

Vuk Damnjanović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

DRUŠTVENOPOLITIČKI PREDUSLOVI NASTANKA NOVE FIGURACIJE BEOGRADSKOG KRUGA

Apstrakt:

Cilj ovog teksta je da mapira društvenopolitičke pojavnosti koje su uspostavile trendove prema kojima su se stvarale okolnosti koje su uticale na povratak nove predmetnosti u slikarstvu. Tokom prve polovine šezdesetih godina jugoslovenski kulturni prostor beleži uspon kada je u pitanju odnos države prema likovnoj umetnosti. Paralelno s tim, na nivou državno-partijske politike dolazi do usporavanja procesa vesternizacije jugoslovenske kulture, suprotno tome dolazi do ponovnog približavanja zemljama Komunističkog bloka, što se odrazilo, pre svega, na odnos prema apstraktnoj umetnosti, u slučaju Jugoslavije to je bio njen odnos prema enformelu koji beleži kretanje silaznom putanjom, što je uslovalo otvaranje prostora za obnovu predmetnosti oličene u beogradskom krugu nove figuracije.

Ključne reči:

modernizam, nova figuracija, enformel, šezdesete godine, Jugoslavija

Od rada ka stvaralaštvu

Tokom prve polovine šezdesetih godina jugoslovenski kulturni prostor beleži značajan uspon kada je u pitanju odnos države prema likovnoj umetnosti. Aktivna državna politika nekadašnje druge Jugoslavije nije se ograničavala samo na ojačavanju kulturnih institucija, koje su bitno osnažene direktnim državnopolitičkim angažmanom, već i nastavkom procesa deideologizacije likovnih umetnosti koji traje još od početka pedesetih godina kada je došlo do raskida sa dogmatikom socijalističkog realizma.¹

Ako su pedesete godine prošlog veka, od trenutka raskida sa socrealizmom, bile, Protićevom terminologijom, godine ponovnog hvatanja kontinuiteta sa svetom, šezdesete godine, barem prva polovina šezdesetih, u institucionalnom pogledu bile su godine ubrzanog razvoja. Osnivanje Trijenala jugoslovenske likovne umetnosti (1961), pokretanje Oktobarskog salona (1960), osnivanje časopisa *Umetnost* (1965), otvaranje Muzeja savremenih umetnosti (1965) jasne su manifestacije intervencionističke uloge države na polju kulture.

U pogledu razvoja likovnih umetnosti, cela šesta decenija je u znaku deideologizacije, odnosno s jedne strane se beleži opadanje političkog uticaja kada je u pitanju odnos prema formi, dok još uvek postoji aktivistički odnos kada je u pitanju državno-partijski uticaj prema sadržaju, dok se s druge strane predstavnici postsocrealističkog jugoslovenskog slikarstva svesno ograničavaju na polju formalnih aspekata umetničkog dela. Oni odlučuju da se ne bave društvenom tematikom kakva je prisutna u socijalističkom realizmu, svesno se ograničavajući da se ne bave bilo kakvim oblikom društvenog ekstremizma. Naime, odlazi se u drugu krajnost: umetnik beži izvan realnosti i sam sebe osuđuje na alijenaciju u odnosu na društvene teme. Ova pojava u likovnoj umetnosti je označena pojmom socijalistički estetizam – terminom Svete Lukića skovanim za potrebe književne kritike, ali terminom univerzalne prirode koji se mogao primeniti i u kontekstu likovnih umetnosti. (Denegri 2019, 89)

Nosioci vrednosti socijalističkog estetizma su bili organizovani u Decembarskoj grupi, po načinu izražavanja i sklonostima izrazito heterogenoj grupaciji umetnika, čiji je osnovni zajednički imenitelj bio obnova predmeta: uvodi se trinom linija – boja – predmet. Decembarska grupa je bila nosilac geometrijskog duha jugoslovenskog slikarstva. Sa Decembarskom grupom dolazi do obnove reda, sklada i pravilnosti u slikarstvu – prema Protiću, geometrijski duh, koji se može dovesti u vezu sa moralnim vrednostima, označava potrebu za harmonijom. (Protić 1970, 401) Umetnici Decembarske grupe, na tragu Živorada Nastasijevića

¹ Sukob sa Informbiroom je doveo do raskida sa dogmatikom socrealizma, tok tog procesa treba pratiti od govora Edvarda Kardelja u Slovenskoj akademiji nauka i umetnosti, Krležinog referata na Trećem kongresu književnika, Trećeg plenuma CK KPJ, sve do prvih samostalnih izložbi predstavnika predratne generacije (Lubarda, Konjović, Aralica).

i Zografa, nastojali su da izvrše sintezu modernog i tradicionalnog, da naprave jedan novi autohtoni izraz jugoslovenske umetnosti, s tim da su prvi posmatrali prošlost kao kriterijum, dok su drugi posmatrali umetnost kao kult. (Denegri 2019, 111) Za Decembarsku grupu je karakteristično da su njeni protagonisti bili deo ondašnjeg likovnog *mejstrima* i kao nosioci vrednosti socijalističkog estetizma postali su jedni od nosilaca vodećih pozicija kulturnih institucija.² (Merenik 2010, 100) Uz socijalistički estetizam stoji epitet neokonformizam. (Merenik, 2010, 95) Takav, okrenut zakonima forme i pikturalnim problemima slike, napustivši emancipatorsku ulogu, zadovoljavajući društveni ukus, socijalistički estetizam je otvorio vrata za pojavu umetničkih pravaca, odnosno prazninu koja će biti ispunjena umetnošću koja će i formom i sadržajem uputiti izazov dominantnim ideološkim matricama, političkom narativu i tokovima jugoslovenske umetnosti.

Tokom prvih posleratnih godina umetnik je bio radnik čija je delatnost bila produžena ruka partijskog delovanja u cilju konsolidacije socijalizma u Jugoslaviji. Pedesetih godina, zagledan u pikturalnu problematiku svog dela, umetnik se postupno oslobađao društvenog ideološkopartijskog angažmana. Šezdesetih godina, u periodu konsolidovanog socijalističkog društva, koje se sve više vesternizovalo, umetnik, koji je već zadobio pravo kritike socijalističkog društva, oslobođen politički angažovanog rada u cilju promocije socijalizma, kreće ka stvaralaštvu čiji će put tokom šezdesetih takođe biti angažovan. Slikarstvo neće biti kritički angažovano isključivo protiv vrednosti socijalističkog društva, već će biti angažovano i protiv idolatrije i konzumerizma, nuspojava jugoslovenske vesternizacije i tu će, paradoksalno, biti „na liniji” sa izvornim vrednostima socijalizma.

Od Istoka ka Zapadu

Sukob jugoslovenskog rukovodstva sa Informbiroom je preokrenuo tok likovnog razvoja od kretanja u pravcu socijalističkog realizma ka zapadnom shvatanju umetnosti gde je sloboda umetnika kao pojedinca, u pogledu njegovog nezavisnog stvaralaštva, bila manifestacija jedne od glavnih vrlina liberalizma, dominantne ideologije zapadnog sveta koji je bio suprotstavljen Komunističkom bloku.

Sukobivši se sa realkomunističkim blokom, Jugoslavija je zadržala jednopartijski sistem u kome je KPJ, odnosno SKJ od 1952, bila jedini nosilac društvenopolitičke vlasti, ali je nastojala da pokrene procese u sferama privrede, gde je došlo do postepene tržišne liberalizacije, i u sferama kulture, gde je takođe započet proces liberalizacije: prevode se dela Hemingveja, Sartra, Foknera,

2 Miodrag B. Protić je prvi upravnik Muzeja savremene umetnosti, Stojan Ćelić je asistent, a potom i profesor na Fakultetu likovnih umetnosti, Miloš Bajić, Aleksandar Tomašević, Lazar Vozarević, Mladen Srbinović, Aleksandar Luković, Zoran Petrović su nosioci bitnih nagrada i dobitnici različitih stipendija.

održavaju se predstave Semjuela Beketa... U polju likovnih umetnosti jedna od prvih manifestacija političkih odluka koje su rezultirale liberalizacijom bile su izložbe inostranih umetnika održane u periodu nakon sukoba sa Komunističkim lagerom: *Henri Mur* (1955), *Savremena umetnost SAD* (1955). Izlažu se umetnici koji su predstavnici američkog apstraktnog ekspresionizma i zapadnoevropskog ekspresionizma. (Denegri 2019, 173) Istoričar Predrag Marković ističe izložbu savremene umetnosti SAD iz 1956. kao odgovor na „sovjetsku kulturnu ofanzivu”. (Marković 1996, 425) Ipak, Jugoslavija je bila jedina socijalistička zemlja gde su se ove izložbe održavale, što govori o poziciji Jugoslavije u odnosu na Istočni, odnosno Zapadni blok.

Ovaj proces, koji možemo označiti kao proces vesternizacije jugoslovenske kulture, bio je konsekvencija nekoliko političkih procesa. Prvi proces koji će rezultirati okončanjem socrealizma je pomenuti sukob sa Informbiroom, iako je socijalistički realizam kanonizovan na V kongresu KPJ 1948, neposredno nakon sukoba sa SSSR-om i rezolucije IB-a. (Merenik, 2010, 52)

Do V kongresa KPJ bilo je normalno čuti Milovana Đilasa (1948) kako govori da „[...]kroz savremenu buržoasku umjetnost orgijaju svakakvi kubisti, nadrealisti, egzistencijalisti, umjetnici i književnici tipa Pikasa i Sartra”. (Marković 1996, 324) Ovu misao hronološki prati i proglas Saveza likovnih umetnika: „Život neodoljivo nameće stvaranje umetnosti koja će biti po sadržini odraz, objašnjenje i dokumenat naše savremene stvarnosti – a po formi pristupačna i lako shvatljiva prosečnom radnom čoveku – narodu, stvaranje visokoidejne umetnosti koja će delovati vaspitno, podižući društveno političku svest čitavog naroda, umetnost koja će biti draga i potrebna.” (Trifunović 1973, 252)

U kontekstu okretanja od dogmatike socrealizma, početnu tačku predstavlja govor Edvarda Kardelja u Ljubljani (1949), povodom njegovog počasnog članstva u Slovenskoj akademiji nauka i umetnosti, u kojem je kritikovana „antidemokratska pozicija strogog centralizma i hegemonizma”. Na tragu pomenute kritike upućene od strane vodećeg ideologa druge Jugoslavije doneta je Rezolucija III plenuma CK KPJ (1949) u kojoj se spominje Partija u kontekstu nosioca borbe protiv sektaštva, birokratizma i dogmatizma u obrazovanju. (Denegri 2019, 41)

Za dalje tumačenje vredan pomena je i referat Miroslava Krleže „O slobodi kulture”, povodom Trećeg kongresa Saveza književnika Jugoslavije (1952), koji predstavlja raspravu sa postulatima socijalističkog realizma i sa Staljinovom novom frazom o književnicima kao „inženjerima duša”. (Vučetić 228, 2019) Krleža je, kako beleži Lazar Trifunović, prema Hegedušiću, još za vreme predratnog trajanja grupe „Zemlja” tokom prve Jugoslavije, na čiju delatnost je imao značajan uticaj, bio protivnik harkovske linije socijalističkog realizma. Povod za ovaj sud bio je Krležin stav da umetnost treba razvijati na osnovu umetničkih postulata, a ne na osnovu političkih i ideoloških potreba, koji je izložen u predgovoru za Hegedušićevu zbirku crteža. Odbacivši harkovsku liniju založio se za umetnost koja je oslobođena dogmatike, za umetnost čiji kvalitet neće biti ugušen zbog političkih

tendencija i socijalnih vrednosti motiva. (Trifunović 1973, 242) Kako Krleža kaže u Predgovoru: „Dok u svim socijalnim doktrinama od Tome Moora do Fourriera i do Marksa plagijat znači uspjeh, a uspješna primena tuđih ideja u politici ne znači nego uzveličavanje i kult plagijata, dotle u stvaralačkim i estetskim oblastima sve što nije individualno jednako je u glavnom: ništici.” (Krleža 1933, 15) Pomenuti tekst objavljen u Hegedušićevoj mapi je bio osnov sukoba na književnoj levisi. Krleža je, kao avangarda borbe protiv harkovske linije socijalističkog realizma, skoro dve decenija nakon objavljivanja „Predgovora za knjigu crteža Podravski motivi Krste Hegedušića”, svoju misao institucionalizovao u okviru zvanične kulturne politike. Kulminaciju predstavlja VI kongres KPJ/SKJ (1952) kada rukovodstvo napušta „partijsko-državni” model u razvitku kulture. Motiv ovako velike promene u umetnosti je bila državna politika otvaranja prema Zapadu u kontekstu sukoba sa IB-om. (Merenik 2010, 61)

Od beogradskog enformela ka novoj figuraciji beogradskog kruga

Iako smo mišljenja da se nastanak neke pojave u likovnoj umetnosti ne može fiksirati za jednu godinu, Mišel Ragon (Michel Ragon) za *Anno Domini* nastanka enformela uzima 1951. godinu. (Ragon 1972, 80)³ Lazar Trifunović smatra da je enformel nastao posle Drugog svetskog rata i da su njegov trijumf obeležile dve smrti – Volsova 1951. i Polokova 1956. godine. (Trifunović 1982) Prve slike koje se mogu staviti u kontekst jugoslovenskog enformela su dela Branislava Protića iz 1957. godine, koja su javnosti prikazana dve godine kasnije u Novom Sadu. (Denegri 2019, 128) Enformel u Jugoslaviju stiže sa zakašnjenjem – jugoslovensko iskustvo je odudaralo od istorijskog konteksta: Jugoslavija je, za razliku od zapadnog sveta, uz nekoliko izuzetaka gde je postojao uticaj ideološke levice, poput Grčke, Italije i Francuske, prošla kroz period dominacije socijalističkog realizma. Ipak, kao i što je enformel u svetu bio reakcija na geometrizam, jugoslovenski enformel je takođe bio reakcija na geometrizam oličen, pre svega, u stvaralaštvu dela Decembarske grupe, čiji je rad bio na tragu postkubističkih iskustava.

Opšteprihvaćeno mišljenje je da jugoslovenski enformel predstavlja reakciju na umetničke tendencije i zbivanja pedesetih godina, kao i na društvenu situaciju šezdesetih godina. Enformel je reakcija na geometrizam šeste decenije, ali i još jedna posledica diskontinuiteta sa socijalističkim realizmom, čiji uzrok treba tražiti u godinama oko sukoba sa IB-om, dok u društvenom smislu, ovaj pravac predstavlja iskaz umetnika koji su se suočili sa novonastalim istorijskim trenutkom: Jugoslavija završava etapu posleratne materijalne obnove i ulazi u eru konsolidovanog

3 Videti: Zbornik *Posle 45*, autori tekstova J. Leymarie, W. Haftman, I. H. Sander, M. Ragon, F. C. Legrand, G. Dorfler, H. L. C. Jaffe, U. Apollonio, L. R. Lippard, O. Bihlji-Merin.

socijalističkog društva, sa svim pozitivnim, ali i negativnim posledicama. Generacija umetnika je sazrevala sa svim društvenim protivurečnostima: Vijetnamski rat i međunarodna kulturna i ekonomska razmena, Kubanska kriza i trka u nuklearnom naoružanju, ali i godine socijalne sigurnosti i mirne koegzistencije. Umetnik enformela je alijeniran i njegova umetnost je otuđena, stoga pored nedostatka forme, koja i predstavlja glavnu odliku pravca, mnogo je izrazitiji nedostatak narativnosti, ali ne samo one utilitarističke narativnosti svojstvene socijalističkom realizmu već nedostatak svake referentnosti i figurativnosti, gde slika posredstvom svođenja i apstrakcije postaje autonomni slikarski objekt.

Slikarstvo enformela podrazumeva brzinu u stvaranju, odsustvo prethodnog razmišljanja i nužnost podsvesnog stanja koncentracije. (Trifunović 1982, 9) Enformel podrazumeva raskid sa postojanjem forme – figure i predmeta – samim tim svaka narativnost se gubi, tako da umetnost enformela nastavlja tendencije socijalističkog estetizma u pogledu deideologizacije umetnosti. Po tematici on ne može biti subverzivan, međutim subverzivnost enformela se može konstatovati u pogledu samog nastanka umetničkog dela. Slikarski postupci enformela, strani dotadašnjoj jugoslovenskoj umetnosti, u stvari su eksperimenti sa neslikarskom materijom (Protić, Božičković-Popović), kolažiranje (Pavlović), spaljivanje materije (Vozarević) i curenje tečnosti (Filipović).

Enformel u Jugoslaviji se razvijao u dve faze. Prva faza enformela se dovodi u kontekst sa istraživanjima, eksperimentisanjima i potonjom konsolidacijom i ova etapa stvaralačkog uspona traje u razdoblju između 1959. i 1963. godine. Druga faza enformela – period opadanja, traje od 1964. do 1971. godine. (Trifunović 1982, 14) Čini se kako su godine 1963. i 1964. ključne za tumačenje nastavka i opadanja enformela. Naime, odigravaju se dva događaja koja su se desila izvan granica Jugoslavije, a koja su uticala na domaći enformel.

Iako enformel u Jugoslaviji dostiže vrhunac 1963. godine, kada su održane izložbe Miće Popovića u Salonu moderne galerije, Branka Filipovića Fila i Vladislava Todorovića u Galeriji Kulturnog centra (izložbe se nastavljaju i tokom naredne godine kada se održavaju izložbe Lazara Vozarevića, Zorana Pavlovića i Živojina Turinskog, takođe u Galeriji Kulturnog centra) (Denegri 2019, 193), izložba *Oltre l'informale* – „Posle enformela” održava se u San Marinu 1963. godine. Godina vrhunca jugoslovenskog enformela, u svetu je bila godina kada je enformel već uveliko dostigao svoj zenit.

Problem nastupa kada je enformel, koji se služi grubom i golom materijom, počeo da pokazuje simptome estetizacije. Pored toga, u biti samog enformela je „[...] trenutačnost umetničkog i umetnikovog izražavanja autentične egzistencijalne strepnje [...]” (Denegri 2019, 193) Stoga, najveća pretnja za enformel su „rutina, estetizacija, traženje pikturalnih efekata u izvanpikturalnim sredstvima”. (Denegri 2019, 193) Takođe, duhovna stanja koja su preduslov nastanka enformelnih dela su tokom vremena postala ograničena: ona su oslabljena i iscrpljena. Problem dekadencije enformela možda najbolje opisuje Trifunović kada kaže da je slika umesto etičkog čina postala estetički čin. (Trifunović 1982, 18)

Fenomen šezdesetih se ne može analizirati bez uzimanja u obzir političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963: Josip Broz je na Sedmom kongresu Saveza socijalističke omladine Jugoslavije izneo niz optužbi protiv „dekadentne apstraktne umetnosti”. Hajka na apstraktnu umetnost počinje sa nepotpisanim člankom u „Politici” od 2. februara, nastavlja se sa nizom karikatura objavljenih u „Borbi”, a vrhunac dostiže 4. aprila na plenumu Gradskog komiteta kada student sa Univerziteta ukazuje na pozitivne primere uništavanja neke apstraktne slike na Kragujevačkom univerzitetu. (Marković 1996, 430) Paralelno sa tim, NIN nije objavio nekoliko tekstova Lazara Trifunovića, koji je inače bio glavni promoter jugoslovenskog enformela. (Kruljac 2021, 90) Doduše, daleko je ozbiljnija kritika upućena slikarima enformela Zoranu Pavloviću i Nandoru Glidu na proširenom plenumu Umetničkog saveta i Izvršnog odbora Saveza likovnih umetnika Jugoslavije. (Denegri 2014, 25)

Radina Vučetić locira 1961–1963. kao period „zahlađenja” u jugoslovensko-američkim i „otopljenja” u jugoslovensko-sovjetskim odnosima. (Vučetić 2019, 238) Ovo „zahlađenje” je uticalo na likovnu umetnost u Jugoslaviji, pogotovo na apstraktnu umetnost u socijalističkom društvu. Parafrizirajući Protića, Jerko Denegri postavlja pitanje svrhe napada na apstraktnu umetnost: da li je ona posledica približavanja SSSR-a i SFRJ, psihološka diverzija ili uticaj neke grupe? (Denegri 2014, 21) Ono što je poznato jeste to da je Nikita Hruščov nekoliko meseci pre Josipa Broza napao apstraktnu umetnost tokom posete izložbi „apstraktne umetnosti” na kojoj su izlagani radovi polaznika umetničke radionice Elija Bjelutina.

Ubrzo potom, i u atmosferi u kojoj se činilo da je umetnost oslobođena bilo kakvog političkog uplitanja, Broz, u svojoj režiji i svojim sredstvima, napada apstraktnu umetnost. Posmatrajući apstrakciju u tom istorijskom trenutku, hronološki posmatrano ali gledajući sa stanovišta Josipa Broza, iza njega se nalazila geometrijska apstrakcija grupe EXAT– 51, ispred se nalazilo *Hard edge* slikarstvo, te je enformel bio jedina apstrakcija kojoj je ovaj govor mogao biti adresiran. Napad na apstraktnu posledicu je bio posledica „zahlađenja” američko-jugoslovenskih odnosa i ponovnog približavanja Jugoslavije i SSSR-a.

Posle enformela

Nova figuracija beogradskog kruga nastaje u kontekstu ponovne i sveobuhvatne političke intervencije na polju likovnih umetnosti, baš kao što je ona bila angažovana u periodu 1948–1952. ili 1946–1948, ali sa manjim posledicama nego što su bile po socrealizam, odnosno po modernu. Postojanje enformela se nastavilo slobodnim padom koji je trajao do 1971, dok se figura vraća u slikarstvo sa početkom beogradske nove figuracije. Posmatrano iz istorijskog ugla, Đorđe Kadijević, kao promoter figurativnosti, a povodom izložbe „Nova figuracija beogradskog kruga”, kaže da je nova figuracija rođena iz revolta prema apstraktnom

slikarstvu. (Kadijević 1966) Ona nastaje kao reakcija, odnosno kao kritika i negacija modernističkog projekta, posleratnog, visokog modernizma. (Merenik 2003) Prema Denegriju, figuracija kao postenformelni fenomen, predstavlja obnovu figure umesto njenog odbacivanja koje je prisutno u enformelu. Takođe, ona postavlja pitanje cikličnosti u umetnosti, odnosno „cikličnog smenjivanja nekih osnovnih tipova formi izražavanja u istoriji likovnih umetnosti”. (Denegri 2019, 29) Prihvatajući ovo mišljenje, neko bi mogao zaključiti da nova figuracija predstavlja neku vrstu „povratka na staro”, ali figuracija beogradskog kruga je imala novu etičku i estetsku misiju.

Još jedna reakcija, ali na već konsolidovano socijalističko društvo, koje je u tom momentu bilo u fazi vesternizacije, jeste pojava masovne i popularne kulture u Jugoslaviji. Nova figuracija u slikarstvu beogradskog kruga, kao pandan američkom pop-artu, predstavlja reakciju na masovnu i popularnu kulturu. Iako je nova figuracija beogradskog kruga pandan svetskoj i evropskoj tendenciji obnove figurativizma, Kadijević pravi distinkciju između američkog i evropskog pop-arta⁴: američki pop-art izražava „bolnu nemoć” prema visoko razvijenoj civilizaciji, a evropski pop-art ispoljava cinizam prema predmetima potrošačkog društva. U pogledu vrednosti, umetnik američkog pop-arta želi da umetničko delo u hijerarhiji vrednosti zauzme dominantno mesto, dok umetnik kontinentalnog pop-arta ne želi da njegovo delo bude ništa više od običnog predmeta. (Kadijević, 66)

Odnos prema predmetu je suština figuracije ili, koristeći Šejkinu/Denegrijevu terminologiju,⁵ suština predmetnosti: figura/predmet nije cilj sam po sebi, već sredstvo, medij uz pomoć koga se izražava neka poruka, najčešće kritika. Stoga ne treba da iznenađuje to što su predstavnici figuracije bili naklonjeni neslikarskim materijalima i neslikarskim postupcima enformelista. Usvojena iskustva enformelista bivaju upotrebljena za kritiku idolatrije, konzumerizma i potrošačkog društva. Umetnički izraz pripadnika beogradskog kruga je dvojako subverzivan. On kritikuje sve posledice potrošačkog društva zasnovanog na slobodnom tržištu, pored toga postoji kritički odnos prema elementima socijalističkog društva: *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela, Ka komunizmu lenjinskim kursom* (Otašević) su jasne kritike idolopoklonstva.

Ivan Tabaković predstavlja „duhovni uzor” ironičnoj društvenoj kritici koja je karakteristična za predstavnike nove figuracije. (Merenik 2003) Iako postoji mišljenje da Tabaković nije bio pod uticajem nemačke umetnosti, postoji stav da je bio pod uticajem nemačke ekspresionističke grupe „Nova stvarnost”, a da je najviše bio pod uticajem stvaralaštva Georga Grosa (George Grosze) i Ota Diksa (Otto Dix). (Trifunović 1973, 199) Grosovo stvaralaštvo je bilo društveno angažovano, njegovi crteži *Lice vladajuće klase*, *Džon, ubica žene* (Mitrović 2011), baš kao i Tabakovićeva *Anatomija ljudske gluposti i mizerije* oslikavali su dekadenciju

4 Đorđe Kadijević je u predgovoru uvrstio figuraciju beogradskog kruga u evropski pop-art.

5 *Nova figuracija* je termin Đorđa Kadijevića, *slikarstvo nove predmetnosti* je termin Leonida Šejke – termin koristi i Jerko Denegri.

društva. Ako je *Genius* slika koja opisuje ljudsku glupost i mizeriju, ili slika koja opisuje dekadenciju jednog društva, ona je u svakom slučaju subverzija kolektiviteta. (Merenik 2004, 19) Otaševićovo delo *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela* predstavlja takođe politički angažovano delo, subverziju idolopoklonstva odevenu u ruho humora. Kritika u periodu „socijalizma sa ljudskim licem” i „jugoslovenskog modela socijalističkog društva” oblikovana je kao humor, odnosno kao ironija i time se uvodi kritičko-politička svest u diskurs. Stoga uzroke društvene kritike, svojstvene novoj figuraciji, odnosno socijalno angažovanom slikarstvu Georga Grosa, koje je bilo uzor Tabakoviću, a koji je uticao na predstavnike nove figuracije, treba tražiti u društvenom kontekstu. Vajmarska republika i Jugoslavija gotovo da nemaju ničeg zajedničkog po pitanju društvenog, političkog i ekonomskog uređenja, ali i posleratna Nemačka i druga Jugoslavija su bila društva prožeta kontradikcijama, i u oba konteksta, ali na drugačije načine, te kontradikcije su se manifestovale kao kritika vrednosnog sistema. Grosova umetnost je bila suprotstavljena dekadenciji Vajmarske republike, socijalnim razlikama i kapitalizmu, nova figurativnost kritiku upućuje dekadenciji socijalističkog društva koje se sve više vesternizovalo.

Zaključak

Kritika koju upućuje nova figuracija je dvojaka: kritikuju se konzumerizam, idolatrija, potrošačko društvo, superiornost materijalnog, dok kontekst, odnosno podneblje nastanka ovih dela upućuje na to da je ova kritika adresirana jugoslovenskom društvu šezdesetih godina. Primetna je revalorizacija vrednosti iz prvih godina konsolidovanja socijalizma. Naime, kritika konzumerizma kroz upotrebu predmeta koji su bili medij umetnikovog izražavanja je komplementarna sa marksističkom kritikom buržoaskog društva. Ironično slavljenje materijalnog je svedeno na idolopoklonstvo. Nova figuracija prikazuje jednu vrstu inverzije gde, Marksovom terminologijom, na mesto nadgradnje dolazi baza, odnosno na vrhu hijerarhije vrednosti umesto, primera radi, umetnosti i kulture dolaze materijalni resursi. Ova inverzija nije subverzija u cilju uništavanja proklamovanog društva, već konstatacija situacije u kojoj se nalazila Jugoslavija šezdesetih godina.

Napad na modernu umetnost se ograničio na kritiku enformela, te se umetnici beogradskog kruga nisu našli pod udarom državno-partijske kritike, iako je njihova umetnost kao kritika bila angažovanija od prethodnih umetničkih pokreta koji su bili prisutni u kulturnom prostoru. Jedan od razloga za ovaj ishod je to što je kritika na račun apstraktne umetnosti već bila „istrošena”, drugi razlog je zaokupljenost kritike pojavom „crnog talasa” u kinematografiji. Paralelno sa razvojem nove figuracije, u jugoslovenskoj kulturi se nastavio proces vesternizacije, umetnost se sve više otvarala prema spoljašnjim uticajima i ona je postajala deo zapadnog kulturnog prostora, te je svaka kritika smatrana kršenjem umetničkih sloboda koje su u podneblju liberalnog humanizma bile neotuđivi deo umetnikovog stvaralaštva.

Literatura

- Bihalji-Merin, Oto/ Stefanović, Lj. (ur.). *Posle 45. Umetnost našeg vremena*. Ljubjana – Beograd – Zagreb: Mladinska knjiga, 1972.
- Denegri, Ješa, Autorske i tematske izložbe u Galeriji Kulturnog centra 1962–1983. *Odložba nije izložena* (2019): 23–41.
- Denegri, Ješa. *Pedesete, teme srpske umetnosti*. Beograd: Fondacija „Kolekcija Trajković”, 2019.
- Denegri, Ješa. *Šezdesete, teme srpske umetnosti*. Beograd: Fondacija „Kolekcija Trajković”, 2019.
- Denegri, Jerko. „Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963.” *Žbornik radova Akademije umetnosti* 2 (2014): 20–26.
- Kadijević, Đorđe. „Nova figuracija Beogradskog kruga.” *Odložba nije izložena* (2019): 59–61.
- Krleža, Miroslav. *Predgovor za knjigu crteža Podravski motivi Krste Hegedušića*. Zagreb: Minerva, 1933.
- Kruljac, Vesna. *Polemički konteksti beogradskog enformela*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2021.
- Marković, Predrag. *Beograd između Istoka i Zapada 1948–1965*. Beograd: Službeni list, 1996.
- Merenik, Lidija. „Ikone modernog doba.” *Beograd šezdesetih godina XX veka* (2003): 140–158.
- Merenik, Lidija. *Ivan Tabaković*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2004.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2010.
- Mitrović, Andrej. *Angažovano i lepo*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011.
- Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*. Beograd: Nolit, 1970.
- Trifunović, Lazar. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit, 1973.
- Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*, Beograd: Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.

Vuk Damnjanović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**THE SOCIO-POLITICAL PRECONDITIONS
FOR EMERGENCE OF NEW FIGURATION
OF THE BELGRADE CIRCLE**

Summary:

The main purpose of this text is to define the socio-political phenomena which shaped the preconditions for the reemergence of new figuration in Yugoslav painting. In the first half of the sixties, appeared the more intense interest of the state for the visual arts. In the same time, we witness the articulated reducing of Western influence in visual arts, as well as their approach to the art tendencies of the communist block. The most obvious example in this regard is the relation of the Yugoslav state towards enformel which was in a serious decline. This process represented a precondition for the reemergence of realism and new figuration, especially within the Belgrade circle.

Key words:

Modernism, Non-figurative Art, Art Informel, Sixties, Yugoslavia