критичком капацитету (у формалном и идејном смислу),⁶⁸⁰ док је другу, академску фазу (1964–1971) обележила криза, истрошеност језичких схема и идеолошких предзнака ове иницијално радикалне и превратничке тенденције, тј. техничка виртуозност, естетизација и хиперпродукција.⁶⁸¹ У комплексу индивидуалних поетика које су чиниле овај

⁶⁷⁹ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 131; З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 435.

⁶⁸⁰ Хронику најважнијих индивидуалних и групних наступа представника београдског енформела у том периоду чине следеће изложбе: 1957. године самостална изложба Филиповића у Галерији УЛУС-а; 1958. незванична изложба Б. Протића у Академији за позоришну уметност у Београду; 1959. самостална изложба овог уметника у Салону Трибине младих у Новом Саду; 1960. самостална изложба Б. Протића у Галерији Графичког колектива (март) и Галерији УЛУС-а (новембар), Вере Божичковић у Галерији Графичког колектива и Миће Поповића у Галерији Музеја примењене уметности у Београду; учешће Павловића, Протића и Туринског на Првом југословенском бијеналу младих уметника у Риједи, а Поповића, Б. Протића и Павловића на Првом октобарском салону у Београду; 1961. учешће Божичковић, Поповића, Возаревића, Павловића, Б. Протића и Тодоровића на Првом тријеналу југословенске ликовне уметности у Београду, а Божичковић, Поповића, Б. Протића и Тодоровића на Ријечком салону, док на Октобарском салону излажу скоро сви водећи носиоци (осим Фила), самостална изложба Филиповића у Загребу, Возаревића у Сремској Митровици, заједничка изложба Б. Протића, Павловића и Тодоровића у Музеју примењене уметности; 1962. заједничка изложба Б. Протића, С. Самуровића и Р. Дамњановића Дамњана у Салону Модерне галерије, самостална изложба Туринског у Галерији Графичког колектива, а Филиповићева у Галерији УЛУС-а, Протић, Павловић, Тодоровић и Турински излажу на програмској изложби *Енформел – млади сликари Београда* у Галерији Културног центра Београда, Бијеналу младих у Риједи и изложби *Ђоконда није она уста* у Салону Трибине младих у Новом Саду заједно са члановима Медиале (Ј. Шејка, Љ. Поповић и В. Величковић), а свих осам водећих протагониста београдског енформела на Трећем октобарском салону, док на изложби *Нефигуративно сликарство у Југославији* у Сомбору учествују сви изузев Фила; 1963. заједнички наступ Тодоровића и Филиповића у Галерији Културног центра, самостална изложба Б. Протића у Галерији УЛУС-а, а Поповићева у Салону Модерне галерије. Повремено учешће појединих припадника на Октобарском (Поповић, Божичковић и Тодоровић) и Ријечком салону (Поповић, Божичковић, Павловић, Турински, Протић и Филиповић) исте и наредних неколико година није донело ништа ново укупном енформелном корпусу, осим неколико награда. Године 1964. одржане су самосталне изложбе Тодоровића у Галерији Коларчевог народног универзитета и Возаревићева у Салону Модерне галерије, као и заједнички наступ Павловића и Туринског на истом месту, али су примарне индикације ових изложби везане за процес превазилажења енформелног концепта. О самосталним и групним наступима водећих протагониста београдског енформела и њиховом учешћу у домаћим ликовним манифестацијама видети: Ј. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129–130; Исти, *Бранко Протић (1931–1990)*, у: *34. октобарски салон*, Културни центар, Београд, 1993; Исти, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008; Исти, *Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 549–555; L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 127–134; Ћ. Janičić, *Likovna jesen: rekapitulacija – rekonstrukcija – reprezentacija. Druga stalna postavka*, Gradski muzej, Sombor, 2008.

⁶⁸¹ L. Trifunović, *nav. delo*, 127.

феномен, Трифуновић је идентификовао неколико преферираних оперативних поступака. Процедура *спаљивања материје* подразумева наношење житке пасте, односно смеше пигмената и различитих адитива на подлогу, која се потом директно пали ватром, разједа киселинама или водом, а под дејством сикатива стеже мењајући структуру, конфигурацију материје (Поповић, Возаревић). *Цурење ликида* представља поступак аналоган техници просипања и прскања (*pour and spatter*) или капања (*dripping*) течне боје у америчком апстрактном експресионизму. Састоји се у наношењу наслага материје на површину, а затим проливању ликида (течности) који померањем и окретањем платна у различитим смеровима слободно цуре стварајући случајне, неочекиване ефекте (Божичковић-Поповић, Годоровић, Филиповић). *Концентрација слојева* представља поступак комбиновања бојеног пигмента и везива са фрагментима несликарске материје, те њиховог аплицирања на подлогу (Б. Протић, Павловић, Турински).⁶⁸² Међутим, наведеним поступцима не исцрпљују се у потпуности техничке процедуре које су примењивали носиоци београдског енформела, што указује на то да је он представљао веома разуђено изражајно подручје у оквиру којег је сваки протагонист понаособ примењивао и комбиновао различите материјале и оперативне поступке, те поседовао самосвојне полазне мотивације из којих су проистекле специфичности у типологији и значењу његових дела. Зато је на питања у чему се састојала побуна београдског енформела, односно како је изгледала енформелна антиестетска лексика и шта је она значила, до прецизнијих одговора могуће доћи једино кроз анализу индивидуалних поетика и парадигматичних дела, специфичности изражајног идиома, као и уметничких профила осморо водећих протагониста.

Индивидуалне поетике београдског енформела*

У сагледавању индивидуалних поетика београдског енформела, овом приликом, није била примарна класификација према примењиваним оперативним

⁶⁸² *Isto*, 135–140.

* Подвучени називи дела разматраних у оквиру индивидуалних поетика указују на то да су њихове репродукције (са основним подацима) дате у Прилогу А на крају рада.

поступцима нити подела по генерацијској припадности или првенству настанка енформелних дела, него принцип "идејних и поетичких сродности" опуса водећих представника који, уз уважавање свих разлика, нуди холистичку слику покрета. 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 Поповић, Божичковић, Возаревић и Павловић, уметници који су у својим делима достигли "нулти степен" израза приступајући третману материје са антисликарским 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 Турински, чија дела поседују извесне рецидиве пиктуралности и знаковитости материје. Другу позицију, која и поред аморфности материје и иноваторских извођачких поступака својствених енформелу задржава особине пиктуралности и афирмативан однос према класичним средствима и пластичкој организацији слике, а у крајњој консеквенци и далеке рефлексije, асоцијације на реални свет, репрезентовали су Протић, Тодоровић и Филиповић. Предложене позиције и њихово даље фрагментовање у наставку експликације првенствено су оперативног карактера, у функцији елаборације предмета, а не дезинтеграције самог покрета, концепције у оквиру које су поменути уметници изградили самосвојне и целовите опусе.

Миодраг Мића Поповић (Лозница, 12. јун 1923 – Београд, 22. децембар 1996) био је кључни идеатор и носилац енформелне концепције у домаћој средини, али и њен "обавештени" тумач у контексту глобалних уметничких збивања.⁶⁸³ Његова упућеност у уметничке токове била је резултат личних напора и самосталних трагања за референтним тачкама тада актуелне ликовне теорије и праксе, а не систематског образовања. Академију ликовних уметности у Београду

⁶⁸³ Преглед најзначајнијих Поповићевих критичких написа о енформелу дат је у претходном делу рада.

уписао је 1946. године код професора Недељка Гвозденовића, али је исте године прешао у класу Ивана Табаковића. Као припадник језгра неформалне групе критички настројених интелектуалаца из Симине 9а,⁶⁸⁴ иницијатор протеста против крутих, анахроних наставних програма на Академији и предводник *Задарске групе*, након само два семестра студија једини је био приморан да 1947. прекине формално образовање.⁶⁸⁵ Иако се формирао у времену и средини строгог идеолошког диктата уметности и изразитог антагонизма према западним уметничким моделима и наслеђу домаћег међуратног модернизма, Поповићево рано дело било је утемељено на поетици "поетског реализма" четврте деценије, пре свега, интимизма Марка Челебоновића.⁶⁸⁶ Стога је његов први студијски боравак у Паризу 1950/51. године имао карактер потврђивања интуитивно освојених вредности и узора у оквиру историјски завршених уметничких токова, а не истраживања у духу тада актуелних иновација у уметности апстракције. Мада Поповићева рецепција енформела, лирске апстракције и ташизма у том тренутку није ишла даље од регистрације,⁶⁸⁷ показало се да су ова сазнања и увиди деловали на уметника ретроактивно, као својеврсни катализатор.⁶⁸⁸ Известан страх од губљења властитог уметничког идентитета и иницијални отклон од наведених иновација, усмерили су Поповића ка истраживањима националног културног наслеђа и фрескосликарства (циклус *Село Непричава*, 1952).⁶⁸⁹ Циклус

⁶⁸⁴ Стан у улици Симина 9а, у којем су као подстанари живели студент књижевности Борислав Михајловић Михиз и студент историје уметности Војислав Ј. Ђурић, било је место окупљања неформалне групе младих интелектуалаца различитих вокација, које је повезивао исти, критички поглед на свет и југословенску друштвену реалност. Били су то студенти филозофије Михајло Ђурић, славистике Павле Ивић и Стојан Суботин, историје уметности Дејан Медаковић и Мирко Борота, архитектуре Војислав Кораћ, сликарства Мића Поповић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчичус, Вера Божичковић, Љубинка Јовановић, Косара Бокшан, Јованка Стојановић (ћерка Сретена Стојановића, декана београдске Академије ликовних уметности који је спречио Поповићев повратак на студије), публициста Живорад Стојковић и многи други. Нешто касније придружио им се Добрица Ћосић, који је у то време градио политичку каријеру. Мотивисани осећањем друштвене одговорности, потребом да делују као етички коректив, припадници овог кружока водили су, интерно, екстензивне полемике и расправе о горућим питањима епохе и владајућој идеологији, а у свом аутономном раду настојали да артикулишу спознају до које су дошли преиспитивањем њених теоријских поставки и практичних резултата. Опширније о томе видети у: Б. Михајловић Михиз, *Аутобиографија – о другима*, књ. 1, БИГЗ, Београд, 1990, 142; М. Gligoriјевић, *Odgovor Миће Поповића*, изд. S. Mašić, Beograd, 1984, 49; D. Ćosić, *Prizori Миће Поповића*, изд. М. Popović, Beograd, 1974, 14–20; Исти, *Пријатељи мога века*, Службени гласник, Београд, 2011, 59–158; М. Поповић, *Без околицења*, Књижевност 1, Београд, 1984, интервју, поново објављено у: И. Симеонович Ћелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001, 71.

⁶⁸⁵ Према: М. Gligoriјевић, *Odgovor Миће Поповића*, изд. S. Mašić, Beograd, 1984, 38–41; И. Симеонович Ћелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001, 76.

⁶⁸⁶ М. Gligoriјевић, *нав. дело*, 45–46.

⁶⁸⁷ *Isto*, 71.

⁶⁸⁸ И. Симеонович Ћелић, *нав. дело*, 83.

⁶⁸⁹ Ј. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 43–46.

Од магле од костију (1955) донео је прелазак са реалистичког идиома на говор симбола и представљао увод у технолошке експерименте са несликарским материјалима.⁶⁹⁰ Најзад, тек приликом трећег одласка у Париз 1956. године и шестомесечног боравка на острву Бреа 1956/57. Поповић је, подстакнут доживљајем рудиментарне конфигурације океанског дна и стеновитих обала изложених ерозивном дејству плиме и осеке, реализовао неколико радова у духу асоцијативне апстракције,⁶⁹¹ у којима су боја, геометризоване форме и класичан композициони склоп још увек присутни (*Једра* 1956, *Напуштени брод* 1957/58. итд.). Изузетак представља *Обала* (1958) у којој су поништене хроматске вредности и свака алузија на предметни свет, а груба материја преведена у аморфно стање. Искуство на плану деструисања материје поступцима паљења ватром и нагризања киселинама и водом донела му је сарадња са Гатином и загребачким кругом енформелиста током припреме и релизације изложбе *Четири југословенска сликара* (М. Поповић, И. Гатин, М. Јевшовар и Р. Сабљић) у Минхену 1958. године.⁶⁹² Технолошки експерименти са непикуралним материјалима и новим везивима, као и њихови непланирани ефекти приближили су и усмерили Поповића ка енформелном исказу.⁶⁹³ Судаћи по његовим дневничким записима, афирмација енформела на престижним међународним смотрама, као што је Венецијански бијенале (1956, 1958. и 1960) или Документа у Каселу (1959), а нарочито његова шпанска варијанта (Тапијес, Миларес, Феито, Саура) били су само додатни подстицај у том усмерењу.⁶⁹⁴ Поступност процеса усвајања и овладавања новом синтаксом и технологијом говори у прилог тези да Поповићев улазак у подручје енформела није био мотивисан чињеницом да је то била тренутна иновација на европској уметничкој сцени, него спознавањем проблемских консеквенци овог уметничког концепта.⁶⁹⁵

⁶⁹⁰ И. Симеоновић Ђелић, *нав. дело*, 87.

⁶⁹¹ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 59–61.

⁶⁹² Ј. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 129; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 172.

⁶⁹³ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 59–60; М. Глиготијевић, *нав. дело*, 71–72; И. Симеоновић Ђелић, *нав. дело*, 78–79, 92–93.

⁶⁹⁴ М. Поповић, *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962, 47–50, 170–175, 179–185.

⁶⁹⁵ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 78; И. Симеоновић Ђелић, *нав. дело*, 94.

На прелазу из шесте у седму деценију настала су Поповићева прва монохромна и потпуно нереференцијална остварења, неколико дела са општим називом *Композиција* (1959/60), *Бела слика*, *Каменолом*, *Разбијање форме*, *Откривање простора V*, *Три форме* (све из 1960) и други радови презентовани на његовој самосталној изложби у Салону Музеја примењене уметности у Београду 1960. године.⁶⁹⁶ Реализована додавањем песка, гипса, пиљевине и разређивача у белу или црну, ова дела својом посном материјом и сипком фактуром имплицирају иконографију оронулог зида. Неконтролисано ширење слојевите аморфне материје суптилно је усмеравано хоризонталним или вертикалним векторима кретања, који се указују као последњи рецидив класичног компоновања. Убрзо је Поповић радикализовао извођачки поступак и његове ефекте, отишао корак даље у бруталном насртају на материју, напустио конвенцију штафелајне слике и концепт уметничког дела као естетског предмета. Бојени пигмент мешао је са крхотинама стакла, камена, асфалтом, битуменом и експериментисао са казеином и другим везивним средствима. Крајњи резултат биле су тектонске површине стврдутог ткива ахроматичне материје са дубоким усецима и кракелурама. Осим овог случајног ефекта, евидетни су и трагови интервенције оштрим предметом по још житкој пасти, али овај графизам нема функцију обликовања него продора у унутрашњост материје. Потпуно одсуство боје заменили су драматични контрасти доминантних црних, напрегнутих магматичних структура и светлијих, лазурних партија у функцији светлосних просијавања. Реч је о радовима насталим током исте, 1960. године: *Велико једро*, *Мало једро* и *Велика црна слика I*. Последње дело је слика само по свом декларативном статусу, а никако по својим пластичким особинама. Сведена на елементарни конкретизам материје, она изван своје феноменолошке бити не нуди било какву знаковну пројекцију, референцу на реални свет. У суштини, она трансцендира егзистенцијалну неизвесност, мучнину и уметникову заокупљеност сопственом онтолошком загонетком. Као таква, идентификована је као програмско дело Поповићевог и укупног београдског енформела.⁶⁹⁷ Године 1961. настала је *Црна композиција* која је исте сезоне, али под називом *Композиција I*,

⁶⁹⁶ Мића Поповић: *слике (1957–1960)*, Музеј примењене уметности, Београд, 1960.

⁶⁹⁷ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 83.

била излагана и награђена на Другом октобарском салону.⁶⁹⁸ Иако еманира дословни конкретизам материје потенциран аплицирањем фрагмената индустријског отпада, ритмична репетиција дијагонално постављених металних шипки и диспозиција осталих материјалних података указују на рационализацију извођачког поступка, која је за последицу имала структурацију приказа (слично решењима Тапијеса и Бурија).⁶⁹⁹ На истоветним принципима Поповић конципира своја зрела енформелна остварења: *Ограђени предео* (1962), *Каменолом II*, *Село Катићи под Мучњем* (1963), која представљају пролог у финале енформелне концепције антислике. Реч је о серији радова коју чине *Основа*, *Иницијал*, *Без назива*, *Лим бр. 5* и друга дела презенована први пут на Поповићевој самосталној изложби у Салону Модерне галерије крајем 1963. године. Ради се о екстремним примерима енформела "нултог степена", у којима је имплементација несликарских материјала (стари лимови, аутомобилске гуме, кородиране шипке, жице, ексери) праћена применом безмало свих поступака деструисања материје (спаљивање, нагризање, цурење, физичко уништавање) кроз које се одвија парадигматско разарање класичне форме и слике.⁷⁰⁰ Била је то практична демонстрација Дадине максиме "Разарање је такође стваралаштво".⁷⁰¹ Утисак структурације приказа само је привидан јер је декомпозиција плохе спроведена консеквентно. Аморфне битуменске стратификације се шире, а ликвиди цуре у неконтролисаним смеровима, делујући као диспаратни, конвулзивни елементи, а не ентитети подређени целини. С друге стране, аплицирани фрагменти конкретне материје својом обојеношћу дају локални тон делима, али теже вишедимензионалном диференцирању. Енергичним просецањима Поповић разбија компактност металних површина и, одвајајући ове фрагменте од основе на коју су аплицирани, отвара просторне секвенце унутар самог дела које, иако нематеријалне, представљају његов нов конститутивни елемент. Доведени у стање медијске амбиваленције, ови радови трансцендирају трећу димензију дадаистичког

⁶⁹⁸ *Октобарски салон*, Модерна галерија, Београд, 1961, 23, 91.

⁶⁹⁹ J. Denegri, *Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića*, *Izraz* 7, Сарајево, 1964, 47; *Isti*, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Музеј савремене уметности, Београд, 1980, 137; *Isti*, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Аточа и ТОРУ, Београд, 2009, 105.

⁷⁰⁰ Л. Трифуновић, *нав. дело*, 83.

⁷⁰¹ Према: L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 221.

асамблажа и антиципирају објекте неодаде. Уједно, они се указују као нека врста обрнутог *trompe-l'oeil* у којем материјални подаци стварности креирају илузију слике, али посве неконвенционалне феноменологије и карактера. Трансцендирајући појам ништавила, не-бића одбачени фрагменти и неупотребљиви предмети преузети из урбане реалности конотирају апокалиптичну атмосферу испуњену тескобом, психолошким тензијама, мрачним слутњама. Крајње интровертни, антиестетични и деструктивни ови Поповићеви радови указивали су се Трифуновићу као метафора "самоубиства слике".⁷⁰² Као такви, убрзо су се нашли на удару конзервативне критике и идеолошки ригидне бирократије, која је у њима видела отелотворење апсурда, песимизма и нихилизма.⁷⁰³ Остала дела настала исте године (*Иронична слика*, *Црвено језгро*, *Трагови* итд.) садрже колористичке акценте и осцилирају између чистог стања материје и њених евокативних могућности. Иако краткотрајна, ова етапа Поповићевог енформелног стваралаштва (1959–1963) имала је значај парадигматског конституисања нове структуре дела бесним разарањем, виолентним малтретирањем и агресивним разједањем материје, односно програмског негирања свих класичних средстава, оперативних поступака и вредности високомодернистичке слике.⁷⁰⁴

С друге стране, управо Поповићев пример доказује да је непиктурални, иконокластички и антиестетични енформел представљао више жесток и краткотрајан отклон од владајуће естетике и укуса него што је био тенденција у оквиру које је на дуже стазе било могуће изграђивати подједнако убедљив и радикалан уметнички исказ. Томе у прилог говоре Поповићева дела из друге, фазе "колористичког енформела" (1964–1969).⁷⁰⁵ Осим проширеног хроматског регистра (црвена, плава, зелена, окери) и употребе акрилних боја, одликује их пиктуралност, наговештаји форме и организације призора, брзина извођења.⁷⁰⁶ Иако у *Синтетичком пејзажу* (1968) доминира гест, он је сада у функцији

⁷⁰² Л. Трифуновић, *Самоубиство слике*, Политика, Београд, 27. 10. 1963.

⁷⁰³ Z. Gavrić, *Slikarstvo Miće Popovića. Informel*, у: *Mića Popović*, Mladinska knjiga i Književne novine, Ljubljana i Beograd, 1987, 54; И. Симеоновић Ћелић, *нав. дело*, 79, 99–100.

⁷⁰⁴ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 107.

⁷⁰⁵ Л. Трифуновић, *Сликаство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 78.

⁷⁰⁶ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 137–138.

усмеравања кретања и просторне артикулације некада диспаратних елемената, односно организовања привидно хаотичног сликарског призора. Наноси црног и плавог импаста сустичу се са снажним, инвазивним партијама црвене или цурењима беле у драматичном процепу, композиционом фокусу дела. Асоцијативност, пиктурални виртуозитет и велики формат несумњиво указују на то да се ради о репрезентацији и естетизацији чина акције, о академизацији и кризи поетике енформела. Ипак, да енформелна фаза није имала карактер пролазног експеримента него једне од фундаменталних тачака Поповићевог укупног уметничког опуса потврђује истоветна психолошка тензија и "естетика одвратног" која је обележила хронолошки подударна књижевна дела (роман *Излет*, 1957) и кинематографска остварења (играни филм *Човек из храстове шуме*, 1963), као и извесна техничка решења (колажирање, аплицирање конкретних предмета, структурирање материје) и идентична тонска скала примењена у каснијем *Сликарству призора*.⁷⁰⁷ Такође, Поповић је не само као уметник већ и као интелектуалац склон теоријском промишљању актуелних збивања у уметности и аутономног уметничког рада дао знатан допринос афирмацији и разумевању поетике београдског енформела у локалној средини.⁷⁰⁸ Његово укупно стваралаштво демонстрира формалну иновацију и космополитизам свести, а истовремено и интелектуалну побуну, реакцију на друштвене аномалије, ерозију морала и револуционарних идеала у конкретним, југословенским приликама.⁷⁰⁹ Задржавајући антагонистичку, скептичку и критичку позицију у односу на доминантне естетичке норме и идеологију епохе, Мића Поповић се издвојио као уметник великог моралног кредибилитета, стваралачке и друштвене одговорности, али и као контроверзна личност неспремна на компромисе и у константној колизији с друштвом, које је његово стваралаштво жестоко оспоравало и немилосрдно цензурисало, а истовремено на различите начине помагало и подржавало. Стога се историјски и лични *background* указује као кључ разумевања значења како енформелног, тако и целокупног опуса овог уметника.

⁷⁰⁷ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 99, 117.

⁷⁰⁸ Видети: М. Поповић, *Ništa kao konstitutivni element umetnosti*, *Umetnost* 47, Београд 1976, 5–9; *Isti, Ogled o enformeli*, у: *Vera Božičković-Popović*, Galerija Kulturnog centra, Београд, 1977; *Isti, Ishodište slike*, Nolit, Београд, 1983.

⁷⁰⁹ М. Глигорјевић, *nav. delo*, 78, 80.

Вери Божичковић-Поповић (Брчко, 8. мај 1920 – Београд, 6. март 2002) припада проблемски активна и истакнута протагонистичка позиција унутар струје београдског енформела. Мада су околности њеног и уласка Миће Поповића у ово изражајно подручје биле идентичне и заједничке, свако понаособ артикулисао је самосвојан енформелни израз. После "задарске епизоде" (1947) и двосеместралне казне привременог удаљавања из наставе, Вера Божичковић наставила је студије и Академију ликовних уметности у Београду завршила 1950. године у класи професора Марка Челебоновића.⁷¹⁰ Иако је у првој половини педесетих година имала прилику да заједно са супругом Мићом Поповићем борави у Паризу и стекне правовремени увид у актуелна збивања и иновативне токове у уметности апстракције, очигледно је да им је обома било потребно извесно време да спознају суштину језичких, морфолошких и технолошких иновација које су донели енформел, лирска апстракција и ташизам. Све до пред крај шесте деценије уметнички исказ Vere Божичковић кретао се од класичне фигурације до умерене посткубистичке апстракције. Тек је поновни заједнички одлазак у Париз и шестомесечни боравак на острву Бреа 1956/57. године, посебно увиди у филозофију зена и непосредни доживљај трагова деструктивног дејства Атлантског океана на обале Бретање, био подстицајан у смислу дефинитивног опредељивања за апстрактни идиом.⁷¹¹ Међутим, за Веру Божичковић то није аутоматски значило и улазак у поетику енформела. Рана решења *Плави простор* (1958), *Скица за продор светла* и *Спаљени предео* (оба из 1959) још увек имају прелазни карактер. Изведена брзим, гестуалним потезима ова дела достижу висок степен неререференцијалности, али задржавају рецидиве традиционалне технике сликања уљаним бојама и четком на платну.

Подстицаји у правцу радикализације оперативног поступка, увођења несликарских материјала и артикулације израженије материјалности дела долазили су са париске уметничке сцене, престижних међународних ликовних смотри чија је збивања, судећи по Поповићевим дневничким белешкама, брачни

⁷¹⁰ J. Despotović, *Slikarstvo Vere Božičković-Popović*, u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.

⁷¹¹ M. Gligoriјеvić, *nav. delo*, 70–72; И. Симеоновић Ћелић, *nav. дело*, 98–99.

пар непосредно пратио,⁷¹² али и кроз радне контакте, сарадњу са загребачким уметницима енформелног опредељења. С друге стране, крај деценије донео је свест о недовољности класичних техника и средстава у изражавању унутрашњих дилема, питања везаних за властити уметнички идентитет и интимних реакција на епохалну кризу, што потврђују речи уметнице:

"Желела сам да спалим све мостове за собом, да уништим све што сам раније створила, негде око 1960. године. Почела сам ни од чега да се – поново тражим. Без четкице и палете, без штафелаја, без боја, са шаком песка и црним и белим [...] Остала је акција, гест; често је случај, каналисан вољом, одлучивао о резултату".⁷¹³

Мешање бојеног пигмента са песком и брусним лаком довело је не само до промена у техници рада већ и до грубе, агресивне експресије у делима Vere Božičković. Томе у прилог говоре радови изложени на самосталној изложби у Галерији Графичког колектива 1960. године: *Нанос*, *Хоризонтална композиција*, *Продор светла* или *Слика* (сви из 1960), у којима је монохромна материја преведена у аморфно стање. Њихов морфолошки кôд почивао је на свесно спроведеном, али врло ризичном оперативном поступку, чији су резултати били крајње непредвидиви. Тај поступак састојао се у брзом наношењу густих слојева материје, тачније мешавине пигмента (црна, бела), несликарских адитива (песак, гит, гипс) и везива на подлогу. Затим је преко ових рудиментарних слојева материје интервенисано ватром или киселинама, а потом проливани или прскани црни ликиди (терпентин) који су, како тврди сама уметница, одредили "коначни изглед и стање слике".⁷¹⁴ Присутни су и трагови утрљавања, отискивања и гребања по мекој, још влажној материји. Крајњи резултат била је вибрантна површина потпуно лишена остатака конвенционалног композиционог склопа и ослонца на податке предметне реалности. Дело је сведено на сагорелу аморфну материју грубе фактуре и снажне црно-беле контрасте злокобног призвука. Иако свесна да је у датом времену и средини таква синтакса деловала шокантно и субверзивно у поређењу са естетизованим, компромисним модернистичким идиомима, Божичковић је била спремна да се носи са консеквенцама својих

⁷¹² М. Поповић, *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962, 47–50, 170–175, 179–185.

⁷¹³ В. Божичковић-Поповић, *Није тешко кад се тражи, тешко је кад се раскида с нађеним*, Политика, Београд, 28. 9. 1969. Интервју водила И. Бешевић.

⁷¹⁴ Према: J. Denegri, *Enformel Vere Božičković*, u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.

избора, опредељења. У домаћој историографији често су навођене и различито интерпретиране Трифуновићеве негативне оцене наступа Вере Божичковић 1960. године, који коинцидира са изложбом Миће Поповића у Музеју примењене уметности према чијим је делима исти критичар исказао афирмативно мишљење.⁷¹⁵ Будући да је у питању један од водећих заговорника, промотивних критичара енформела у домаћој средини, мало је вероватно да је "крајња непиктуралност и груба експресија" дела Вере Божичковић била разлог критичарске дискредитације.⁷¹⁶ Претпоставка да је Трифуновића на овакву оцену навела сумња у независност опредељења, самосталност ликовних решења уметнице као супруге познатог сликара чини се реалнијом,⁷¹⁷ али она не представља апологију критичара. Коначно за тако нешто није ни било потребе јер је сам Трифуновић убрзо схватио да се ради о посве различитом енформелном идиому, типу експресије у односу на Поповићев енформел,⁷¹⁸ кориговао иницијални став и првом наредном приликом пружио безрезервну подршку Вери Божичковић.⁷¹⁹

У међувремену, уметница је елаборирала властиту концепцију енформелне анτισлике слободнијих и динамичнијих конфигурација, чему у прилог говоре дела као што су: *Осипање*, *Пејзаж*, *Композиција* (1961) или *Мала слика* (1962), која упућују на иконографију "оронулог зида". Крајње неконзистентна, аморфна материја доведена је до стадијума "нулте тачке", потпуне аутореференцијалности, а источњачко поимање простора засновано на идеји "не границе" резултирало је утиском незауостављивог ширења, експлозивног простирања материје у свим правцима и консеквентним поништавањем композиционог фокуса. У *Вертикалној композицији* (1961) успостављена је нешто другачија структура призора усмеравањем кретања аморфних маса по дијагонали, чиме је постигнут ефекат окомитог "сурвавања" материје и "цепања" визуелног поља по средини. Утисак напетости и нестабилности појачавају мултилокусна светлосна просијавања, која избијају испод или поред густих и тамних језгара материје. Елаборирајући ово

⁷¹⁵ Л. Трифуновић, *Апстрактно сликарство и могућност његове оцене*, НИИ, Београд, 20. 11. 1960.

⁷¹⁶ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 159, 171, 174.

⁷¹⁷ J. Despotović, *nav. delo*.

⁷¹⁸ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 128.

⁷¹⁹ L. Trifunović, *Vera Božičković-Popović*, u: *Osam slikara*, Galerija likovnih umjetnosti, Dubrovnik, 1964.

решење и поступак спонтаног, готово аутоматског извођења уметница је артикулисала самосвојан гестуални исказ експлозивне снаге и вулканске еруптивности материје, која оставља утисак ширења изван физичких граница дела. Управо на овом непоклапању видног поља са пољем свести, обрту од конвенционалног сликања ка гестуалним интервенцијама и случајним учинцима у процесу настанка дела почива медијски и концепцијски искорак Vere Божичковић. На тим премисама конципирани *Пејзаж* (1961) и *Вертикално раслојавање* (1962) донели су јој награду за сликарство на Трећем октобарском салону 1962. године. Реч је о радовима врло еманциповане визуелне лексике, изразито антиестетских и антипиктуралних својстава, из којих провејава мучно расположење егзистенцијалистичког животног светоназора, али и полемички став. Налазећи њиховој грубој, бруталној експресији паралеле једино у шпанском енформелу,⁷²⁰ Денегри је позицију Vere Божичковић унутар струје београдског енформела дефинисао не само као радикалну већ и као најекстремнију по досезању особина "дуге уметности".⁷²¹ С друге стране, Трифуновић је у просторним и светлосним решењима њених енформелних дела идентификовао метафизичку компоненту,⁷²² коју је Ђорђе Кадијевић тумачио као "носталгичну поетизацију изворног покрета" и симболичку евокацију "византијске, словенске духовности".⁷²³ Тај метафизички призив евидентан је и у другим енформелним делима београдских протагониста, али не и једино код њих.⁷²⁴ Да прихватање енформелних лексичких постулата и оперативних поступака код Vere Божичковић није било мотивисано једино потребом за иновирањем изражајног језика, него дубљим и сложенијим разлозима, потврђују последице ове промене: нов однос према слици и њена узнемирујућа порука.

Након овог кратког периода блиставог успона уследила је наредна фаза стваралаштва Vere Божичковић, која је показала да у обилној продукцији

⁷²⁰ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 67.

⁷²¹ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 171.

⁷²² L. Trifunović, *Vera Božičković-Popović*, *Umetnost* 21, Beograd, 1970, 96.

⁷²³ Ђ. Kadijević, *Vera Božičković-Popović. Retrospektiva*, Galerija "Milenko Atanacković" i KPC "Vuk Karadžić", Bijeljina i Loznica, 1990; Isti, *Slike*, u: *Vera Božičković-Popović*, Cicero, Beograd, 1994, 5.

⁷²⁴ "Спиритуалистички" третман материје, Пјотр Пјотровски истиче као спецификум источноевропског енформела проистекао из тежње уметника ове оријентације да уметност одбране од идеолошко-политичких настрадаја. P. Piotrowski, *nav. delo*, 139.

неминовно долази до опадања почетне тензије и естетизације енформелног исказа. У формалној организацији каснијих дела и даље је присутно решење вертикалних продора и снажних контраста светлих и тамних партија, али су лирска експресија и утисак уравнотежености постали доминантна обележја. Ове промене могу се детектовати у низу дела асоцијативног карактера: *Романтични предео*, *Судар*, *Ток*, *Стабло* из 1964, која су исте године била презентована на изложби *Осам сликара у Дубровнику*.⁷²⁵ Прочишћавањем структуре слике, враћањем форме из аморфног у организовано стање, увођењем колористичких акцената (црвена) и варирањем раније пронађених решења проширена је енформелна матрица. Основу слике чини чист, конзистентан тон светлијег валерског регистра (бела или светлоплава), који се развија у густе неправилне структуре концентрисане у "централни догађај",⁷²⁶ који представља композициони рецидив. То су слике огромних формата, пространи полигон испољавања ауторкиних емоционалних и мисаоних подстицаја како естетичких, тако и етичких. И касније, када је у стваралаштво Вере Божичковић поново враћена фигуративна компонента, оно је остало утемељено на искуствима енформела, с којим се уметница скоро идентификовала.⁷²⁷ Ослобођена гестуалност уметничке акције, драстично сажимање стваралачког процеса у тренутно и ефективно деловање у конкретно датој материји несумњиво је погодновало темпераменту уметнице. Истрајавање на овом, у основи енформелном, исказу у осами и на маргини актуелних уметничких збивања, истовремено, отвара питање уметничке и етичке позиције Вере Божичковић, али и њеног утицаја на потоње уметничке покрете засноване на ефемерним акцијама.⁷²⁸ Свакако да боди арт, перформанс, хепенинг доводе перформативне компоненте до крајњих консеквенци и да, као такви, заузимају далеко екстремнију позицију, коју је на домаћој уметничкој сцени својим делом антиципирала Вера Божичковић.

Лазар Возаревић (Сремска Митровица, 15. јун 1925 – Београд, 29. март 1968) дао је важан и оригиналан допринос артикулацији београдског енформела,

⁷²⁵ L. Trifunović, *Vera Božičković-Popović*, u: *Osam slikara*, Umjetnička galerija, Dubrovnik, 1964.

⁷²⁶ L. Trifunović, *Vera Božičković-Popović*, *Umetnost* 21, Beograd, 1970, 96.

⁷²⁷ В. Божичковић-Поповић, *Енформел – бит моје природе*, Политика, Београд, 19. 5. 1990. Интервју водио В. Ђурђуц.

⁷²⁸ J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 5–32.

иако је ова фаза његовог стваралаштва трајала веома кратко. Возаревић је припадао старијој генерацији носилаца, а његова дистанцираност, изолованост у односу на остале београдске протагонисте енформела није била резултат стицаја животних околности него личног избора.⁷²⁹ Академију ликовних уметности у Београду завршио је 1948. године у класи професора Мила Милуновића.⁷³⁰ Формативни, рани период у групи *Једанаесторица* (1951) протекао је у знаку овладавања и превазилажења поука домаћег модернизма четврте деценије, док је време припадништва *Децембарској групи* (1955–1960) било обележено искуством геометризоване, посткубистичке фигурације. Афинитет према материјалној структури дела изведених традиционалним техникама фрескосликарства и иконописа испољио је још током студија, несумњиво под утицајем Милуновића.⁷³¹ Мада је у време афирмације европског енформела, лирске апстракције и ташизма имао прилике да поводом самосталних изложби путује у француску престоницу (1953. и 1956),⁷³² Возаревић је тек након учешћа на Првом бијеналу младих 1959. и двомесечног боравка у Паризу 1960. године као стипендиста Фонда "Моша Пијаде"⁷³³ започео са технолошким експериментацијама и истраживањима материје. Томе је претходио краћи период када је настало неколико дела туробне атмосфере и мрачних садржаја: *Смрт великог коцкара*, *Обешени* (оба из 1958) или *Материнство* (1959), где се јављају први отклони од реалне форме и јасне назнаке егзистенцијалног песимизма. Управо поводом ових дела Трифуновић је писао о "модерним играма смрти",⁷³⁴ а да је Возаревићево преусмеравање на енформелни идиом текло интуитивно, услед осећања личне егзистенцијалне угрожености и тегобног живота у условима савременог света, потврђује његов аутобиографски исказ из тог времена:

"О смрти не размишљам, она је [...] део мог песимистичког уверења, а оно се састоји у неизбежној сумњи у данашњи свет. Под притиском рата и покушајима избегавања рата, стално напета ситуација чини да раздобље у којем живим има специфичног одјека на

⁷²⁹ Л. Возаревић, *Уметник не сме да се оглуши о савремена тражења!*, Политика, Београд, 26. 4. 1964. Интервју водио М. Максимовић.

⁷³⁰ Ј. Stojanović i dr., *Vera Božičković Popović, Mića Popović, Lazar Vozarević. Radovi 1958–1969*, Likovna galerija Kulturnog centra, Београд, 2011.

⁷³¹ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, knj. 3, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 58.

⁷³² З. Маркуш, *Lazar Vozarević (1925–1968)*, ULUS, Београд, 1986, 91.

⁷³³ АЈ, SULUJ (644), F-2, *Izveštaj о stanju Saveza i radu Izvršnog odbora (1960–1964)*, мај 1964.

⁷³⁴ Л. Трифуновић, *Модерне игре смрти*, НИИ, Београд, 5. 7. 1959.

мени. Много ствари је утицало да осетим ништавило живота [...] Не негирам оне који сликају радост. То је лепо али ништа више, ништа даље од тога [...] Ја, међутим, не тежим за лепим, већ за садржајном и ликовном истином коју носим у себи".⁷³⁵

Дело мрачне, злокобне атмосфере *Човек у простору* (1960) у којем је спроведена радикалнија деконструкција података видљиве реалности уз аплицирање несликарских материјала (металних нитни и лимова), према Возаревићевој тврдњи, представљало је "прекретницу" у његовом опредељивању за апстракцију.⁷³⁶ Иако из задњег плана пробијају геометризовани фрагменти људске фигуре, противречан однос делова и полицентричност плохе поништавају утисак целовитости призора, што су, генерално, особине које најављују решења Возаревићевих каснијих енформелних остварења.

Свестан да је савремена слика кренула путем потпуног негирања форме и предметне реалности, Возаревић је после реализације поменутог дела прихватио енформелни идиом као могућност интуитивног испољавања властите уметничке имагинације. Међутим, не желећи да му нова дела буду пуко опонашање постојећих решења, он читаву 1960. годину проводи у самосталном тражењу личног енформелног исказа, особене материјалне грађе и егзекуције дела.⁷³⁷ Материјалну структуру својих радова артикулише на два начина, која су дала типолошки различите резултате. Први тип енформелног дела настајао је спонтаном алтернацијом густе пасте (мешавина песка, гипса, битумена, лакова) и црно-црвено-мрких лазура, преко којих је накнадно интервенисано киселинама, водом и ватром. Као резултат дејства ових агенаса долазило је до консеквентног поништавања композиционог фокуса, претварања визуелног поља у хаотичну површину која трепери у неусаглашеном ритму и неодређеном смеру кретања, еруптивног распрскавања и ширења материје.⁷³⁸ Најчешће, у питању су дела великих формата, чији називи неретко имплицирају деструкцију форме: *Енформел* (око 1960), *Разорене форме*, *Светлост у форми* и *Форма без краја* (сви из 1961), *Разбијена форма* и *Разбијена форма II* (оба из 1962). Светлосна и

⁷³⁵ L. Vozarević, *Zašto baš ovako?*, Mladost, Beograd, 1. 2. 1959. Intervju vodio M. Mihailović.

⁷³⁶ L. Vozarević, *Slikati ne znači – slikati, slikati znači – misliti*, Duga, Beograd, 27. 9. 1964. Intervju vodila V. Marjanović.

⁷³⁷ L. Trifunović, *Retrospektiva Lazara Vozarevića. Muzej savremene umetnosti 1969/1970*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 95.

⁷³⁸ Ž. Turinski, *Slikarstvo Lazara Vozarevića*, Umetnost 5, Beograd, 1966, 39–40.

колористичка просијавања настала дејством хемијских агенаса, као и ефекат сфуматичне патине средњовековних икона постигнут ватром, имају симболички призив и дају овим делима мистичну атмосферу. Паралелно, Возаревић је аплицирајући несликарске материјале конзистентне и неконзистентне структуре на чврсту подлогу елаборирао и други тип енформелног дела. Рад *Без назива* (1961) из Вујичић колекције, чија је површина безмало у потпуности преливена густим слојевима битумена, има прелазни карактер. Трагови цурења уочљиви су на две хоризонталне и једној вертикалној алуминијумској траци горње зоне, као и партијама златног окера у доњем регистру. Осим у назначеним сегментима, цео приказ делује "заробљен" тешком црном материјом. Две недатиране *Композиције* из Збирке Вукмановић, вероватно настале 1961. године, када и *Мала слика*, *Компактне форме*⁷³⁹ и *Без назива*, представљају заправо најекстремнија решења Возаревићевог енформела. Изразито разуђене тектонике и, у бити, превратничког карактера, ова дела одликује екстремна антиестетичност, одсуство склада ликовних елемената типичног за енформелну антислику. Настала су аплицирањем металних елемената (лимова, ексера, жица) на дрвену подлогу, преко које су наносени густе слојеви мешавине гипса, асфалта или смола, а затим утискиване обличасте челичне нитне или црни каменчићи. Затим је преко тако структуриране подлоге интервенисано ватром, киселинама, оштрим предметима. Отирањем слојева тамне емулзије на површини су се појавила "колористичка окна" бакарних (црвених и златних) лимова и светлосни одсјаји челичних апликација дајући приказу ефекат металних окова и патине старих икона.⁷⁴⁰ Током поступка отирања на извесним партијама дошло је и до ерозије, отпадања површинских апликација и на тим местима указала се унутрашња структура дела. Иако су у овим радовима евидентни рецидиви структурирања приказа, ова одступања од енформелног концепта ипак нису довела у питање уметникову иницијалну намеру. Наиме, ова дела су проистекла пре из изазова разарања, него из потребе за

⁷³⁹ Судаћи према каталогу Трећег октобарског салона *Компактне форме* први пут су излагане 1962. године. На страници 18 под редним бројем 147 дати су основни подаци о делу, а као време његовог настанка наведена је 1961. година. Исту годину настанка овог дела наводи и Лазар Трифуновић у каталогу изложбе *Енформел у Београду* (1982). Чињеница да су *Компактне форме* у наведеним публикацијама и репродуковане представља доказ да је датовање поменутог дела у 1964. годину грешка каснијих истраживача. Видети: *Октобарски салон 1962*, Модерна галерија, Београд, 1962, 18, 103; L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Уметнички павиљон "Cvijeta Zuzorić", Београд, 1982, kat. br. 4.

⁷⁴⁰ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 138.

грађењем. С друге стране, отирање, примена ватре и киселина у радном процесу подразумевала је тренутно реаговање. То је Возаревићев поступак одвело у подручје умереног аутоматизма, без могућности планирања и пројектовања коначног резултата. Евокативне пројекције према мотивима и атмосфери средњовековних икона дале су Возаревићевој верзији енформела метафизички карактер, али и димензију ексклузивности.

Иновативност ових решења препозната је на Првом југословенском тријеналу ликовних уметности 1961. године, када је Возаревићу за *Композицију I*, *Композицију II*, *Композицију III* додељена Друга награда за сликарство. Иако је Возаревић исте године репрезентовао земљу на бијеналима у Токију и Александрији (са Б. Протићем),⁷⁴¹ чини се да је овај избор текао више по инерцији, захваљујући његовој некадашњој припадности и афирмацији у оквиру *Децембарске групе*, али и општој клими, ентузијазму и подршци коју су у том тренутку поједини критичари и етаблирани уметници у улози комесара југословенских селекција и уметничких арбитра пружали енформелном експерименту не одолевајући му ни сами у свом аутономном раду. Колико су заиста били уверени у вредност Возаревићевог експеримента, превратнички карактер његових енформелних решења говоре контроверзне критичке опсервације из епохе, али и ретроспективне интерпретације уметничког енформелног опуса. Поводом Возаревићевих изразито аутореференцијалних дела (*Светлост у форми* и *У простору* 1961) презентованих на Другом октобарском салону,⁷⁴² Зоран Павловић је закључио да управо зато што у свом подтексту носе "неку мистичну, аутохтону мисао, везану како за уметника, тако и за националну културу", она не поседују "авангардистичке претензије" изворног покрета и више формално него концепцијски припадају енформелу.⁷⁴³ Неколико година касније Денегри у тој симболичкој евокацији прошлости препознаје "традиционалистички баласт" Возаревићеве концепције енформела,⁷⁴⁴ у оквиру које је изостала она

⁷⁴¹ Z. Markuš, *nav. delo*, 92.

⁷⁴² Видети: *Oktobarski salon 1961*, Moderna galerija, Beograd, 1961, 28, kat. br. 138, 139.

⁷⁴³ Z. Pavlović, *Beogradsko slikarstvo u Oktobarskom salonu*, Danas, Beograd, 8. 11. 1961.

⁷⁴⁴ J. Denegri, *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji*, Život umjetnosti 7-8, Zagreb, 1968, 30.

темељна реорганизација, преквалификација слике у "други" статус дела.⁷⁴⁵ У Протићевом тумачењу Возаревићеве енформелне фазе као "прелазног периода" и игнорисању његових резултата на том пољу у тексту каталога постхумне изложбе⁷⁴⁶ могао би се наслутити покушај релативизовања значаја енформела у опусу овог некада блиског му сарадника у *Децембарској групи*. У том циљу, чини се, Протић извлачи из контекста и цитира Возаревићеву лаконску опаску: "Кад су узели један делић Рембрантове слике и ставили под микроскоп – добили су енформел",⁷⁴⁷ изостављајући онај кључни део у наставку уметникове изјаве:

"То је била тотална анализа материје [...] Сликлар није пришао, с предумишљајем као научник, анализи материје него је то учинио спонтано, без предумишљаја, да би прекинуо тенденцију петрификације, уигран историјски процес",⁷⁴⁸

од суштинског значаја за разумевање његових мотивација напуштања идиома који је обележио период припадништва *Децембарској групи* и разлога опредељивања за посве другачији, енформелни концепт. То потврђује и Возаревићев став да "уметник не сме да се оглуши о савремена тражења и да их презре, али треба да чува индивидуалност по сваку цену".⁷⁴⁹ И, као што су елементи древне источњачке ликовне традиције (калиграфија) или тада маргиналне индијанске и црначке културе (ритуали, тотеми, џез) дали печат индивидуалности поетикама појединих носилаца уметности негеометријске апстракције с обе стране Атлантика, тако су и извесне компоненте средњовековног уметничког наслеђа постале исходишта Возаревићевог енформела. Оне се читавају у феноменологији дела, структури приказа, метафизичким својствима простора и светлосних просијавања, који су Возаревићевим делима дали димензију сублимне спиритуалности. Из тих разлога Возаревићев енформелни идиом није био близак

⁷⁴⁵ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 137; Isti, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 81.

⁷⁴⁶ M. B. Protić, *Lazar Vozarević: retrospektivna izložba ulja i crteža (1950–1968)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969; Isti, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 33.

⁷⁴⁷ Ова често навођена Возаревићева реченица парафраза је Малроове изјаве "Сви ми знамо да један нови Рембрант, није фрагмент Рембранта, већ фрагмент ништавила" (према: М. В. Protić, *Savremenici*, књ. 2, Nolit, Beograd, 1964, 293) и представља опште место оновременог поимања енформела са становишта егзистенцијализма, хронолошки подударног са токовима модерне науке, где долази до померања тежишта истраживања са видљивих феномена реалног света ка скривеним елементима материје, атому.

⁷⁴⁸ Л. Возаревић, *Уметник не сме да се оглуши о савремена тражења!*, Политика, Београд, 26. 4. 1964. Интервју водио М. Максимовић.

⁷⁴⁹ Исто.

ниједној западноевропској матрици, иако је био заснован на примени несликарских материјала, оперативним поступцима деструисања материје и поништавања темељних вредности високомодернистичке слике. "Бити савремен и остати везан за византијску ликовну културу"⁷⁵⁰ било је и остало начело на којем је Возаревић градио властити уметнички идентитет и визуелни исказ.

У каснијим Возаревићевим енформелним делима архитектоника приказа постаје сведенија. Најчешће, визуело поље је подељено по хоризонтали или вертикали на две зоне, визуелно и структурно различита ентитета: неутрални и рељефни. То показују дела у којима се пластичко збивање одвија у доњем регистру: у *Црним формама* (1962) сфуматична "колористичка окна" бакарних лимова промаљају се из густих слојева црног импаста чија фактура евоцира ерозивну структуру наслага чађи, док у недатираној *Композицији II* (око 1962) из Збирке Вукмановић правоугаону рељефну површину чини густа гипсана маса у коју су утиснути, а затим делимично отрти обличасти црни каменчићи. Да су радовима конципираним на овај начин антиципирана решења из наредне, постенформелне фазе, потврђују Возаревићева дела представљена на изложби у Салону Модерне галерије 1964. године. Елаборирајући синтаксу напред наведених дела, Возаревић гради специфичне творевине, слике-рељефе.⁷⁵¹ Раније насумично, спорадично аплициране металне елементе (тапетарске нитне), сада организује у правилне геометријске облике (круг, елипса, троугао, квадрат, ромб итд.), а преко тако структуриране подлоге наноси основну боју (црвена, златна, мрка). Дискретан оптичко-кинетички квалитет ових дела јесте последица незнатних алтернација у величини металних нитни и својеврсног преплитања, "уписивања" једне геометријске фигуре у другу. Зенит ове фазе представљају радови *Површина* (1966), *Ниско паковање* и *Круг са оранж линијом* (1967), *Спектар II* и *Правилно дељење* (1968), којима се Возаревић приближио сликарству обојеног поља и уметности примарних структура.⁷⁵²

⁷⁵⁰ З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 430.

⁷⁵¹ Известан број слика у којима се поново појављује фигура реализован је техником уља на платну, понекад у комбинацији са колажираном новинском хартијом (*Атомска мадона* 1966, *Материнство* 1967), али оне не представљају доминантан ток уметникове постенформелне продукције. Z. Markuš, *nav. delo*, 26.

⁷⁵² С. Тимотијевић, *Лазар Возаревић: експресија, црно, црвено, бело...*, Галерија РТС-а, Београд, 2012, 12–13.

Зоран Павловић (Скопље, 14. март 1932 – Београд, 27. јул 2006), сликар и историчар уметности, имао је кључну улогу у афирмацији београдског енформела на домаћој уметничкој сцени не само као један од водећих носилаца већ и као промотивни критичар и теоретичар ове тенденције. Позиције са којих је приступио разради енформелне концепције антислике биле су умногоме одређене чињеницом да је 1959. године завршио студије историје уметности на Филозофском факултету и студије сликарства на Академији ликовних уметности у Београду, где је 1961. и магистрирао у класи Недељка Гвозденовића.⁷⁵³ Иако је припадао млађој генерацији носилаца, Павловићево прихватање антиестетичног енформелног идиома текло је поступно и било подстакнуто увидима у актуелна збивања на међународној уметничкој сцени посредством путовања у иностранство, стручне литературе и изложби одржаних у Београду. Такође, не би требало занемарити утицај апстракције наклоњених професора Милоша Бајића и Зорана Петровића, који је 1958. године организовао стручну екскурзију у Париз, када је Павловић први пут и видео изворна дела европског енформела, лирске апстракције и ташизма.⁷⁵⁴ За Павловића, године до 1961. значиле су не само време формирања, тражења властитог уметничког исказа већ и доба дефинисања теоријског приступа, става према енформелној концепцији. Да су егзистенцијалистички немир, мучнина и скептицизам представљали духовна исходишта Павловићевих раних енформелних експериментација, потврдио је и сам уметник објашњавајући у свом аутобиографском исказу зашто је напустио иницијално полазиште, геометризовану апстракцију:

"...пошто сам увидео сву узалудност једног оваквог прибежишта и неспособност његову да ме заштити од живота који је стварао вртлоге у свету и времену коме припадам, определио сам се за тај вртлог, препустио сам се сазнању да је уметност велика игра [...] необјашњива као што је то и живот сам".⁷⁵⁵

Тој одлуци несумњиво су допринеле и не претерано афирмативне реакције критике на његова дела (циклус *Пролећне етуде*) представљена на самосталној

⁷⁵³ Z. Gavrić, *Vilin konjic Zorana Pavlovića*, u: *Zoran Pavlović: rani i radovi na papiru*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2007; *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 108.

⁷⁵⁴ М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997, 50; З. Павловић, *нав.* *дело*, 213, 222, 402.

⁷⁵⁵ Према: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.

изложби у Салону Трибине младих у Новом Саду 1960. године.⁷⁵⁶ Артикулисаној, особеној интерпретацији енформелне поетике, у којој је материја ослобођена намере, праћења или асоцирања на предметну форму, а композициона структура доследно нарушена претходило је неколико експерименталних радова на папиру, дибифеовских цртежа у тушу и акварела из 1960/61. године, који својим морфолошким и техничким карактеристикама наговештавају енформелни исказ. У делима као што су: *In abstracto*, У част Жоржа Матјеа (оба из 1961), Opus operatum, Орфички симбол или Орфички знак (сви из 1962) остварен је висок степен неререференцијалности исказа, али су рецидиви геометризације и пиктуралности даље присутни, иако је примењен поступак колажирања материјала несвојствених класичној слици. У њима је површина третирана плешно, као екран по којем су развијани динамични склопови различитих материјалних ентитета, а таква композициона структура негована је и у неким каснијим Павловићевим енформелним делима (Мала црна слика, 1963). Већина наведених дела била је први пут приказана на промотивној изложби *Енформел – млади сликари Београда* марта 1962. године, мада она само наговештавају исказ заснован на конкретизму материје. Истовремено, настало је неколико радова, који несумњиво припадају радикалном енформелном дискурсу. У питању су три дела са општом ознаком *Без назива* (1962), која су остала у уметниковом поседу и, вероватно поимана као недовршени експерименти, све донедавно била потпуно изван јавне комуникације, па зато и непозната истраживачима.⁷⁵⁷ И док њихов експериментални карактер проистиче из примене несликарских материјала и нестандартних извођачких процедура, изразито антиестетичан, неререференцијалан и медијски амбивалентан склоп указује на то да се ради о примерима "друге уметности". Дело Без назива 1 средњих димензија (42 x 78 cm) по својим језичким, морфолошким и техничким аспектима уникатно је остварење не само у Павловићевом опусу већ и у корпусу београдског енформела уопште. У питању је бриколажна творевина, која по својој организацији подсећа на триптих, а по структури на скулпторална решења Олге Јеврић. Причвршћена с предње стране

⁷⁵⁶ Видети: Д. Давидов, *Зоран Павловић. Изложба на Трибини младих у Новом Саду*, Борба, Београд, 26. 4. 1960; С. С[танић], *Уз изложбу Зорана Павловића "Пролећне етуде"*, Дневник, Нови Сад, 6. 5. 1960.

⁷⁵⁷ Ови радови први пут су излагани и публиковани 2011. године на уметничковој постхумној изложби у београдској Галерији 212. Видети: *Zoran Pavlović (1932–2006). Enformel Zorana Pavlovića*, Galerija 212, Beograd, 2011.

дрвеног рама, "бочна крила" неједнаке ширине представљају аутономне ентитете настале лепљењем нађених комада тканине различитог дезена и текстуре на црну дрвену основу и њиховим местимичним подсликавањем. Пластичко збивање у левом пољу указује на насумично таложење података материјалне реалности, док оно у десном, својом асоцијативном конфигурацијом евоцира Павловићев дибифеовски цртеж *Женска фигура* из 1961. године. Средишњи, конусни сегмент везан за рам са задње стране, материјално је решен истоветно (колажирањем фрагмената различитих материјалних података реалности и њиховим подсликавањем) и физички одвојен од бочних делова празним простором. Међутим, привидна симетрија укупног призора разбијена је жичаним нитима које, произлазећи из јукстапозиционираних кришкастих тамних сегмената, физички повезују средишњи са бочним деловима и потврђују да су "празнине", једнако као и конкретна материја, конститутивни елемент дела. Нажалост, Павловић је само извесне, колажне аспекте овог решења разрађивао током енформелне фазе, али је зато овај медијски амбивалентан концепт слике-објекта крајем 20. и почетком 21. века довео до крајњих консеквенци у циклусу *Прокрустике и балкански гињол*. Материјални аспекти рада *Без назива 2*, по формату највећег (100 x 100 cm) дела из ове групе, такође су решени аплицирањем фрагмената тканине различитих материјалних идентитета на црну основу, преко којих су густе слојеви тамне, монохромне материје наношени кистом, ваљком или четком. Привидно компактно, рељефно жариште материје не садржи било какве референције на предметни свет и својом структуром показује тенденцију ка дезинтеграцији. Линијски урези, светлосни или хроматски (црвена, жута) акценти концентрисани претежно уз ивице аплицираних комада тканине појачавају утисак кретања ка периферним ивицама визуелног поља, али се губе у тами метафизичког простора. Евидентно подстакнут Буријевим концепцијом енформелног дела,⁷⁵⁸ Павловић по димензијама најмањи (36 x 51 cm) рад *Без назива 3* реализује на начин који ће дати печат његовом енформелном исказу. Наиме, он се опредељује за поступак пришивања, лепљења и колажирања случајно нађених, насумично одабраних и спонтано постављених већих и мањих неправилних комада тканине различите текстуре (свила, плиш, јута) на тамној, сликаној подлози оживљеној линеарним

⁷⁵⁸ М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997, 75.

урезима и хроматским, тј. светлосним акцентима. Типичне примере анτισлике буријевског типа представљају дела настала исте, 1962. године: *Композиција и Улис*,⁷⁵⁹ а пре свега, *Композиција I* из Народног музеја у Београду,⁷⁶⁰ по формату највеће остварење из ове серије, за које је Павловић добио Награду критике на Трећем октобарском салону.⁷⁶¹ Наглашеним шавовима, тј. грубим бодовима иглом, којом је концем или канапом спајао површине препарираних и непрепарираних тканина, потенцирана су натуралистичка, антипиктурална својства материје и антикласичне особине дела. Доминација црног позађа као "апсолутног простора" од тада постаје драматска константа Павловићевог стваралаштва.⁷⁶² Третманом површине као континуума равноправних сектора, контрастирањем и варирањем текстуре, импаста и графизма, поништавањем визуелног фокуса и обликовне функције линије и боје, Павловић је одбацио традиционалну логику компоновања.⁷⁶³ Боја је ту присутна само као локални тон аплицираног материјала или акценат који, заједно са светлосним просијавањима, резонира титраје текстилних фрагмената који плутају у бесконачном, ванвременском простору трансцендирајући појам бића и његове "бачености у свет".

Иако утемељена на неконвенционалним изражајним средствима и оперативним поступцима и конципирана као "систем визуелних метафора" отвореног значења, због продуженог процеса извођења и привидне конзистентности визуелног призора, Павловићева дела с почетка шездесетих година у домаћој ликовној критици позиционирана су како унутар, тако и изван

⁷⁵⁹ Ово остварење репродуковано је у првом издању књиге Милоша Јевтића *Уз слике Зорана Павловића* (1997) и датовано у 1962, док се у евиденционом картону Музеја савремене уметности наводи година 1964 (?). На основу чињенице да је Павловић често идентичне ликовне проблеме паралелно разрађивао у различитим техникама, са великим степеном сигурности може се претпоставити да је гваш *In abstracto* (оквирно датован у 1966, после уметникове смрти) по својој пластичкој артикулацији иначе веома близак делу *Улис*, настао истовремено, дакле, 1962, уколико датовање наведено у поменутој књизи објављеној за уметниковог живота прихватимо као релевантно.

⁷⁶⁰ Мада је *Композиција I* једно од укупно пет Павловићевих дела која су у склопу Поклон-збирке др Јакова Смодлаке уведена у тезаурус Народног музеја у Београду, једино она заслужује експликацију у контексту енформела. Три уља из 1967. године (*Пар*, *Девојчица* и *Медитација*), као и један акварел из 1963. године (*Свети Ђорђе*), суштински припадају фигурацији, иако су по извесним спољашњим манифестацијама, егзекуцији и експресији, блиски поетици енформела. Видети: И. Суботић и Љ. Миљковић, *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке: београдски уметници*, Народни музеј, Београд, 1987.

⁷⁶¹ М. Јевтић, *нав. дело*, 75.

⁷⁶² С. Јелић, *Зоран Павловић: призивање светлости*, Борба, Београд, 21. 4. 1984.

⁷⁶³ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 140.

енформела. Дилему разрешава сам уметник, када са извесне хронолошке дистанце о томе каже:

"Сматрам да се никада нисам сасвим ослободио енформела. Ту фазу која је била актуелна шездесетих година, осећам као неку врсту ослобађања мојих сликарских, лирских стваралачких импулса. Ирелевантно је да ли је у слици постојала фигура или не".⁷⁶⁴

Истим поводом, али другом приликом, Павловић је истакао да *Композиција I* (1962) имлицира "драматично осећање егзистенције" и у свом подтексту носи "једно ново осећање, истинску спознају и искуство енформела".⁷⁶⁵ Истовремено, ово дело иницирало је "идеју о распећу", коју је уметник материјализовао у остварењу под називом *У славу Хулијана Гримоа* (1963).⁷⁶⁶ Иако проистекло из Павловићеве интимне и непосредне реакције на вест о бруталном стрељању секретара КП Шпаније, оно нема карактер документа, већ посредством визуелних метафора реферира на трагични догађај.⁷⁶⁷ Зато овде мотив распећа "није био залог васкрсења, искупљења и вечног живота, већ симбол патњи и раздирања човековог онтолошког бића", објаснио је аутор.⁷⁶⁸ Управо са овим и другим делима (*Orpheus* и *Erato*, оба из 1963) у којима је фигура крајње деформисана, стилизована и "сведена на знак",⁷⁶⁹ Зоран Павловић је 1963. године наступио у овиру југословенске селекције на Бијеналу младих у Паризу,⁷⁷⁰ али као представник нове фигурације (а не енформела).⁷⁷¹ Наведеним сликама уметник је испољио специфично схватање односа апстракција – фигурација, показавши да енформелна концепција може бити флексибилно и неисцрпно подручје различитих формалних посибилитета.⁷⁷² Настављајући да усаглашава одлуке о конкретним интервенцијама у материји са значењима која се тим поступцима придају у семантичкој пројекцији слике, Павловић је свој каснији идиом градио

⁷⁶⁴ С. Јелић, *нав. дело*.

⁷⁶⁵ М. Јевтић, *нав. дело*, 76.

⁷⁶⁶ М. Јевтић, *нав. дело*, 75-76; Z. Gavrić, *нав. дело*.

⁷⁶⁷ З. Павловић, *нав. дело*, 496.

⁷⁶⁸ М. Јевтић, *нав. дело*, 76.

⁷⁶⁹ L. Trifunović, Zoran Pavlović, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1970.

⁷⁷⁰ АЈ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969*; М. Јевтић, *нав. дело*, 76.

⁷⁷¹ Осим Павловића, по избору Вере Хорват-Пинтарић, у оквиру југословенске селекције на Трећем бијеналу младих у Паризу 1963. године излагали су: Драган Лубарда, Мирослав Шутеј, Андреј Јемец и Шиме Вулас. А. Челебовић, *Куда иду млади? Писмо из Париза: поводом Трећег бијенала*, Политика, Београд, 3. 11. 1963; М. Јевтић, *нав. дело*, 76; З. Павловић, *нав. дело*, 495, 502.

⁷⁷² М. Јевтић, *нав. дело*, 80.

на искуствима енформела и фигурације дибифеовске и бејконовске провенијенције. Ипак, јасно читљива предметна форма никада није постала доминантна ознака његових дела, него је егзистирала као компонента која је еманирала извесна пластичка и семантичка својства енформела.⁷⁷³ Другим речима, приклањајући се постенформелној фигурацији Павловић је само донекле модификовао енформелни исказ. Задржавајући ону критичку, социјално ангажовану компоненту дела, наставио је да ствара на темељу осећања неспутане креације које му је донео енформел, поимајући уметнички чин искључиво као "обрачун са собом".⁷⁷⁴ Као личност урбане интелектуалне физиономије, Павловић је имао потребу да, паралелно са уметничком праксом, артикулише властити профил ликовног критичара. Својим теоријским промишљањима и расправама о енформелу настојао је да припреми средину за продор ове антиестетске, изразито нерепрезентативне тенденције дајући јој обележја ерудитске, интелектуалне струје.⁷⁷⁵ Као човек великог професионалног кредибилитета и друштвене одговорности, био је спреман да пружи подршку уметничким феноменима и личностима које је препознао као иновативне и вредне, принципијелно се супротстављајући сваком насиљу, конзервативизму, изолацији, притисцима и захтевима који су долазили изван уметничке сфере.⁷⁷⁶ На истоветним, високопрофесионалним и етичким критеријумима градио је и своју каријеру универзитетског професора. Ипак, ова престижна позиција у званичном образовном систему, активно вишедеценијско присуство на ликовној и критичарској сцени, као и многа признања⁷⁷⁷ нису петрификовали Павловићев уметнички дискурс, који је у својој бити остао друштвено ангажован, етички кодиран и истраживачки отворен за нове подстицаје.

⁷⁷³ J. Denegri, *Zoran Pavlović. Galerija Kolarčevog narodnog univerziteta*, Umetnost 14, Beograd, 1968, 98.

⁷⁷⁴ З. Павловић, *нав. дело*, 433.

⁷⁷⁵ Преглед најважнијих Павловићевих теоријских прилога и критичких написа о енформелу дат је у претходном делу рада.

⁷⁷⁶ У периоду 1958–1971. године Павловић је своје критичке написе објављивао у листовима *Рад*, *Данас*, *Борба* и часописима *Поља* и *Уметност*, а теоријска истраживања феномена боје објединио у књизи *Свет боје* (1979). Био је члан редакције ревије *Данас* (1961–1963), један од оснивача и заменик главног уредника часописа *Уметност* (1965–1971). М. Јевтић, *нав. дело*, 70–71.

⁷⁷⁷ Павловић је добитник Октобарске награде града Београда 1981, Седмојулске награде 1989. и Награде УЛУС-а 2003. године. *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 108.

Живојин Жика Турински (Зрењанин, 26. октобар 1935 – Београд, 24. март 2001) био је не само носилац београдског енформела млађе генерације већ и један од водећих промотивних критичара и тумача ове тенденције, њене поетике и технологије. Студирао је сликарство код професора Љубице Сокић, Недељка Гвозденовића и Стојана Ћелића на Академији ликовних уметности у Београду (1960), а код Сокић је завршио постдипломске студије.⁷⁷⁸ Почетак уметничке каријере Живојина Туринског био је обележен интуитивним прихватањем тада иновативне концепције енформела, у оквиру које је тежиште властитих истраживања усмерио на материјалну структуру и техничко-технолошке аспекте дела. Томе су претходили рани радови, изведени током студија у техници лавираног туша и акварела у духу асоцијативне и лирске апстракције (*Положени стуб*, 1958. и *Цртеж*, 1960). Иако су тек далеки наговештаји каснијих енформелних дела, њих би требало разумети као манифестације уметникове потребе за експериментом. Неколико дела мањих димензија *Остаци* (1960), *Мегарон* (1961) и *Композиција III* (1962/63), по својим рушилачким интенцијама и морфолошким својствима, антиестетичности, конкретизму материје и бруталној експресији представљају најдаљу тачку до које је Турински стигао у енформелном структурирању материје. Она су настала утапањем материјала различите структуре и конзистентности (тканина, метал, гипс, канап итд.) у течне смеше (пигмената, песка, битумена, лепкова, разређивача), а затим њиховим аплицирањем, мултилокусном диспозицијом на светлој подлози. Преко ових рудиментарних конфигурација монохромне материје грубо је интервенисано оштрим предметима (урези, утискивања), понекад ватром и киселинама. Трагови тих интервенција, као и незнатна светлосна просијавања металних апликација које израњају из магматичног импаста појачавају утисак унутрашње тензије, тектонскоггибања, пулсирања материје (*Остаци*). Мултилокусном диспозицијом рељефних језгара материје у *Композицији III* поништена је конвенција композиционог фокуса, али и почетни утисак структурације приказа. Основа није потпуно неутрална, уједначена, него је оживљена дискретним варирањем валера, светлоокер тона, као и траговима отирања или уреза. Управо на тим премисама, а пре свега, на елаборацији решења иницираног у делу *Мегарон*, са којим је

⁷⁷⁸ Исто, 116.

започета артикулација специфичног пластичког знака, Турински је градио свој препознатљиви, условно речено, енформелни идиом.

Међутим, да тај процес није текао праволинијски него преко диспаратних решења, говоре радови представљени на његовој самосталној изложби у Галерији Графичког колектива 1962. године. Као доминантну одлику изложених дела, Зоран Павловић издвојио је афирмативан третман материје еквивалентан "фотријеовској мисли о материји",⁷⁷⁹ док је Трифуновић, уверен да ће "технолошки виртуозитет" временом бити редукован, истицао асоцијативна својства материје и експресивну снагу "разливених и спаљених простора"⁷⁸⁰. Реч је о радовима који су били презентовани и на промотивној изложби београдског енформела у Културном центру Београда 1962. године: *Знак ваге* и *Положени стуб IV* (око 1960), *Круг* (1961), *Симбол 2* и *Мали иницијал* (1962).⁷⁸¹ Осим што се издваја по увећаном формату, *Положени стуб IV* показује "другој уметности" несвојствену склоност ка пиктуралности и, условно речено, компоновању. Површина слике подељена је на три хоризонтална сегмента, при чему се "пластичка драма" одвија у средишњој зони. Међутим, то није композициони фокус него подручје полицентричне концентрације слојева пиктуралне материје, пунктова линеарних уреза, жаришта светлосних просијавања и мрачних понора, односно асоцијативно поље пластичког збивања које оставља утисак ширења преко бочних ивица површине и трансцендира назив слике. Бојена материја, коју Турински наноси у слојевима поступно и врло обазриво, поседује својства рафиниране, монохромне структуре те се ово дело указује као парадигма тзв. "пиктуралног енформела" волсовске и моренијевске провенијенције. Супротно томе, дела мањих димензија, посебно *Круг* и *Мали иницијал*, утемељена су на израженијем диференцирању пасивне неутралности светлог, наизглед, инертног фона и активне, рељефно структуриране форме у њеном предморфолошком стадијуму. Ово преусмеравање тежишта експериментације са конкретизма материје ка њеној знаковитости и значењу, евидентно је и у другим радовима Живојина Туринског из времена проблемске актуелности београдског енформела:

⁷⁷⁹ Z. Pavlović, *Izložba slika Živojina Turinskog*, Danas, Beograd, 14. 2. 1962.

⁷⁸⁰ Л. Трифуновић, *Живојин Турински: осећање за материју слике*, НИИ, Београд, 11. 2. 1962.

⁷⁸¹ Видети: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.

Велики иницијал (1962) или *Велики симбол* (1963). У наведеним делима, главно пластичко збивање локализовано је на аутономној површини неевокативног "макро-знака", који унутар своје неправилне, али компактне структуре садржи мноштво независних и квалитативно различитих субструктура: линеарних записа, уреза и алтернација густих наслага импаста и лазурних партија. Структурација оваквог знака подразумевала је спор и постепен процес рада, што је довело до померања тежишта уметникове пажње ка технологији извођења и реafirмацији пиктуралности.⁷⁸² У суштини, примењена средства и процедуре имале су функцију разоткривања и фиксирања материјалне структуре знака у стању метаморфозе. "Исецањем кадра" и продужецима у виду трака Турински је постигао илузију простирања пиктуралног збивања изван граница плохе, поништавајући тако конвенцију рама. Ипак, свестан чињенице да се овај уметник удаљио од изворног концепта енформела, Трифуновић је тврдио да се визуелна драма одвија у знаку самом, а не на његовом визуелном омотачу (форми), те да је у питању "знак нултог степена значења".⁷⁸³ Насупрот томе, Павловић је био мишљења да такав структурални поредак материје имплицира заправо уметников "страх од безусловне апстракције".⁷⁸⁴ Чињеница је, међутим, да хијерархија конститутивних елемената унутар ових знакова не постоји. Они се налазе у предиконграфском стадијуму и, стога, поимају глобално. Њихове семантичке конотације везују се за уметникове многоструке и вишезначне односе са светом, али са претензијом на универзално значење аналогно Јунговим архетипским симболима,⁷⁸⁵ који су у том периоду били предмет интересовања Живојина Туринског.⁷⁸⁶ Оваквом уметничком дискурсу, који припада знаковном систему експлицираном језиком материје, извесне аналогije могли бисмо наћи у

⁷⁸² J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 138.

⁷⁸³ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 139–140.

⁷⁸⁴ Z. Pavlović, *Slike Živojina Turinskog: težnja ka integralnom znaku*, *Umetnost* 13, Beograd, 1968, 131–132.

⁷⁸⁵ Према Јунгу, митови дају универзалну форму основним истинама. Они су повезани са најдубљим нивоима људског искуства идентификованим као колективно несвесно, а њихова бит непосредно се експлицира кроз архетипове, изворне форме или симболе (тотем). F. C. Legerand, *O znaku i otvorenom delu*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 104–111.

⁷⁸⁶ J. Despotović, *Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela*, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.

америчком апстрактном експресионизму, решењима Адолфа Готлиба.⁷⁸⁷ У локалном контексту, он је био препознат као аутентичан допринос "структуралном сликарству" и награђен на Бијеналу младих у Риједи и Другом октобарском салону у Београду (1962. *Велики иницијал* и *Мали иницијал*). Разматрана дела и друге, касније варијације на тему знака-симбола или идеограма (*Иницијал/Метаморфоза круга* или *Трохејски симбол* 1967) прошириле су морфолошко и семантичко поље енформела, што је Туринском обезбедило јединствену позицију унутар шире схваћене енформелне тенденције. Успостављен почетком шездесетих година, овај јединствени мотив (знак–симбол) егзистирао је и у наредним деценијама, истина, незнатно модификован услед преласка на технику рада акрилним бојама и лазурима, као упоришна тачка уметности Живојина Туринског.⁷⁸⁸

Укупно стваралаштво овог уметника показује јесне знаке инволуције: од раног радикализма до касног естетизма, од младалачки бунтовног негирања до професорски тврдог афирмисања конвенционално схваћеног медија сликарства и појма слике као естетског предмета. До те промене дошло је постепено, чему у прилог говори уметникова изјава с почетка девете деценије прошлог столећа:

"Дуго радим на једној слици, сваки сантиметар контролишем. Настојим да доведем слику до оне чистоте којој се некад у сликарству тежило, а што енформелисти иначе занемарују [...] ја стојим на становишту да слика треба да буде лепа, да тако делује да обрадује човеково око."⁷⁸⁹

Иако се Туринском може приговорити на енформелу несвојственој "техничкој виртуозности", понављању, елаборацији и естетизацији једном пронађеног решења, у време проблемске актуелности ове тенденције, он јој је припадао без остатка. У том периоду, Турински је био један од ретких експонената критике "на делу" у домаћој средини, а његова улога у промоцији и тумачењу београдског енформела подједнако је важан аспект његове професионалне биографије.⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Видети: F. C. Legrand, *nav. delo*, 111, 115; E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 29.

⁷⁸⁸ П. Угринов, *Симболи Живојина Туринског*, Књижевност 1, Београд, 1970, 72–74.

⁷⁸⁹ Ж. Турински, *Слика – радост за око*, Дневник, Нови Сад, 27. 6. 1970, поново објављено у: Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, прир. И. Симеоновић Ћелић, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepher и Clío, Београд, 1999, 321–323.

⁷⁹⁰ Кључни текстови у којима се Турински бави проблематиком енформела објављени су у листу *Политика*, ревији *Данас*, недељнику НИИ и часописима *Поља* и *Уметност*, чији је Турински био уредник у периоду

Укључујући се у жестоке полемике које су почетком шездесетих година вођене *pro et contra* београдског енформела на страницама домаће штампе, он се и на теоријском плану борио за афирмацију овог покрета одлучно се супротстављајући водећим критичарима и корифејима српске уметности. Најзад, имао је храбрости и да, имплицитно, одговори и на оптужбе шефа државе упућене апстракцији. Паралелно са уметничком и критичарском праксом, Турински се бавио и педагошким радом на Академији ликовних уметности у Београду. У периоду "после енформела", заокупљен теоријским уобличавањем знања и искуства у домену сликарске технологије,⁷⁹¹ као и обавезама у настави, он је знатно редуковао динамику своје излагачке активности. Ипак, друштвени активизам, вишеструкост улога Живојина Туринског на српској уметничкој, културној и академској сцени несумњиво је допринела да његов атеље на Старом сајмишту постане стедиште духовне елите Београда, интелектуалаца и уметника различитих, али, у бити, прогресивних схватања и опредељења.⁷⁹²

Бранислав Бранко Протић (Бачка Паланка, 27. децембар 1931 – Београд, 29. мај 1990) био је представник и предводник носилаца београдског енформела млађе генерације. Вероватно да су извесни подстицаји његовом раном опредељивању за апстракцију долазили од таквом изразу склоног професора Зорана Петровића,⁷⁹³ у чијој је класи Протић дипломирао на Академији ликовних уметности у Београду (1959), а магистрирао код професора Недељка Гвозденовића (1961).⁷⁹⁴ Међутим, Трифуновић је мишљења да је Протић до властитог енформелног исказа дошао примарно кроз интуитивна тражења и самосталне експерименте са несликарским материјалима, односно мимо било

1972–1978 (И. Симеоновић Ћелић, *Предговор*, у: Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Зертер и Слио, Београд, 1999, 10), а њихов преглед дат је у претходном делу рада.

⁷⁹¹ У питању су стручни приручници *Боје, везива и технике сликања* (1970) и *Сликарска технологија* (1976), које су и данас релевантни за дату проблематику.

⁷⁹² П. Угринов, *Старо сајмиште*, Народна књига и Алфа, Београд, 2004, 174–177; G. Dobrić, *Umesto uvoda. Živojin Turinski, rani i drugi radovi*, у: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Београд, 2009.

⁷⁹³ Зоран Павловић тврди да су управо Петровићеве "ташистичке" слике настале 1958. године умногоме утицале како на Протићево, тако и на опредељење његових колега са студија за енформелни идиом. З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 213, 222.

⁷⁹⁴ *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 128.

каквих утицаја са стране.⁷⁹⁵ Потврду да је енформелним експериментацијама приступио из личних побуда, подстакнут духовним и социокултурним контекстом властитог бивствовања, даје сам уметник:

"Узбуђују ме судбине људи које друштво није прихватило, који се осећају одбачени, изгубљени. И сам сам то доживео када сам из провинције дошао у велеград [...] где човек доживљава трауме [...] Тако сам унео у слике и неке великовне ствари као што су парчићи канапа и стакла, крпе и хартије, уствари оно што је човек одбацио".⁷⁹⁶

И док Трифуновићева теза да је Протић "до енформела дошао пре него што је рационално био свестан шта он значи" отвара могућност преформулације да се ради о инстинктивној уметничкој инвенцији (а не срачунатом избору), његова тврдња да је Протићев енформел "резултат личног сазнања о недовољности класичних средстава, о немогућности старе форме да изрази нову визију света"⁷⁹⁷ остаје неупитна. С друге стране, говор Живојина Туринског на отварању Протићевог првог (незваничног) самосталног београдског наступа у Академији драмских уметности 1958,⁷⁹⁸ али и каснија сведочења Зорана Павловића,⁷⁹⁹ потврђују да је у годинама конституисања енформелног покрета у београдској средини, а пре Трифуновићевог промотивног критичарског захвата, управо овај уметник имао улогу духовног вође неформалне групе носилаца енформела млађе генерације.⁸⁰⁰

Већина истраживача слаже се да Протићу припада истакнута, пионирска позиција у артикулацији енформелне поетике и хронологији јавних наступа њених водећих протагониста у домаћој средини. Томе у прилог говори његова рана уметничка продукција, радови настали још током студија 1956/57, од којих су неки први пут презентовани на изложбама у Новом Саду 1959. и Београду 1960. године. Серија колажа реализована је поступком аплицирања фрагмената конкретне материје (исечци тканине, новинске хартије, нити канапа и вунице) на

⁷⁹⁵ L. Trifunović, *nav. delo*, 122; Исти, *Сликаство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983, 71.

⁷⁹⁶ Б. Протић, *Ради једног сутра*, Дневник, Нови Сад, 2. 4. 1971. Интервју.

⁷⁹⁷ L. Trifunović, *Branislav Protić*, у: *Svetozar Samurović – Branislav Protić – Radimir Damnjanović Damnjan*, Salon Moderne galerije, Beograd, 1962.

⁷⁹⁸ Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, прир. И. Симеоновић Ћелић, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Зертег и Слио, Београд, 1999, 143.

⁷⁹⁹ З. Павловић, *нав. дело*, 301; Исти, *Енформел није ни стил ни правац*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962; М. Јевтић, *нав. дело*, 47.

⁸⁰⁰ М. Р., *Један тренутак са Владом Тодоровићем, Бранком Протићем, Зораном Павловићем: пут је водио директно у апстрактно*, НИИ, Београд, 7. 5. 1961. Интервју.

подлогу. Овим експериментацијама рељефне структуре, Протић је дошао надамак медијске амбиваленције дела и наговестио структуралне аспекте каснијих енформелних радова. Таквом синтаксом, он је демонстрирао властито неслагање, интимни отклон према владајућим естетичким концептима и конвенционалним наставним програмима, а Стеван Станић наводи да су у тренутку настанка ови радови били предмет жестоке расправе и оштрих напада партијске организације студената на Академији ликовних уметности у Београду.⁸⁰¹ Хронолошки подударна три дела идентичног назива *Композиција*, такође су изведена техником колажирања новинских исечака (грчка и кинеска штампа), фрагмената тканине, чипке и карата за игру, али су ове апликације брижљиво подсликаване загаситим (сивосмеђим или сивомаслинастим) тоновима са ефектом кубистичког фасетирања. Пиктурална материја и несликарски материјали основни су носиоци структуре дела, али је рељефност и експресивност дела стишана у односу на претходно разматрану серију колажа. Упркос експерименталном карактеру, изразитој аутореференцијалности и технолошким иновацијама, овим делима се не може одрећи изванредан естетски квалитет, афирмативан однос према сликарској материји. Денегри је мишљења да *Композиција* (1957) из Музеја савремене уметности представља "прво чисто енформелно дело у Протићевом сликарству и један од кључних примера укупне продукције српског и београдског енформела",⁸⁰² пре свега, зато што је у њој форма доведена до стадијума потпуног ишчезавања, иако је супстанца уља задржана уз тек местимична згушњавања материје. Утисак разбијености композиционог фокуса постигнут је мултилокусном диспозицијом лазурних партија и слојевитих жаришта аморфне материје (смеше тамног пигмента, гипса и лепка), која као да плутају, лебде у физички и временски неограниченом простору. Ова језгра постављена су у извесном отклону од средишта, приближавајући се доњој или горњој периферној граници плохе. Мање истакнути слојеви импаста постепено се стањују и разлажу ка рубним зонама слике, до коначног утапања у монохромну компактност основне гаме (црвени окер). Задржавајући функцију ритмовања визуелног поља, ови пуктови слојевите материје и светлосна просијавања представљају рецидиве

⁸⁰¹ S. Stanić, *Dokonda nije ona ista*, Polja 62-63, Novi Sad, 1962, 16.

⁸⁰² J. Denegri, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.

традиционалног компоновања, а уједно и спецификум Протићевог енформела, својеврсни коректив енформелне концепције призора као "тоталне представе". Слична је и *Композиција* (1959) у власништву Факултета ликовних уметности у Београду. На плану третмана површине, она, такође, показује напуштање фиксне форме и, за Протића типично, рудиментарно задржавање и понављање распореда жаришта згуснутих слојева материје на површини, с том разликом што је овде основни тон мркомаслинаст, а пиктурално збивање најинтензивније у доњем регистру. Управо ова концепција визуелног исказа, елаборирана у *Композицији 301*, донела је Протићу награду на Бијеналу младих у Риједи 1960. године.⁸⁰³ За описани начин артикулације визуелног призора сам уметник тврдио је да је проистекао из личног доживљаја летења, тачније падобранског искуства:

"Код мене, рецимо, детаљ буде обрађен, а остало остављам у неком аморфном стању, различено. Последица је то мог виђења из ваздуха. Када падам доле ја фиксирам детаљ, као репер за спуштање. Он ми је јасан. Све остало се губи, разлива преда мном. Кад узлећем, пак, објекти се губе, све постаје нереално, све се стапа у једно".⁸⁰⁴

Међутим, утицај поменутог искуства требало би схватити једино као иницијални моменат уметничке имагинације, коју Протић транспонује у аутореференцијалну структуру енформелног дела.

Две слике из 1959. године, *Без назива* (приватно власништво) и *Мала слика* (Музеј савремене уметности), наговештавају незнатну измену третмана материје и хладнију експресију остварену у серији дела са општим називом *композиција*, које уметник обележава бројевима упућујући тако на редослед њиховог настанка.⁸⁰⁵ У том контексту, *Композиција 322* (1960/61) и *Композиција 395* (1966) из Народног музеја у Београду могу се посматрати као граничне тачке унутар којих је текао даљи развој Протићевог енформелног исказа. Иако је гама остала сведена на смеђи или маслинастосиви тон, поступним и концентрисаним исликавањем површине постигнута је стабилна и рафинирана структурација материје посредством које је негирана форма, али не и слика. Према речима самог

⁸⁰³ Манифестацију Бијенале младих покренула је и организовала 1960. Галерија ликовних уметности у Риједи, у сарадњи и уз материјалну помоћ Фонда "Моша Пијаде", са циљем да сваке друге године прикаже рецентну сликарску и вајарску продукцију југословенских уметника (старости до 32 године). if, *Biennale mladih*, Telegram, Zagreb, 29. 7. 1960.

⁸⁰⁴ Према: И. Симеоновић Ђелић, *Боје времена*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepter и Clio, Београд, 2001, 200.

⁸⁰⁵ J. Denegri, *nav. delo*.

уметника, "она је морала остати визуелна хармонија".⁸⁰⁶ Осим што се не опредељује за дословни конкретизам материје и не спроводи ригорозну декомпозицију плохе, Протић ни пиктуралну материју не наноси кроз чист гест или жустру акцију. Спор, контролисан процес извођења и материја третирана као "неокласично средство", по оцени Зорана Павловића, дали су Протићевим остварењима "ред, логику и смисао класичне организације".⁸⁰⁷ Стога структура ових слика изазива двојак ефекат: иако аиконичне, лишене референцијалности и хроматске разраде, оне задржавају афирмативни третман материје и формалне одлике, специфичне компетенције сликарства (плошност, дводимензионалност).⁸⁰⁸ Другим речима, оне припадају "пиктуралном енформелу" у интерпретацији Волса или Матије Моренија,⁸⁰⁹ али не и контексту "друге уметности", која осим изразите антиестетичности и антипиктуралности подразумева и медијску амбиваленцију дела. Стога би управо за Протићева дела важила она најшира дефиниција енформела као структуралне апстракције која, на крају, допушта могућност "естетског резултата".⁸¹⁰ Из тих разлога, Трифуновић инсистира да је Протићев енформел настао из "експеримената са сликарском материјом, а не из неодадаистичких асамблажа и естетике канти за смеће".⁸¹¹ И док Павловић тврди да особеност Протићевог енформелног стваралаштва лежи у свесном одступању од формалних пропозиција ове концепције,⁸¹² Денегри на основу експресије његових дела закључује да је у питању "једно озбиљно, тешко, мучно, у основи нихилистичко расположење и песимистичко поимање човекове задате историјске ситуације".⁸¹³ Тумачена у кључу "бекетовске метафоре о апсурду",⁸¹⁴ она се указују као еманација егзистенцијалних позиција, етичког става уметника. Њихова потенцијална значења леже у дубљим слојевима уметничког бића, потресним животним искуствима и личним пасијама, која је

⁸⁰⁶ Према: И. Симеоновић Ћелић, *нав. дело*, 200.

⁸⁰⁷ З. Павловић, *Енформел није ни стил ни правац*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.

⁸⁰⁸ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001, 88.

⁸⁰⁹ J. Denegri, *нав. дело*; *Isti, Slikarstvo Branka Protića danas*, Izraz 2, Sarajevo, 1967, 169–174.

⁸¹⁰ L. Merenik, *нав. дело*, 106.

⁸¹¹ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. Dragan Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 138–139.

⁸¹² З. Павловић, *Простори облика и боје*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepter и Clio, Београд, 1997, 35–37.

⁸¹³ J. Denegri, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.

⁸¹⁴ L. Trifunović, *нав. дело*, 139.

Протић сублимирао у реченици: "Уклапање у живот стаје ме доста напора".⁸¹⁵ Иако Протићева енформелна дела настају у продуженом временском процесу оперисања материјом, кључне детерминанте синтаксе – монохромација и нерелативност, као и хладна, злокобна и узнемирујућа експресија, обезбедиле су овом уметнику особено место у контексту београдског енформела.

И по завршетку проблемске актуелности овог феномена, Протић је остао доследан у неговању, али и варирању, елаборацији успостављеног модела слике настојећи да избегне хиперпродукцију којој је енформел у стадијуму академизације био подложен. Ипак, после 1963. године његов енформелни исказ поприма конструктивне интенције и израженије естетске особине, чиме је делу враћена класична лепота композиције и сликарске материје. Међутим, у прилог Денегријевој тези да је Протић "поседовао менталитет аутентичног протагонисте енформела",⁸¹⁶ говори чињеница да позиција универзитетског професора, учешће на престижним међународним ликовним манифестацијама у оквиру националних селекција (Пети бијенале медитеранских земаља у Александрији 1963), као и бројна домаћа признања⁸¹⁷ нису довели до приклањања овог уметника доминантним конвенцијама и укусу, нити су га поколебали у одлуци о повлачењу са уметничке сцене након обављене историјске улоге предводника једног покрета. Коначно, чини се да су у његовом животном искуству једино летење и падобранство остали трајне пасије несмањеног интензитета, али са фаталним епилогом. Протићева физичка егзистенција окончана је 1990. године у авионској несрећи.

Владислав Шиља Тодоровић (Крушевац, 19. март 1933 – Београд, 5. фебруар 1988) био је чврсто везан за београдску уметничку средину, где се школовао и профилисао као један од водећих носилаца енформела. Академију ликовних уметности завршио је у класи професора Недељка Гвозденовића

⁸¹⁵ Према: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija kulturnog centra, Beograd, 1962.

⁸¹⁶ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 107.

⁸¹⁷ Осим Прве награде на Бијеналу младих у Риједи (1960), Бранко Протић добио је Награду Културно-просветне заједнице на изложби УЛУС-а и Награду Галерије Матице српске на Трећем тријеналу (1964), Прву награду колоније Сићево (1965) и Ечка (1967), Награду Галерије "Фонтана" на Деветом октобарском салону (1968) и Награду Октобарског салона (1985). J. Denegri, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.

(1959),⁸¹⁸ а затим и специјални течај (1961).⁸¹⁹ Већ током студија Тодоровић је почео да се удаљава од класичне пиктуралности и концепције слике, интуитивно се опредељујући за енформелну апстракцију као примарно подручје личних уметничких преокупација. Потврду да је његов улазак у подручје енформела био спонтан чин мотивисан интимним осећањем, унутрашњим доживљајем света налазимо у аутобиографском исказу из 1962. године:

"можда је то било када сам први пут чуо причу о мору. Тада је оно постало моја жеља. Замишљао сам га које како [...] На његовим обалама није било ни села ни градова [...] волим море, волим његове дубине, његове тајне, његов живот, његову смрт и све што се не види, што се само осећа".⁸²⁰

Метафизички доживљај мора, примордијалних предела и исконских сила природе, послужио је Тодоровићу само као претекст за испитивања материје, простора и времена, која су резултирала посве неуобичајеним, особеним пројекцијама реалности (*Окамењено море* 1962, *Осећање мора* и *Од неба до мора* 1963). Томе је претходила серија раних радова са идентичним називом *композиција* настајала у периоду 1958–1961. која, осим што открива Тодоровићеву склоност ка експресији лирског типа и оперативном поступку у којем случај умногome одређује крајњи резултат, показује и за домаће прилике тог времена врло висок степен неререференцијалности. Утисак да је у питању асоцијативна иконографија изведена из структуре "оронулог зида" према Леонардовом упутству,⁸²¹ потенцирају изузетно велики формати којима је Тодоровић проблематизовао још једну конвенцију класичног сликарства, конвенцију штафелајне слике. У *Композицији IV* (1961) достигнуто је такво стање "умртвљености" материје, после чега би свака даља интервенција била излишна. Трагови утискивања, отирања, стругања, гребања материје, те њеног поновног nanoшења или цурења представљају доказ уметникове егзистенције у времену креативне акције. Препознавши у овим радовима, презентованим на заједничкој изложби са Протићем и Павловићем у Музеју примењене уметности и Октобарском салону 1961. израз "личне снаге" и креативног доприноса

⁸¹⁸ S. Ristić i G. Dobrić, *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010.

⁸¹⁹ С. Вуковић, *Владислав Тодоровић Шиља: цртежи*, Ликовна галерија Културног центра, Београд, 1986.

⁸²⁰ Према: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.

⁸²¹ L. da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1953, 34–35, 37.

апстракцији,⁸²² Трифуновић је у избор за промотивну изложбу београдског енформела у Културном центру Београда 1962. године уврстио и неколико остварења овог уметника. То су *Светла игре* (1960), *Прастари завет* (1961), *Наново рођен и заборављен* и *Камен, вода и живот* (оба из 1962), дела лишена фиксне форме и композиционог фокуса, претежно заснована на монохромји и гестуалном третману материје, али и аплицирању несликарских материјала (кудеља, кожа, дрво, метал, стакло, камен). У питању су радови у којима су рељефни слојеви бојеног пигмента (црна, загаситозелена или црвена) концентрисани у неколико пунктова, који се постепено стањују, дезинтегришу или утапају у основу. Рудиментарна фактура тамних жаришта материје оставља утисак тензије, пулсације на светлој основи рафиниране текстуре, док њихова диспозиција ствара илузију кретања, простирања пластичког збивања изван граница платна.⁸²³ Местимична просветљења подлоге немају обликовну него функцију отварања метафизичке димензије простора. Елаборација ове синтаксе довела је Тодоровићева дела у подручје "друге морфологије", која не рачуна на класично схватање просторности и темпоралности нити на формално-композициони поредак високомодернистичке слике. Томе у прилог говоре *Бесћутност мора* и *Црвено и црно* (оба из 1963) или *Пепељасто небо*, *Месечева обала* и *Бескрајно море туге и радости* (сви из 1964), у којима је оперативни поступак радикализован комбиновањем технике цурења ликида, деструисања материје и концентрације слојева.⁸²⁴ Уместо сликања четком, Тодоровић по слојевитим конфигурацијама несликарске материје пролива ликиде, интервенише ватром, киселином, оштрим предметима и широким назубљеним шпахтлама које остављају траг попут чешља. Еруптивна светлосна просијавања и опори колористички акценти (црвено, жуто, зелено) умногome су драматизовали експресију пластичке визије. Тако поводом Тодоровићеве заједничке изложбе са Филиповићем у Културном центру 1963. године Павловић истиче "убојиту снагу, одлучну опорост и оштрину" Тодоровићевих остварења.⁸²⁵ Међутим, убрзо су све

⁸²² Л. Трифуновић, Лазар *Октобарски салон – у знаку млађих генерација*, НИН, Београд, 5. 11. 1961.

⁸²³ Z. Pavlović, *Izložba slika Vladislava Todorovića*, *Umetnost* 17, Beograd, 1969, 93–94.

⁸²⁴ S. Ristić, *Između strukturalizma i gestualnosti: slikarstvo Vladislava Todorovića (1959–1963)*, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 2010.

⁸²⁵ Z. Pavlović, *Filipović – Todorović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1963.

кључне тековине енформелне еманципације материјалног статуса Тодоровићевог дела трансформисане у естетизовану конвенцију.

Тодоровићеву уметничку продукцију из времена кризе и опадања енформелне тенденције на српској уметничкој сцени одликује класична организација слике, пиктурална материја, колористичке хармоније и виртуозност извођења. Услед тога његова дела (*Црвене игре* 1965, *Пут у неизвесност* 1966) губе ударну моћ и изражајну снагу ранијих радова.⁸²⁶ Упркос томе, појединим остварењима из овог периода ипак се не могу порицати самосвојност и критичка димензија. Из тих разлога Трифуновић је, полазећи од Матјеове дефиниције неререференцијалног знака на "барокном ступњу" артикулације,⁸²⁷ као суштинско обележје ових остварења истакао "барокну узнемиреност".⁸²⁸ Слика *Крв Шпаније* из 1965 (попут Мадервелове серије *Елегија Шпанској републици* 1949. или Павловићевог дела *У славу Хулиана Гримоа* 1963) настала је као непосредна рефлексија, протестна реакција уметника на репресију, драматичне догађаје у земљи којом је тада владала војна хунта. Управо ово дело доказује да енформел као концепција није био скучен и строго канонизован програм, те да антиестетичност није једини и одлучујући његов принцип, него да је то подједнако и другачије поимање ангажованости уметника, питање његовог етичког става и погледа на свет. По природи непретенциозан и незаинтересован за теоријско-критичарске експликације властитог дела и тенденције којој је безрезервно припадао, Тодоровић је углавном измицао пажњи стручне јавности.⁸²⁹ То нису промениле ни две награде на Трећем бијеналу младих у Риједи и Сликарске колоније "Сићево" 1964,⁸³⁰ којима је Тодоровићево позно енформелно дело добило формалну потврду, признање. Када је и било предмет критичарских опсервација, оно је најчешће тумачено као резултат "опседнутости"

⁸²⁶ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 136.

⁸²⁷ Ž. Matije, *Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (I)*, Delo 2, Beograd, 1961, 202.

⁸²⁸ L. Trifunović, *Vladislav Todorović – Šilja*, Salon Muzeja Savremene umetnosti, Beograd, 1968.

⁸²⁹ G. Dobrić, *Uvod*, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010.

⁸³⁰ S. Ristić i G. Dobrić, *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010.

виртуозношћу извођења⁸³¹ или "позитивним исходом" таквог поступка,⁸³² као дело у којем не постоји било какво егзистенцијално потврђивање.⁸³³ Иако Тодоровићев енформелни исказ никада није имплицирао социјални бунт или деструкцију као став, нити је поседовао ону спекулативну, филозофску компоненту својствену радикалним примерима, његово дело и уметничка позиција остају трајно везани за енформел. Вођен егзистенцијалним осећањем изолованости властитог бића, Владислав Тодоровић је у оквиру шире схваћене енформелне концепције – која у крајњем исходу допушта и могућност естетског резултата – дефинисао властиту позицију на линији коју су унутар београдског покрета успоставили Протић и Филиповић. С друге стране, иако је Тодоровић био актер свих значајнијих манифестација и догађаја везаних за промоцију и афирмацију београдског енформела, податак да је током вишедеценијске каријере приредио тек нешто више од десет самосталних изложби говори да се у његовом случају радило о аутсајдерској уметничкој позицији и менталитету који није био оптерећен каријеризмом и друштвеним престижом.

Бранко Филиповић Фило (Цетиње, 27. јун 1924 – Београд, 7. новембар 1997) имао је врло специфичну и самосвојну позицију унутар струје београдског енформела. Формирао се у Уметничкој школи Петра Лубарде на Цетињу и у класи Мила Милуновића на Академији ликовних уметности у Београду, где је завршио студије сликарства (1955), а касније и специјални течај.⁸³⁴ У настојању да испољи унутрашње садржаје властитог бића Фило се још током студија упустио у, за домаће прилике, веома рана испитивања материје и тражења технолошких иновација. Подстицај у том правцу могло је да пружи изучавање технологије фрескосликарства на часовима професора Јарослава Кратине.⁸³⁵ И док поједини истраживачи тврде да су посредна сазнања (литература) и увиди у резултате

⁸³¹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 138.

⁸³² М. Поповић, *Владислав Тодоровић Шиља*, Галерија Коларчевог народног универзитета, Београд, 1964.

⁸³³ G. Dobrić, *nav. delo*.

⁸³⁴ J. Denegri, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 18; S. Stepanov, *Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 144; N. Martinović, *Branko Filipović – Filo*, Galerija RIMA, Kragujevac, 2012, 3, 5.

⁸³⁵ Технику фрескосликарства Јарослав Кратина специјализирао је у више европских уметничких центара, а у периоду 1947–1962. био је професор на предмету Зидно сликарство на Академији ликовних уметности у Београду. *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 60.

рецентне евроамеричке апстракције (изложбе у Београду) пресудно утицали на Фила у погледу радикализације и апстраховања изражајног језика,⁸³⁶ сам уметник сведочи да је у подручје енформела ушао интуитивно, под утиском црногорског пејзажа који, како је рекао, "као да је исписан или нацртан тим рукописом – енформелом"⁸³⁷. Серијом експерименталних дела мањег формата (*Без назива*, 1954–1956), тачније радова на папиру насталих у акцији брзог извођења у техници уља, тј. поступком прскања и цурења ликида, али и бојеним пигментима мешаним са песком,⁸³⁸ Фило је стигао надамак језички и технички артикулисаног енформелног идиома.⁸³⁹ Без обзира на врло ран датум њиховог настанка, Трифуновић је приоритет у артикулацији енформелне поетике дао делима Бранислава Протића, уверен да су поменути Филови радови лишени "минимума свести о чину и циљу".⁸⁴⁰ Новија истраживања допринела су расветљавању чињенице да је Фило о свему што је битно одредило његово почетно опредељење био довољно обавештен, тј. доказала су да је он у време настанка поменутих радова имао врло јасну представу о језичким и концептуалним консеквенцама енформелног поступка.⁸⁴¹ Међутим, како рана енформелна дела (*Без назива* и *Далека светлост* из 1954, *Без назива* 1956. итд.) није презентовао програмски на првој самосталној изложби у Галерији УЛУС-а априла 1957, него заједно са бројчано доминантним сликама читљивих мотива пејзажа, мртвих природа и ентеријера,⁸⁴² четири рада блиска енформелној матрици нису ни могла да доведу до значајнијих концепцијских померања у тадашњој уметничкој средини Филовог деловања.⁸⁴³ Језичка кохерентност и висок степен неререференцијалности ових дела

⁸³⁶ J. Denegri, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 22.

⁸³⁷ Према: Р. Рељић, *Неподошљива лакоћа стварања. Бранко Филиповић – Фило*, Ауто свет, Београд, 4. 3. 1987.

⁸³⁸ Z. Gavrić, *Filovo isihastičko pripremanje. Radovi na papiru 1954–1959*, u: *Filo Filipović: radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

⁸³⁹ J. Denegri, *Filo: četiri konteksta*, u: *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997, 14.

⁸⁴⁰ L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982, 14.

⁸⁴¹ Сликаp сведочи да је 1957. године једино "Алекса Челебоновић нашао за сходно да похвали двије овакве слике" и да се после Милуновићевог коментара "Батали то Фило. Ове ти слике изгледају као палачинке" неколико година није усуђивао да излаже "бела енформелна дела", иако је у интими атељеа наставио да разрађује ту концепцију. Б. Филиповић – Фило, *Није важно ко је први почео, важно је шта је постигао*, Побједа, Титоград, 19. 5. 1968. Интервју водио Ј. Д.

⁸⁴² Ђ. Поповић, *Изложба Бранка Филиповића – Филе*, Борба, Београд, 9. 6. 1957.

⁸⁴³ J. Denegri, *Rani Fila: okolnosti i kontroverze jednog umetničkog formiranja*, u: *Filo Filipović. Radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

и њихов значај за даљи Филов уметнички развој,⁸⁴⁴ ипак не доводе у питање Трифуновићеву оцену да се радило о антиципацији, али не и артикулисаномј енформелној парадигми приоритетног хронолошког статуса.

Филово потпуно овладавање енформелном техником и лексиком показују две Композиције из 1958. и 1959. (Збирка Вукмановић), као и циклус тзв. "белих слика" (1957–1960). Као једно од парадигматских остварења ове серије, Бела слика (1960) из Народног музеја у Београду сведена је на монохромину и слојевите импасте песковитих пигмената по којима је интервенисано ватром, тачније лампом за лемљење. Из импаста песка и белог пигмента посне фактуре спорадично се промаљају дискретна, бледа колористичка просијавања, која својом диспозицијом показују тенденцију ширења ка рубним ивицама плохе поништавајући, тако, конвенцију композиционог средишта. Иако по својим основним интенцијама негирања сваке фиксне форме несумњиво припадају енформелном концепту, генерално Филова дела "беле енформелне фазе" задржавају далеке асоцијације на кршевите црногорске пејзаже (Игра времена 1961/2).⁸⁴⁵ И поред изразите гестуалности, знатног удела брзине и импровизације у извођачком процесу, ни Филови концепцијски најчистији радови из периода "црног енформела" такође нису до краја лишени референција на природу као иницијалну инспирацију. У питању је евокација исконског, имагинарног предела језиком и поступком енформела, а не реално представљање природе.⁸⁴⁶ На то упућују и називи ових радова: Тамни хоризонт, Мотив мог краја, Бескрајна позадина (сви из 1962), Камена пустиња (1962/63), у којима Фило као да разрађује структуру плохе Лубардиних рудиментарних, митских визија природе,⁸⁴⁷ а путем апстрактног језика трансцендира појам "последњег натурализма".⁸⁴⁸ Управо та везаност за природу и *genius loci* из којег потиче

⁸⁴⁴ S. Stepanov, *Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 150.

⁸⁴⁵ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 126, 136–137.

⁸⁴⁶ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 180–181; Isti, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 20, 23.

⁸⁴⁷ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 132.

⁸⁴⁸ Термином *ultimo naturalismo*, који у слободном преводу значи "последње могуће сликарство по природи", Франческо Арканђели именовано је једну специфичну варијанту енформела италијанске провинијенције блиске концепту "апстрактног пејзажа" (Мишел Рагон) у француској уметности. Видети: Z. Rus, *Apstraktna*

обезбедили су Филу самосвојну позицију унутар београдског енформела. Остварења овог циклуса структурирана су као својеврсни палимпсест. У њима су комбиновани поступци концентрације слојева (мешавине пигмента, песка, асфалта, лепка), спаљивања или нагризања киселином, цурења ликида, а затим и отирања материје. Простор измиче сваком одређењу, он је у сталној трансформацији, метаморфози, а алтернирањем рељефних наслага и течних лазура дошло је до његовог кондензовања. Френетичним потезима, колористичким акцентима и светлосним просијавањима, интензивирана је илузија кретања, динамичног раслојавања материје, тачније еруптивног распрскавања њеног језгра. На тај начин, Фило је постигао илузију "тоталне представе" и ширења пластичког збивања изван физичких граница плохе. Међутим, у овим делима нема оне разарајуће енергије и дословног конкретизма материје на граници медијске амбиваленције, она не одају оно интровертно, мучно и трагично стање егзистенције. Иако је у њима аплицирао несликарске материјале и примењивао различите, иреверзибилне поступке деструисања материје, Фило то није чинио с намером да дезавуише конвенцију слике и асоцијацијативне потенцијале материје. Из тих разлога, Петар Ђуковић тврди:

"Филове слике не означавају хаос распада, већ много прије драму настајања [...] То, наиме, није сликарство негације, нихилизма, мрака, тамне стране свијета, то није сликарство хтонских предјела и демонских сила, то је сликарство виталности, страшног раста, позитивних енергија, херојске људске, или, пак, космичке драме, сликарство које своју духовно-интелектуалну референцу може пронаћи у оптимистичким пројекцијама европске хуманистичко-просвјетитељске традиције".⁸⁴⁹

Унутар једне по основним интенцијама претежно несликарске тенденције Фило је неговао пиктуралност, колористичке хармоније, "естетику брзине",⁸⁵⁰ али је тим аутоматичним гестуалним извођењем, динамичним ритмовима и у класичној техници уља успевао да постигне ефекат аморфности, разуђености материје. Ове особине биле су разлог да при одређењу Филове енформелне продукције Зоран

umjetnost u Hrvatskoj, Logos, Split, 1985, 60–61; J. Denegri, *Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 551; M. Ragon, *Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 80.

⁸⁴⁹ P. Ćuković, *Branko Filipović – Filo*, u: *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997, 8.

⁸⁵⁰ L. Trifunović, *nav. delo*, 136–137.

Гаврић примени Розенбергов појам *трансформална уметност*,⁸⁵¹ која поништавајући сваку фиксну форму имплицира безоблично стање културе и фрагментарну слику микро и макросвета.⁸⁵² Евидентно је, дакле, да је овом уметнику био важнији процес извођења, време које посвећује настанку дела кроз које потврђује властито постојање, од коначног резултата. Трагови тела, гестуални потези као визуелне регистрације тих тренутака доказ су његове егзистенције, а та тренутачност извођења убраја се у кључне пропозиције енформела. Ипак, већ поводом Филове заједничке изложбе са Тодоровићем у Културном центру 1963. године Павловић у делима овог уметника детектује прве манифестације удаљавања од изворних принципа покрета и враћање на позиције "углађене класичне апстракције".⁸⁵³

Кризу и декаденцију енформелне концепције Фило је успео да превазиђе развијајући властити исказ у правцу лирске експресивности утемељене на егзалтацији боје и еуфорији геста. Да су перформативна својства Филовог енформелног и постенформелног стваралаштва деловала инспиративно на поједине домаће представнике покрета примарно утемељених на ефемерној акцији, понашању уметника, потврдила је Марина Абрамовић описујући сеансу која се одиграла у атељеу овог уметника крајем шездесетих година као своје "прве лекције из сликарства":

"Фило је узео платно и маказама га је неравно изрезао. Ставио га је на под, набацио туткало, а затим асфалт и просуо пигменте црвене, жуте, црне, све то полио бензином и запалио. Уследила је експлозија [...] Рекао је: 'То ти је залазак сунца'. Био је то магичан доживљај".⁸⁵⁴

У бити апстрактно и на искуствима енформела засновано Филово стваралаштво у наредном периоду сеизмички је пратило промене на домаћој и интернационалној уметничкој сцени. У делима осме и девете деценије прошлог века он виолентним и уситњеним потезима разрешава проблем ирационалног простора, ослобађања

⁸⁵¹ Видети: Н. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, priredio J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 37–39.

⁸⁵² Z. Gavrić, *Filovo isihastičko pripremanje: radovi na papiru 1954–1959*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 90.

⁸⁵³ Z. Pavlović, *Filipović – Todorović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1963.

⁸⁵⁴ N. Nikčević, *Skok u drugi prostor*, Pobjeda, Podgorica, 21. 9. 1996. Детаљније: S. Stepanov, *Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 162–163; S. Racanović, *"Simultana prezentacija nepovezanih događaja"*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 219.

светлости и унутрашњих импулса из густих слојева снажних црвених и пригушених сиво-плавих тонова, али на начин битно другачији од оног својственог носиоцима неоекспресионизма осамдесетих (*Дунтих I и II* 1972, *Дунтих* 1987). У питању је била, тврди Лидија Мереник, фасцинација "чистом сликом" подигнутом на ниво "знака", која је надјачала све стилове и мене времена.⁸⁵⁵

Чињеница да Фило није био "милитантни" заступник енформела и да његово дело углавном није имало особине "друге уметности", ипак не доводи у питање тежину и кредибилност енформелне побуне овог уметника. Наиме, модел његовог понашања одговара профилу бескомпромисног аутсајдера, који представља једно од суштинских обележја енформела. У датом социокултурном контексту и времену значило је то позицију уметника који не учествује у уметничко-политичком пројекту хегемоније значења, па самим тим и не ужива привилегије носилаца локалног институционализованог мејнстрима. Опредељујући се за позицију сликара који делује самостално⁸⁵⁶ и мимо императивне идентификације са "правцем", Фило је показао да је једино уметност коју ствара његово најчвршће егзистенцијално, психолошко и морално упориште.⁸⁵⁷ Колико је апартна била позиција овог уметника на домаћој уметничкој сцени, доказује његова друга самостална изложба у Београду 1962. године која је, иако су на њој били презентовани радови у потпуности артикулисаног енформелног идиома, измакла пажњи критике, па чак и оне промотивне.⁸⁵⁸ Тек након наступа на Октобарском салону 1962. и заједничке изложбе са Шиљом Тодоровићем у Галерији Културног центра Београда октобра 1963. године Фило је остварио непосредне контакте са најужим језгром

⁸⁵⁵ Л. Мереник, *Слика као судбина. Бранко Филиповић Фило*, Књижевна реч, Београд, 10. 2. 1987.

⁸⁵⁶ Подаци из Филове биографије говоре да је само у једном кратком периоду, на почетку своје уметничке каријере, деловао у оквиру групе *Тројица* (1958), коју су осим њега чинила још двојица црногорских уметника: Александар Пријић и Гојко Беркуљан. Анон., *Двије изложбе у Титограду: "Тројица"*, Побједа, Титоград, 11. 5. 1958; А. В., *Сликар Б. Филиповић излаже у Риму*, Побједа, Титоград, 23. 11. 1958.

⁸⁵⁷ J. Denegri, *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Сне Горе, Сетинје, 2011, 30–31.

⁸⁵⁸ Овај наступ регистрован је у гласилу Удружења ратних инвалида, а приказ открива податак из Филове животне биографије да је био ратни инвалид. Н. С., *Редуцирана палета. Изложба слика Бранка Филиповића – Фила*, Инвалидски лист, Београд, 14. 4. 1962.

протагониста београдског енформела.⁸⁵⁹ Заједно са њима трпео је исте последице игнорантског односа културног естаблишмента када је у питању био избор за националне селекције на престижним међународним уметничким смотрама. Изузетак представља његово учешће на Шестом бијеналу медитеранских земаља у Александрији (1965) и неколико репрезентативних изложби савремене југословенске уметности у иностранству крајем шездесетих и седамдесетих година прошлог века, дакле, у време када је проблемска актуелност енформела увелико прошла. Међутим, Фило је захваљујући личним настојањима и контактима после прве самосталне изложбе у Риму 1958. године остварио низ запажених наступа у иностранству којима је београдски енформел увео у интернационалну комуникацију и био један од ретких његових протагониста са озбиљним референцама у међународној критици.⁸⁶⁰ Иностранци критичари неретко су доводили његово дело у везу са остварењима водећих италијанских носилаца експресивне гестуалности и пиктуралног енформела (Антонио Корпора, Матија Морени и др.), али су истовремено констатовали да је у питању неканонско поимање енформела са полазиштем у доживљају природе (предела).⁸⁶¹ И тек са Трифуновићевом историјском изложбом *Енформел у Београду* 1982. године Филова продукција с краја педесетих и почетка шездесетих година добила је релевантно место у контексту београдског енформела, а његова пионирска улога у настанку, ширењу и артикулацији овог феномена у домаћој средини дефинитивно потврђена. Да све то ипак није много утицало на Филов статус у локалној уметничкој средини, показује податак да му је тек 1990. године пружена прилика да представља Југославију на 44. венецијанском бијеналу.⁸⁶² У историји ове престижне ликовне смотре и београдског енформела Фило је остао забележен као последњи представник СФРЈ и једини (некадашњи) протагонист овог покрета који је заслугом Зорана Гаврића, тадашњег директора Музеја савремене уметности у

⁸⁵⁹ J. Denegri, *Branko Filipović – Filo: slika kao trenutak konačnog sazrevanja ploda*, u: *Branko Filipović – Filo. Izložba 1957–1987*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987, 16.

⁸⁶⁰ Томе је, како тврди уметник, умногоме допринела и службена посета историчара уметности Емила Лангија Југославији 1963. године са задатком да изврши селекцију и предложи откуп од два до три дела савремених југословенских уметника за Музеј модерне уметности у Бриселу, чији је он био директор. После тог откупа Фило је 1965. добио прилику да излаже у поменутом музеју. С. Пејаковић, *Од енформела до апстрактне фантастике. Бранко Филиповић – Фило*, Побједа, Титоград, 27. 3. 1982.

⁸⁶¹ Видети: J. Denegri i dr., *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 257–268.

⁸⁶² Видети: Z. Gavrić, *Filo Filipović*, in: *Padiglione Jugoslavo*, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 1990.

Београду и комесара националне селекције, излагао у Југословенском павиљону у Венецији.

Значења и значај београдског енформела

Иако се само мали број остварења београдског покрета уклапа у Арганову дефиницију енформела, која гласи:

"Чист чин егзистенције, слободан од сваке интенционалности као и од сваке рефлексije *a posteriori*, информално умјетничко дјело јест апсолутно отуђење: тежи да потпуно репродуцира у 'другом' искуство које се извршује у његову рађању, елиминирајући тако сваку разлику квалитете или степена између чина одређивања и онога што је ужитак естетске чињенице",⁸⁶³

или концепцију "друге уметности", која осим нетрадиционалних особина антипиктуралности, аиконичности и антиестетичности, подразумева и медијску амбиваленцију дела, а претежни део домаће енформелне продукције кретао у оквирима слободније третиране материје и умереног технолошког експеримента, у радовима водећих носилаца постојала је она битна пропозиција енформела, а то је слободна пројекција значења дела. Њихову феноменолошку бит чине лични кôдови или знаци који, "читани" у сложеним контекстуалним везама, имлицирају многоструке историјске, социолошке, идеолошке, филозофске и културне референце, чак и када је репертоар пластичких података крајње редукован, недескриптиван, ненаративан. Знак у београдском енформелу нема фиксну форму, већ се под тим појмом подразумева првенствено материја, гест (Божичковић, Фило) или симбол (Турински). Његова значења остају посредна, неексплицитна и резистентна на покушаје једнодимензионалног семантичког одређења, па се у тумачењу ове изразито херметичне пластичке структуре може приступити једино са екоовских, односно позиција отворене недефиниције.⁸⁶⁴ Генерално, у питању су визуелне метафоре отворене за читавања низа значења, која леже како унутар, тако и изван материјалних података дела. Зато, иако поруке дела београдског енформела на првом нивоу читања остају примарно везане за дубоко личне, емоционалне и мисаоне подстицаје, дилеме аутора везане

⁸⁶³ G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, priр. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1999, 145.

⁸⁶⁴ F. C. Legrand, *nav. delo*, 137.

за питања властитог идентитета и егзистенције у савременом свету, други слој значења који својом структуром и морфолошким особинама конотира антислика београдске провенијенције јесу провокативни, иритирајући садржаји који имплицирају релативност истина, нови поглед на свет, промене у схватању самог појма уметности, њене и улоге уметника у затеченом социокултурном контексту, речју, субверзију постојећег система вредности и друштвених конвенција.

Ова алтернација различитих нивоа значења и померање фокуса на идејно-идеолошке импликације енформелног дела отварају могућност потпунијег сагледавања полемичког, конфликтног карактера београдског енформела. Његов антагонизам према владајућем вредносном (традиција), естетичком (мејнстрим) и друштвеном (социјализам) систему, проистекао је из нужности, а не слободе.⁸⁶⁵ Са овим покретом први пут у српској послератној уметности долази до радикалног отклона према традицији "позитивног" пројектовања слике као јединствене пластичке целине, естетског предмета који афирмише читљивост предметног плана и једнодимензионалну поруку. Насупрот томе, енформелно дело представља "негативан" пластички резултат заснован на деструкцији форме, обликовне функције и хармоније ликовних елемената, тј. диспаратним материјалним чиниоцима, антиестетичној и нереференцијалној лексици, семантичкој поливалентности. У времену и средини у којима је идеја историјског континуитета, поштовања ликовне традиције представљала доминантан вредносни критеријум, енформелна концепција антиуметности деловала је не само естетички провокативно, већ и политички субверзивно. Реагујући на етаблирану уметност "социјалистичког естетизма" утонулу у самодовољност, навике и конформизам, а пре свега, на прагматични менталитет и друштвено опортун став њених носилаца, протагонисти београдског енформела прибегавали су посве дугачијим, неконвенционалним и алтернативним моделима уметничког испољавања. Увођење непиктуралних материјала, примена различитих поступака деструисања материје, преусмеравање тежишта на процесуалност извођења и, у појединим случајевима, медијску амбиваленцију дела, значили су субверзију високомодернистичке пластичке синтаксе. Намера да се у затеченом

⁸⁶⁵ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 136.

социокултурном контексту делује деструктивно и антисистемски представља фундаментални фактор конституисања енформелног исказа, али и његове маргиналне позиције у југословенској култури тог времена. Сугеришући кроз разорену структуру дела фрагилност система вредности на којима је почивала структура југословенског социјалистичког самоуправног друштва, београдски енформел указивао је на постојање другачије реалности, 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. Као уметност која констатује и на специфичан начин експлицира кризу у којој се нашла доминантна уметничка и политичка идеологија југословенског друштва крајем педесетих и почетком шездесетих година, београдски енформел у идеолошком погледу проблематизује питање уметничког садржаја, друштвене функције уметничког дела, а тиме и питање социјално одговорног понашања његовог творца. У друштву опседнутом идејом колектива, прогресом и оптимизмом, примарни разлог неповерења и антагонизма носилаца београдског енформела према владајућој идеологији биле су друштвене деформације, морална посрнућа, хипокризија, цензуре, латентни догматизам. Не пристајући на *status quo* одржаван кроз привидно слободну "борбу мишљења" и плурализам уметничког израза (форме), они делују као критичка савест друштва доносећи уметност са моралним ставом и узнемирујућом, опомињућом поруком. Насупрот дезидеологизованом "социјалистичком естетизму" који је нудио миран дијалог са друштвом, београдски енформел донео је конфронтацију и дестабилизацију односа уметности и власти. Да се заиста радило о конфликту са тада доминантним политичким курсом и појавама интегрисаним у званични "систем уметности", потврђују и последице до којих је довео: 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 менталитет и свест свог аутора. Иако начелно перцепиран као политичка претња постојећем систему, ауторитету и моћи структура на власти и, као такав, био предмет политичког интервенционизма, то ипак не значи да је

београдски енформел имао статус "дисидентске" појаве, пре свега, зато што у културном систему земље "меког социјализма", за разлику од других средина реалсоцијалистичког блока, таква драстична опозиција није постојала.⁸⁶⁶ Ипак, полемичност београдског енформела према затеченој уметничкој и друштвеној ситуацији, али и полемички контекст у којем је егзистирао, дали су овом покрету, у локалном контексту, особине "ангажоване уметности"⁸⁶⁷ и "политичке авангарде".⁸⁶⁸ Међутим, није се радило о институционално организованом опозиционом деловању и политичком активизму, него о интимној побуни и крајње персонализованом поимању реалности проистеклом из резигнације и отуђења човековог бића у друштву политичке и идеолошке монолитности. Зато су дела београдског енформела у уметничкој историографији тумачена у кључу "индивидуалне и пасивне катарзе",⁸⁶⁹ а његова агонистичка компонента (утопијски пројекат за будућност) детектована у префигурацији "пропасти, пролазности и бесмисла".⁸⁷⁰

Академизација и крај београдског енформела

Београдском енформелу, као уосталом и свим другим уметничким тенденцијама непосредно везаним за социјалне и психолошке тензије, својствено је кратко трајање, али ефективно деловање. После само неколико година интензивног успона и креативног развоја, спрегом различитих, спољних (извануметничких) и унутрашњих фактора уследила је дуготрајна криза београдског енформела у формалном и концепцијском смислу. Јавно прокажен и изопштен из светских уметничких збивања, изразито интровертан и херметичан, односно премало разумљив људима изван струке и самог контекста уметности, београдски енформел је неколико месеци после политичке кампање 1962/63.

⁸⁶⁶ J. Denegri, "Socijalistički modernizam". *Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133–134, Beograd, 2007, 368.

⁸⁶⁷ L. Trifunović, *nav. delo*, 127; Isti, *Srbija*, u: *Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*, Umetnostna galerija, Slovenj Gradec, 1969.

⁸⁶⁸ L. Merenik, *nav. delo*, 136.

⁸⁶⁹ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 128; L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Reemont, Beograd, 2001, 108.

⁸⁷⁰ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 136.

године наставио да егзистира на маргини, као проскрибована уметност. Ова крајње заоштрена, хостилизована атмосфера и антагонистички однос локалне средине према београдском енформелу, уз свеprisутну неизвесност и страх од политичког прогона, за тренутак су зауставили развој ове концепције, а дугорочно деловали инхибирајуће на даљу елаборацију њених изворних начела и негативно на рецепцију потоњих, радикалнијих уметничких експериментација. С друге стране, корените промене, збивања на светској уметничкој сцени, која су се рефлектовала и у локалној средини, само су убрзали кризу енформела. Раздобље "после енформела" обележиле су бројне и дивергентне тенденције: англоамерички *pop art*, француски *нови реализам* и италијанска *нова фигурација* на предметном, односно европски *неоконструктивизам*, *оп арт*, *кинетичка уметност*, те америчко сликарство *тврдих ивица*, *постсликарска апстракција* и *минимализам* на супротном, непредметном полу уметничких пракси, чије су манифестације у српској уметности средином шездесетих година допринеле превладавању енформела и гашењу његове проблемске актуелности. Најзад, до кризе београдског енформела долази првенствено услед истрошености његових језичких схема и идеолошких предзнака. За неколицину водећих протагониста, који су енформел поистоветили са властитом егзистенцијом, криза ове тенденције обележила је почетак њиховог дефинитивног повлачења са уметничке сцене. Одолевајући изазовима естетизације и репетиције постојећих решења, определили су се за стратегију "ћутања",⁸⁷¹ која је, такође, индикатор одређеног менталитета, уметничког и друштвено одговорног понашања уметника (Б. Протић). И док је неколицина на темељу енформелног искуства артикулисала посве другачији, фигуративни (Поповић, Павловић) или иновативни, апстрактни (Возаревић) исказ, остали су настојали да одрже континуитет модификујући иницијална начела овог уметничког концепта. У делима ових некада истинских припадника, доминантне компоненте постају лирска експресија и колористичке хармоније, рафиниранији третман материје и њено превођење у организовано стање форме, контролисана

⁸⁷¹ J. Denegri, *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, Umetnost 65, Beograd, 1979, 30.

изградња композиције и подређеност ликових елемената целини, речју, естетски резултат.⁸⁷²

Ипак, нема основа тврдњама да је захваљујући наградама и откупима остварења експерименталне фазе аутоматски дошло до етаблирања покрета и позиционирања његових носилаца у оквиру званичног образовног система. Упркос снажној подршци коју је покрету пружала малобројна промотивна критика, српска средина заправо никада није суштински разумела ни истински прихватила радикали концепт енформела, а више признања није му донело статус мејнстрима, па зато није ни могао представљати одлучујући фактор у статусном етаблирању и интеграцији носилаца у локални "систем уметности", како то тврде поједини истраживачи.⁸⁷³ С друге стране, тачно је да је неколицина водећих представника у време проблемске актуелности београдског енформела била изабрана за асистенте на Академији ликовних уметности у Београду (Возаревић 1961. на предмету Цртање, Павловић 1962. на предмету Историја уметности и Турински 1962. на предмету Сликарске технологије), али позиција асистента није била упориште са којег су могли пресудно утицати на уметничка збивања и опредељења других уметника. На основу података из њихових професионалних биографија, евидентно је да они престижне и утицајне позиције универзитетских професора стичу тек касније.⁸⁷⁴ Што се тиче Миће Поповића, афирмацију и огромну популарност у локалној средини доноси му не енформелна продукција шездесетих, већ стваралаштво које јој претходи и, нарочито, *Сликарство призора* седамдесетих година.⁸⁷⁵ Поповићева интеграција у локални систем институција започиње тек 1977, када је изабран за дописног, а 1985. и редовног члана САНУ,⁸⁷⁶ дакле, у време када се својим уметничким радом и јавним ангажовањем увелико профилисао као један од водећих уметника – интелектуалаца српске

⁸⁷² L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Filozofski fakultet i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990, 133–134.

⁸⁷³ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 34.

⁸⁷⁴ После Возаревићеве смрти 1968. Протић је 1969. изабран за асистента на предметима Цртање и Сликање, Турински је у међувремену постао професор на предмету Сликарске технологије, а од 1985. и предметима Цртање и Сликање, док је Павловић 1980. изабран за професора на предмету Историја уметности, а 1987. године на предмету Сликање и у два мандата био декан Академије ликовних уметности, односно Факултета ликовних уметности у Београду. *Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012, 104, 108, 116, 128.

⁸⁷⁵ И. Суботић, *Мића Поповић. Од материје до материјала*, Народни музеј, Београд, 1994, 5.

⁸⁷⁶ М. Јевтић, *Са Мићом Поповићем*, Дечје новине и Просвета, Горњи Милановац и Београд, 1994, 7.

послератне уметничке сцене и стекао респектабилну позицију у међународном уметничком контексту.⁸⁷⁷ Иако је Фило 1990. године изабран за члана Црногорске академије наука и умјетности,⁸⁷⁸ његово, као и уметничко деловање Вере Божичковић-Поповић, одвијало се изван институција система, док је Тодоровић до смрти, 1988, радио као наставник у основној школи "Лазар Саватић" у Земуну.⁸⁷⁹ Другим речима, до конформирања београдског енформелног покрета долази са делима бројних епигона од средине шездесетих година, када он губи полемички карактер и позицију уметничке алтернативе. Стадијум академизације обележила је формализација технолошког поступка, естетизација изражајних средстава, понављање непроблемских решења и хиперпродукција. Хибридне, "псеудоенформелне" творевине довеле су до отупљивања критичке оштрице овог уметничког и етичког става, анулирале разорно дејство београдског енформела експерименталне фазе. Са изложбом *Апстрактно сликарство у Србији*, одржаном 1971. године у Културном центру Београда, београдски енформел постао је историјски закључена уметничка појава. До тада, рецептори средине увелико су се привикли на естетизоване и модификоване енформелне кодове, београдски енформел је интегрисан у музејске институције и тржишне механизме, а већина његових водећих протагониста стекла је статус респектабилног друштвеног чиниоца у оквиру званичног научног, образовног и културног система. Такав епилог, међутим, није био својствен ексклузивно београдском енформелу, него и многим каснијим, екстремнијим уметничким позицијама како у југословенској култури и друштву социјалистичког времена, тако и у оновременом европском уметничком и социјалном контексту.

⁸⁷⁷ Године 1982. Поповић је као гостујући професор предавао сликање и цртање на Универзитету у Олбенију (Њујорк, САД), али званични позив да предаје на Факултету ликовних уметности у Београду никада није добио. М. Глигоријевић, *Odgovor Miće Popovića*, изд. S. Машић, Београд, 1984, 107–108.

⁸⁷⁸ J. Denegri i dr., *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 272.

⁸⁷⁹ I. Simeonović Čelić, *Muzej Zepter: kolekcija*, Galerija Zepter, Beograd, 2010, 181.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Историјски контекст у којем је настао и егзистирао београдски енформел био је обележен збивањима у светској политичкој, духовној и уметничкој сфери после 1945, која су се рефлектовала на социополитичке и културне прилике у југословенском послератном друштву. Интереси спољнополитичког позиционирања земље и изградња социјалистичког поретка на унутрашњем плану умногоме су одређивали однос југословенске комунистичке власти према култури и уметности. Оне су током хладноратовске ере биле подручја интензивних идеолошких поларизација на глобалном нивоу и кључни фактори у креирању позитивног међународног имиџа југословенског режима, али и сфере јавног живота у земљи. Педесетих година прошлог века он се одвијао у знаку процеса стабилизације, либерализације и дестаљинизације југословенског социјалистичког друштва, у којем долази до интерференције крајње дивергентних својстава источног и западног модела. Превага једног или другог зависила је од тренутног спољнополитичког курса земље и циљева власти, а сходно томе, варирали су рецепција и однос према иновацијама и "страним утицајима" у култури и уметности. Успостављање социјалистичког модернизма, тј. "аутентично југословенске" уметности био је део државног пројекта артикулације самосвојног пута у социјализам. Уметност која је у теми сажимала специфичности географског поднебља, идеолошки прихватљиве елементе националне историје и локалних митологија, док се у форми ослањала на изражајни језик међуратног и послератног модернизма домаће и западноевропске провенијенције, чинила је парадигму "крлежијанског концепта уметности". Њега је прихватила већина уметника уверена да тако доприноси аутентичности, еманципацији и повезивању југословенске уметности са актуелним токовима на светској уметничкој сцени. И док је режим био уверен да ће слобода изражајне форме на дуже стазе задовољити уметничку популацију, прокламација уметничких слобода је код уметника створила илузију да је критика друштва са позиција уметности могућа. Релативно складан однос између власти и уметности нестао је истог тренутка када су уметници посегнули за слободом садржаја, којима су изражавали сумњу у идеју оптимистичког напретка, владајућу идеологију и њене резултате.

У својим почетним манифестацијама београдски енформел представљао је рефлекс духовне климе која је обележила епоху после 1945. године, једну од првих "поетика побуне" везаних за егзистенцијалистички немир, сумњу и песимизам у југословенском друштву. Ипак, примарни узроци његове појаве леже у специфичним приликама локалног социокултурног контекста с краја педесетих и почетка шездесетих година 20. века, када владајућа политичка и уметничка идеологија показују знаке озбиљне кризе. Стварност на коју београдски енформел непосредно реагује била је суштински одређена ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора, који се уклапао у социјалистичко поимање хуманизма као разотуђења. У питању су стилски хетерогене, идеолошки неутралне и политички коректне манифестације социјалистичког модернизма чије су естетске особине, подигнуте на ниво универзалног критеријума вредности, представљале главну препреку даљем развоју уметности. Доживљавајући такву социокултурну ситуацију као репресивну и спутавајућу, представници београдског енформела прибегавају посве другачијој стратегији уметничког деловања и испољавања настојећи да прошире дозвољене границе уметничких слобода не само у формалном већ и у садржајном смислу. Они артикулишу изразито антиестетичан, нереперенцијалан и аисторичан визуелни исказ који имплицира отуђење, отклон и критику затечене друштвене ситуације и уметничког мејнстрима. Примењујући великовна изражајна средства и нестандартне оперативне поступке афирмисали су субјективни и песимистични поглед на свет, релативност истина и значења. Деструкција склада ликовних елемената и класичне композиције у делима београдског енформела била је у датом тренутку довољно радикална и нечитљива, па самим тим и крајње неприхватљива за политички и културни естаблишмент навикнут на осећање хармоније облика и боје. Субверзија доминантног, на традицији заснованог система естетичких вредности, озбиљно је угрозила (али не и преузела) приоритетне и привилеговане позиције уметничког мејнстрима. Појава и експанзија енформела на београдској ликовној сцени изазвала је тектонске поремећаје не само на локалној уметничкој већ и на политичкој сцени. У друштву које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства његових припадника није било места за

песимистичке садржаје, критичке исказе и отклоне од колективних настојања и позитивно пројектоване истине. Начелно перципиран као прозападна и епигонска тенденција, отелотворење апсурда, нихилизма, дехуманизације и отуђења без утемељења у социјалистичкој стварности и локалној уметничкој традицији, али и претња постојећем друштвеном поретку, београдски енформел уједињује конзервативну политичку и културну бирократију, минорне али и етаблиране уметнике и интелектуалце високопозициониране у локалном "систему уметности" у заједнички противнички фронт, који је својим деловањем допринео изразито негативној, негаторској и хостилизованом атмосфери, општој нетрпељивости средине према овом уметничком покрету. Заједно са променама спољнополитичког курса земље мотивисаним стратешким интересима југословенског режима у процесу рехабилитације односа са СССР-ом, она се ретроспективно указује као један од кључних фактора који су довели до интервенције шефа државе. После Титових говора 1962/63. године уследила је агресивна политичка кампања против енформела, али и свих других појава у сфери стваралаштва које су имале паралеле на Западу, каква није забележена у другим европским срединама. Иако Броз ни у једном од своја четири говора експлицитно не наводи београдски енформел, да је управо овај феномен био средишње место напада, потврђују записници са бројних састанака одржаних током 1963/64. године у оквиру партијских тела и друштвенополитичких организација на свим нивоима власти, као и уметничких удружења. Амбивалентан однос политичко-партијског врха према енформелу и другим идеолошки неприхватљивим појавама у домаћој култури током ове кампање проистакао је из императива очувања позитивног имиџа демократичности, еманципованости и либералности југословенског социјалистичког поретка и његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку, с једне стране, и екстремне нетолерантности према било каквом стваралачком обликовању "поетике апсурда", с друге, зато што је у њој видео политичку субверзију, побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми. Из наведених разлога, стратегија политичког обрачуна са идеолошким неистомишљеницима у домену културе и уметности била је заснована на више или мање експлицитним механизмима репресије, притисака и

контроле, чије је спровођење тенденциозно било препуштено, поверено нижим партијско-политичким ешалонима, идеолошки ригидним, политички лојалним и антимодернистички настројеним кадровима унутар или изван уметничке и историјско-уметничке струке и критичарске професије, који су представљали "ударну песницу" режима. Инсистирајући на јединству, конзистентном ставу комуниста и трајној "ликвидацији идејно штетних" појава и идеолошком преваспитавању носилаца уметничке "реакције", врховна власт је декларативно заговарала флексибилне методе идејног деловања. Међутим, спровођење смерница политичко-партијског врха у пракси открило је сву сложеност односа унутар СКЈ, тј. указало на урушавање идеолошке монолитности његовог чланства. Неусклађеност између званичних ставова структура на врху власти и реакција "базе" била је једно од типичних обележја ове кампање. Чињеница да против носилаца београдског енформела нису предузете драстичне казнене мере не значи да санкција и негативних последица није било. У циљу маргинализације и дискредитације ове тенденције, режим се првенствено ослањао на економске рестрикције, али и друге механизме потискивања, маргинализације. То су, пре свега, биле политички инструиране и идеолошки мотивисане полемике и расправе које су поводом београдског енформела вођене јавно, у оквиру бројних гласила, саветовања и трибина или "иза затворених врата", у оквиру различитих партијско-политичких форума задужених за културу и уметничких удружења. Иако конципиране као демократска форма идеолошког деловања заснована на принципу "борбе мишљења" и аргументованог сучељавања различитих ставова (али у оквиру социјалистичког погледа на свет), ове полемике биле су у функцији детектовања "негативних појава" у култури и уметности, разоткривања њихових идејних претпоставки, циљева и упоришта. Такође, служиле су као механизам идеолошке индоктринације и политичког притиска на културне посленике толерантне према идеолошки неприхватљивим уметничким феноменима, али и професионалне и моралне дискредитације водећих носилаца и промотивних критичара београдског енформела. Милитантна реторика и хируршки вокабулар, као и медицински и термини из арсенала политичког говора мржње, којима су се уметнички и политички опоненти београдског енформела користили у вербалном обрачуна, идеолошкој и вредносној дисквалификацији овог феномена били су у

функцији психолошког застрашивања његових носилаца, промотивних критичара и симпатизера. У оптицају су биле и друге, конспиративне методе психолошких притисака на личности из непосредног окружења ужег круга припадника београдског енформела: усмена упозорења, лична изјашњавања, потказивања, ухођења, "информативни" разговори, полицијска ислеђивања, што несумњиво указује на постојање скривене репресије. Колективна параноја и страх од последица "идеолошког скретања" продирали су у дубинске слојеве аутоцензуре људи на одговорним местима у култури, а непосредне последице читавале су се у игнорантском, рестриктивном односу према београдском енформелу када је у питању био избор за репрезентацијске изложбе у иностранству и националне селекције на престижним међународним уметничким смотрама, а на унутрашњем плану, у гашењу гласила која су препозната као упоришта јавног деловања промотивне критике, незваничној цензури афирмативних текстова, уклањању појединих остварења из изложбених простора или самоиницијативном отказивању изложби носилаца покрета. Упркос подршци неколицине веома утицајних "политичких савезника" који у јеку кампање откупљују дела идеолошки прокажене енформелне апстракције, под притиском опште атмосфере страха и неизвесности политичког прогона, долази до повлачења појединих њених експонената са уметничке и критичарске сцене, пресецања развојног пута и отупљивања критичке оштрице ове тенденције. С друге стране, ова политичка кампања недвосмислено је показала да је опасност од рестаурације соцреализма била реална. Чињеница да је ревизионистичка струја – која је пледирала за његово поновно директивно наметање као званичне уметности и административну интервенцију државе против енформелне апстракције – била изузетно утицајна и уживала снажну подршку не само конзервативног партијског чланства на свим нивоима власти већ и ширег јавног мњења традиционално ненаклоњеног радикалним уметничким експериментима потврђује тезу појединих истраживача да је социјалистички реализам у Југославији био само напуштен, али не и у потпуности превазиђен.⁸⁸⁰ Извесна попуштања после иницијално жестоких притисака и одустајање од административне забране били су мотивисани

⁸⁸⁰ С. Лукић, *Против комотних апстракција*, Политика, Београд, 3. 4. 1971.

разлозима политичке мимикрије режима. Међутим, већ 1964. године за тако нешто више није било потребе јер је естетизовани и идеолошки испражњени енформелни исказ постао прихватљив ширем кругу поклоника, па самим тим и политичком естаблишменту који је схватио да му од ове "псеудоенформелне" апстракције заправо не прети никаква опасност. У систему у којем је држава била најмоћнијом и безмало једини финансијер уметности, чињеница да је откупљивала и награђивала "спорна" енформелна дела и на различите начине материјално помагала њихове ауторе, као и да се већина њих без већих проблема укључила у престижне институције образовања, науке и уметности, указује на то да београдски енформел није био "дисидентска" појава. Без обзира на све анатеме и жестока оспоравања, његова критичка позиција у односу на доминантну идеологију и естетичке норме епохе ипак је била на цени у Титовој Југославији, а таква у основи парадоксална ситуација била је незамислива у релацијама између државе и уметника у другим земљама, било на Истоку било на Западу. Иако краткотрајан и без драстичних последица по носиоце београдског енформела, овај покушај реафирмације догматизма и политичке арбитраже у домену ликовног стваралаштва имао је далекосежне последице на даљи развој уметности у Југославији. У својој бити тоталитаран и нетолерантан према уметничким тенденцијама које су претендовале на истину другачију од оне званично прокламоване, Титов режим истрајавао је на позицији контролисана демократије и ограничених уметничких слобода, а идентичне механизме репресије, идеолошке дискредитације и маргинализације реактивирао је приликом политичког обрачуна са "црним таласом" у ликовној и филмској уметности, који је обележио наредну деценију.⁸⁸¹

Појаву енформела на београдској уметничкој сцени с краја педесетих и почетка шездесетих година 20. века пратила је изразито контроверзна, полемичка рецепција ликовне критике. Људи који су преферирали Сартрову филозофију, комаде Бекета и Јонеска, филмове Годара или енформел били су апсолутна мањина у југословенском друштву тог времена, иако су у његовој култури оставили дубок и неизбрисив траг. Реч је о неколицини интелектуалаца и

⁸⁸¹ L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, прир. D. Bulatović, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 133.

уметника у улози ликовних критичара, који су овом феномену пружили подршку не зато што је то била тренутна иновација на уметничкој сцени, већ да би отворили расправу о особинама ове тенденције коју су препознали као прогресивну и вредну. Непосредно пратећи рад водећих протагониста и учествујући у теоријској разради њихових поетика, Лазар Трифуновић је као борбени, "милитантни" критичар умногоме допринео конституисању идеологије београдског енформела и његовој артикулацији као кохерентног покрета. Његова агилност у промотивном и организационом деловању била је кључна за реализацију два значајна програмска наступа *Енформел – мади сликари Београда* у Културном центру Београда и *Нефигуративно сликарство у Југославији* у оквиру манифестације Ликовна јесен у Сомбору 1962. године. Иако је београдски енформел у почетној фази још увек кореспондирао са актуелним збивањима на интернационалној уметничкој сцени, институционално подржаних колективних наступа његових протагониста на међународним ликовним смотрама није било, а у оквиру ревијалних изложби савремене југословенске уметности у иностранству они су укључивани само као појединци. Потребу да партиципирају у збивањима на међународној уметничкој сцени остваривали су самоиницијативно, личним залагањем, напорима и контактима, мимо званичних институција система. Стога је у датом времену и средини једино правовременом подршком критике, промотивним написима, програмским изложбама и заједничким, борбеним иступањима уметничке праксе и теорије било могуће афирмисати ову изразито херметичну и антиестетичну тенденцију на српској уметничкој сцени. Радило се о једном од ретких примера сагласја ликовне критике и праксе, које је на такав начин и у тој мери само у изузетним случајевима остваривано у историји српске модерне уметности. *Credo* поклоника енформела сублимиран је у реченици Миће Поповића, "енформел је био борбени покрет који се могао и морао бранити страшно".⁸⁸² Захваљујући управо овој стратегијској координацији, београдски енформел постао је артикулисана, важна и витална компонента српске уметности друге половине 20. века.

⁸⁸² Према: И. Симеоновић-Ћелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001, 101.

Истовремено, у ширим критичарским и уметничким круговима београдски енформел био је жестоко оспораван и перманентно нападан, јер је управо њима највише запретио радикалним променама. Изузетно витална реалистичка парадигма и морфолошке матрице изведене из искуства локалног међуратног модернизма чиниле су доминантну естетичку платформу на којој је био заснован знатан део српске уметничке продукције педесетих и шездесетих година, а разлике у уметничким исказима биле су апроксимативне и везане пре за форму него за поимање уметности. Чињеница да толику агресивност у докидању таквог уметничког концепта кроз деструисање материје и хармоније ликовних елемената класичне слике до појаве енформела није показивао ни један други уметнички ток у историји српског сликарства, оставила је затеченим и многе критичаре. Аргументација противника београдског енформела почивала је на тези да је увођењем несликарских материјала и легализацијом "контролисаног случаја" потенцијално све постало инвенција, а да је афирмацијом спонтаности уметничког чина елиминисана могућност погрешке и веза са ликовним наслеђем. Ослобођено сваке референцијалности и конструктивних намера, енформелно дело се већини домаћих (али и страних) ликовних критичара и теоретичара уметности указивало као импровизирана творевина лишена значења. Применом неликовних изражајних средстава и оперативних поступака заснованих на импровизацији (аутоматизам геста), јукстапозицији (колажно-монтажни захвати) или случају (технолошке експериментације), београдски енформел је релативизовао темељна начела уметничког школовања и конвенционална схватања уметности захтевајући потпуно нов начин перцепције, вредносне критеријуме и појмовни инструментаријум којим би се објаснило енформелно дело, његова феноменолошка и семантичка раван. У основи свих контроверзи које су шездесетих година пратиле апстракцију начелно, и београдски енформел посебно, стајало је – како тврде Лазар Трифуновић и Лидија Мереник – традиционално антагонизирање носилаца прогресивних уметничких схватања, с једне стране, и представника тенденција митологизирања и глорификације одређене националне и/или политичке идеје, с друге.⁸⁸³ Томе у прилог говоре бројне полемике поводом

⁸⁸³ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 128–134, 267–270; Л. Мереник, *Уметност и власт. Српско сликарство 1945–1968*, Филозофски факултет и Фонд Вујић колекција, Београд, 2010, 62.

аутентичности и изворности београдског енформела, које заправо представљају наставак дуготрајног сукоба између две доминантне уметничке, али и друштвене струје: једне, проевропске и реформистичке, и друге, ортодоксно идеолошке и конзервативне, који је суштински одредио развој југословенске и српске уметности, али и других сфера друштвеног живота 20. века. Аверзија знатног броја критичара и уметника, али и политичке бирократије и шире јавности према енформелном дискурсу проистицала је из истог конзервативног менталитета својственог домаћој средини, где се као уметност ценио једино дуготрајан и промишљен рад.

С друге стране, чак и у редовима прогресивно оријентисаних критичара и уметника склоних теоријском промишљању уметности постојала су знатна неслагања око београдског енформела. Разлике у њиховим интерпретацијама овог феномена првенствено су проистицале из дивергентних идејних полазишта и уметничких опредељења, а не из неразумевања његове поетике, суштине промена које је донео у концептуалном смислу. У питању су принципијелна конфронтација ставова који афирмишу концептуално различите, али једнако прогресивне уметничке позиције, чији су носиоци у улози промотивних критичара заправо крчили простор деловања појавама којима су били наклоњени (београдски енформел, *Медиала*, нова фигурација, уметност концепта). Иако формално и концепцијски дивергентне (београдски енформел на непередметном, *Медиала* и нова фигурација на супротном, предметном полу уметничких пракси, а уметност концепта као превазилажење конвенције уметничког дела као објекта), у питању су радикалне, критичке и аутсајдерске уметничке позиције, чије духовне и сродности у менталитету надилазе све разлике у језику и феноменологији уметничког исказа. Стога се као суштинско указује сучељавање мишљења на релацији коцепата чију парадигму представљају *Децембарска група* и београдски енформел, као идејно и идеолошки крајње опозитне позиције на српској уметничкој сцени с краја педесетих и почетка шездесетих година прошлог века. Антагонизирање на релацији *Децембарска група* – београдски енформел настављено је и по завршетку проблемске актуелности потоњег покрета, у оквиру раних историзација, ретроспективних сагледавања српске послератне уметности, у којима је овај феномен поново био предмет критичких преиспитивања.

Временска дистанца и јасније профилисана естетичка, концептуална и идеолошка полазишта и друштвене улоге аутора ових полемичких интерпретација допринеле су само незнатном ревидирању иницијалних оцена и ставова. Некадашњи носиоци и промотивни критичар београдског енформела остали су на становишту да се радило о иновативном и превратничком уметничком концепту и етичком ставу, али да су у игнорантском односу и маргинализацији ове тенденције предњачили "уметнички центри моћи", институције културе као што је Музеј савремене уметности у Београду и његови експоненти.⁸⁸⁴

Чињеница да су елаборација и антагонизирање ставова *pro et contra* београдског енформела настављени у домаћој историографији и првих деценија 21. века доказује да је у питању проблемски значајна појава, али отворена за различита, контроверзна тумачења. Суштинска питања која су проистекла из полемичких интерпретација београдског енформела водећих заговорника и опонената овог феномена, а око којих се у српској уметничкој историографији и данас "ломе копља" јесу: да ли овај феномен представља аутентичну, радикалну и еманципаторску уметничку појаву унутар југословенске културе педесетих и шездесетих година или пак само једну од парадигми "социјалистичког естетизма" и закаснелу рецепцију европског покрета.⁸⁸⁵ Инспирисан актуелним токовима у западноевропској уметности и самосталним истраживањима домаћих представника, своју посебност у односу на европски покрет и домаћу умерено модернистичку апстракцију, тј. "социјалистички естетизам" београдски енформел потврдио је како својом праксом и теоријом, тако и консеквенцама које се читавају у концептуалном, проблемском и значењском смислу. Премда извесне морфолошке особине београдског енформела ("пиктуралне" струје) могу бити повод за његово сагледавање унутар корпуса "социјалистичког естетизма",⁸⁸⁶ суштинске разлике читавају се на неколико планова: у избору културних модела,

⁸⁸⁴ Видети: М. Поповић, *Без околишења*, Књижевност 1, Београд, 1984, 176–205, поново објављено у: И. Симеонових-Ђелић, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001, 100; З. Павловић, *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009, 527; Л. Трифуновић, *Enformel u Beogradu*, Уметнички павилјон "Свијета Зузорић", Београд, 1982, 111.

⁸⁸⁵ N. Dedić, *Enformel: radikalni ili umereni modernizam?*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 548; M. Cvetić, *Od skulpture ka objektu: prostori skliznuća*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 676.

⁸⁸⁶ J. Denegri, *Socijalistički estetizam*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 399.

историјских претходника, изражајних средстава и оперативних поступака из чега су проистекле разлике у менталитету, поимању уметности, друштвеном статусу и рецепцији ових феномена. Наиме, експоненти "социјалистичког естетизма" темељили су свој уметнички исказ на идеји континуитета са локалном традицијом међуратног модернизма осавремењеној умерено апстрактним језиком париске провенијенције. Поимајући уметничко дело као аутономан естетски предмет који еманира универзалне вредности и истине, они нису били склони радикалном формалном експерименту који би водио ка промени доминантног схватања уметности и докидању постојећих естетичких конвенција. Делујући еманципаторски позитивно унутар "система уметности", они свој уметнички исказ никада нису заоштрили до граница авангардног бунта или социјалне побуне. Њихова дела одликује рационална пластичка организација, висок степен техничке егзактности у реализацији, формално-садржајна прочишћеност и значењска једнозначност, примена класичних изражајних средстава и оперативних поступака. Насупрот томе, носиоци београдског енформела заговарали су дисконтинуитет са наслеђем српског међуратног модернизма и, у традицији авангардних покрета, афирмисали антиестетику, нихилизам, деструкцију доминантних друштвених и естетичких конвенција. Примењујући неликовне материјале и техничко-технолошке процедуре кроз које се одвијало парадигматско разарање форме, они су релативизовали класична изражајна средства, обликовне принципе, лепоту и склад, хармонију ликовних елемената (форме, композиције, боје, цртежа итд.) на којима је почивала високомодернистичка синтакса. Уместо слике као јединствене естетске целине и форме као носиоца пластичког значења, београдски енформел нуди дело разорене пластичке структуре и материју као знак отвореног значења. Сугеришући кроз фрагментовану структуру дела дезинтегрисану структуру света и релативност значења, он имплицира колапс доминантног система вредности и кризу југословенског самоуправног система. Уместо естетски предмет, енформелно дело представљало је својеврсни индикатор критичког мишљења и етичког става уметника, специфичан визуелни исказ који открива менталитет и свест свог аутора. На тај начин, систематски је подривана морфолошка и идеолошка матрица високомодернистичке слике, али намера носилаца београдског енформела није

била само да из корена промене доминантне уметничке каноне него и да ту промену прошире, транспонују у сферу културе, друштва и идеологије. Другим речима, није се радило о позитивном и интегративном, него о опозиционом и антисистемском деловању уметника, антагонистички и критички настројеним према непосредном друштвеном окружењу и затеченим уметничким приликама. Као такав, овај покрет био је перципиран као антисистемска (антисоцијалистичка) појава, што је умногоме одредило његову маргиналну позицију у локалном социокултурном контексту, насупрот позицији *Децембарске групе* као водећег уметничког фактора приоритетног и привилегованог друштвеног статуса. Конвенција формалне групе као институционалног оквира професионалног деловања и друштвене афирмације била је потпуно страна водећим протагонистима београдског енформела, а мотивације њихових међусобних повезивања и заједничких наступа проистицале су из идејно блиских уметничких, етичких ставова и животних избора. Београдски енформел био је премало разумљив и неприхватљив људима изван ужег контекста уметности, док је *Децембарска група* била широко прихваћена и респектабилна уметничка формација. Иако није претендовао да буде део званичног "система уметности", нити да учествује у борби за превласт на институционалној мапи значења, београдски енформел тенденциозно је оспораван, жестоко нападан и анатемисан са различитих позиција: уметности, уметничке критике и теорије, идеологије и политике. И док је бројнији опонентски табор систематски потирао вредност и значај овог уметничког феномена настојећи да задржи моћ, ауторитет и престижне статусне позиције у друштвеној хијерархији, београдски енформел се профилисао као алтернативно уметничко становиште и поглед на свет, опонентска идеолошка, социополитичка и културолошка парадигма. Бити уметнички активан изван преферираног уметничког концепта и владајуће политичке идеологије у датом времену и средини подразумевало је не само способност да се спозна суштина ствари већ и храброст да се она, без обзира на консеквенце, искаже. Аутсајдерску позицију београдског енформела потврђује чињеница да је одговорио на изазове актуелног историјског тренутка, али да при томе није правио компромисе него се одупирао захтевима средине, владајућем укусу, естетици и идеологији.

Својим синтаксичким детерминантама, идејним аспектима и идеолошким импликацијама, бунтовним менталитетом, београдски енформел се битно одвојио од локалистичких уметничких идеологија и приближио интернационалним праксама историјских авангарди. С друге стране, он се тим истим особинама несумњиво уклапао у проблемски дискурс епохе, али није био епигон западноевропског енформела. Чињеница да се његов развој одвијао у усијаној атмосфери уметничких и критичарских, па чак и идеолошких поларизација, указује на то да се није радило ни о каквој закаснелој рецепцији европског покрета. Управо овај полемички идеолошки, критичко-теоријски и уметнички контекст настанка, артикулације и егзистенције београдског енформела с почетка шездесетих година 20. века, али и полемичност као модел уметничког испољавања његових протагониста дају овом покрету особине ангазоване уметности и политичке авангарде, какве европски енформел није имао. Морфолошки, београдски енформел кретао се од поетике геста и лирске апстракције, до слојевитих структура и знаковитости материје. На феноменолошком плану одликовао га је натурализам средстава, аутоматизам извођења или продужено време рада на делу, али без претходне замисли, пројекције коначног резултата. Мада знатан број енформелних радова настао гестуалним доношењем материје оставља утисак недовршености материјалне структуре, они ипак задржавају иницијалне формалне одлике слике (равнина и рам), док малобројна остварења реализована колажно-монтажним аплицирањем непиктуралних материјала поседује медијску амбиваленцију и проблематизује конвенције штафелајне слике. Другим речима, уместо тражења иновација у превазилажењу медија слике, радикализација енформелног исказа углавном се одвијала унутар тог медија кроз доследно разарање форме. Чињеница да поједина дела одликује пиктурални рафинман и асоцијативност материје (евокација природе или далеке референције на предметни свет), рецидиви композиционе структуре (хоризонталне и вертикалне поделе), хроматске вредности, рационализација и временски продужен ток извођачког поступка представља аргумент на основу којег многи стручњаци доводе у питање радикалност и превратнички карактер београдског енформела. Међутим, сличну, амбивалентну природу поседују и извесна остварења енформелне продукције западноевропске

провенијенције и америчког апстрактног експресионизма. Колорит, пиктуралност и асоцијативност материје у делима Волса, Фотријеа и Моренија, рецидивни фигурације код Дибифеа и Де Кунинга или структурирања prizora код Бурија и Тапијеса,⁸⁸⁷ указују на то да ни у случају европског енформела и америчког апстрактног експресионизма било какве ригидне дефиниције или формалистичке поделе на апстракцију и фигурацију нису одрживе. Без обзира на то у коликом је степену досезао особине "друге морфологије",⁸⁸⁸ тј. радикалност западноевропског примера, у београдском енформелу постојала је она битна пропозиција "друге уметности", а то је слободна пројекција значења. Антислика београдске провенијенције није семантички хомогена целина, већ сложени систем структуриран на већем броју нивоа значења од којих ниједан није сам по себи доминантан. Сваки појединачно своју привремено доминантну позицију стиче унутар различитих контекстуалних веза, које битно одређују његов укупни значењски дискурс. Осим што је изменио морфологију, феноменологију и онтологију уметничког дела, психологију стварања и однос према перцептивном уопште, београдском енформелу несумњиво припада заслуга што је у кризном и конфликтном периоду модерне историје сачувао морални дигнитет уметности и положио темеље битно другачијем, новом виду политизације уметничког ангажовања. У датом времену и средини био је то подвиг тежи, темељнији и далекосежнији него што се то данас, са хронолошке дистанце, чини.

Истовремено, београдски енформел отворио је две могућности у даљем развоју српске уметности друге половине 20. века. Пиктурална струја, која је одиграла историјску улогу претходнице и кохезивног фактора, омогућила је наставак модернистичке парадигме. С друге стране, медијска амбиваленција и

⁸⁸⁷ Видети: W. Haftmann, *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 13–49; M. Ragon, *Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 80; C. Harrison, *Abstract Expressionism*, in: *Concepts of Modern Art*, ed. N. Stangos, Thames and Hudson Ltd., London 1988, 169–211; J. Harris, *Modernism and Culture in The USA 1930–1960*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 42–74; C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 80–81; J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 127; Isti, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 94; E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000, 60–71; D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 8–50; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005, 229.

⁸⁸⁸ J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 135.

перформативна својства радикалних примера отворили су границе уметности ка алтернативним уметничким моделима који дефинитивно докидају не само концепцију модернистичке слике детерминисане равнином и рамом преводећи је у интермедијални објекат, већ и уметничко дело као материјалну чињеницу.⁸⁸⁹ Ради се о различитим, експерименталним захватима заснованим на примени интермедијалних средстава грађења уметничког исказа (инсталација, фотографија, филм, видео-запис, тело уметника, реч итд.) или идеји дематеријализације уметничког објекта (боди арт, перформанс, хепенинг, уметност концепта). Иако представља уникум у наслеђу београдског енформела, филмски пројекат *Реквијем у сивом* (1962), такође, садржи извесне антиципаторске компоненте. Конципиран као бриколажна творевина, чију визуелну подлогу чине филмски записи атомске експлозије и секвенце дела београдског енформела, а звучну компоненту насумично одабрани и цитирани одломци из Бекетовог комада *Крај партије* и дисонантне електроакустичке варијације Бранимира Сакача, овај филмски експеримент антиципира праксу видео-арта.⁸⁹⁰ С друге стране, нагласком на гесту и функцији тела као медијума у креативном процесу, београдски енформел отворио је могућност промене статуса уметничког дела, његове трансформације из конкретног предмета у ефемерну акцију. Померање тежишта са уметничког дела као коначног резултата на понашање уметника и идеолошке импликације тог понашања, чине београдски енформел идејном претходницом покрета мотивисаних непосредним контактом са животном реалношћу. Такви начини уметничког испољавања подразумевали су посве другачије начине презентовања и промовисања. И у том погледу, "критика на делу" (Ђермано Челант) или милитантна критика београдског енформела

⁸⁸⁹ Иницијално, уланчавање просторно и временски удаљених, морфолошки и типолошки дивергентних, али идејно блиских уметничких феномена у распону од историјских авангарди, преко енформела, до сиромашне уметности и нових уметничких пракси седамдесетих година прошлог века, предложили су готово истовремено, али независно, европски критичари и теоретичари уметности Пјер Рестани, Ренато Барили и Ђулио Карло Арган (Видети: J. Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 128; Isti, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009, 96; Ђ. К. Арган i А. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1, Clío, Beograd, 2004, 11–13). У домаћој уметничкој историографији, ову теоријску поставку елаборирали су и варирали у својим интерпретацијама, примењујући је на локална уметничка збивања, Лазар Трифуновић (L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 116) и Јерко Денегри (J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 26; Isti, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 167, 169, 171).

⁸⁹⁰ Видети: АЈК, Збирка документарних филмова са пратећом документацијом (*Реквијем у сивом*, 1962).

указује се као својеврсни узор. У питању је критика која подразумева активно учешће критичара у актуелним уметничким збивањима и теоријској разради иновативних уметничких концепата, поетика и идеологија, доприносећи томе да се у уметничкој пракси детектују, спознају и тумаче садржаји и значења који и уметност и критику, као аутономна, али комплементарна подручја деловања, уводе у расправу, полемички однос, па чак и конфликт са друштвом.⁸⁹¹ Истакнути експонент таквог типа критике у југословенској послератној културној средини био је управо Лазар Трифуновић, борбени промотер и апологета београдског енформела. Његово укупно критичарско деловање, као парадигматичан пример како стратегија милитантне критике "крчи простор" новим уметничким концепцијама, несумњиво је представљало модел понашања који су следили критичари млађе генерације у промоцији и афирмацији потоњих уметничких феномена заснованих на интермедијалном експерименту и критичком односу према друштвеној реалности. Милитантно промотивно и организационо деловање ликовне критике једна је од битних заједничких карактеристика покрета историјских авангарди, београдског енформела и нове уметничке праксе седамдесетих. Најзад, чињеница да у посве измењеним приликама постмодерног доба поједине тенденције (неоенформел) реактуелизују (али на посве другачији начин) извесна језичка, морфолошка својства и техничко-технолошка искуства историјског енформела шездесетих година трансформишући их у самосвојан изражајни и значењски систем наводи на закључак да се београдски енформел више не може посматрати као дефинитивно исцрпљена историјска појава, већ као дискурзивна пракса, уметнички и етички витално становиште које и у времену садашњем наставља да делује подстицајно. Аутономија понашања и проблематизовање друштвене функције уметности на начин који подразумева наглашену интроспекцију и суочавање са суштинским питањима људске egzистенције указују се као темељна исходишта неоенформела.⁸⁹² Ипак, теза о

⁸⁹¹ J. Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 110–111.

⁸⁹² Опширније о неоенформелу видети: J. Denegri i dr., *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, Umjetnička galerija, Moderna galerija, Razstavni salon "Rotovž", Galerija Likovni susret, Collegium Artisticum i Moderna galerija, Koprivnica, Ljubljana, Maribor, Subotica, Sarajevo i Rijeka, 1988; V. B. Sujić, *Novi beogradski enformel*, Galerija ULUS, Savremena galerija umetničke kolonije Ečka i Galerija "Lazar Vozarević", Beograd, Zrenjanin i Sremska Mitrovica, 1993; J. Denegri, *Osamdesete: teme srpske umetnosti (1980–1990)*, Svetovi, Novi Sad, 1997, 191–196; Isti, *Fragmentsi postmodernog pluralizma: beogradska umetnička scena osamdesetih i početka devedesetih*, Cicero, Beograd, 1997, 104–113; V. B. Sujić, *Apstrakcija. Neki vidovi*

постојању духовне трансверзале која у контексту југословенске уметности 20. века повезује наведене уметничке комплексе не имлицира линеарну хронологију у смислу сукцесивне смене стилова или епоха нити континуитет модерног пројекта у доба постмодерне. Ради се о ризомском повезивању различитих уметничких феномена заснованом не на принципу непосредног угледања или утицаја, него на идеји "историјског сећања", односно блиским духовним, психолошким и социолошким полазним мотивацијама, које чине платформу њихових потенцијалних веза, узајамних сустицања и интеракција.

Тако различите идејне, концептуалне, проблемске консеквенце и антиципаторске компоненте радикалних примера београдског енформела постају кључ за разумевање суштине овог покрета и својим значајем надилазе све примедбе везане за одступања од изворне концепције "друге уметности". И управо зато што су значењске импликације београдског енформела биле дубоке, далекосежне, универзалне и морално обавезујуће, овај покрет надрастао је све контроверзе историјског тренутка и превазишао оквире локалне традиције и на њој заснованих критеријума, профилишући се као проблемски значајно историјско поглавље, али и као витална компонента српске уметности 20. века.

apstraktnog slikarstva u Srbiji posle 2000, Prodajna galerija "Beograd", Beograd, 2008; J. Denegri, *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 147–152; Исти, *Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела*, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

- А. В. Сликарић Б. Филиповић излаже у Риму, Побједа, Титоград, 23. 11. 1958.
- Abbott, James A. and Rice, Elaine M. *Designing Camelot: The Kennedy White House Restoration*, Wiley, New York, 1997.
- Амброзић, Катарина *На маргинама Октобарског салона*, Књижевне новине, Београд, 16. 11. 1962.
- Anketa: *Razgovor kulturnih radnika o idejnoj orijentaciji i praksi u kulturi*, Oslobođenje, Sarajevo, 17. 2. 1963.
- Аноним *Двије изложбе у Титограду: "Тројица"*, Побједа, Титоград, 11. 5. 1958.
- Аноним *Уметник и друштво*, Политика, Београд, 2. 2. 1963.
- Аноним *Хрушчов у уметности одлучно против буржоаске идеологије*, Борба, Београд, 11. 3. 1963.
- Argan, Đulio Karlo *Kriza umetnosti kao "evropske nauke"*, Трећи програм 33, Beograd, 1977, 609–654.
- Argan, Giulio Carlo *Studije o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1982.
- Argan, Giulio Carlo *Tekstovi o modernoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Арган, Ђулио Карло *Полок и мит*, Градац 56, Чачак, 1984, 7–9.
- Argan, Đulio Karlo i Bonito Oliva, *Akile Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1, Clio, Beograd, 2004.
- Argan, Đulio Karlo i Bonito Oliva, *Akile Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Clio, Beograd, 2005.
- Бајалски, Ристо *О одговорности уметника пред народом – саветовање у ЦК КПСС са совјетским књижевницима*, Борба, Београд, 10. 3. 1963.
- Балинт, Мајкел *Нестанак предмета у модерној уметности*, НИИ, Београд, 10. 3. 1962.
- Beket*, prir. P. Todorović, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Birger, Peter *Teorija avangarde*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1998.
- Бихаљи Мерин, Ото *Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Генерације и путеви сликарства*, Политика, Београд, 4. 6. 1961.
- Бихаљи Мерин, Ото *Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Визија младих: апстрактно и конкретно*, Политика, Београд, 11. 6. 1961.
- Божичковић-Поповић, Вера *Није тешко кад се тражи, тешко је кад се раскида с нађеним*, Политика, Београд, 28. 9. 1969. Интервју водила И. Бешевић.
- Божичковић-Поповић, Вера *Енформел – бит моје природе*, Политика, Београд, 19. 5. 1990. Интервју водио В. Ћургус.
- Богдановић, Соња *Православност у српском црквеном живопису*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, Нови Сад, 1973, 231–242.
- Воšković, Dušan M. *Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981.
- Бошњак, Срето *Критика служи просеку*, Београдска недеља, Београд, 23. 11. 1963.
- Броз Тито, Јосип *Говори и чланци*, књ. 17, Напријед, Загреб, 1965.

- Броз Тито, Јосип *Говори и чланци*, књ. 18, Напријед, Загреб, 1966.
- Bulatović, Dragan *Mogućnost zasnivanja semiologije likovnih umetnosti i problem tumačenja beogradskog enformel slikarstva*, *Časopis studenata istorije umetnosti 3+4* (a), Beograd, 1978, 5–8.
- Bulatović, Dragan *Problem znaka u slikarstvu*, *Časopis studenata istorije umetnosti "3+4"* (a), Beograd, 1978, 9–11.
- Bulatović, Dragan *Pogovor. Od kunsthistorika do interpreta*, u: *Studije, ogledi, kritike*, knj. 4, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990, 243–245.
- Burstow, Robert *Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism. Unveiling a "Monument to Democracy"*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 37–55.
- Vasiljević, Maja *Ideološka i poetička usmerenja filmske muzike*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 743–757.
- Васиљковић, Коста *Три београдске изложбе*, Студент, Београд, 15. 3. 1960.
- Vasiljković, Kosta *Problemi materije i vrednovanja*, *Mozaik 11*, Beograd, novembar 1961.
- Vasiljković, Kosta *Enformel, nadrealizam... etc.*, *Mozaik 10-11*, Beograd, oktobar – novembar 1962.
- Васић, Павле *Бранислав Протић. Сликаство прожето апстрактним обележјем*, Политика, Београд, 5. 3. 1960.
- Васић, Павле *Мића Поповић*, Политика, Београд, 18. 11. 1960.
- Васић, Павле *Резултата има – новог нема*, Политика, Београд, 2. 11. 1961.
- Васић, Павле *Енформел*, Политика, Београд, 12. 3. 1962.
- Васић, Павле *Преовлађују млађи уметници*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.
- Васић, Павле *Изложба слика Бранка Протића*, Политика, Београд, 2. 10. 1963.
- Васић, Павле *Преоријентација ка фигуративном*, Политика, Београд, 26. 10. 1966.
- Vozarević, Lazar *Zašto baš ovako?*, *Mladost*, Beograd, 1. 2. 1959. Intervju vodio M. Mihailović.
- Возаревић, Лазар *У жиријима треба да се налазе најбољи критичари, историчари, сликари, вајари...*, Анкета: Октобарски салон 1963, НИН, Београд, 27. 10. 1963.
- Возаревић, Лазар *Уметник не сме да се оглуши о савремена тражења!*, Политика, Београд, 26. 4. 1964. Интервју водио М. Максимовић.
- Vozarević, Lazar *Slikati ne znači – slikati, slikati znači – misliti*, *Duga*, Beograd, 27. 9. 1964. Intervju vodila V. Marjanović.
- Вуковић, Синиша *Владислав Тодоровић Шиља: цртежи*, Ликовна галерија Културног центра, Београд, 1986.
- Vučetić, Radina *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, *Službeni glasnik*, Beograd, 2012.
- Wood, Paul et al. *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994.
- Гајер, Драган *Лазар Возаревић: жито не расте на иловачи*, Политика експрес, Београд, 9. 2. 1966.

- Gavrić, Zoran i Denegri, Ješa *Branko Filipović – Filo. Izložba 1957–1987*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.
- Gavrić, Zoran *Slikarstvo Miće Popovića. Informel*, u: *Mića Popović*, Mladinska knjiga i Književne novine, Ljubljana i Beograd, 1987, 41–55.
- Gavrić, Zoran *Filo Filipović*, in: *Padiglione Jugoslavo*, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 1990.
- Gavrić, Zoran *Filovo isihastičko pripremanje. Radovi na papiru 1954–1959*, u: *Filo Filipović: radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.
- Gavrić, Zoran *Vilin konjic Zorana Pavlovića*, u: *Zoran Pavlović: rani i radovi na papiru*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2007.
- Gavrić, Zoran *Filovo isihastičko pripremanje: radovi na papiru 1954–1959*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 87–95.
- Gale, Matthew *Dada & Surrealism*, Phaidon, London, 1997.
- Glavurtić, Miro *O mirovanju i kretanju*, Vidici 57-58, Beograd, januar 1961, поново објављено у: *Пажња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Културни центар, Београд, 2009, 51–55.
- Gligoriјевић, Milo *Odgovor Miće Popovića*, izd. S. Mašić, Beograd, 1984.
- Golubović, Vida i Subotić, Irina *Zenit i avangarda '20-ih godina*, Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983.
- Голубовић, Вида и Суботић, Ирина *Зенит: 1921–1926*, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета, Београд и Загреб, 2008.
- Greenberg, Clement *Modernist Painting*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 308–314.
- Greenberg, Clement *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.
- Grojs, Boris *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
- Давидов, Динко *Зоран Павловић. Изложба на Трибини младих у Новом Саду*, Борба, Београд, 26. 4. 1960.
- Dedić, Nikola *Enformel: radikalni ili umereni modernizam?*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 537–548.
- Denegri, Ješa *Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića*, Izraz 7, Sarajevo, 1964, 43–49.
- Denegri, Ješa *Slikarstvo Branka Protića danas*, Izraz 2, Sarajevo, 1967, 169–174.
- Denegri, Ješa *Zoran Pavlović. Galerija Kolarčevog narodnog univerziteta*, Umetnost 14, Beograd, 1968, 98.
- Denegri, Ješa *Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji*, Život umjetnosti 7-8, Zagreb, 1968, 17–34.
- Denegri, Ješa *Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 43–52.
- Denegri, Ješa *Bijenale u Veneciji*, Umetnost 50, Beograd, 1976, 22–35.
- Denegri, Ješa *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, Umetnost 65, Beograd, 1979, 27–42.
- Denegri, Ješa *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 125–143.
- Denegri, Ješa *Enformel Vere Božičković*, u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*,

Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.

Денегри, Јеша *Полок виђен као класик*, Градац 56, Чачак, 1984, 17–20.

Denegri, Ješa *Branko Filipović – Filo: slika kao trenutak konačnog sazrevanja ploda*, u: *Branko Filipović – Filo. Izložba 1957–1987*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987, 14–19.

Denegri, Ješa i dr. *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, Umjetnička galerija, Moderna galerija, Razstavni salon "Rotovž", Galerija Likovni susret, Collegium Artisticum i Moderna galerija, Koprivnica, Ljubljana, Maribor, Subotica, Sarajevo i Rijeka, 1988.

Denegri, Ješa *Olga Jevrić*, Galerija SKC, Beograd, 1988.

Денегри, Јеша *Бранко Протић (1931–1990)*, у: 34. октобарски салон, Културни центар, Београд, 1993.

Denegri, Ješa *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

Денегри, Јеша *Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела*, Зборник Народног музеја 15-2, Београд, 1994, 249–263.

Denegri, Ješa *Šezdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

Denegri, Ješa *Apstraktno – konkretno: radikalni stavovi u srpskoj umetnosti od dvadesetih do devedesetih*, u: *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996.

Denegri, Ješa *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

Denegri, Ješa *Osamdesete: teme srpske umetnosti (1980–1990)*, Svetovi, Novi Sad, 1997.

Denegri, Ješa *Fragmenti postmodernog pluralizma: beogradska umetnička scena osamdesetih i početka devedesetih*, Cicero, Beograd, 1997.

Denegri, Ješa *Filo: četiri konteksta*, u: *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997, 13–34.

Denegri, Ješa *Harold Rosenberg i kritika američkog slikarstva akcije*, u: H. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, 7–13.

Денегри, Јеша *Контроверзе око социјалистичког естетизма*, Свеске 45-46, Панчево, 1999, 135–140.

Денегри, Јеша *Шта је то (био) социјалистички естетизам?*, Дневник, Нови Сад, 13. 1. 1999.

Denegri, Ješa *Branko Protić (1931–1990)*, IKA Prometej, Novi Sad, 2000.

Denegri, Ješa *Rani Filo: okolnosti i kontroverze jednog umetničkog formiranja*, u: *Filo Filipović. Radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

Denegri, Ješa i Gavrić, Zoran *Filo Filipović: radovi na papiru 1954–1959*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

Denegri, Ješa i Matić-Panić, Radmila *Miodrag B. Protić*, Clio, Beograd, 2002.

Denegri, Ješa *Enformel i slikarstvo materije*, u: *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000: granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 52–53.

Денегри, Јеша *Рани енформел Вере Божичковић-Поповић*, Призор 3, Лозница, 2003, 104–109.

Denegri, Ješa *Olga Jevrić*, ТОРУ i Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2005.

Denegri, Ješa *Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji*, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2, Beograd, 2006, 21–31.

Denegri, Ješa *"Socijalistički modernizam". Radikalni stavovi na jugoslovenskoj*

- umetničkoj sceni 1950–1970*, Treći program 133-134, Beograd, 2007, 361–386.
- Denegri, Ješa *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.
- Денегри, Јеша *Енформел из колекције Вујичић*, Галерија '73, Београд, 2008.
- Denegri, Ješa *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009.
- Denegri, Ješa *Mnogostruka lica modernizma*, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171.
- Денегри, Јеша *Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела*, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2010.
- Денегри, Јеша *Дуго трајање сликарства Миодрага Б. Протића*, у: *Миодраг Б. Протић. Ars Longa*, Галерија САНУ, Београд, 2011, 21–31.
- Denegri, Ješa *Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 17–31.
- Denegri, Ješa i dr. *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011.
- Denegri, Ješa *Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 375–378.
- Denegri, Ješa *Socijalistički estetizam*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395–400.
- Denegri, Ješa *Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 549–555.
- Denegri, Ješa *Nova figuracija*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 587–599.
- Despotović, Jovan i Denegri, Ješa *Vera Božičković Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.
- Despotović, Jovan *Slikarstvo Vere Božičković-Popović*, u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.
- Despotović, Jovan *Kritika "Kritika kritike"*, Iskustva 2, Beograd, 1997, 243–265.
- Despotović, Jovan *"Svečana slika" nekad i sad: sećanje na izložbu koje nije bilo*, Centar za kulturnu dekontaminaciju i Paviljon "Veljković", Beograd, 13-16. 9. 1997.
- Деспотовић, Јован *"Свечана слика" некад и сад*, Књижевне новине, Београд, 1. 5. 1998.
- Despotović, Jovan *Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela*, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.
- Despotović, Jovan i Dobrić, Gordana *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.
- DeCuir Jr., Greg *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u SFRJ*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.
- Dimić, Ljubodrag *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Rad, Beograd, 1988.
- Димић, Љубодраг и др. *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, Историјски архив Београда, Београд, 2004.
- Добрић, Гордана *Моћ и немоћ критике*, у: *Пажња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Културни центар, Београд, 2009, 23–31.

Dobrić, Gordana *Umesto uvoda. Živojin Turinski, rani i drugi radovi*, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.
Dobrić, Gordana *Uvod*, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010.

Druga Likovna jesen – 27 savremenih slikara, Gradski muzej, Sombor, 1962.

Ђорђевић, Драгослав *Три варијанте апстракције*, Дневник, Нови Сад, 4. 12. 1960.

Ђорђевић, Драгослав *Београдска ликовна панорама*, Борба, Београд, 15. 3. 1962.

Ђорђевић, Драгослав *Поезија и драма материје*, Борба, Београд, 29. 10. 1963.

Ђорђевић, Драгослав *Сociјалистички реализам 1945–1950*, u: *Четврта деценија: надреализам, постнадреализам, социјална уметност, уметност NOR-а, социјалистички реализам*, Музеј савремене уметности, Београд, 1969, 68–81.

Ђурковић, Дејан *Proces*, Delo 12, Београд, 1963, 1495–1530.

Есо, Umberto *Otvoreno djelo, "Veselin Masleša"*, Sarajevo, 1965.

Есо, Umberto *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Београд, 1973.

Живковић, М. У *Уметничком павиљону "Цвијета Зузорић": "Енформел у Београду"*, Политика, Београд, 13. 1. 1982.

Живковић, Станислав *Сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад, 2005.

Zoran Pavlović (1932–2006). Enformel Zorana Pavlovića, Galerija 212, Београд, 2011.

Zurovac, Mirko *Umjetnost i egzistencija. Vrijednost i granice Sartrove estetike*, Mladost, Београд, 1978.

Пић, Душан *Pokušaj otuđenja sentimenta*, Mozaik 11, Београд, novembar 1961.

if, *Biennale mladih*, Telegram, Zagreb, 29. 7. 1960.

Јаничић, Ћедомир *Likovna jesen: rekapitulacija – rekonstrukcija – reprezentacija. Druga stalna postavka*, Gradski muzej, Sombor, 2008.

Јевтић, Милош *Са Мићом Поповићем*, Дечје новине и Просвета, Горњи Милановац и Београд, 1994.

Јевтић, Милош *Уз слике Зорана Павловића*, СКЦ, Београд, 1997.

Јевтић, Милош *Уз слике Зорана Павловића*, Партенон, Београд, 2009.

Јевтушенко о модерном сликарству, НИИ, Београд, 27. 1. 1963.

Јелић, Споменка *Зоран Павловић: призивање светлости*, Борба, Београд, 21. 4. 1984.

Јерemić, Dragan *Slikarstvo i filozofija*, Danas, Београд, 9. 5. 1962.

Јованов, Јасна *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*, Apokrif, Novi Sad, 1999.

Јовичић, Владимир *Црни талас у нашем филму*, Борба, Београд, 3. 8. 1969.

Кадјијевић, Ђорђе *Jedno osećanje bespica*, Mozaik 1, Београд, januar 1962.

Кадјијевић, Ђорђе *Шта је "енформел"?*, Политика, Београд, 8. 4. 1962.

Кадјијевић, Ђорђе *Savremeno, aktuelno, autentično...*, Mozaik 4, Београд, april 1962.

Кадјијевић, Ђорђе *Apstraktno slikarstvo juče i danas (II)*, Mozaik 7-8, Београд, jul – avgust 1962.

Кадјијевић, Ђорђе *Мића Поповић*, НИИ, Београд, 27. 10. 1963.

- Kadijević, Đorđe *Slike*, u: *Vera Božičković-Popović*, Cicero, Beograd, 1994, 3–6.
- Kadijević, Đorđe *Vera Božičković-Popović. Retrospektiva*, Galerija "Milenko Atanacković" i KPC "Vuk Karadžić", Bijeljina i Loznica, 1990.
- Kadijević, Đorđe i dr. *Antologija srpskog slikarstva druge polovine XX veka*, Plato, Beograd, 2004.
- Kalajić, Dragoš *Tiranija formata*, Danas, Beograd, 5. 7. 1961.
- Kalajić, Dragoš *Histerija fakture*, Danas, Beograd, 16. 8. 1961.
- Kalajić, Dragoš *Salonski oktobar*, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961.
- Karamehmedović, Muhamed *Šematska predstava stvarnosti – apstraktna umetnost kod nas*, Oslobođenje, Sarajevo, 17. 2. 1963.
- Kolešnik, Ljiljana ed. *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004.
- Kolešnik, Ljiljana *A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions: Yugoslav Society in the 1960's as a Framework for New Tendencies*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34, Zagreb, 2010, 211–224.
- Константиновић, Радомир *Повратак материју*, НИИ, Београд, 25. 12. 1960.
- Kraguljac, Mile *Vidovitost ili besmisao? (prikaz Druge likovne jeseni)*, Pokret 9, Sombor, decembar 1962.
- Krleža, Miroslav *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6, Zora, Zagreb, 1967.
- Круљац, Весна *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*, Народни музеј, Београд, 2009.
- Круљац, Весна *Сомборска Ликовна јесен 1962. у југословенском културно-уметничком и друштвено-политичком контексту*, Годишњак Градског музеја 5, Сомбор, 2011, 89–99.
- Kurtoa, Stefan i dr. *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010.
- Кушан, Иван *За истинску уметност*, Борба, Београд, 18. 2. 1963.
- Лазаревић, Славко *Лазар Возаревић: остао сам вечити каплар*, Илустрована политика, Београд, 13. 4. 1964.
- Lasić, Stanko *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb, 1971.
- Levi, Pavle *Raspad Jugoslavije na filmu*, Biblioteka XX vek i Knjižara krug, Beograd, 2009.
- Leja, Michael *The Challenges of Using Art for Diplomacy. U. S. Interests in Europe during the Cold War*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 30–36.
- Legrand, Francine C. *O znaku i otvorenom delu*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 104–137.
- Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1953.
- Luba, Ivona *Oblici socrealizma i period "otopljanja" u poljskom slikarstvu*, u: *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010, 74–85.
- Лукић, Света *"Социјалистички естетизам". Једна нова појава*, Политика, 28. 4. 1963.
- Lukić, Sveta *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968.
- Лукић, Света *Против комотних анстракција*, Политика, Београд, 3. 4. 1971.

- Lukić, Sveta *Umetnost na mostu*, SSO Jugoslavije, Beograd, 1975.
- Лукић, Света *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981.
- Лукић, Света *У матици књижевног живота*, Градина, Ниш, 1983.
- Lucie-Smith, Edward *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978.
- Lucie-Smith, Edward *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000.
- Ljubišić, Bratislav *Plava linija trajanja. Prolegomena o Penelopinim rukama i Arijadninoj niti. Srpsko slikarstvo dvadesetog veka*, izd. S. Mašić, Beograd, 1998.
- Mađarić, Vlado *Kultura i naš razvitak*, Vjesnik, Zagreb, 24. 2. 1963.
- Макуљевић, Ненад *Црквена уметност у Србији (1882–1914)*, Филозофски факултет, Београд, 2007.
- Mamuzić, Nikola *Pretenciozno slikarstvo – polovični rezultati*, Mozaik 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962.
- Mamuzić, Nikola *Bašta kad Vam kažem...*, Mozaik 12, Beograd, decembar 1962.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996.
- Marković, Predrag J. *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
- Марковић, Срђан *Децембарска група*, Филозофски факултет и Институт за историју уметности, Београд, 2009.
- Маркуш, Зоран *Други октобарски салон*, Политика, Београд, 19. 11. 1961.
- Маркуш, Зоран *Ивицом усамљености*, Политика, Београд, 24. 6. 1962.
- Маркуш, Зоран *Има енформела светске вредности*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.
- Markuš, Zoran *Dijalozi*, Umetnost 38, Beograd, 1974, 23–30.
- Markuš, Zoran *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 52–57.
- Markuš, Zoran *Lazar Vozarević (1925–1968)*, ULUS, Beograd, 1986.
- Martinović, Nevena *Branko Filipović – Filo*, Galerija RIMA, Kragujevac, 2012.
- Matejić, Bojana *Transatlantski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 379–395.
- Matije, Žorž *Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (I)*, Delo 2, Beograd, 1961, 199–219.
- Matije, Žorž *Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (II)*, Delo 4, Beograd, 1961, 443–464.
- Mathieu, Georges *O rasapu oblika, Život umjetnosti 7-8*, Zagreb, 1968, 141–144.
- Маџаревић, Градимир *Историја Медиале (најважнији догађаји)*, у: *Медиала*, Службени гласник и Српски културни клуб, Београд, 2006, 59–89.
- Маџаревић, Градимир Д. и др. *Медиала*, Службени гласник и Српски културни клуб, Београд, 2006.
- Медаковић, Дејан *На маргинама "Октобарског салона". Погрешни закључци*, Политика, Београд, 15. 12. 1968.

- Медаковић, Дејан *Полемика о Октобарском салону. "Мање каприца, више принципа"*, Политика, Београд, 29. 12. 1968.
- Мереник, Лидија *Слика као судбина. Бранко Филиповић Фило*, Књижевна реч, Београд, 10. 2. 1987.
- Merenik, Lidija *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1965*, Veopolis i NUA Remont, Beograd, 2001.
- Мереник, Лидија *Иконе модерног доба, у: Београд шездесетих година XX века*, Музеј града Београда, Београд, 2003, 140–159.
- Мереник, Лидија *Иван Табаковић (1898–1977)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004.
- Merenik, Lidija *Istorija moderne umetnosti kao izbor: 40 godina predmeta Istorija moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu*, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3+4 (separat), Beograd, 2005, 6–7.
- Мереник, Лидија *Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, Слио, Београд, 2007, 706–730.
- Merenik, Lidija *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010.
- Мереник, Лидија *Лазар Трифуновић и историја српске модерне уметности*, у: Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, прир. Д. Давидов, СКЗ, Београд, 2014, IX–XXV.
- Merleau-Ponty, Maurice *Fenomenologija percepcije*, "Veselin Masleša" i Svjetlost, Sarajevo, 1978.
- Мијин, Ј. *Отпад као инспирација*, Вечерње новости, Београд, 9. 3. 1962.
- Мијушковић, Сlobodan *In memoriam: Lazar Trifunović (1929–1983)*, Moment 1, Beograd, 1984, 2–5.
- Mikuž, Jure *Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost*, Gledišta 11-12, Beograd, 1985, 5–30.
- Милосављевић, Предраг Пеђа *Пане и бискупни сликарства и критике*, Политика, Београд, 4. 11. 1962.
- Милуновић, Мило *О сликарској материји*, Књижевне новине, Београд, 30. 11. 1962.
- Михајловић Михиз, Борислав *Аутобиографија – о другима*, књ. 1, БИГЗ, Београд, 1990.
- Михајловић Михиз, Борислав *Аутобиографија – о другима*, књ. 2, БИГЗ, Београд, 1993.
- Мића Поповић: слике (1957–1960)*, Музеј примењене уметности, Београд, 1960.
- М. М. *Замена улога. Бранко Филиповић – Фило: сликару је место у атељеу*, Политика, Београд, 1. 9. 1966.
- Морис, Дезмонд *У акционом сликарству мајмун се не разликује од човека*, НИИ, Београд, 16. 9. 1962.
- М. Р. *Један тренутак са Владом Тодоровићем, Бранком Протићем, Зораном Павловићем: пут је водио директно у апстрактно*, НИИ, Београд, 7. 5. 1961. Интервју.
- Nikčević, Nataša *Skok u drugi prostor*, Pobjeda, Podgorica, 21. 9. 1996.
- Н. С. *Редуцирана палета. Изложба слика Бранка Филиповића – Фила*, Инвалидски лист, Београд, 14. 4. 1962.

- Одекерти, Брајен *Уметност се враћа животу*, НИИ, 28. 7. 1963.
Октобарски салон 1961, Модерна галерија, Београд, 1961.
Октобарски салон 1962, Модерна галерија, Београд, 1962.
- Павловић, Зоран *Први октобарски салон*, Раd, Београд, 5. 11. 1960.
Павловић, Зоран *Изложба Миће Поповића. Поетска основа*, Раd, Београд, 26. 11. 1960.
Павловић, Зоран *Ново апстрактно сликарство*, Данас, Београд, 24. 5. 1961.
Павловић, Зоран *Сликарство Бранка Протића*, Данас, Београд, 19. 7. 1961.
Павловић, Зоран *Митологија антисликарства и архитектоника антисlike*, Данас, Београд, 11. 10. 1961.
Павловић, Зоран *Београдско сликарство у Октобарском салону*, Данас, Београд, 8. 11. 1961.
Павловић, Зоран *Изложба слика Живојина Туринског*, Данас, Београд, 14. 2. 1962.
Павловић, Зоран *Не у име уметника – у име уметности*, Данас, Београд, 11. 4. 1962.
Павловић, Зоран *На marginama протеке ликовне сезоне*, Данас, Београд, 15. 8. 1962.
Павловић, Зоран *Одговорност критике*, Данас, Београд, 28. 8. 1962.
Павловић, Зоран *Трећи октобарски салон. Појаве и личности*, Данас, Београд, 7. 11. 1962.
Павловић, Зоран *Енформел није ни стил ни правац*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.
Павловић, Зоран *Уметничко дело и посматрач. Размишљања уз последњу изложбу совјетског сликарства*, Данас, Београд, 16. 1. 1963.
Павловић, Зоран *Поетска суштина сликарства*, Данас, Београд, 27. 2. 1963.
Павловић, Зоран *Филиповић – Тодоровић*, Галерија Културног центра, Београд, 1963.
Павловић, Зоран *Криза критеријума и функционалност ликовне критике*, Поља 80, Нови Сад, 1965, 3.
Павловић, Зоран *Поглед на критеријуме данас*, Уметност 1, Београд, 1965, 13–21.
Павловић, Зоран *Енформел, ни стил, ни правац*, Поља 81, Нови Сад, 1965, 9.
Павловић, Зоран *Сlike Живојина Туринског: тежња ка интегралном знаку*, Уметност 13, Београд, 1968, 131–132.
Павловић, Зоран *Изложба слика Владислава Тодоровића*, Уметност 17, Београд, 1969, 93–94.
Павловић, Зоран *Домети и ограничења српске модерне уметности. Поводом дела Српско сликарство XX века Миодрага В. Протића*, Уметност 25-26, Београд, 1971, 19–21.
Павловић, Зоран *Шездесет девет недоумица*, НИИ, Београд, 9. 7. 1978.
Павловић, Зоран *Простори облика и боје*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Зертер и Слио, Београд, 1997.
Павловић, Зоран *Белешка сликара*, у: Л. Трифуновић и др. *Зоран Павловић*, УЛУС и Карић фондација, Београд, 2006, 44–49.
Павловић, Зоран *Уметност тумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009.
Пажња – критика!? Како и шта је писано о београдским октобарским салонима, Културни центар, Београд, 2009.
Панић-Surep, Милорад *Поводом Првог тријенала ликовних уметности: preterivanje ili...*, Комунист, Београд, 6. 7. 1961.
Пашић, Феликс *Како смо чекали Godoa кад су цветале тикве*, Вепар Pres, Београд, 1992.

- Пејаковић, Станка *Од енформела до апстрактне фантастике*. Бранко Филиповић – Фило, Побједа, Титоград, 27. 3. 1982.
- Рековић, Ратко *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, "Filip Višnjić", Београд, 1986.
- Перишић, Мирослав *Велики заокрет 1950. Југославија у трагању за сопственим путем: култура – ослонац, претходница и саставни део спољне политике*, у: *Pisati istoriju Jugoslavije: viđenje srpskog faktora*, Institut za noviju istoriju Srbije, Београд, 2007, 237–282.
- Перишић, Мирослав *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008.
- Petranović, Branko *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knj. 3, Nolit, Београд, 1988.
- Пикасо, Пабло *Уметност је једини темељ моје egzистенције*, НИИ, Београд, 20. 1. 1963.
- Piotrowski, Piotr *Totalitarianism and Modernism: The "Thaw" and Informel Painting in Central Europe 1955–1965*, Artium Quaestiones X, Poznań, 2000, 119–174.
- Pirjevec, Dušan *Svet u svetlosti kraja humanizma*, Treći program 1, Београд, 1969, 151–177.
- Podoli, Renato *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Београд, 1975.
- Ропов, Раша *Najzad: prva jugoslovenska izložba apstraktnog slikarstva*, Mladost, Београд, 12. 12. 1962.
- Поповић, Ђорђе *Изложба Бранка Филиповића – Филе*, Борба, Београд, 9. 6. 1957.
- Поповић, Мића *Изложба*, Уметнички павиљон, Београд, 1950.
- Поповић, Мића *Сликарска материја и проналасци*, Политика, Београд, 12. 1. 1958.
- Поповић, Мића *Ко су савременици?*, Политика, Београд, 26. 1. 1958.
- Поповић, Мића *Једна страна медаље*, Политика, Београд, 28. 12. 1958.
- Поповић, Мића *Друга страна медаље*, Политика, Београд, 4. 1. 1959.
- Роповић, Мића *Zašto baš ovako?*, Mladost, Београд, 14. 1. 1959. Интервју водио М. Mihailović.
- Поповић, Мића *Лева обала, десна обала...*, Политика, Београд, 12. 7. 1959.
- Поповић, Мића *Обавештеност није помодарство већ ступањ*, НИИ, Београд, 27. 11. 1960. Интервју водио Д. Адамовић.
- Роповић, Мића *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Београд, 1962.
- Поповић, Мића *Самоубиство слике*, Београдска недеља, Београд, 27. 10. 1963. Интервју водио А. Б. Костић.
- Поповић, Мића *Сликарски рат на плитком тањиру*, Илустрована политика, Београд, 22. 9. 1964. Интервју водио С. Лазаревић.
- Поповић, Мића *Владислав Тодоровић Шиља*, Галерија Коларчевог народног универзитета, Београд, 1964.
- Роповић, Мића *Ništa kao konstitutivni elemenat umetnosti*, Umetnost 47, Београд 1976, 5–9.
- Роповић, Мића *Ogled o enformelu*, у: *Vera Božičković Popović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Београд, 1977.
- Роповић, Мића *Ishodište slike*, Nolit, Београд, 1983.
- Поповић, Мића *Без околишења*, Књижевност 1, Београд, 1984, 176–205.
- Протић, Бранислав Бранко *Салон је од кризе критеријума*, Анкета: Октобарски салон 1963, НИИ, Београд, 27. 10. 1963.
- Протић, Бранислав *Ради једног сутра*, Дневник, Нови Сад, 2. 4. 1971. Интервју.

- Протић, Миодраг Б. *Октобарски салон*, Комунист, Београд, 10. 11. 1960.
- Протић, Миодраг Б. *Први тријенале ликовних уметности*, Комунист, Београд, 22. 6. 1961.
- Протић, Миодраг Б. *Низ нових вредности*, Политика, Београд, 19. 11. 1961.
- Протић, Миодраг Б. *Поводом изложбе француског сликарства. Париска школа*, Политика, Београд, 24. 2. 1962.
- Protić, Miodrag B. *Estetičke i etičke alternative*, Danas, Beograd, 25. 4. 1962.
- Протић, Миодраг Б. *Аутентичност и развој уметности*, Политика, Београд, 14. 10. 1962.
- Протић, Миодраг Б. *Аутентичност је угрожена*, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИИ, Београд, 14. 10. 1962.
- Протић, Миодраг Б. *У знаку младих генерација, али...*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.
- Protić, Miodrag B. *Problemi i perspektive savremenog jugoslovenskog slikarstva. Referat na Prvom skupu slikara Jugoslavije, Gradski muzej – Likovni susret, Subotica 29-30. septembra 1962*, Rukovet 11-12, Subotica, novembar – decembar 1962, 697–708.
- Protić, Miodrag B. *Savremenici*, knj. 2, Nolit, Beograd, 1964.
- Протић, Миодраг Б. *Шездесет девет недоумица и њихов смисао*, НИИ, 16. 7. 1968.
- Protić, Miodrag B. *Lazar Vozarević: retrospektivna izložba ulja i crteža (1950–1968)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
- Protić, Miodrag B. *Sedma decenija: kulturno-političke marginalije*, Umetnost 18-19, Beograd, 1969, 5–10.
- Protić, Miodrag B. *Srpski nadrealizam 1929–1932*, u: *Četvrta decenija: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 10–21.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд, 1970.
- Protić, Miodrag B. *Od enformela do nove figuracije*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1973.
- Protić, Miodrag B. *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 9–16.
- Protić, Miodrag B. *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 17–52.
- Protić, Miodrag B. i dr. *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.
- Protić, Miodrag B. i Vranić, Dragana *Legat Marka Ristića: likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1993.
- Протић, Миодраг Б. *Нојева барка*, књ. 1, СКЗ, Београд, 2000.
- Ragon, Michel *Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 73–103.
- Racanović, Svetlana *"Simultana prezentacija nepovezanih događaja"*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 213–219.
- Рељић, Радомир *Неподношљива лакоћа стварања. Бранко Филиповић – Фило*,

- Ауто свет, Београд, 4. 3. 1987.
- Ristić, Slobodan i Dobrić, Gordana *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 2010.
- Ristić, Slobodan *Između strukturalizma i gestualnosti: slikarstvo Vladislava Todorovića (1959–1963)*, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 2010.
- Robles, Luis Gonzales *Španija na Bijenalu 1958*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4, Beograd, 2008, 170–171.
- Rozić, Vladimir *Svežina kao imperativ vremena*, Mozaik 11, novembar 1961.
- Rozić, Vladimir *Stagnacija apstraktnog slikarstva i nadmoć nadrealnog*, Mozaik 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962.
- Rozić, Vladimir *II likovna jesen – Sombor*, Mozaik 12, Beograd, decembar 1962.
- Rozić, Vladimir *Umetnost između egzistencije i samosvesti*, Umetnost 25-26, Beograd, 1971, 3–8.
- Rosenberg, Harold *Američki slikari akcije*, Život umjetnosti 7-8, Zagreb, 1968, 133–139.
- Rosenberg, Harold *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.
- Rus, Zdenko *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Logos, Split, 1985.
- Sabol, Željko *Trenutak pitanja*, Studentski list, Zagreb, 19. 2. 1963.
- Sandler, Irving H. *Apstraktni ekspresionizam*, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 50–72.
- Sančez, Hulijan Dijaz *Nastanak tragične priče*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4, Beograd, 2008, 155–162.
- Sartre, Jean-Paul *Egzistencijalizam je humanizam*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1964.
- Селенић, Слободан *Уметник и слобода стваралаштва*, Борба, Београд, 24. 2. 1963.
- Silver, Keneth ed. *JFK and Art*, Frances Lincoln Limited, London, 2003.
- Симеоновић Ђелић, Ивана *Предговор*, у: Ж. Турински, *Огледи о поимању слике*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepтер и Слио, Београд, 1999, 5–11.
- Симеоновић Ђелић, Ивана *Боје времена*, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepтер и Слио, Београд, 2001.
- Симеоновић Ђелић, Ивана *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001.
- Simeonović Ćelić, Ivana *Muzej Zepтер: kolekcija*, Galerija Zepтер, Beograd, 2010.
- Sontag, Suzan *Bolest kao politička metafora*, Gordogan, 4, Zagreb, 1979, 83–98.
- Станић, Стеван *Поетске визије. Поводом изложбе слика Бранка Протића*, Дневник, Нови Сад, 6. 12. 1959.
- Станић, Стеван *Уз изложбу Зорана Павловића "Пролећне етуде"*, Дневник, Нови Сад, 6. 5. 1960.
- Stanić, Stevan i dr. *Dokonda nije ona ista*, Polja 62-63, Novi Sad, 1962, 16–17.
- Станковић, Милић *Појешићу их за доручак*, Илустрована политика, Београд, 15. 9. 1964. Интервју водио С. Лазаревић.
- Stanković, Milić *Enformelisti, poješću vas za doručak!*, Mladost, Beograd, 25. 3. 1971. Intervju vodila D. Čolić.
- Stepanov, Sava *Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo*, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 141–163.

- Stojanović, Jelena i dr. *Vera Božičković Popović, Mića Popović, Lazar Vozarević. Radovi 1958–1969*, Likovna galerija Kulturnog centra, 2011.
- Суботић, Ирина *Медиала – јуче и данас*, Градац 17-18, Чачак, 1977, 64–71.
- Суботић, Ирина и Миљковић, Љубица *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке: београдски уметници*, Народни музеј, Београд, 1987.
- Суботић, Ирина *Мића Поповић. Од материје до материјала*, Народни музеј, Београд, 1994.
- Sujić, Vasilije B. *Novi beogradski enformel*, Galerija ULUS, Savremena galerija umetničke kolonije Ečka i Galerija "Lazar Vozarević", Beograd, Zrenjanin i Sremska Mitrovica, 1993.
- Sujić, Vasilije B. *Apstrakcija. Neki vidovi apstraktnog slikarstva u Srbiji posle 2000*, Prodajna galerija "Beograd", Beograd, 2008.
- Schlesinger Jr., Arthur M. *A Thousand Days: John F. Kennedy in the White House*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1965.
- Susovski, Marijan i Košćević, Želimir *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988.
- Tešić, Gojko *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*, Svetovi i Institut za književnost i umetnost, Novi Sad i Beograd, 1991.
- Timotijević, Slavko ur. *Zbirka Vukmanović*, Narodni muzej Crne Gore i HECUBA, DAWN & CO, Podgorica i Beograd, 2010.
- Timotijević, Slavko *Iz socijalističkog realizma u modernizam*, u: *Zbirka Vukmanović*, Narodni muzej Crne Gore i HECUBA, DAWN & CO, Podgorica i Beograd, 2010, 20–187.
- Тимотијевић, Славко *Лазар Возаревић: експресија, црно, црвено, бело...*, Галерија РТС-а, Београд, 2012.
- Тирнанић, Богдан *Crni talas*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008.
- Тодић, Миланка *Немогуће: уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.
- Todorović, Predrag *Biografija Samjuela Beketa*, u: *Beket*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, 351–380.
- Тојнби, Филип *Уметност и катастрофа*, НИИ, Београд, 23. 6. 1963.
- Томић, Урош *The truth, the spectacle, the legend: The assasination of JFK as represented in media, film and literature through the process of cultural appropriation and transformation*, in: *The JFK Culture: Art, film, literature and media*, ed. S. Ćupić, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 129–147.
- Тошић, Драгутин *Bibliografija*, u: L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971.
- Тридесет година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2004.
- Трипало, Мико *Sloboda umjetničkog stvaranja – na idejnim pozicijama socijalizma i humanizma*, Vjesnik, Zagreb, 20. 2. 1963.
- Трифуновић, Лазар *Модерне игре смрти*, НИИ, Београд, 5. 7. 1959.
- Трифуновић, Лазар *Непријатна сећања*, НИИ, Београд, 19. 6. 1960.
- Трифуновић, Лазар *Модерни натурализам*, НИИ, Београд, 9. 10. 1960.
- Трифуновић, Лазар *Октобарски салон – у сенци традиционализма*, НИИ, Београд, 30. 10. 1960.

- Трифуновић, Лазар *Апстрактно сликарство и могућност његове оцене*, НИН, Београд, 20. 11. 1960.
- Трифуновић, Лазар *Величина и агонија Децембарске групе*, НИН, Београд, 8. 1. 1961.
- Трифуновић, Лазар *Поводом Првог тријенала ликовних уметности. Од револуционарне до грађанске уметности*, НИН, 11. 6. 1961.
- Трифуновић, Лазар *Октобарски салон – у знаку млађих генерација*, НИН, Београд, 5. 11. 1961.
- Трифуновић, Лазар *Живојин Турински: осећање за материју слике*, НИН, Београд, 11. 2. 1962.
- Трифуновић, Лазар *Аутентичност чега – идеје, емоције, израза?*, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИН, Београд, 14. 10. 1962.
- Трифуновић, Лазар *Човеково право на уметност*, Политика, Београд, 21. 10. 1962.
- Трифуновић, Лазар *Између сна и структуре*, НИН, Београд, 28. 10. 1962.
- Трифуновић, Лазар *Млади нису лутали за савременим, јер они су та савременост*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.
- Trifunović, Lazar *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.
- Trifunović, Lazar *Branislav Protić*, u: *Svetozar Samurović – Branislav Protić – Radomir Damnjanović Damnjan*, Salon Moderne galerije, Beograd, 1962.
- Trifunović, Lazar *Problemi slike*, Danas, Beograd, 27. 2. 1963.
- Трифуновић, Лазар *Самоубиство слике*, Политика, Београд, 27. 10. 1963.
- Trifunović, Lazar *Mića Popović*, Salon Moderne galerije, Beograd, 1963.
- Трифуновић, Лазар *У сусрет теорију уметности*, Политика, Београд, 9. 8. 1964.
- Trifunović, Lazar *Vera Božičković-Popović*, u: *Osam slikara*, Umjetnička galerija, Dubrovnik, 1964.
- Trifunović, Lazar *Naši likovni kritičari su samouci*, Književne novine, Beograd, 9. 7. 1966. Intervju vodio M. Petrović.
- Trifunović, Lazar *Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, enformel*, u: *III trijenale likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967, 87–90.
- Trifunović, Lazar *Vladislav Todorović – Šilja*, Salon Muzeja Savremene umetnosti, Beograd, 1968.
- Trifunović, Lazar *Srbija*, u: *Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*, Umetnostna galerija, Slovenj Gradec, 1969.
- Трифуновић, Лазар *Стара и нова уметност: идеја прошлости у савременој уметности*, Зограф 3, Београд, 1969, 39–52.
- Trifunović, Lazar *Retrospektiva Lazara Vozarevića. Muzej savremene umetnosti 1969/1970*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 94–95.
- Trifunović, Lazar *Vera Božičković-Popović*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 96.
- Trifunović, Lazar *Vidovi savremene apstrakcije*, u: *IV trijenale likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970, 17–22.
- Trifunović, Lazar *Zoran Pavlović*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1970.
- Trifunović, Lazar *Naša umetnost u svetu*, Umetnost 21, Beograd, 1970, 7–11.
- Trifunović, Lazar *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971.
- Трифуновић, Лазар *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973.

- Trifunović, Lazar *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982.
- Трифуновић, Лазар *Од импресионизма до енформела*, Нолит, Београд, 1982.
- Trifunović, Lazar *Latentna sklonost ka dogmatizmu*, Student, Beograd, 23. 2. 1983.
- Intervju vodila M. Gavrilov.
- Трифуновић, Лазар *Сликаство Миће Поповића*, САНУ, Београд, 1983.
- Trifunović, Lazar, Mihajlović Mihiz, Borislav i Gavrić, Zoran *Mića Popović*, Mladinska knjiga i Književne novine, Ljubljana i Beograd, 1987.
- Trifunović, Lazar *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3 i 4, прир. Д. Булатовић, Музеј савремене уметности, Филозофски факултет и Народни музеј, Београд, 1990.
- Трифуновић, Лазар *Српско сликарство 1900–1950*, прир. Д. Давидов, СКЗ, Београд, 2014.
- Trifunović, Lazar i dr. *Vera Božičković Popović*, Cicero, Beograd, 1994.
- Трифуновић, Лазар и др. *Зоран Павловић*, УЛУС и Карић фондација, Београд, 2006.
- Turinski, Živojin *Ogled o saznanju (ne)slike*, Danas, Beograd, 31. 1. 1962.
- Turinski, Živojin *Staro i prodori novog*, Danas, Beograd, 6. 6. 1962.
- Turinski, Živojin *O slikarskoj materiji*, Danas, Beograd, 19. 12. 1962.
- Turinski, Živojin *Jedinstvo merila*, Danas, Beograd, 13. 2. 1963.
- Турински, Живојин *Продори и застоји модерне уметности*, Политика, Београд, 12. 4. 1964.
- Turinski, Živojin *Tradicija i savremeno slikarstvo. Marginalije uz tekst D. T. Suzukija o zen-slikarstvu*, Umetnost 3-4, Beograd, 1965, 156–157.
- Turinski, Živojin *Slikarstvo Lazara Vozarevića*, Umetnost 5, Beograd, 1966, 39–40.
- Турински, Живојин *Октобарски салон у светлу организационих промашаја. Погрешне одлуке*, Политика, Београд, 8. 12. 1968.
- Турински, Живојин *Још једном о Октобарском салону. Недоумице остају!*, Политика, Београд, 22. 12. 1968.
- Turinski, Živojin *Ogled o enformelu*, Umetnost 14, Beograd, 1968, 57–58.
- Турински, Живојин *Слика – радост за око*, Дневник, Нови Сад, 27. 6. 1970.
- Турински, Живојин *Огледи о поимању слике*, прир. И. Симеоновић Ћелић, Фонд "Мадлена Јанковић", Галерија Zepet и Clio, Београд, 1999.
- Угринов, Павле *Симболи Живојина Туринског*, Књижевност 1, Београд, 1970, 72–74.
- Угринов, Павле *Старо сајмиште*, Народна књига и Алфа, Београд, 2004.
- Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012.
- Филиповић – Фило, Бранко *Није важно ко је први почео, важно је шта је постигао*, Побједа, Титоград, 19. 5. 1968. Интервју водио Ј. Д.
- Filmografija jugoslovenskog filma 1945–1965*, knj. 1, Institut za film, Beograd, 1970.
- Finch, L. Boyd *Legacies of Camelot: Stewart and Lee Udall. American culture and the arts*, University of Oklahoma Press, Norman, 2008.
- Frascina, Francis ed. *Pollock and After. The Critical Debate*, Harper & Row, London & New York, 1985.
- Frascina, Francis *The Politics of Representation*, in: *Modernism in Dispute. Art since Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 77–169.

Frascina, Francis and Harris, Jonathan eds. *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, Phaidon, London, 1995.

Harris, Jonathan *Modernism and Culture in the USA 1930–1960*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 3–76.

Harrison, Charles *Modernism in the Transatlantic Dialogue*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 225–251.

Harrison, Charles *Abstract Expressionism*, in: *Concepts of Modern Art*, ed. N. Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1988, 169–211.

Harrison, Charles *The Power of Modernism*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 21–29.

Haftmann, Werner *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela*, u: *Posle 1945.*

Umetnost našeg vremena, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 13–49.

Haftmann, Werner i dr. *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972.

Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza, Projeka(r)t 11-15, Novi Sad, 2001.

Hopkins, David *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Хрущов о уметности, НИИ, Београд, 17. 3. 1963.

Cvetić, Marijela *Od skulpture ka objektu: prostori skliznuća*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 675–688.

Cockcroft, Eva *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 125–133.

Cockcroft, Eva *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 82–90.

Челебоновић, Алекса *Први тријенале. Стална изложба савремене ликовне уметности*, Политика, Београд, 28. 5. 1961.

Челебоновић, Алекса *Много слика – мало садржаја*, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.

Čelebonović, Aleksa *Novi oblici nadrealizma i "relacionizam"*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.

Челебоновић, Алекса *Куда иду млади? Писмо из Париза: поводом Трећег бијенала*, Политика, Београд, 3. 11. 1963.

Čelebonović, Aleksa *Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, Jugoslavija, Beograd, 1965.

Čupić, Simona *The first political superstar: JFK as the new historical image of history (1960–1963)*, in: *The JFK Culture: Art, film, literature and media*, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 7–44.

Čupić, Simona ed. *The JFK Culture: Art, Film, Literature and Media*, Faculty of Philosophy, University of Belgrade & American Corner Belgrade, 2013.

Ćosić, Dobrica *Prizori Miće Popovića*, izd. M. Popović, Beograd, 1974.

- Ћосић, Добрица *Пријатељи мога века*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Ћосић, Добрица, Протић, Миодраг Б. и Денегри, Јеша *Миодраг Б. Протић. Ars Longa*, Галерија САНУ, Београд, 2011.
- Ћукović, Petar *Branko Filipović – Filo*, u: *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997, 7–12.
- Ћукović, Petar i dr. *Filo Filipović*, Plavi dvorac – Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 1997.
- Šejka, Leonid *Pad ili obnova slikarstva*, Danas, Beograd, 25. 10. 1961.
- Šejka, Leonid *Postavljeno pitanje ili lažni odgovor*, Danas, Beograd, 10. 10. 1962.
- Šobe, Fransoa i Marten, Loren *Međunarodni kulturni odnosi. Istorija i kontekst*, Clio, Beograd, 2014.
- Šuvaković, Miško i dr. *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996.
- Šuvaković, Miško *Theoretic Models of Modernist Ideology in the 1950's*, in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 13–20.
- Šuvaković, Miško i dr. *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012.
- Šuvaković, Miško *Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 353–374.

ИЗВОРИ

Архив Југославије

Fond: Savez dramskih umetnika Jugoslavije

AJ, 469 (SDUJ), F-87, *Vuk Vučo, Taras Kremauner, Darko Suvin i Ivan Supek, Referati na temu "Šta je eksperimentalno pozorište danas?", 1962.*

AJ, 469 (SDUJ), F-16, *Stenografski zapisnik sa plenuma Saveza dramskih umetnika Jugoslavije, od 17. i 18. 3. 1963.*

Fond: Savez komunista Jugoslavije

AJ, 507 (SKJ), I/VII-(1-71), K-1, *Politički referat Josipa Broza Tita na VII kongresu SKJ, april 1958.*

AJ, 507 (SKJ), I/VII-(1-44), K-4, *Program SKJ usvojen na VII kongresu 1958.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(99-113), K-6, *Zapisnik sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 15. 5. 1958.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(99-113), K-6, *Stenografske beleške sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 27. 6. 1958.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(114-131), K-7, *Plan rada Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 8. 9. 1959.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Neki podaci o izvesnom oživljavanju negativnih pojava u književnom životu – zabeleška, od 29. 8. 1960.*

AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XVI/1-10+1a, K-16, *Zapisnik sa proširene sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 20. 3. 1961.*

AJ, 507 (SKJ), V, K-XVI/1-10+1a, *Izvod iz zapisa sa sastanka Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 31. 3. 1961.*

AJ, 507 (SKJ), III/88, K-46, *Nacrt pisma Izvršnog komiteta CK SKJ, mart 1962.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(162-169), K-9, *Informacija Ideološke komisije CK SKJ: O nekim vidovima stranog uticaja u našoj zemlji, od 20. 6. 1962.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Zapisnik sa sednice Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 18. 1. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Stenografske beleške razgovora druga Tita sa članovima predsedništva Saveza novinara Jugoslavije, od 6. 2. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 27. 2. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 1. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Informacija Ideološke komisije CK SKJ: diskusije o umetnosti u Sovjetskom Savezu, Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Ideološka komisija CK SKJ: informacija br. 2, od 4. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Izvodi sa VI plenuma SK Bosne i Hercegovine, od 23. 3. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Izveštaj Sekretarijata SIV-a za informacije Odeljenja za međunarodne veze o reagovanjima strane štampe na govore druga Tita o problemima kulture, od 18. 4. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja CK SKJ, od 10. 5. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 28. 6. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), K-12, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja CK SKJ, od 2. 11. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 8, od 10. 12. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 9, od 11. 12. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), K-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 14. 12. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 10, od 10. 1. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Stenografske beleške sa zajedničke sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, od 23. 1. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Veljko Vlahović: Teze za diskusiju o aktuelnim ideološkim pitanjima na zajedničkoj sednici Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, januar 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Komisije za ideološki rad CK SKJ: povodom filma "Čovek iz hrastove šume", Bilten br. 44, od 16. 9. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-c-(1-85), K-19, *Izveštaj o delatnosti Komisije za ideološki rad CK SKJ u periodu od VII do VIII kongresa SKJ (1958-1964), od 21. 9. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 46, od 8. 10. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Komisije za ideološki rad CK SKJ: povodom odluke o zabrani prikazivanja filma "Čovek iz hrastove šume", Bilten br. 46, od 8. 10. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-51), K-7, *Stenografske beleške sa I sednice Komisije za idejna kretanja na sadašnjem stepenu našeg razvoja, od 11. 12. 1964.*

AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-9), K-1, VIII kongres SKJ (7-13. 12. 1964) – Izveštaji komisija, decembar 1964.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(205-218), K-17, Privredna reforma i neke idejno-političke pojave u oblasti kulture, decembar 1965.

Fond: Savez udruženja likovnih umetnika Jugoslavije

AJ, 644 (SULUJ), F-2, Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960.

AJ, 644 (SULUJ), F-9, Izveštaj članova Saveta kao predstavničkog tela našeg Saveza u Odboru Komisije za kulturne veze, od 22. 5. 1961.

AJ, 644 (SULUJ), F-9, Izveštaj Umetničkog saveta SULUJ-a u odboru Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, od 22. 5. 1961.

AJ, 644 (SULUJ), F-12a, Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962.

AJ, 644 (SULUJ), F-12a, Vanredni plenum povodom petnaestogodišnjice Saveza, Informativni bilten SULUJ-a, zima 1962 – proleće 1963.

AJ, 644 (SULUJ), F-4, Zoran Petrović: "Neki aktuelni problemi naše likovne umetnosti", Uvod za diskusiju na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, Beograd, 4. 3. 1963.

AJ, 644 (SULUJ), F-4, Marijan Detoni: Referat partijskog sekretarijata ULUH-a pročitan na plenumu SULUJ-a 4. 3. 1963.

AJ, 644 (SULUJ), F-4, Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963.

AJ, 644 (SULUJ), F-4, Stenografske beleške sa proširenog plenuma Izvršnog odbora SULUJ-a, od 4. i 5. 3. 1963.

AJ, 644 (SULUJ), F-2, Zaključci sa VIII plenuma SULUJ-a, od 23. 1. 1964.

AJ, 644 (SULUJ), F-4, Dobrivoje Beljaškić: "Pitanje demokratizma u organizacijama likovnih umetnika Jugoslavije", referat sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, 7. 5. 1964.

AJ, 644 (SULUJ), F-2, Stenografske beleške sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, 7-9. 5. 1964.

AJ, 644 (SULUJ), F-2, Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora (1960–1964), maj 1964.

AJ, 644 (SULUJ), F-2, Nagrade na izložbama u inostranstvu između V i VI kongresa (1960–1964), 1964.

AJ, 644 (SULUJ), F-15, Spisak učesnika na Bijenalu mladih u Parizu 1959–1965, 1965.

AJ, 644 (SULUJ), F-3, Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967.

AJ, 644 (SULUJ), F-9, Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969.

Фонд: Сociјалистички савез радног народа Југославије

AJ, 142/II (SSRNJ), F-26, *Stenografske beleške sa II plenuma Saveznog odbora SSRNJ, od 20. 3. 1961.*

AJ, 142/II (SSRNJ), F-26, *Referat Milentija Popovića na II plenumu Saveznog odbora SSRNJ, od 20. 3. 1961.*

AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 12. 1. 1963.*

AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 9. 3. 1963.*

AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 14. 3. 1963.*

Архив Југословенске кинотеке

AJK, Збирка документарних филмова са пратећом документацијом (*Реквијем у сивом*, 1962).

Архив Србије

Фонд: Академија ликовних уметности (Београд)

АС, Г-209 (АЛУ), К-5 (1945–1947), *Dosije br. 258 Miodrag T. Popović.*

Фонд: Републички секретаријат за културу (Србија)

АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-3, *акт 06 бр. 1146 Решење о откупу уметничких дела, од 23. 5. 1964.*

АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, *акт 06 бр. 1463 Решење о откупу уметничких дела, од 16. 6. 1964.*

АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, *акт 3 бр. 1571*

Информација о избору ликовних уметника – кандидата за материјалну помоћ, од 9. 7. 1964.

АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-6, *акт 06 бр. 2559 Извештај Стручне комисије за откуп уметничких дела, од 3. 10. 1964.*

Фонд: Савет за културу Народне републике Србије

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-4, *акт без бр. Допис Секретаријата СИВ-а за просвету и културу Савету за културу НР Србије, од 21. 11. 1959.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, *акт 03 бр. 244/2 Допис Савета за културу НР Србије Секретаријату СИВ-а за просвету и културу, од 1. 3. 1960.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, *акт 06 бр. 1141 Решење о откупу уметничких дела, од 25. 5. 1960.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-5, *акт 06 бр. 1759 Решење о откупу уметничких дела, од 23. 11. 1960.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-5, *акт 06 бр. 2450 Решење о откупу*

уметничких дела, од 24. 11. 1960.

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-1, акт 01 бр. 166 *Извештај Савета за културу НРС за 1960. годину Извршном већу Народне скупштине НРС, од 26. 1. 1961.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 68/1 *Решење о откупу уметничких дела, од 12. 1. 1962.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 06 бр. 465/1 *Решење о откупу уметничких дела, од 3. 3. 1962.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 02 бр. 520/1 *Решење о саставу Стручне комисије за откуп уметничких дела, од 23. 3. 1962.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 03 бр. 826/1 *Решење о откупу уметничких дела, од 25. 4. 1962.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-5, акт 06 бр. 1844 *Решење о откупу уметничких дела, од 25. 10. 1962.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 бр. 93 *Неки проблеми ликовне уметности – политика откупа уметничких дела. Анализа стања у НР Србији, од 3. 4. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 678 *Оставка Лазара Трифуновића на функцију члана Комисије за откуп уметничких дела Савета за културу НРС, од 23. 4. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, акт 06 бр. 866 *Решење о откупу уметничких дела, од 14. 5. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 1096 *Разрешење Милана Вукоса функције члана Републичке комисије за преглед филмова, од 15. 6. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 бр. 1189 *Белешка о оставци Лазара Трифуновића на функцију члана жирија за Седмојулску награду, од 24. 6. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акт 06 бр. 2084 *Решење о откупу уметничких дела, од 8. 11. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акт 06 бр. 2123 *Решење о откупу уметничких дела, од 12. 11. 1963.*

АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акт 06 бр. 2354 *Решење о откупу уметничких дела, од 7. 12. 1963.*

Фонд: Централни комитет Савеза комуниста Србије

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-6/р1., Ф-4/1, *Стенографске белешке са III пленума ЦК СКС, од 19. 5. 1960.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација Идеолошке комисије ЦК СКС о неким идејним појавама у области културног, научног и уметничког живота, од 19. 6. 1961.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Програм рада Идеолошке комисије ЦК СКС за период септембар 1961 – јануар 1962, од 18. 10. 1961.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација о раду Идеолошке комисије, 1961.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација о састанку актива комуниста – филозофа одржаног 3. и 4. 12. 1962. у ЦК СКС, од 9. 1. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Prilozi za sastanak Ideološke komisije za nauku, kulturu i prosvetu СК SKS, од 23. 2. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/pl., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, од 7. 3. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација Градског комитета Београда о практичним задацима организације СК у области културе одржаног 4. 4. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Писмо Михаила Радуловића председнику Титу од 26. 2. 1963. са Извештајем партијске комисије о стању у предузећу "Авала филм", април 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Стенографске белешке са састанка актива комуниста – филмских радника, од 4. 6. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Ideološka komisija СК SKS: pregled NIN-ovog dodatka "Izbor" za period 1. 10. 1962 – 31. 8. 1963, од 20. 11. 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација: нека новија збивања и негативне појаве у нашем културном животу и однос СК према њима, децембар 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Informacija: "Krležijanstvo" – nadrealizam – socijalna literatura, 1963.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација: нека новија збивања и негативне појаве у нашем културном животу и однос СК према њима. Прилог за састанак Комисије за идеолошки рад ЦК СКС, од 30. 1. 1964.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, *Извештај Комисије за идеолошки рад о задацима комуниста у науци и култури, јануар 1964.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Стенографске белешке са састанка Комисије за идејно-политичка питања ЦК СКС, од 14. 12. 1965.*

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, *Записник са састанка ЦК СКС за науку културу и просвету, од 23. 12. 1965.*

Текућа архива (2010)

АС, акт 05 бр. 13/126 *Odgovor Pravne službe Arhiva Srbije na zahtev istraživača Vesne Kruljac, 23. 7. 2010.*

Архива Народног музеја у Београду

АНМ, акт бр. 1290/i *Zapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela, од 15. 12. 1962.*

АНМ, акт бр. 1290/i *Zapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela, од 20. 12. 1962.*

АНМ, *Knjige otkupa i poklona Narodnog muzeja u Beogradu (1963–1967).*

Историјски архив Београда

Fond: Savez komunista Srbije, Organizacija Saveza komunista Beograda, Gradski komitet Beograda

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-162, *Referat Milojka Drulovića: O narednim zadacima SK BGD na VIII gradskoj konferenciji SK Beograda. Neki vaspitni i idejni problemi kod omladine i studenata, od 8. 5. 1961.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-312 i 487, *Pismo Izvršnog komiteta CK SKJ, od 3. 4. 1962.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije Gradskog komiteta SKS, od 27. 6. 1962.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, *Stenografske beleške diskusije o najaktuelnijim pitanjima u kulturi i umetnosti naroda jugoslavije, od 10. i 17. 12. 1962.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-163, *Zapisnik sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta, decembar 1962.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda, od 8. 2. 1963.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda, od 9. 3. 1963.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-164, *Zapisnik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda, od 4. 4. 1963.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-166, *Stenografske beleške sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, od 11. 11. 1963.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-167, *Pregled pitanja i problema koje je Gradski komitet raspravljao na plenarnim sednicama, u Sekretarijatu i pomoćnim telima od VIII gradske konferencije do sada, od 25. 2. 1964.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-167, *Zapisnik sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, od 1. 4. 1964.*

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 22. 5. 1964.*

Fond: Savez komunista Srbije, Organizacija Saveza komunista Opštine Stari Grad, Opštinski komitet Beograda

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Izveštaj sa godišnje konferencije OO SK pri ULUS-u, od 2. 2. 1959.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), K-245, *Informacija Opštinskog komiteta povodom pisma Izvršnog komiteta CK SKJ, od 18. 4. 1962.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 15. 5. 1962.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), K-245, *Informacija Gradskog komiteta o*

izvesnim ekscesima političkog karaktera prilikom diskusija o dokumentu Izvršnog komiteta CK SKJ, od 17. 5. 1962.

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 25. 1. 1963.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), K-217, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK Muzeja grada Beograda, Muzeja primenjene umetnosti, Narodnog muzeja, Moderne galerije, Muzeja I srpskog ustanka, Muzeja pozorišne umetnosti, od 26. 1. 1963.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Informacija sa sastanka aktiva Saveza komunista likovnih umetnika Srbije, od 8. 2. 1963.*

IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK UFUS-a, K-220, *Zapisnik sa godišnje konferencije partijskog aktiva UFUS-a i Izveštaj Sekretarijata aktiva SK pri UFUS-u, od 21. 5. 1963.*

Fond: Skupština grada Beograda, Sekretarijat za prosvetu/obrazovanje i kulturu, Narodni odbor grada Beograda

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 3. 1961.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 8. 4. 1961.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 28. 10. 1961.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 17. 1. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 7. 2. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Poslovnik Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela NO grada Beograda, od 24. 2. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 9. 3. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa I zajedničkog sastanka Komisije za otkup NO grada Beograda i Komisije za otkup NR Srbije, od 7. 4. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 10. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 23. 11. 1962.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 18. 9. 1963.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 30. 9. 1963.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 6. 11. 1963.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 21. 9. 1964.*

IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 9. 1964.*

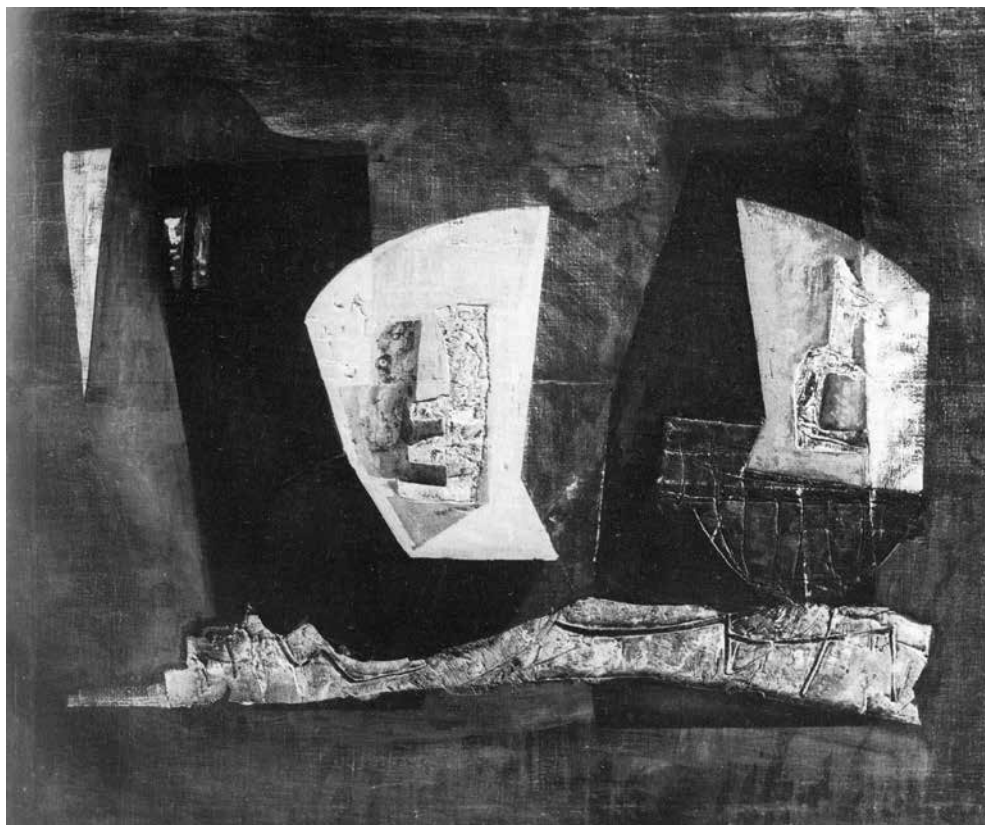
IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 14. 12. 1964.*

Приватна документација

– *akt br. 46/1 Zapisnik sa zbora Radne zajednice Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", od 5. 2. 1980.*

ПРИЛОГ А: ИЛУСТРАЦИЈЕ*

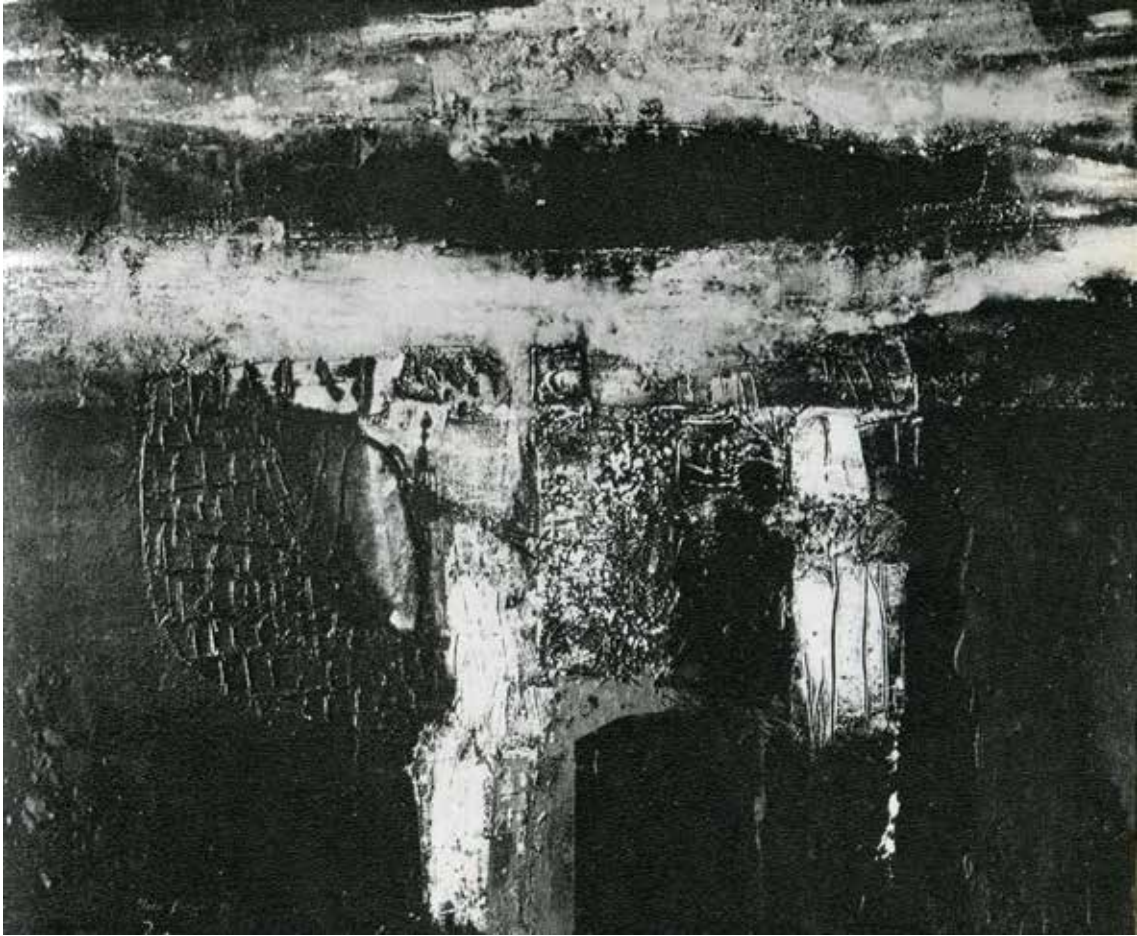
*Радови су наведени према редоследу навођења у расправном тексту, а основни подаци о њима и пратеће репродукције преузети су из коришћене литературе.



Сл. 1 Миодраг Мића Поповић, *Једра*, 1956, уље на платну, 81 x 100 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 2 Миодраг Мића Поповић, *Обала*, 1958, комбинована техника, 100 x 70 cm, вл. приватно



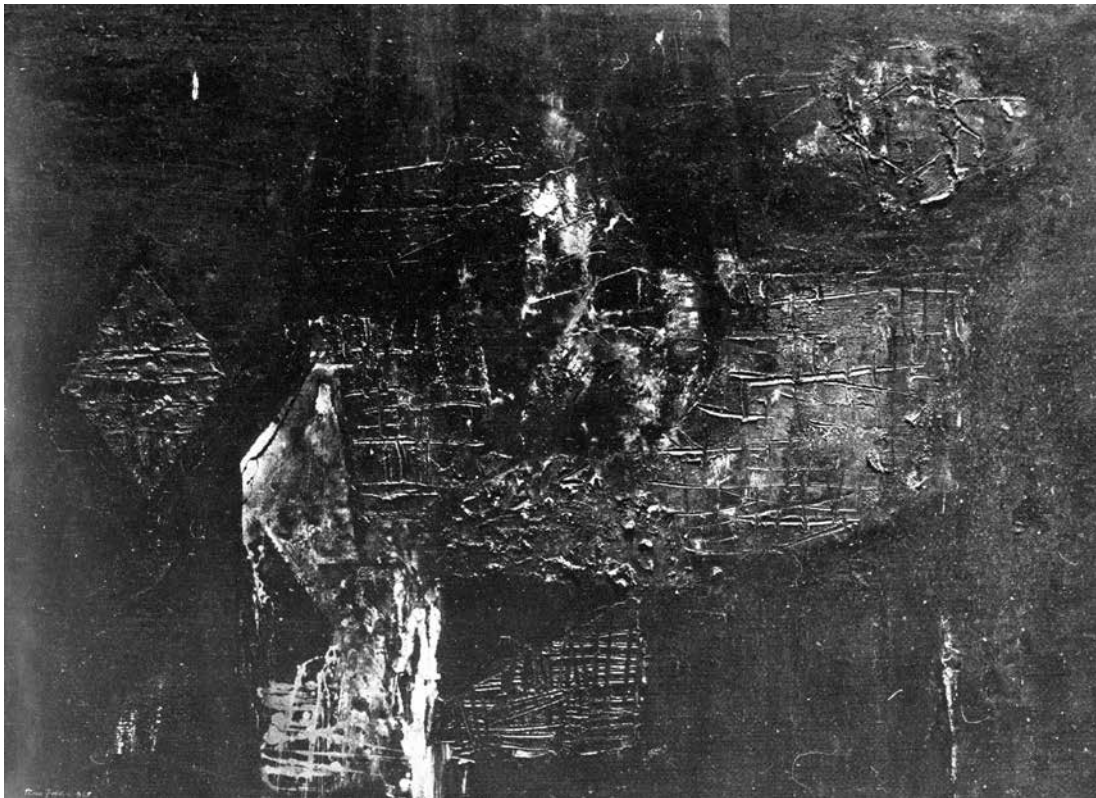
Сл. 3 Миодраг Мића Поповић, *Композиција*, 1959, комбинована техника, 70 x 100 cm, вл. приватно



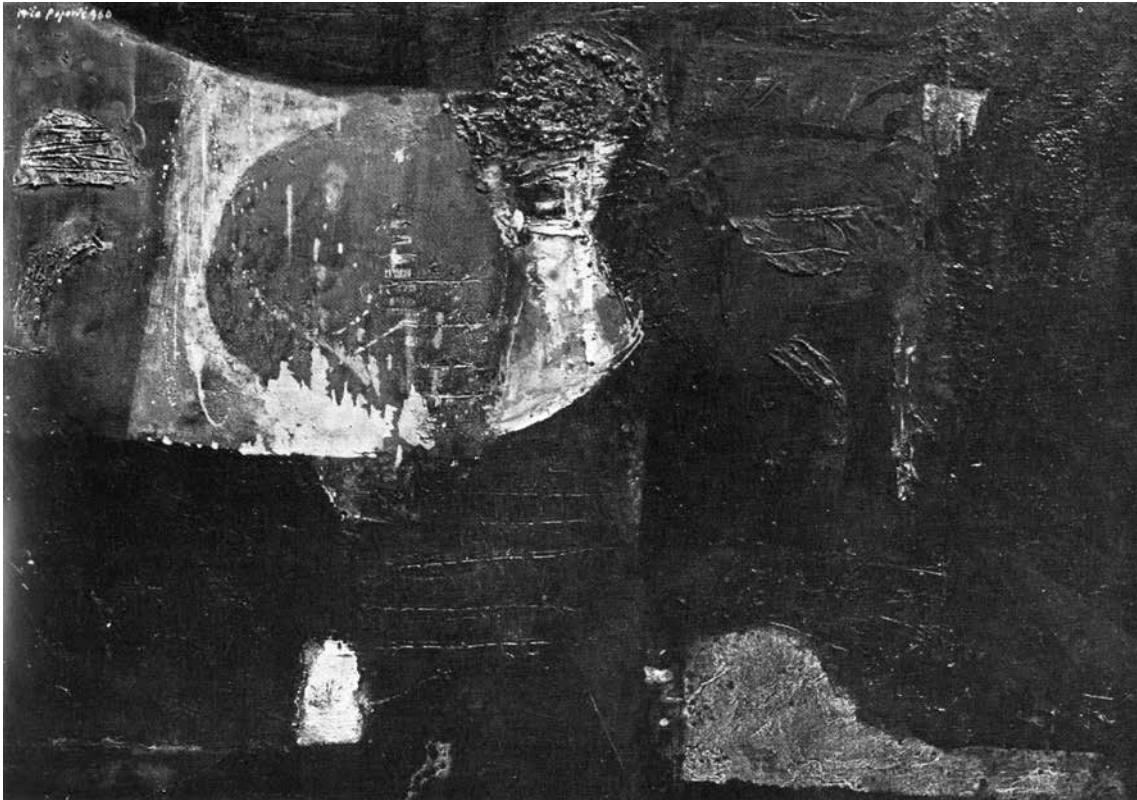
Сл. 4 Миодраг Мића Поповић, *Бела слика*, 1960, комбинована техника, 75 x 195 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



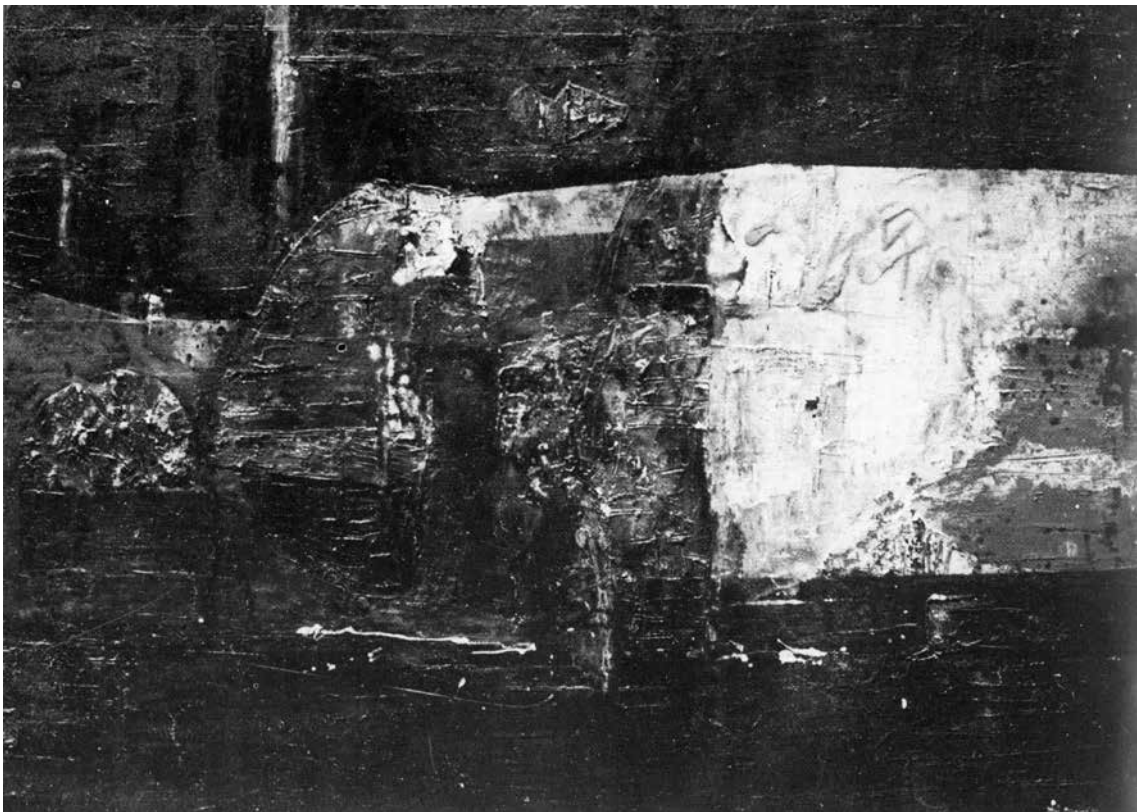
Сл. 5 Миодраг Мића Поповић, *Три форме*, 1960, комбинована техника, 113,5 x 162 cm,
вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 6 Миодраг Мића Поповић, *Велико једро*, 1960, комбинована техника, 114 x 161 cm,
вл. приватно



Сл. 7 Миодраг Мића Поповић, *Мало једро*, 1960, комбинована техника, 114 x 161 cm, вл. приватно



Сл. 8 Миодраг Мића Поповић, *Велика црна слика*, 1960, комбинована техника, 130 x 190 cm, вл. приватно



Сл. 9 Миодраг Мића Поповић, *Црна композиција (Композиција I)*, 1961, комбинована техника, 205 x 300 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 10 Миодраг Мића Поповић, *Ограђени предео*, 1962, комбинована техника, 100 x 81 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 11 Миодраг Мића Поповић, *Село Катићи под Мучњем*, 1963, комбинована техника, 130 x 130 cm, вл. приватно



Сл. 12 Миодраг Мића Поповић, *Основа*, 1963, комбинована техника, 200 x 100 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 13 Миодраг Мића Поповић, *Иницијал*, 1963, комбинована техника, 85 x 100 cm, вл. приватно



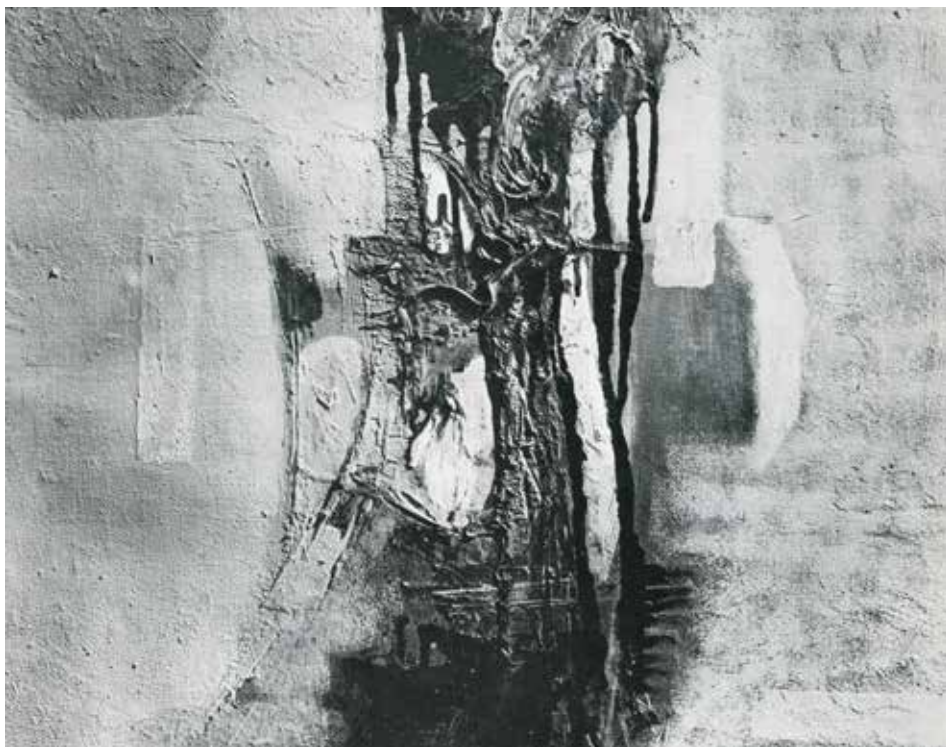
Сл. 14 Миодраг Мића Поповић, *Без назива*, 1963, комбинована техника, 25 x 25 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 15 Миодраг Мића Поповић, *Иронична слика*, 1963, комбинована техника, 100 x 81 cm, вл. приватно



Сл. 16 Миодраг Мића Поповић, *Синтетички пејзаж*, 1968, акрил на платну, 100 x 200 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 17 Вера Божичковић-Поповић, *Плави простор*, 1958, уље на платну, 65 x 53 cm, вл. приватно



Сл. 18 Вера Божичковић-Поповић, *Спаљени предео*, 1959, комбинована техника, 130 x 96 cm, вл. приватно



Сл. 19 Вера Божичковић-Поповић, *Нанос*, 1960, комбинована техника, 53 x 67 cm, вл. приватно



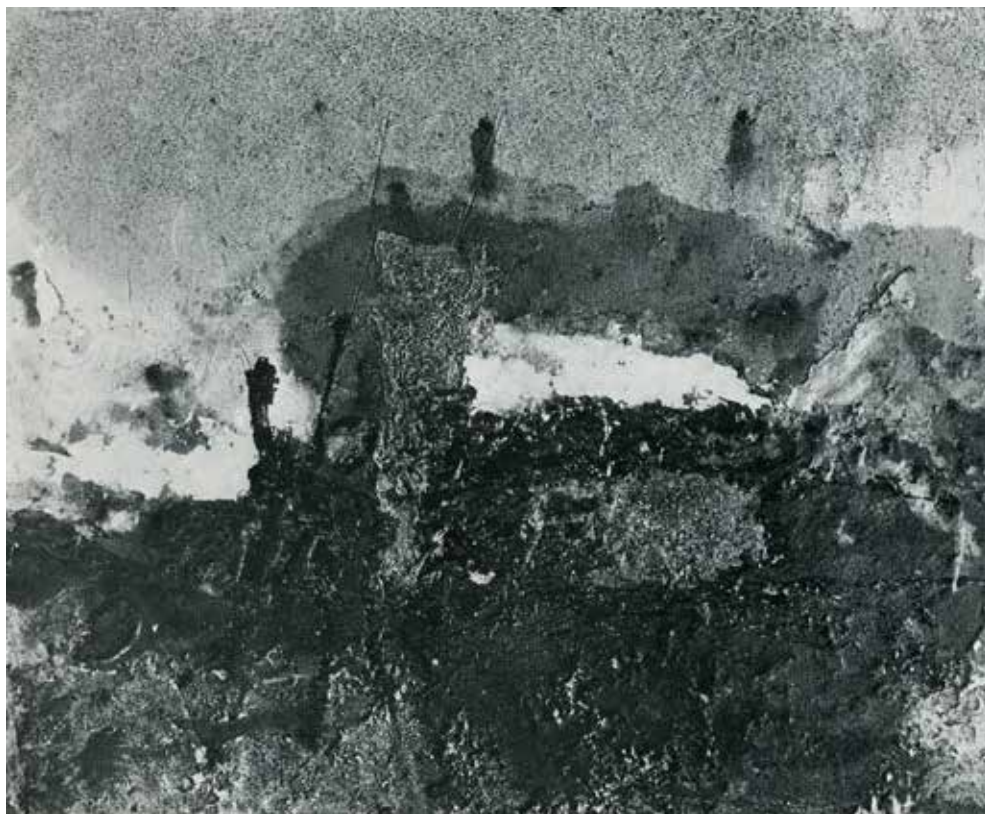
Сл. 20 Вера Божичковић-Поповић, *Хоризонтална композиција*, 1960, комбинована техника, 80 x 100 cm, вл. приватно



Сл. 21 Вера Божичковић-Поповић, *Продор
светла*, 1960, комбинована техника,
194 x 127 cm, вл. приватно



Сл. 22 Вера Божичковић-Поповић, *Осипање*,
1961, комбинована техника, 195 x 129 cm,
вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 23 Вера Божичковић-Поповић, *Мала слика*, 1962, комбинована техника, 60 x 72 cm, вл. приватно



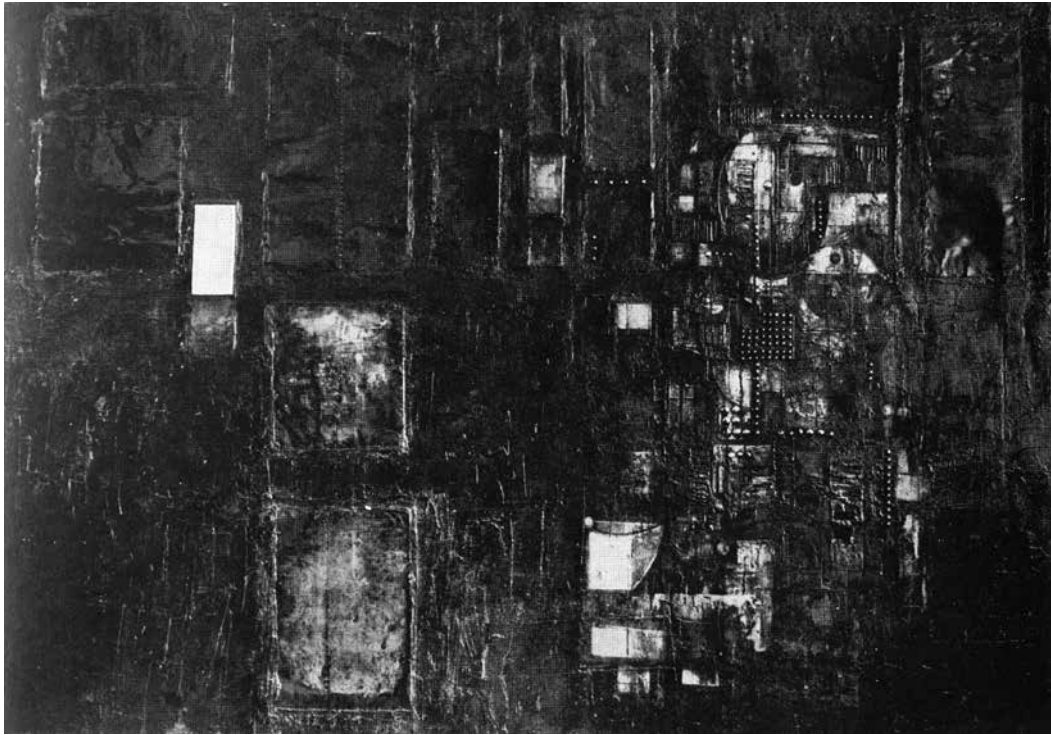
Сл. 24 Вера Божичковић-Поповић, *Вертикална композиција*, 1961, комбинована техника, 162 x 113 cm, вл. приватно



Сл. 25 Вера Божичковић-Поповић, *Вертикално раслојавање*, 1962, комбинована техника, 116 x 81 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 26 Вера Божичковић-Поповић, *Романтични предео*, 1964, комбинована техника, 162 x 113 cm, вл. приватно



Сл. 27 Лазар Возаревић, *Човек у простору*, 1960, комбинована техника, 205 x 300 cm, вл. Галерија "Лазар Возаревић", Сремска Митровица



Сл. 28 Лазар Возаревић, *Енформел*, око 1960, комбинована техника, 160 x 75 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 29 Лазар Возаревић, *Разорене форме*, 1961, комбинована техника, 201 x 112 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 30 Лазар Возаревић, *Форма без краја*, 1961, комбинована техника, 129,5 x 96,8 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 31 Лазар Возаревић, *Разбијена форма*, 1962, комбинована техника, 130 x 96 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 32 Лазар Возаревић, *Без назива*, 1961 (a), комбинована техника, 73 x 50 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 33 Лазар Возаревић, *Композиција I*, око 1961, комбинована техника, 30 x 24,6 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 34 Лазар Возаревић, *Композиција III*, око 1961, комбинована техника, 30 x 24,5 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 35 Лазар Возаревић, *Мала слика*, 1961, комбинована техника, 30 x 22 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 36 Лазар Возаревић, *Компактне форме*, 1961, комбинована техника, 30 x 28 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 37 Лазар Возаревић, *Без назива*, 1961 (б), комбинована техника, 53 x 64 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 38 Лазар Возаревић, *У простору*, 1961, комбинована техника, 135 x 205 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 39 Лазар Возаревић, *Црне форме*, 1962, комбинована техника, 146 x 116 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 40 Лазар Возаревић, *Композиција II*, око 1962, комбинована техника, 30 x 24 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 41 Лазар Возаревић, *Правилно дељење*, 1968, комбинована техника, 200 x 150 cm, вл. Галерија “Лазар Возаревић”, Сремска Митровица



Сл. 42 Зоран Павловић, *У част Жорџа Матјеа*, 1961, комбинована техника, 150 x 150 cm, вл. Музеј Зертер, Београд



Сл. 43 Зоран Павловић, *Opus operatum*, 1962, комбинована техника, 150 x 150 cm, вл. приватно



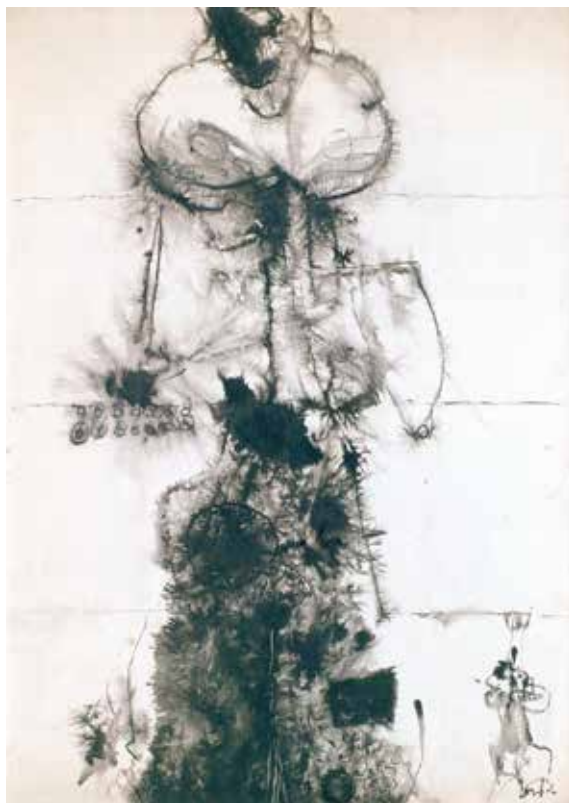
Сл. 44 Зоран Павловић, *Орфички симбол*, 1962, комбинована техника, 110 x 93 cm, вл. приватно



Сл. 45 Зоран Павловић, *Мала црна слика*, 1963, комбинована техника, 70 x 70 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 46 Зоран Павловић, *Без назива 1*, 1962, комбинована техника, 42 x 78 cm, вл. приватно



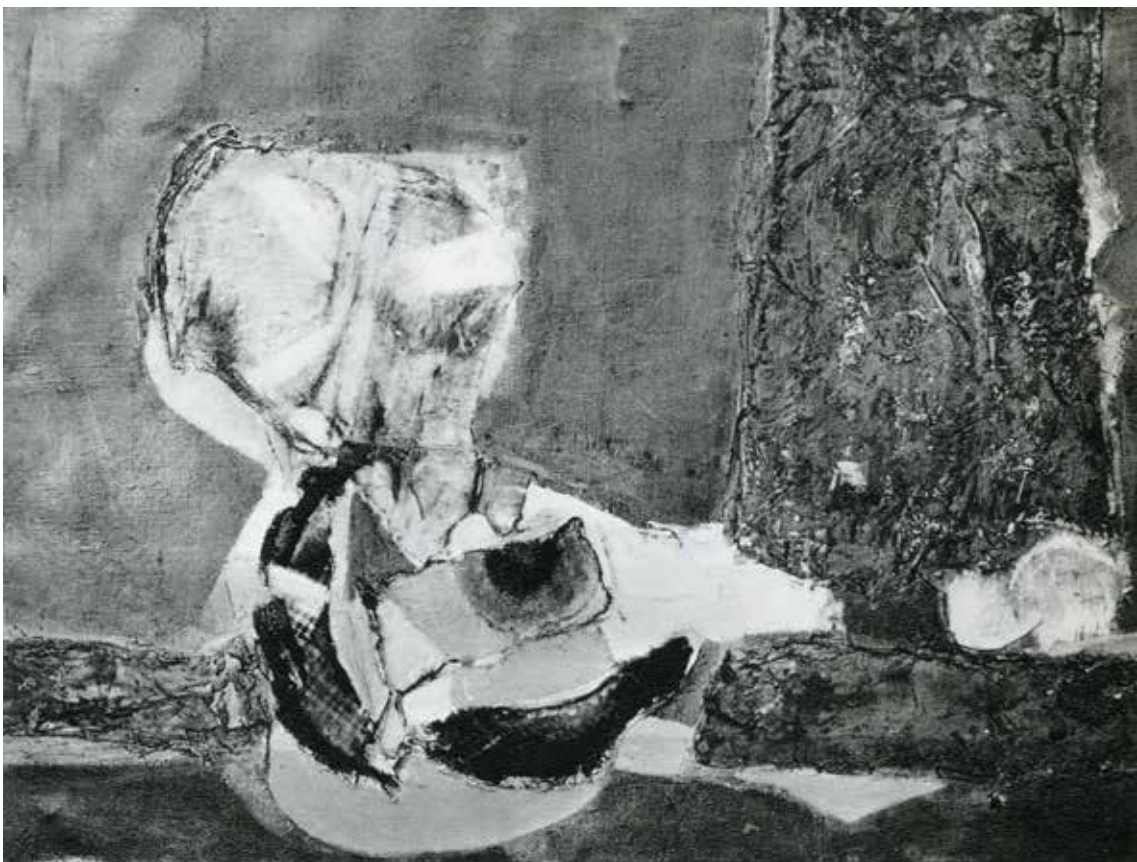
Сл. 47 Зоран Павловић, *Женска фигура*, 1961, лавирани туш, 100 x 70 cm, вл. приватно



Сл. 48 Зоран Павловић, *Без назива 2*, 1962, комбинована техника, 100 x 100 cm, вл. приватно



Сл. 49 Зоран Павловић, *Без назива 3*, 1962, комбинована техника, 36 x 51 cm, вл. приватно



Сл. 50 Зоран Павловић, *Композиција*, 1962, комбинована техника, 50 x 65 cm, вл. приватно



Сл. 51 Зоран Павловић, *Улице*, 1962, комбинована техника, 100 x 80 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 52 Зоран Павловић, *In Abstracto*, 1962, гваш, 65 x 50 cm, вл. приватно



Сл. 53 Зоран Павловић, *Композиција I*, 1962,
комбинована техника, 175 x 140 cm, вл. Збирка
Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 54 Зоран Павловић, *У славу Хулијана Гримоа*, 1963,
комбинована техника, 180 x 150 cm, вл. приватно



Сл. 55 Зоран Павловић, *Orpheus*, 1963, комбинована техника, 180 x 150 cm, вл. приватно



Сл. 56 Живојин Жика Турунски, *Цртеж*, 1960, акварел, 35 x 50 cm, вл. приватно



Сл. 57 Живојин Жика Турунски, *Остаци*, 1960, комбинована техника, 20,8 x 26,5 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 58 Живојин Жика Турунски, *Композиција III*, 1962/63, комбинована техника, 34,5 x 30 cm, вл. Музеј града Београда



Сл. 59 Живојин Жика Турунски, *Мегарон*, 1961, комбинована техника, 50 x 40 cm, вл. приватно



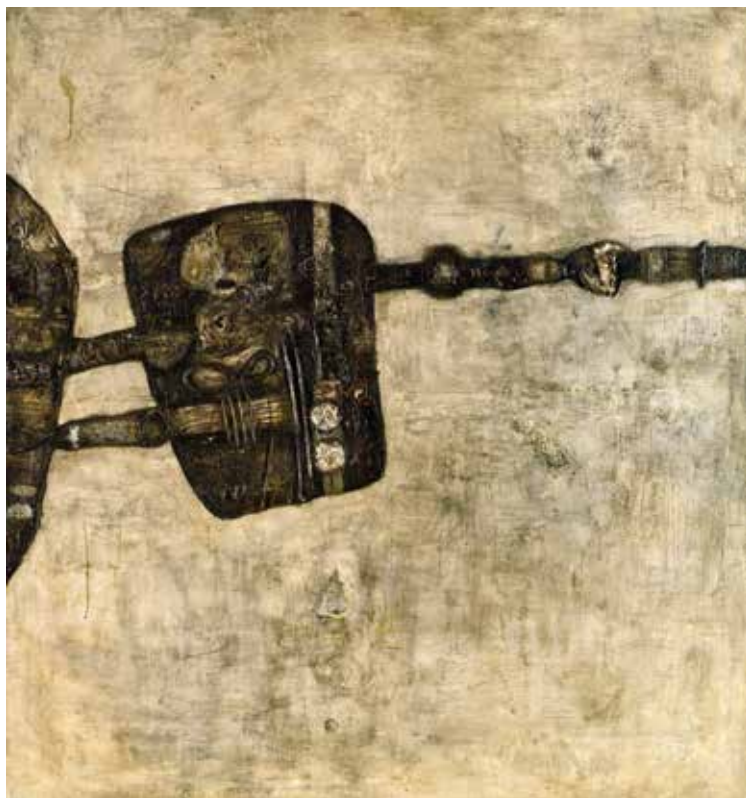
Сл. 60 Живојин Жика Турунски, *Положени стуб IV*, 1960, уље на платну, 95 x 140 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 61 Живојин Жика Турунски, *Круг*, 1960, уље на платну, 50 x 40 cm,
вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 62 Живојин Жика Турунски, *Мали иницијал*, 1962, комбинована техника, 21 x 32 cm,
вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 63 Живојин Жика Турунски, *Велики иницијал*, 1962, комбинована техника, 140 x 130 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 64 Живојин Жика Турунски, *Велики симбол*, 1963, комбинована техника, 140 x 140 cm, вл. Музеј Zertex, Београд



Сл. 65 Живојин Жика Турунски, *Трохејски симбол*, 1967, акрил на платну, 200 x 140 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 66 Бранислав Бранко Протић, *Колажи*, 1957 (а), комбинована техника (1–9), вл. приватно



Сл. 67 Бранислав Бранко Протић, *Колажи*, 1957 (б), комбинована техника (10–18), вл. приватно



Сл. 68 Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1956 (а), комбинована техника, 50 x 100 cm, вл. приватно



Сл. 69 Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1956 (б), комбинована техника, 45, 5 x 34 cm, вл. приватно



Сл. 70 Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1957 (а), комбинована техника, 55 x 77 cm, вл. приватно



Сл. 71 Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1957 (б), уље на платну, 80,5 x 57 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 72 Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1959, уље на платну, 63 x 74 cm, вл. Факултет ликовних уметности, Београд



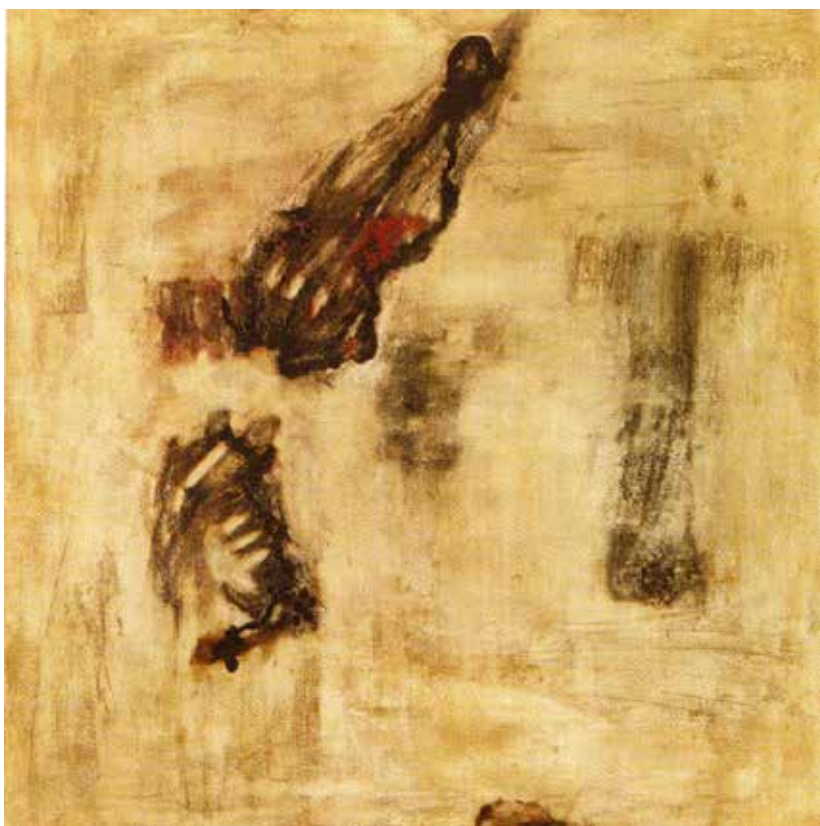
Сл. 73 Бранислав Бранко Протић, *Мала слика*, 1959, уље на платну, 28 x 42,5 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 74 Бранислав Бранко Протић, *Композиција 322*, 1960/61, уље на платну, 131 x 151 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



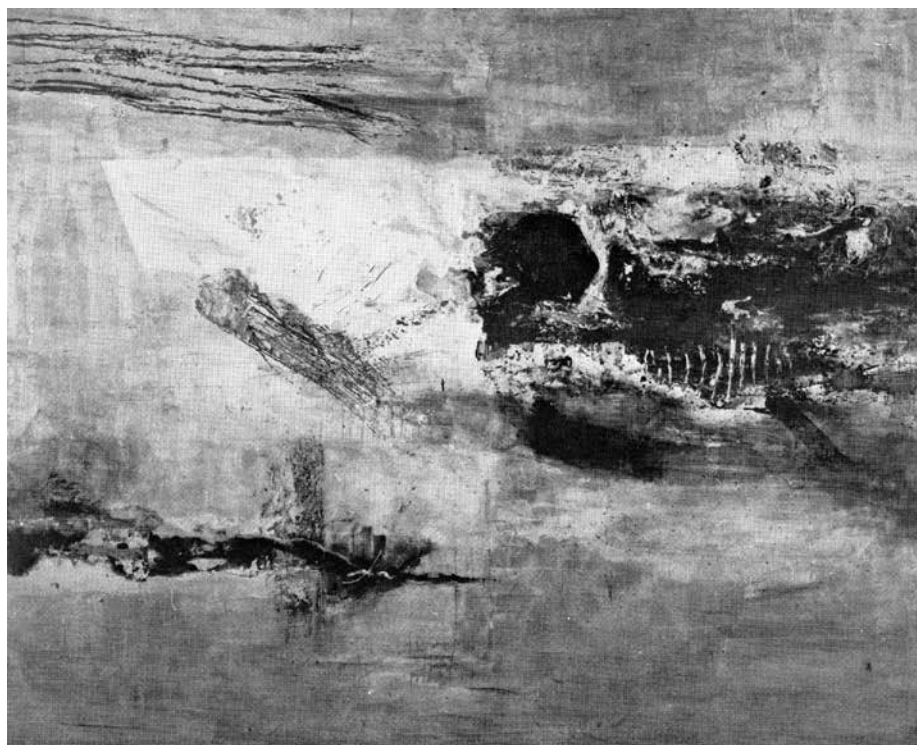
Сл. 75 Бранислав Бранко Протић, *Композиција 395*, 1966, уље на платну, 75,5 x 84 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 76 Владислав Шиља Тодоровић, *Окамењено море*, 1962, уље на платну, 100 x 100 cm, вл. Фонд Вујичић колекција, Београд



Сл. 77 Владислав Шиља Тодоровић, *Композиција IV*, 1961, комбинована техника, 150 x 130 cm, вл. Савремена галерија Уметничке колоније “Ечка”, Зрењанин



Сл. 78 Владислав Шиља Тодоровић, *Светла игре*, 1960, комбинована техника, 69 x 100 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 79 Владислав Шиља Тодоровић, *Прастари завет*, 1961, уље на платну, 140 x 140 cm, вл. Фонд Вујићић колекција, Београд



Сл. 80 Владислав Шиља Тодоровић, *Камен, вода, живот*, 1962, комбинована техника, 200 x 180 cm, вл. приватно



Сл. 81 Владислав Шиља Тодоровић, *Црвено и црно*, 1963, комбинована техника, 38,5 x 48,2 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 82 Владислав Шиља Тодоровић, *Пепељасто небо*, 1964, комбинована техника, 55 x 68 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 83 Владислав Шиља Тодоровић, *Месечева обала*, 1964, комбинована техника, 55 x 68 cm, вл. Народни музеј – Крушевац



Сл. 84 Владислав Шиља Тодоровић, *Бескрајно море туге и радости*, 1964, комбинована техника, 140 x 100 cm, вл. Народни музеј – Ниш



Сл. 85 Владислав Шиља Тодоровић, *Крв Шпаније*, 1965, уље на платну, 170 x 140 cm, вл. Модерна галерија “Ликовни сусрети”, Суботица



Сл. 86 Бранко Филиповић Фило, *Без назива*, 1955, уље на папиру, 30 x 40 cm, вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 87 Бранко Филиповић Фило, *Без назива*, 1956 (а),
уље на папиру, 30 x 40 cm, вл. Народни музеј Црне
Горе, Цетиње



Сл. 88 Бранко Филиповић Фило, *Без назива*, 1954, комбинована техника,
28 x 31 cm, вл. приватно



Сл. 89 Бранко Филиповић Фило, *Далека светлост*, 1954, комбинована техника, 32 х 63 см,
вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 90 Бранко Филиповић Фило, *Без назива*, 1956 (б), комбинована техника, 22 х 30 см,
вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 91 Бранко Филиповић Фило, *Композиција*, 1958, комбинована техника, 51 x 69 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 92 Бранко Филиповић Фило, *Композиција*, 1959, комбинована техника, 49 x 65 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 93 Бранко Филиповић Фило, *Бела слика*, 1960, комбинована техника, 67 x 90 cm, вл. Збирка Смодлака – Народни музеј у Београду



Сл. 94 Бранко Филиповић Фило, *Игра времена*, 1961/62, комбинована техника, 65 x 54 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 95 Бранко Филиповић Фило, *Тамни хоризонт*, 1962, комбинована техника, 144 x 185 cm, вл. приватно



Сл. 96 Бранко Филиповић Фило, *Мотив мог краја*, 1962, комбинована техника, 110 x 140 cm, вл. Колекција Р. Дражевић, Београд



Сл. 97 Бранко Филиповић Фило, *Бескрајна позадина*, 1962, уље на платну, 141 x 111 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 98 Бранко Филиповић Фило, *Камена пустиња*, 1962/63, комбинована техника, 145 x 183 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 99 Бранко Филиповић Фило, *Диптих I и II*, 1972, уље на платну, 195 x 135 cm (x 2),
вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 100 Бранко Филиповић Фило, *Диптих*, 1987, уље на платну, 196 x 135 cm (x 2),
вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Весна Л. Круљац (Сремска Митровица, 1972) завршила је основне студије историје уметности на Филозофском факултету у Београду 2003, а магистарску тезу (тема: *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*) одбранила је на Катедри за историју модерне уметности истог факултета 2007. Објавила је приказе изложби и књига у *Златној греди* и *Зборнику за ликовне уметности Матице српске*, прилоге у књигама и *Енциклопедији српског народа*, а студијске текстове о београдском енформелу у *Годишњаку града Београда*, *Годишњаку Градског музеја Сомбор* и монографији о Лазару Трифуновићу. Била је учесник Округлог стола *Теме у београдском енформелу. Термини, критика, контекст*, одржаног 2011. у Културном центру Београда (тема излагања: *Полемички контексти београдског енформела*).

Као спољни сарадник учествовала је у реализацији изложби у Уметничком павиљону "Цвијета Зузорић" у Београду (2003) и Музеју Срема у Сремској Митровици (2004). Од септембра 2003, годину дана радила је у Галерији Матице српске у Новом Саду као кустос-приправник, руковалац Збирке 20. века. Током 2005/2006. била је ангажована на евидентирању, класификацији и обради документације из заоставштине професора Лазара Трифуновића у Библиотеци Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, као и архивске и документарне грађе везане за његов музејски рад у Народном музеју у Београду. У том периоду била је стипендиста Националне службе за запошљавање (Стипендија за таленте). Од 2007. године ради као кустос, од 2012. виши кустос Одељења за документацију – координатор фотодокументарне грађе везане за историјат и уметничке збирке Народног музеја у Београду и музеја у саставу (Спомен музеј Надежде и Растка Петровића). Похађала је семинаре везане за домен музеологије, а 2007. одржала је предавање у Музеју Републике Српске у Бањалуци (тема: *Методологија документовања културних добара и њихових визуелних сурогата*). Учествовала је у реализацији више изложбених, едукативних и издавачких пројеката, а од 2011. секретар је Редакције *Зборника Народног музеја*, свеска историја уметности.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ВЕСНА Л. КРУЉАЦ
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом
БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ СРПСКЕ
КУЛТУРЕ ПЕДЕСЕТИХ И ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 14. 04. 2015.

Весна Круљац

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора

Весна Л. Круљац

Број уписа _____

Студијски програм

Историја модерне уметности

Наслов рада

Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и
шездесетих година 20. века

Ментор

проф. др Лидија Мереник

Потписани _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 14.4.2015.

Весна Круљац

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ СРПСКЕ
КУЛТУРЕ ПЕДЕСЕТИХ И ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 14. 4. 2015.

Весна Кривошеја

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.