

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Наташа Ж. Радосављевић Кузмановић

**ЗАДАРСКА ГРУПА И ЊЕНО ДЕЛОВАЊЕ
1947–1951.**

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Nataša Ž. Radosavljević Kuzmanović

**THE ZADAR GROUP AND ITS ARTISTIC
ACTIVITIES 1947-1951**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

Ментор: др Лидија Мереник, редовни професор, Филозофски факултет – Универзитет у Београду

Чланови комисије:

1. др Јасмина Чубрило, редовни професор, Филозофски факултет - Универзитет у Београду
2. др Ана Ереш, виши научни сарадник, Филозофски факултет - Универзитет у Београду
3. др Весна Круљац, ванредни професор, Факултет примењених уметности - Универзитет уметности у Београду

ЗАДАРСКА ГРУПА И ЊЕНО ДЕЛОВАЊЕ 1947–1951.

Апстракт: Предмет истраживања ове докторске дисертације јесте Задарска група и њено деловање у периоду 1947–1951. Овај заокружени временски период хронолошки је одређен двома годинама: 1947, када је група уметника класе Ивана Табаковића показала отворени бунт, напустила Академију ликовних уметности у Београду и отишла у Задар, и 1951, када се завршава њихов задарски период, односно, своде уметнички учинци из тог раног периода деловања припремањем и организовањем првих самосталних изложби. Групу су чинили уметници: Милета Андрејевић, Вера Божицковић (касније Поповић), Косара Бокшан (касније Омчикус), Љубинка Јовановић (касније Михајловић), Драгослав Бата Михајловић, Петар Омчикус и Миодраг Мића Поповић.

Како Задарска група припада критичком моделу уметничког деловања пете деценије двадесетог века, њен субверзивни карактер читава се, пре свега, у функцији њене уметности и хронологији њеног појављивања. У конституисању овог дискурса стога су разматрани сви релевантни контексти, најпре шири – друштвени, идеолошки и политички, а потом ужи – културни и уметнички. Они су довели до међусобне интеракције и идентификације датог чина отпора и формирања саме групе, а потом и учествовали у разумевању, декодирању и интерпретацији сликарства њених чланова, односно, пружили су базичне основе његове вербалне презентације изведене из културних образаца промовисаног социјалистичког реализма, тачније сагледаног у опозиту према њему.

Систематском и методолошки доследном анализом сликарства Задарске групе, кроз компаративни приступ и структурално предочену основну жанровску подељеност дела, сагледан је значај ове појаве у српској уметности непосредног послератног периода. При томе се, у различитим модусима експликације, оквири разумевања ове уметности могу потенцијално много шире тумачити – у домену померања граница не само уметничких већ и личних и општих слобода.

Кључне речи: Задарска група, социјалистички реализам, Академија ликовних уметности, идеологија, српска послератна уметност.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја модерне уметности

THE ZADAR GROUP AND ITS ARTISTIC ACTIVITIES 1947-1951

Abstract: The research focus of this doctoral dissertation is the Zadar Group and its artistic activities in the 1947-1951 period. This rounded-off period of time is chronologically determined by two calendar years: 1947, when a group of artists from the class of Ivan Tabaković manifested an openly rebellious attitude, left the Academy of Fine Arts in Belgrade and moved to Zadar, and 1951, when the Group's Zadar period came to a close, that is to say, when their artistic achievements from that early period of their activities were summed up through the preparation and organisation of the members' first solo exhibitions. The Group was made up of the artists Mileta Andrejević, Vera Božičković (later Popović), Kosara Bokšan (later Omčikus), Ljubinka Jovanović (later Mihajlović), Dragoslav Bata Mihajlović, Petar Omčikus and Miodrag Mića Popović.

As the Zadar Group belongs to the critical model of the artistic activities of the 1940's, its subversive character is manifested, first of all, in the function of its art and in the chronology of its coming onto the art scene. When it comes to the process of constituting this discourse, therefore, the thesis examined all the relevant discourses, firstly the broader – that is, the social, ideological and political ones, and then the narrower – the cultural and artistic ones. Their significance is reflected in the fact that they brought about interpersonal interaction, identification of the given act of resistance and the formation of the group itself, and subsequently they participated in the understanding, decoding and interpretation of the group members' painting. That is to say, they provided the fundamentals of its verbal presentation derived from the cultural models of the much promoted socialist realism, viewed more accurately in opposition to it.

Through a systematic and methodologically consistent analysis of the painting of the Zadar Group, through a comparative approach and a structurally presented basic categorisation of works, the dissertation reviewed the significance of this phenomenon in the Serbian art of the immediate post-war period. In doing so, within various modes of explication, the frameworks for understanding this art can potentially be interpreted much more broadly – in the domain of shifting boundaries of not only artistic but also personal and general freedom.

Key words: the Zadar Group, socialist realism, the Academy of Fine Arts, ideology, Serbian post-war art.

Scientific area: Art history

Narrowly defined scientific area: History of modern art

САДРЖАЈ

I УВОД / 1

II ЗАШТО ЗАДАРСКА ГРУПА? / 6

III ИСТОРИЈСКИ И ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ ОКВИР НАСТАНКА И НЕФОРМАЛНОГ ДЕЛОВАЊА/ТРАЈАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ / 8

3.1. МЕЂУНАРОДНЕ И ЛОКАЛНЕ ПРИЛИКЕ / 9

IV КУЛТУРНИ И УМЕТНИЧКИ ОКВИР НАСТАНКА И НЕФОРМАЛНОГ ДЕЛОВАЊА/ТРАЈАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ / 13

4.1. СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ И ЊЕГОВЕ ФИЛОЗОФСКО-ИДЕОЛОШКЕ ПОСТАВКЕ / 13

4.2. СТАЉИНИСТИЧКА ЕПОХА И МОГУЋЕ НОВО ЧИТАЊЕ ПРОШЛОСТИ / 16

4.3. СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ КАО КУЛТУРНА ПОЛИТИКА И ЕСТЕТИЧКА ДОКТРИНА / 18

4.4. СОВЈЕТИЗАЦИЈА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ КУЛТУРНОГ ПРОСТОРА / 24

4.5. УМЕТНИЧКО БУЂЕЊЕ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА / 29

4.5.1. Наставак предратне социјалне уметности / 29

4.5.2. Наставак предратне модернистичке уметности / 31

V УСЛОВИ И УЗРОЦИ ФОРМИРАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ / 42

5.1. СТАЊЕ НА АКАДЕМИЈИ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА / 42

5.2. ОТКЛОН КРОЗ МИГРАЦИЈУ / 46

5.3. ЗАШТО ЗАДАР? / 48

5.4. ПОВРАТАК И КАЗНА / 56

VI СЛИКАРСТВО ЗАДАРСKE ГРУПЕ / 64

6.1. УТИЦАЈИ И ЖАНРОВИ / 64

6.2. АУТОПОРТРЕТ / 76

6.2.1. Аутопортрет који то није / 89

6.3. ПОРТРЕТ / 92

6.4. ГРУПНИ ПОРТРЕТ / 103

6.5. ПЕЈЗАЖ / 109

6.6. МРТВА ПРИРОДА / 123

VII ЗАКЉУЧАК / 130

VIII КАТАЛОГ РАДОВА / 136

IX СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА / 183

X ЛИТЕРАТУРА / 187



Задарска група

Задар, Југославија, 1947.

Колекција породице Поповић

I УВОД

Предмет истраживања ове докторске дисертације јесте Задарска група и њено деловање у периоду 1947–1951. Овај заокружени временски период хронолошки је одређен двема годинама: 1947, када је група уметника класе Ивана Табаковића показала отворени бунт, напустила Академију ликовних уметности у Београду и отишла у Задар, и 1951, када се завршава њихов задарски период, односно, своде уметнички учинци из тог раног периода деловања, припремањем и организовањем првих самосталних изложби.¹ Исте године формирана је група *Једанаесторица*, у чијем се језгру налазе скоро сви чланови Задарске групе, који ће на њеној, јединој организованој, изложби (*Једанаесторица*) у Галерији УЛУС-а у Београду, априла 1951. године, изложити своје ране радове. Уже говорећи, важна одредница за коју можемо рећи да не само временски већ пре свега формално заокружује овај задарски период, јесте одлазак већине чланова (групе) за Париз, где се суштинско истраживање облика, из чега произилази једно уметничко дело, идентификује пре свега њиховим потпуним раскидом са мимезисом.

Задарску групу су чинили уметници и уметнице: Милета Андрејевић, Вера Божичковић (касније Поповић), Косара Бокшан (касније Омчикус), Љубинка Јовановић (касније Михајловић), Драгослав Бата Михајловић, Петар Омчикус и Миодраг Мића Поповић. Са наведеним ствараоцима је у Задру све време боравио књижевник Борислав Михајловић Михиз, а повремено су им се прикључивали и сликар Бора Грујић, скулптор Радивоје Кнежевић Кнез, Александар Саша Поповић², те Крста Андрејевић³.

Стога, предмет овог рада јесу искључиво сликари и сликарке који су чинили језгро саме групе, а увидом у чији рад можемо пратити њену генезу.

Опус остварен у оквиру групе обележио је широк дијапазон изражајних језика, од српског међуратног грађанског интимизма, до експресивног геста и разбијања форме која на моменте прелази у асоцијативну апстракцију. Својим поетикама аутори у стваралачку парадигму враћају теме, мотиве и садржаје међуратне уметности, пре свега – аутопортрет, портрет, групни портрет, пејзаж и мртву природу, чиме, уз инсистирање на личном изразу, показују типичну умерено модернистичку оријентацију групе.

¹ Један члан Задарске групе Миодраг Мића Поповић организује своју прву самосталну изложбу годину дана раније, 1950, док друга чланица групе Вера Божичковић то чини 1956. године.

² Брат Миће Поповића

³ Брат Милете Андрејевића

Међутим, у широј анализи радова закључујемо да произвођење вредности њене уметности проистиче не из напредних формално-обликовних језичких концепата аутора, већ из индивидуализованог естетизма и превратничког уметничког деловања, које постижу не повратком на старе већ отвореном провокацијом у односу на нове вредности.

Група никада званично није формирана, тачније није имала свој програмски текст или декларацију, чиме би се утврдила естетска или идеолошка платформа рада у уметности на којима она сама почива.⁴ Реч је о самоорганизованој групи младих уметника, неформалне организационе структуре, са индивидуалним слободама у оквиру саме групе, што значи да је свако од чланова имао своје аутономно поље деловања.⁵ Сам назив група је добила накнадним интерпретацијама у критици, које су је одредиле према топосу њене привремене егзистенције у Задру. У том смислу, прво језичко одређење она је добила јакано, већ након три године, са првим интервјуима уметника после организовања њихових самосталних изложби. Међутим, свој значај у историјско-уметничкој истраживачкој структури српске историографије и њеном наративу добија знатно касније. Другим речима, истакнута позиција коју Задарска група у послератној уметности задобија дефинише се кроз друштвену функцију њене уметности, а кроз културално, контекстуално ишчитавање њене идеологије у зависном односу између наведених поступака и шире друштвене, идеолошке и политичке позадине.

У складу са тиме одређена је методологија овог научноистраживачког рада која се темељи на савременим интерпретативним приступима нове историје уметности заснованим на формалној и историографско-контекстуално-теоријској анализи уметничког рада и активности уметника и уметница Задарске групе (1947–1951). Формални и естетски проблеми разматрани су из перспективе историјских, политичких и идеолошких околности времена у којем слике настају, те се о значењима дела и думетима Групе расправљало и консултацијом друштвених и естетичких теорија. Систематском и методолошки доследном анализом радова чланова и чланица Задарске групе, као и употребом савремених начина интерпретације, покушали смо да пружимо основе за додатно ишчитавање њиховог сликарства, кроз форму колективног а тиме и компаративног деловања, са паралелним тумачењима значаја и вредности Групе као целине, односно, њеног активног деловања у

⁴ Иако текст Миће Поповића у поговору каталога његове прве самосталне изложбе, на самом крају деловања Групе 1950. године, који читамо као отворену критику естетике социјалистичког реализма, можемо разматрати као неку врсту програмског текста о вредностима и основним начелима којима се група у своме раду водила.

⁵ Само сведочење Љубинке Јовановић: „То је била група у том смислу, лакше је када се путује у групи, организовано”, најбоље говори о њиховој неформалној и спонтаној природи окупљања: М. Поповић, *Mislom da živimo u lošem trenutku*, Danas, 28. 5. 2005, 9.

српској послератној културној јавности. У ту сврху пре свега је коришћен формалистички метод, кроз анализу ликовног односно визуелног језика – на пољу формално-обликовних новина у смислу израза и индивидуалних поетичких исказа, али је он (формалистички метод) у анализи значења уметничких дела допуњен семиотичким приступом.

У досадашњим проучавањима и теоријским интерпретацијама српске послератне уметности није било посебне, синтетичке студије посвећене Задарској групи, стога ова дисертација нуди први свеобухватни приказ, анализу и историјат саме групе. Све до краја друге деценије XXI века феномен Задарске групе се могао наћи тек као предмет ширих тема докторских дисертација, монографских, научних и стручних студија и текстова, чиме је број извора о овој теми прилично ограничен. Наиме, како су у више наврата организоване обимне ретроспективне изложбе,⁶ пре свега мушких чланова Групе који су у каснијим годинама постали и академици САНУ, а које су у одређеној мери обрадиле и сам допринос наведених појединаца у оквиру формације саме групе, индексирања и обрада овог раног задарског периода у њиховим поетикама остају тек мањи део. Целовито виђење Задарске групе у смислу заокруженог доприноса српској послератној уметности, кроз студијску анализу општих и појединачних наратива који су јој претходили те условили даље могућности приказивања и уметничког обликовања у задатим околностима, а преко повезаног дескриптивног, експланаторног и интерпретативног заједничког мишљења (стварања) њених чланова, у великој мери остаје необрађено.

Од историчара и теоретичара уметности који су се или парцијално бавили овом темом или монографском обрадом уметника чланова Групе, истичу се, поред осталих, Катарина

⁶ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, Галерија САНУ, Београд 1983; В. Круљац, *Миодраг Мића Поповић*, Галерија САНУ, Београд 2023; Z. Gavrić, J. Denegri, L. Trifunović, *Petar Omčikus*, MSU, Beograd 1989; Ч. Карановић, *Петар Омчикус*, Галерија САНУ, Београд 1998; J. Denegri et al., *Milorad Bata Mihailović: slike*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš 1981; М. Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, Галерија САНУ, Београд 1989; С. Бошњак и др., *Милорад Бата Михаиловић*, Галерија САНУ, Београд 2005; J. Денегри, М. С. Ђорђевић, *Милорад Бата Михаиловић*, Галерија САНУ, Београд 2023; D. Medaković, *Bata Mihailović. Gradovi*, Galerija likovne umetnosti Poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1979; С. Степанов и др., *Косара Бокиан. Ретроспектива*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1990; J. Денегри, *Косара Бокиан*, Музеј савремене уметности, Београд 2001; J. Denegri, J. Despotović, *Vera Božićković Popović*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1984; С. Бошњак, Ч. Симић, Р. Ж. Мулен, *Љубинка Јовановић*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1990; K. Bogdanović, S. Stepanov, *Ljubinka Jovanović Mihailović*, Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov”, Pančevo 1992.

Амброзић⁷, Срето Бошњак⁸, Миодраг Б. Протић⁹, Зоран Гаврић¹⁰, Мило Глигоријевић¹¹, Јерко Денегри¹², Јован Деспотовић¹³, Драгослав Ђорђевић¹⁴, Милица Живадиновић¹⁵, Ђорђе Кадијевић¹⁶, Чедомила Карановић¹⁷, Весна Круљац¹⁸, Дејан Медаковић¹⁹, Лидија Мереник²⁰, Сава Степанов²¹, Живорад Стојковић²², Ирина Суботић²³, Лазар Трифуновић²⁴, Ивана

⁷ К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 20. октобар, 17. 10. 1951, 2; К. Амброзић, *Прва изложба Косаре Бокиан*, 20. октобар, 6. 10. 1952, 2.

⁸ С. Бошњак, *Мића Поповић*, Народни музеј Панчево, Панчево 2005; С. Бошњак, *Миодраг Мића Поповић*, Галерија ВИД, Београд, Културно-просветни центар Вук Караџић, Лозница 1989; С. Бошњак, „Слика великих животних немира – Милорад Бата Михаиловић”, у: С. Бошњак и др., *Милорад Бата Михаиловић*, 7–32; С. Бошњак, „Љубинка Јовановић. Слике”, у: С. Бошњак, Ч. Симић, Р. Ж. Мулен, *Љубинка Јовановић*, н. п.

⁹ М. В. Protić et al., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Музеј савремене уметности, Београд 1980, 17, 18, 29–31; М. В. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Београд 1970, 396, 397; М. В. Protić, *Izložba slika Bate Mihailovića*, *Književne novine*, 27. 10. 1951, 5; М. В. Protić, *Izložba slika Petra Omčikusa*, *Književne novine*, 24. 11. 1951, 8; М. В. Protić, *Izložba slikarke Kosare Bokšan-Omčikus*, *Književne novine*, 6. 1. 1952, 7.

¹⁰ Z. Gavrić, „Slikarstvo Miće Popovića”, у: Z. Gavrić, L. Trifunović, B. Mihajlović Mihiz, *Popović*, Ljubljana, Београд 1987, 41–70.

¹¹ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, Београд 1983; М. Глигоријевић, „Улица Бате Михаиловића”, у: М. Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, 91–114.

¹² J. Denegri, „Milorad Bata Mihailović”, у: J. Denegri et al., *Milorad Bata Mihailović: slike*, н. п.; J. Denegri, „Petar Omčikus. Slikarstvo i sudbina u znaku nepristajanja”, у: Z. Gavrić, J. Denegri, L. Trifunović, *Petar Omčikus*, 5–94; J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad 1993, 31–43; J. Денегри, *Косара Бокиан*; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970*, Београд 2009, 48–50; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, Београд 2013, 66–69, 81–88.

¹³ J. Despotović, „Slikarstvo Vere Božićković-Popović”, у: J. Denegri, J. Despotović, *Vera Božićković Popović*, н. п.

¹⁴ D. Đorđević, „Socijalistički realizam 1945–1950.”, у: М. В. Protić et al., *Jugoslovenska umetnost 1929–1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Музеј савремене уметности, Београд 1969, 68–81.

¹⁵ М. Živadinović, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, Београд 2014.

¹⁶ Ђ. Kadijević, „Slike”, у: L. Trifunović et al., *Vera Božićković Popović*, Београд 1994, 3–10; Ђ. Kadijević, *Vera Božićković Popović*, Галерија Милеико Атанасковић, Бијелјина 1990.

¹⁷ Ч. Карановић, *Петар Омчикус*.

¹⁸ В. Круљац, *Миодраг Мића Поповић*.

¹⁹ D. Medaković, *Bata Mihailović. Gradovi*; D. Medaković, „Zapisi o Bati Mihailoviću”, у: J. Denegri et al., *Milorad Bata Mihailović: slike*, н. п.

²⁰ L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Београд 2001, 39–47; Л. Мереник, „Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.”, у: М. Ристовић (ур.), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд 2007, 706–730; L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Београд 2010, 72–85; L. Merenik, „Petar Omčikus i Zadarska grupa”, у: L. Merenik, J. Denegri, *Petar Omčikus*, Београд 2018, 7–63; L. Merenik, „Критичко сликарство и одабрано аутсајдерство. Рани радови Милорада Бате Михаиловића”, у: L. Merenik, J. Denegri, M. S. Đorđević, *Milorad Bata Mihailović*, Kragujevac 2023, 19–43.

²¹ С. Степанов, „Љубинка Јовановић Михаиловић”, у: М. Б. Михаиловић и др., *Љубинка Јовановић Михаиловић*, Београд 2002, 18, 19; С. Степанов, „Ка аутентичној слици”, у: С. Степанов и др., *Косара Бокиан. Ретроспектива*, 3–5.

²² Ж. Стојковић, „В. М. Mihailovitch (Прилози о сликару, и друго)”, у: М. Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, 24–36.

²³ И. Суботић, „Мића Поповић”, у: *Уметници академици, 1968–1978*, Галерија САНУ, Београд 1982, 74–77; И. Суботић, *Мића Поповић: Од материје до материјала и његове илузије*, Народни музеј, Београд 1994.

²⁴ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 1983; L. Trifunović, *Vera Božićković-Popović*, Grafički kolektiv, Београд 1981.

Симеоновић Ћелић²⁵, Алекса Челебоновић²⁶ и Никола Шуица²⁷, чији текстови и студије у одређеној мери доприносе адекватном тумачењу и историзацији наведеног периода у уметности.

Као значајне за предмет проучавања ове теме у смислу њиховог доприноса разумевању саме Задарске групе, овом приликом издвајамо следеће ауторе: Лазар Трифуновић у тексту насловљеном *Време задарских комунара* у каталогу *Сликаство Миће Поповића* (1983) износи своја аргументована запажања у чему се састоји важност задарске авантуре. Он истиче да су се задарски комунари тадашњој уметнички програмираној тематици супротставили тражећи право на сопствени израз за своје доба, те да су овим поступком апострофирали различите функције уметности у друштву. Такође, наглашава инсистирање на личном изразу аутора, као и нов однос чланова Групе према слици, чиме доказују стара и вечита начела које је социјалистички реализам у својим наметнутим ставовима осудио.²⁸ Јеша Денегри у публикацији *Педесете: Теме српске уметности* (1993), у тексту посвећеном Задарској групи њеним деловањем потенцира рад у потпуној слободи ван сваког надзора, рад у природи и пред конкретним мотивом, као и различите погледе уметника у односу садржаја и форме.²⁹ Лидија Мереник у књизи *Идеолошки модели: српско сликарство 1956–1968* (2001) у сегменту *Идентитет уметности изван социјалистичког реализма* истиче да се рана етапа обнове српске послератне уметности заснивала на индивидуалном отпору и борби за слободу изражавања, пре свега кроз карактеристичне аутопортрете и портрете настале у Задарској групи, чиме су чланови наглашавали идеју сопственог идентитета и индивидуалитета. Запажања су заснована на анализи аутопортрета Миодрага Миће Поповића, Милорада Бате Михаиловића и Петра Омчикуса, који су представљали „манифестне носиоце” критичког деловања и отпора владајућој доктринарној уметности.³⁰

²⁵ И. С. Ћелић, *Гласови уметника*, Бања Лука 2001, 64–169.

²⁶ А. Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Београд 1965, 17, 18; А. Čelebonović, „Razgovor sa Mićom Popovićem”, у: *Mića Popović: slike i crteži*, Уметнички павиљон Cvijeta Zuzorić, Београд 1979, н. п.

²⁷ Н. Шуица, „Сликовна понирања”, у: М. Б. Михаиловић и др., *Љубинка Јовановић Михаиловић*, Београд 2002, 38–40.

²⁸ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 21–39.

²⁹ J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, 31–35.

³⁰ L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, 39–47.

II ЗАШТО ЗАДАРСКА ГРУПА?

Задарска група припада критичком моделу уметничког деловања пете деценије двадесетог века, тачније, раног послератног југословенског уметничког периода. У фокусу је овог истраживања не због напредног ауторског језичког израза, већ због функције своје уметности и хронологије њеног појављивања. Дакле, реч је о једном широком и преломном раздобљу, на размеђу два света, кога чини политички, друштвени, идеолошки и уметнички темељит раскид са капиталистичким поретком и вредностима које га дефинишу, паралелно са структурирањем новог света који је у настајању, обогашеног новим идеалима. У том контексту издваја се важан феномен Задарске групе и њено проблемско позиционирање у односу на поменуто раздобље, где она својим отвореним, храбрим иступом тематизује, документује и критикује свет и време опште несигурности. Када она заузима можда прву а тиме и истакнуту позицију у послератној уметности, кроз свој аутономни, транспарентни, конфликтни и колективни отклон од актуелне политике у уметности. Односно, својим деловањем она производи неку врсту субверзивне уметности, као чин којим се ремети задата актуелност, а тиме и задата дидактична (пропагандна) функција уметности. Овим приступом чита се као *критичка пракса*, којом се управо путем уметности доводе у питања дидактичке поставке наметнуте политике „и њено 'нормално' и 'нормативно' извођење облика живота сагласно апаратусима и дискурсима стварне и фикционалне моћи”.³¹ Друштвено деловање уметника Задарске групе, парадоксално, остварено је режимом самог друштвеног измештања уметника као субјекта који је у константној саморефлексији, инсистира на личном изразу, индивидуализму и субјективном проматрању, што јесу канонске одлике западног модернизма, који је освојио своју аутономију у односу на политичке и религиозне функције уметности још током 19. века. Чланови Задарске групе тако путем истицања идеала аутономије уметности преузимају критичку функцију у друштву, чиме се директно укључују у критику власти и директно демонстрирају један функционалан модернизам, за који ће се испоставити, целу деценију касније, да је и те како имао своју утилитарну функцију у грађењу нових, доминантних, друштвенолибералних вредности у друштву развијеног тржишног капитализма.³² При томе на критичку функцију мислимо када говоримо било о

³¹ М. Šuvaković, *Umetnost i politika*, Beograd 2012, 11, 12.

³² Најеклетантнији пример наведеног јесте једна врста интерпретације везане за промоцију и извоз америчког апстрактног експресионизма, где је преко културне пропаганде владе САД-а промовисан апстрактни експресионизам као „синоним за демократију и слободу модерног уметника”, а под покровитељством и преко културног апарата ЦИА, преко кога је спонзорисано чак 19 поставки изложбе „Савременог америчког сликарства” у свету: Ф. С. Саундерс, *Хладни рат у култури*, Београд 2013, 224–229.

„формално усавршеној” аутономији високог модернизма у свету, било о умереном модернизму код нас, за чији естетизам Миодраг Б. Протић тврди да јесте одређени облик активизма у смислу повећања „слободе и самосвести као антрополошке нужности” у новом нацрту човековог света.³³

Задарска група, тако, заузима један бинарни однос према самом појму ангажоване уметности, у смислу инструмента политичке борбе за моћ, или против ње. Чак можемо рећи и да је каснији назив – барбизонци, који им је историјскоуметничка критика наметнула, погрешан. Барбизонци су бежали у природу пре свега од система уметности (крутог уметничког програма и институција, публике и тржишта), мање од наметаног политичког система, за разлику од Задарске групе, која је бегала од политике, политизације уметности и ангажованог сликарства кроз инверзну перспективу односа према њему самом. Иако су бежали од ангажоване уметности социјалистичког реализма, догодило се да су демонстрирали ангажовани однос према идеји уметности и крчили пут другој врсти ангажоване модерне, трудећи се да покажу како их у природи није занимао „дух времена” већ само „дух природе”. Показало се, ипак, да је на њих имала изузетан утицај управо жива уметност, усвојена из поетика професора афирмисаних у међуратном сликарству. Дакле, занимала их је првенствено традиционална естетска димензија уметничког дела, и естетско искуство смештено у оквиру самог дела, деконтекстуализовано, привилеговано и везано за умеће стварања.³⁴ Ипак закључујемо да је оно и те како било стављено у контекстуалне оквиру функционисања, не само нужно и директно условљено политичким притиском, већ и само приморано да се тада већ застарелом (грађанском) естетиком бори против новог (политичког и уметничког) система.

Ако узмемо у обзир чињеницу да ангажована пракса у себи подразумева одлуку уметника да намерно уметничким делом или својом егзистенцијом дође у конфликт са репресивном моћи,³⁵ а да су чланови Задарске групе оспоравали, пре свега, институционалне, а потом и културне и политичке позиције „моћи” истовремено када и наметнуте уметничке каноне, при чему се егзистенцијална озбиљност њиховог поступка огледала и у избацивању са АЛУ³⁶ (привремено или трајно), онда закључујемо да деловање Задарске групе можемо тумачити као двоструку субверзију. Она се сама протезала од оспоравања соцреалистичке

³³ М. В. Протић et al., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 14.

³⁴ М. Stanković, *Fluidni kontekst*, Београд 2015, 162.

³⁵ М. Šuvaković, *Umetnost i politika*, 80.

³⁶ Академија ликовних уметности у Београду

визуелности, до индивидуалног, бунтовног чина који улази у подручје активистичког уметничког деловања.

III ИСТОРИЈСКИ И ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ ОКВИР НАСТАНКА И НЕФОРМАЛНОГ ДЕЛОВАЊА/ТРАЈАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ

Како се предмет овог истраживања односи на један значајан историјски период у којем настаје прва послератна уметност, данас важан део југословенског и српског културног наслеђа који сведочи о идеалима али и вредностима једне епохе, потребно га је пажљиво проучити и тумачити, пре свега због много неразјашњених позиција и укрштања, како на плану спољне и унутрашње политике, тако и у доменима идеологије, просветно-педагошких улога и уметничке функције.

Стога је за проучавање феномена Задарске групе, како смо већ у претходном поглављу нагласили, умногоме адекватнији проблемски у односу на хронолошки приступ, који би у први план истицао базично читање контекста као скупа политичких, економских, социјалних и других околности које се могу урачунавати приликом настајања, али и интерпретације једног уметничког дела.³⁷ Тачније, он је адекватан примарно зато што је значај Задарске групе, којим она данас заузима своје место у српској историографији, одређен најпре важном позицијом коју задобија тек у свом зависном односу између наведених поступака и, пре свега, ширих друштвених, идеолошких и уметничких прилика.

Реч је о раном послератном периоду, коме је потребно свеобухватно историјско критичко сагледавање у оквирима преломних политичких процеса прошлог века, како на југословенском и српском, тако и на међународном плану, како бисмо (историјски) изузетно важну појаву Задарске групе правилно позиционирали и отворили ка новим интерпретацијама и структурирањима југословенске модерне уметности 20. века.

Оно што је у овом моменту важно истаћи јесте мапирање историјског и друштвено-политичког дискурса у тренутку формирања Задарске групе, када он има одлучујућу улогу у њеном настанку (1945–1947), те је овај период знатно наглашен, а тиме и методолошки другачије обрађен, а затим размотрити кретање дискурса кроз различите контексте за време самог деловања Групе (1947–1951).

³⁷ Исто, 4.

3.1. Међународне и локалне прилике

Почетак двадесетог века, за руске прилике нарочито, био је у знаку великих друштвено-политичких нестабилности. Након Крваве недеље у Санкт Петербургу почетком 1905. године, владавина монарха Николаја Другог Романова била је знатно уздрмана. Крајем исте године након генералног штрајка радника, који поприма облик револуције подржане од стране Совјета, оснива се Дума, у којој су своје представнике имали и радници. Бољшевички преврат десио се у Русији 1917. године, када је проглашена комунистичка република.³⁸ У пракси је имплементиран друштвени систем базиран на радовима немачког филозофа Карла Маркса. Вођа бољшевика Владимир Лењин, међу којима је био и Јосиф Стаљин, уведе авангардни политички систем у којем су отворена врата авангардним руским уметницима да стварају уметност каква до сада није виђена: напредну и демократску – необјективну уметност.³⁹ Политичке интервенције у уметности у том моменту нису биле део комунистичке идеологије, већ је то више био суживот заједничких интереса, а пре свега заједничких циљева у достизању и обликовању нове пројектоване будућности. На овај начин створен је један заокружени утопистички модел, достигнут заједничким стремљењима, о чему ће у наредним поглављима бити више речи. Наведени утопистички модел авангарде убрзо ће бити замењен другим уметничким пројектом – утопистичким моделом социјалистичког реализма, као конкретном подршком стварању социјалистичког друштва, што ће се пресликати и на југословенске прилике. Међутим, оно што је у овом моменту за нас важно да потцртамо јесте то да, у сагласју са државним и политичким потребама, није пресликан само наведени уметнички модел, већ је пресликан целокупан државни апарат, као и друштвено-политичко уређење земље које је системски промењено из основа. Овако крупне промене нису се десиле преко ноћи, а укључивале су све источноевропске земље у домену совјетског утицаја, са једним центром, у чему им претходи заједничка организациона, идеолошка и политичка историја свих предратних комунистичких партија у оквиру Коминтерне.

Након њеног распуштања, а у светлу догађаја који ће наредних година погодити Комунистичку партију Југославије, Едвард Кардељ бележи њене специфичности које се односе на то да је она способна не само по својој борби против фашизма, већ и у својој идеолошкој и политичкој зрелости у класној борби, да сама проналази путеве у условима компликованих политичких процеса.⁴⁰ Управо су наведени, компликовани односи, а пре свега

³⁸ Љ. Димић и др., *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, Београд 2004, 164, 188.

³⁹ V. Gompers, *Šta gledaš?*, Београд 2015, 166, 167.

⁴⁰ Е. Кардељ, *Пут нове Југославије*, Београд, Загреб 1946, 373.

највећи изазов за југословенске комунисте, свакако били национализми, који су имали своју не тако светлу предисторију у предратној Југославији. Дакле, југословенски комунисти морали су да трагају за политичким пројектом који би могао успешно да комбинује и социјалну и националну еманципацију у контексту често искључивих суседних националних етнолошких група. У том најважнијем тражењу они су успели кроз федералистичку формулу за социјалистичко уједињење земље. Она је подразумевала обнављање Југославије и националну еманципацију нерпских нација, што се савршено поклапало са антифашистичким покретом отпора и обећањем друштвених промена. Управо ова стратегија обезбедила је потребну подршку свих народа и на крају победу у рату.⁴¹ На другом заседању АВНОЈ-а у Јајцу 1943. године, АВНОЈ се прогласио врховним законодавним и извршним телом новонастале федеративне Југославије и опозвао свако право југословенске владе у егзилу да представља народе Југославије.⁴²

Међутим, ступњеви комунистичког успона на власт, по речима Алексе Ђиласа, у Југославији су брже од и једне источноевропске партије прешле пут „од хегемоније над осталим партијама („лажна коалиција“) до потпуног монопола власти („монолитног ступња“) по Ситон–Вотсоновој терминологији“.⁴³ Јединствен антифашистички фронт под вођством комуниста створен је 1944. године као широка коалиција левих партија.⁴⁴ У фронтовској коалицији нарочито је била значајна контрола комуниста коју су имали над оружаним снагама, полицијом и судством, али и оснивањем Одељења заштите народа (ОЗНЕ).⁴⁵ Прелазни период односио се на брисање наслеђених политичких и економских структура грађанског друштва, и он је већим делом био остварен до 1948. године. У првој интензивној фази (1944–1946) реализован је највећи интензитет репресије према грађанству, док је у другој фази (1946–1948) фокус био на гушењу опозиције⁴⁶ и успостављању потпуног монопола КПЈ.⁴⁷ Репресија је била ефикасно средство у брзом спровођењу револуције и свеопштој партијској контроли, у већински аграрној земљи, где није могла бити спроведена предвиђена диктатура пролетеријата.⁴⁸ Са друге стране, репресија у идеолошким друштвима,

⁴¹ I. Štiks, *Nations and Citizens in Yugoslavia and the Post – Yugoslav States*, Bloomsbury Press, London, UK 2015, <https://www.bloomsburycollections.com/monograph-detail> (приступљено 29. 5. 2024).

⁴² Исто.

⁴³ A. Đilas, *Osporavana zemlja*, Београд 1990, 215.

⁴⁴ С. Цветковић, *Између српа и чекића*, Београд 2019, 396.

⁴⁵ A. Đilas, *Osporavana zemlja*, 219.

⁴⁶ Злоупотреба државних институција огледала се у гушењу деловања опозиције кроз изборно, судско и медијско законодавство, рестриктивне законе и потпуни монопол над штампом, као и кроз економске мере, нападе и хапшења политичких вођа: С. Цветковић, *Између српа и чекића*, 411.

⁴⁷ Исто, 111, 112.

⁴⁸ Исто, 110.

као улез у свакодневици, имала је још једну важну улогу. Тоталитарна идеологија, која обичан људски живот потцењује и прогања, и не признаје обичну свакодневицу (а где се губи право на стварни живот), чини то са намером да створи нови тип човека⁴⁹ преко којег је могуће извршити оптималну пројекцију новоизграђене друштвене стварности. С тим што та оптимална пројекција стварности у себи инкорпорира оптимистичну пројекцију изградње нове државе и друштва, где је обичан човек истовремено требало да буде и херој свакодневице. Заправо, постаје идеализован, али само у значењу оновременог тоталитарног језика,⁵⁰ док је у стварности реалност деловала другачијим језиком, нарочито у сфери уметничког рада, где је требало реаговати из једне озбиљно контрадикторне и конфликтне позиције.

У тој првој фази развоја социјалистичке Југославије, где имамо чврсти монопол руководства и друштвене моћи, и где до изражаја долази појава тзв. „бироградског субјективизма”, распростире се апатија – апатија према послу, према политици,⁵¹ или са друге стране отпор и храброст у деловању слободе мисли, пре свега код младих људи. У току 1945. и 1946. године у Србији је суђено многим омладинским групама антикомунистичке и националне оријентације.⁵²

„Духовна рестаурација” десила се, такође, на образовном и културно-уметничком плану. Судови части основани су пред Универзитетом и другим образовним институцијама, САНУ, Коларчевим народним универзитетом, Матицом српском, Војним музејем и другим институцијама културе. Суду части је испоручен велики број уметника Народног позоришта и опере, књижевника и других угледних културних радника.⁵³ Ово потврђује и саопштење Војног суда у дневном листу *Политика* од 27. 11. 1944. године, у којем се наводи да је на основу одлуке Војног суда стрељано „105 лица, професија разноврсних – од полицијских агената и војних лица, бивших министара и чиновника до глумаца, професора, новинара и књижевника”, док су многи кажњени „губитком часних права”.⁵⁴ Основни циљ овог јавног друштвеног извођења није био само елиминисање представника претходне образовне и културне елите, као репрезентних носилаца грађанства и симбола претходне власти, већ и њихово трајно компромитовање у новом социјалистичком поретку.

⁴⁹ П. Марковић, *Београд између истока и запада*, Београд 1996, 26.

⁵⁰ А. Митровић, *Ангажовано и лепо*, Београд 2011, 143.

⁵¹ S. Zukin, *Beyond Marx and Tito. Theory and practice in Yugoslav Socialism*, London, New York 1975, 21.

⁵² Осуђени су били чланови следећих група: Тајна организација српских националиста, Слобода или смрт, Бели орлови, Група Вељка Губерине, Јагодинска група, Национална револуционарна српска омладина, Антикомунистичка омладина Југославије, и др.: С. Цветковић, *Између српа и чекића*, 455–457.

⁵³ *Исто*, 373–378.

⁵⁴ Нав. према: D. Bošković, *Estetika u okruženju*, Београд 2003, 169, 170.

У том јасно исказаном политичком моделу раног послератног периода (1945–1947), изведеног из стаљинизма и његове строге политичке и економске контроле, где владају монолитна, лична моћ и потчињавање народа и појединца,⁵⁵ у општој атмосфери несигурности и страха, и уз додатне идеолошко-уметничке разлоге, о којима ће касније бити речи, реакција унутрашњег бића сензибилног уметника, који би требало да је у сталној потрази за слободом и слободним деловањем, код неколицине студената те 1947. године манифестоваће се у побуни, бегу и изолацији, као једино одговорном чину према себи и своме раду. Други ниво њиховог деловања огледа се у тематици њиховог уметничког произвођења и састоји се од стварања једног меланхоличног, у исто време бунтовног сликарства, које је произашло из претходног чина и у одјецима тог расположења, а у мало измењеним друштвено-политичким околностима. Оно је било под дејством другог модела политичке оријентације, који обухвата период 1947–1952, и који је модификовао строги степен државне контроле, пре свега у економском животу⁵⁶, са својим импликацијама и на све остале аспекте живота. У том другом периоду десиће се и сукоб између Југославије и Совјетског Савеза, оличен у резолуцији Информбироа 28. јуна 1948. године, када КПЈ остаје потпуно изолована у светском комунистичком покрету, односно, када почиње да наглашава своју индивидуалност и оригиналност југословенске револуције⁵⁷ и потпуно оригиналан пут југословенског социјализма. У историографији се овај моменат означава као почетак реинтерпретирања основа марксизма и постепеног напуштања совјетског централистичког модела, уз постепено отварање земље ка Западу и назнаку да ни ове процесе не би требало тумачити једнозначно, јер су везе са Западом постојале и пре наведеног раскола.⁵⁸ У периоду од 1945. до 1947. године, Југославија је примила помоћ од UNRRA у вредности од 415,6 милиона долара, као највећи износ додељен некој европској привреди, а где је амерички удео износио 73 одсто.⁵⁹ Исто тако, од почетка 1949. године Југославија је све више премештала своје трговинске везе са Истока на Запад.⁶⁰

⁵⁵ S. Zukin, *Beyond Marx and Tito*, 148, 257.

⁵⁶ Исто, 148.

⁵⁷ A. Đilas, *Osporavana zemlja*, 247.

⁵⁸ Државна туристичка агенција Путник је 1947. године потписала туристичке уговоре са девет страних туристичких агенција, од којих се пет налазило на Западу: I. Tchoukarine, „The Yugoslav Road to International Tourism”, у: H. Grandits, K. Tayler (eds.), *Yugoslavia s Sunny Side*, Budapest, New York 2010, 109; филм Нова земља редитеља Радоша Новаковића ушао у колекцију најзначајнијих документарних филмова Музеја модерне уметности у Њујорку; Љ. Димић, *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, 281.

⁵⁹ Lj. Adamović, Dž. Lempi, R. Priket, *Američko-jugoslovenski ekonomski odnosi posle Drugog svetskog rata*, Beograd 1990, 24, нав. према: R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Beograd 2019, 49.

⁶⁰ Исто, 53.

Стога се краткотрајна епизода неизвесности и страха пред деловањем УДБЕ, која је од државе добила инструкције за обрачун са непријатељима државне независности,⁶¹ неминовно одражава и на свеукупну климу и давање идеолошких смерница у производњи и дистрибуцији културног садржаја, и то пре него што ће бити усвојен сасвим нови дискурс друштвеног и уметничког понашања већ почетком педесетих година двадесетог века. Тада ће бити доба интелектуалне али не и политичке секуларизације, време пожељних плурализама у култури и идејама, али не и политичког оспоравања.⁶² То јесу крајње одреднице нашег уметничког разматрања које је у сагласју са наведеним друштвено-историјским условљеностима настанка Задарске групе.

Други ниво условљености настанка наведене групе односио би се на културно-уметничке околности, пре свега у локалним оквирима, а које није могуће разматрати изоловано од пресудне улоге социјалистичког реализма. Њега би методолошки требало разврстати и разликовати или као „један *склоп друштвених односа*”, односно културну политику, или као садржински одређену, тачније, естетичку доктрину.⁶³ У том смислу важно је разумети његове филозофско-идеолошке поставке, а потом и његове импликације на југословенски културни простор и његову политику.

IV КУЛТУРНИ И УМЕТНИЧКИ ОКВИР НАСТАНКА И НЕФОРМАЛНОГ ДЕЛОВАЊА/ТРАЈАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ

4.1. Социјалистички реализам и његове филозофско-идеолошке поставке

Позната је чињеница да је социјалистички реализам смештен у само језгро марксизма, што само по себи не би било компромитујуће за њега да не знамо да је тек у склопу „одређених политичких поредака” он сам постао репресивна доктрина, те је и у домену марксистичке естетике постао главни и при томе „непожељни рођак”.⁶⁴ Ако кренемо од главне, аутентичне и основне марксистичке доктрине, коју чине критика политичке економије и класна борба, где је поред наглашене економичности код ње у потпуно другом плану бављење марксистичком естетиком (и то само књижевношћу), закључујемо да неког заокруженог система на том пољу није ни било. Марксове тезе о уметности односиле су се

⁶¹ С. Ђукић, *Политичко гробље*, Београд 2010, 64.

⁶² D. Bošković, *Estetika u okruženju*, 289, 290.

⁶³ Исто, 291.

⁶⁴ Исто, 34–53.

пре свега на то да криза уметности настаје услед дубоког непријатељства капиталистичког класног друштва, где све постаје роба, те да то постаје главни узрок отуђења човека и уметности. При томе сам Маркс уопште није разматрао реализам као узорну форму уметности, већ је уметност антике за њега била норма и недостижан узор.⁶⁵ Управо ће лењинистичка интерпретација марксизма, у којој се од духовне делатности тражи пре свега да служи потребама партије, на сцену извести реализам као најснажније средство у борби за нови преображај стварности. У својој резолуцији „О пролетерској култури” из 1920. године Лењин најпре наводи да је марксистички поглед на свет једини прави израз културе револуционарног пролетеријата и да његова идеологија не одбацује највреднија достигнућа буржоаске епохе, већ асимилира све „у више од две хиљаде година развоја људске мисли и културе”.⁶⁶ Ипак, у свом раду „О партијској организацији и партијској литератури” из 1905. године, где разматра питање аутономије уметности и књижевности, подвлачи да су буржоаски индивидуализам и апсолутна слобода стварања чисто лицемерје јер зависе од издавача и буржоаске јавности, те да ће слободна књижевност, која има симпатије и црпи снагу из радног народа и при томе је нераскидиво повезана са њим, „обогаћивати последњу реч револуционарне мисли човечанства искуством и живим радом социјалистичког пролетаријата”.⁶⁷ Односно, да идеолошке оквири рада обезбеђује једино партија, а да књижевност мора постати део њеног организованог, планског, интегрисаног али и надзираног рада.⁶⁸ Питање реализма у СССР-у биће разматрано код уметника десног крила, где се 1922. године појављује једно ново удружење – АХРР, које наставља уметност передвижника⁶⁹ и које исте године објављује резолуцију и текст уз изложбу (1924), у којима тај нови, снажни и прецизни стил назива „херојским реализмом”. Они се, у ствари, супротстављају крхкој декаденцији предреволуционарне епохе и наглашавају да револуционарни уметник има част да обликује психологију генерација које долазе у новој ренесанси света. Дакле, кроз реалистични третман као најподеснију форму, заоденут сликама и симболима друштвене стварности, ствара се нови модел уметности какав диктира њихова епоха.⁷⁰

⁶⁵ I. Focht, „Temelji Lukačeve estetike”, предговор, у: Ђ. Лукач, *Prolegomena za marksističku estetiku*, Beograd 1975, 10, 16.

⁶⁶ V. I. Lenin, „On proletarian culture”, у: C. Harrison, P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990*, Oxford UK, Cambridge USA 1995, 383, 384.

⁶⁷ V. I. Lenin, „Party Organization and Party Literature”, у: *Исцо*, 139.

⁶⁸ *Исцо*, 137, 138.

⁶⁹ L. Trifunović, *Umetnost oktobra*, *Umetnost*, 13 (1968), у: L. Trifunović (ur.), *Studije, ogledi, kritike 4*, Beograd 1990, 91.

⁷⁰ АХРР: „Declaration” и АХРР: „The Immediate Tasks of АХРР”, у: C. Harrison, P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990*, 384–387.

Међутим, најуниверзалнији марксистички мислилац реализма, али и мислилац уопште, који је своја филозофско-естетичка мишљења о уметности развио истовремено и као активиста комунистичког покрета и као његов теоретичар, био је Ђерђ Лукач. Он се током 30-их и 40-их година прошлог века као теоретичар књижевног реализма „лако укључивао у службени социјалистички реализам тог периода”, да би касније, током 60-их, у својим филозофским радовима услед развоја истог проблема прешао на шири теоријски план због промене друштвеног положаја и нестанка „релативно монолитне пројекције будућег развоја социјализма”.⁷¹ Све Лукачеве расправе и есеји говоре о моделу реализма, док саму реалистичку књижевност види као уметност будућности (те ове расправе можемо пренети и на друге уметности). Његова марксистичка естетика ће у основи уважавати реалност чулног света, односно материјалност уметничког дела, што ће га, као раног феноменолога, непосредно одвести ка марксизму и материјализму, а радикално одвојити од „психологизма и субјективизма”.⁷² При томе ће се уметнички садржај дела сматрати посве централним естетичким питањем, за разлику од формализма, који он у основи оспорава. Дакле, уметност је виђена као средство за преображај стварности, при чему дате стварности не смеју бити представљене као прост приказ, већ као „тенденције које у стварности објективно леже”. Тачније, књижевност мора бити истинита, приказивати суштину која лежи иза привида реализацијом „типичних карактера” у „типичним ситуацијама”, чиме се у ствари (уметност) разликује од натурализма.⁷³ Управо тиме се реалистички ликови разликују од другачије књижевности јер симболишу нешто веће од својих карактера, односно „имају везу са неком општијом или колективном суштином”.⁷⁴ У својим теоријским разматрањима Лукач је пре свега вршио апропријацију уметности претходних епоха, ослањајући се на „опробане традицијом канонизоване естетске вредности”,⁷⁵ наслањајући се тиме на саму изворну Марксову естетику и вредновање античке уметности као најозбиљнијег модела. Из тога видимо да, иако Лукачева теорија наступа са позиција блиског сапутника стаљинистичког „монолитног марксизма”, она ипак разматра социјалистички реализам као активно револуционарни режим уметности у служби борбе за тотални преображај стварности, и стога не поседује у себи репресивни призив немисаоног догматизма стаљинистичке интерпретације марксизма. Лукач је својим политичким, филозофским и естетским радовима

⁷¹ A. Erjavec, M. Šuvaković, „Đerđ Lukač”, у: A. Erjavec, M. Šuvaković (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd 2009, 164, 167.

⁷² S. Petrović, „Fenomenološka estetika Georga Lukacsa”, предговор, у: Đ. Lukač, *Hajdelburška estetika*, Beograd 1977, 14.

⁷³ I. Focht, „Temelji Lukačeve estetike”, 16, 20.

⁷⁴ F. Džejmson, *Marksizam i forma*, Beograd 1974, 201.

⁷⁵ A. Erjavec, M. Šuvaković, „Đerđ Lukač”, 170.

пружио један теоријски оквир у којем наглашава утемељеност приповедања као тотализујуће парадигме,⁷⁶ отварајући тиме могућности за нови уплив читања соцреалистичког приповедања као неке врсте радикализованог пројекта авангарде реализованог до крајњих граница.

4.2. Стаљинистичка епоха и могуће ново читање прошлости

Како авангарда у самом корену речи означава формацију, војну или културну претходницу која надилази прошлост и окренута је ка будућности, није чудно да су авангардни уметници видели, у сасвим новом политичком систему који је донела Револуција, идеале блиске њиховом пројектовању будућности. Уметничка авангарда у Совјетском Савезу била је пожељан уметнички образац у периоду формирања нове власти док се она није довољно учврстила (1917–1921). Уметничке стратегије и прогресивне праксе, тек наговештене у предреволюционарном периоду – „конструктивизам” и „продуктивизам”, били су ставови којима се новим дискурсом тежило проширењу појма уметности.⁷⁷ Он је у себе инкорпорирао не само потпуно отварање медијских граница већ антиципацију нове медијске културе коју данас живимо. Стога је руска авангарда последњих година предмет озбиљних проучавања за разлику од социјалистичког реализма стаљинистичког периода, који је и у домаћој и иностраној историографији већински обележен као брутална политизација уметности и догматски идеолошки уплив у све могуће сфере егзистенцијалног и духовног деловања. При томе, он је сам, када је дошао на место авангарде почетком 30-их година прошлог века,⁷⁸ виђен само као анахрона реакција и повратак у прошлост са идејама и језичким реализацијама разумљивим широкој публици. Међутим, према руско-немачком филозофу и теоретичару уметности Борису Гројсу и идејама које износи у књизи *Уметност утопије* (која је састављена од монографије *Gesamtkunstwerk Стаљин*), социјалистички реализам је схваћен као заокружени уметнички пројекат, интегрално уметничко дело у пројекцији Владимира И. Стаљина, као мултимедијална инсценирана совјетска стварност у његовој режији, „способна да у потпуности прогута, интегрише у себе сопственог посматрача”.⁷⁹ Борис Гројс у ставкама анализира поставке своје тезе, где најпре анализира нужност

⁷⁶ F. Džejmson, *Marksizam i forma*, 214.

⁷⁷ J. Denegri, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti*, Beograd 2009, 70.

⁷⁸ Социјалистички реализам је на Првом конгресу савеза совјетских писаца званично прихваћен као обавезан уметнички метод у совјетској књижевности 1934. године, а затим пренесен и на друге облике уметности.

Види: Б. Гројс, *Уметност утопије*, Београд 2011, 57.

⁷⁹ *Исто*, 348.

социјалистичког реализма као форме разумљиве широким масама. При томе констатује да њега нису стварале масе, већ су га у његово име стварале сасвим „просвећене и веште елите” које су и саме прошле кроз искуство авангарде.⁸⁰ Од социјалистичког реализма захтева се унутрашња повезаност са народом, без потребе за формалним новинама, јер му је она загарантована потпуно новим садржајем – стварањем „*новог човека* у име Стаљиновог оностраног”. Тачније, социјалистички реализам је усмерен на скривену суштину и оно што тек треба да буде створено, те се ту подудара са авангардом.⁸¹ Његове импите чини приказ спољашње стварности, уз истовремено инсценирање те стварности, директно преузимање од Стаљина и партије. Типично у теорији (ликови и ситуације) јесте „опредмећени свет Стаљинове маште”, грандиозна визија творца – тотално уметничко дело.⁸² Додатно је сакрални ритуализам социјалистичког реализма (одлазак у прошлост хагиографским методама) „инвоцирао демијуршку”, рушилачку борбу авангарде, док су се од уметника захтевале љубав и вера у Стаљина, те је овим путем „унутрашња утопија” заменила „спољашњу механичку утопију авангарде”.⁸³ Утопистички уметнички пројекат авангарде сада је, радикализованим методама, спроведен у дело до самог краја.

Борис Гројс закључује да је авангардна, па потом соцреалистичка уметност, са приказивања света прешла на његово преображавање да би дошла до ванвременског, за разлику од постмодернистичке уметности у којој уметник подлеже готовим формама комерцијалне културе и тржишта, чиме одлази у тривијалност.⁸⁴ То је значајно другачије виђење соцреалистичке културе од оног код руског филозофа и књижевног теоретичара Михаила Епштејна, који критикује наведену Гројсову концепцију соцреалистичке културе у смислу преувеличавања њених естетичких вештина, и у њој види само прелазну фазу између модернизма у постмодернизам као еквивалент високом модернизму на Западу. При чему га са тиме недвосмислено повезује „естетика озбиљног еклектизма”, чија реторика у себи инкорпорира озбиљан распон уметничке и митолошке традиције, као и распон шареноликих надуметничких форми.⁸⁵

Нова читања соцреалистичке уметности Совјетског Савеза указују на то да је реч о једном комплексном културолошком феномену двадесетог века, који није могуће у потпуности једнострано тумачити, као ни његове импликације на друге културе које имају

⁸⁰ Исто, 27.

⁸¹ Исто, 72–77.

⁸² Исто, 79–83.

⁸³ Исто, 94–100.

⁸⁴ Исто, 22–28.

⁸⁵ Види више у: М. Епштејн, *Постмодернизам*, Београд 1998, 59–64.

своја јединствена традиционална схватања и перцепције уметности смештене у (својим) аутономним политичко-идеолошким контекстима.

4.3. Социјалистички реализам као културна политика и естетичка доктрина

У овом разматрању полазимо од претпоставке да социјалистички реализам није био само изоловани уметнички метод или идеолошка потка друштвено ангажованој уметности, већ је био уско повезан са потпуном реорганизацијом југословенског политичко-економског система и друштвених структура. Пре свега због своје дубоке интегрисаности у огроман културни апарат преко мрежа институција, уметничких удружења, одбора за финансирање уметности, система материјалних и симболичних награда за поједине уметнике, као и осталих канала пропагирања службене идеологије. Тиме је, посредно или непосредно, постајао комплексан део „широког сегмента друштва који је саставни део функционисања целокупне државне економије”. У овом сложенем процесу имао је изузетно активну и примарну улогу у популарисању изградње нове власти, кроз функције преношења и промоције политичких одлука и идеја, као и њиховог ширења и пријема, не само ка професионалној него и широј публици.⁸⁶ Како више није било класне условљености у стварању и пријему уметничког дела, уметност је сада била доступна не само у галеријама, музејима и позориштима, већ и на јавним трговима, зградама и у фабрикама, читана из радничких листова, извођена у фабрикама, на трговима и стадионима. Другим речима, у тако измењеном друштву и протоколима стварања, није био промењен само режим рецепције већ и читаве продукције уметности.⁸⁷

У складу са тиме враћамо се на почетну тезу да се социјалистички реализам реализовао у две основне функције – као културна политика, односно политика партије у култури, и као естетичка доктрина. Овако сложену културалну концепцију је систематично тумачио Душан Бошковић у раду *Естетика у окружењу*, у коме је социјалистички реализам

⁸⁶ В. Jakovljević, *Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, Michigan 2016, 9, 55.

⁸⁷ Исто, 8, 9.

У југословенској штампи се за Српско народно позориште из Новог Сада наводе следећа извођења: „Гогољева *Женидба* под отвореним небом, за 400 радника на градилишту минираног новосадског моста; представе за рањенике; прве турнеје – најпре по селима војвођанским... пруга Шамац–Сарајево и ударничко *Трипут ура за војвођанске глумце*!": С. Станић (ур.), *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад 1961, 461.

методолошки анализиран кроз три основна нивоа.⁸⁸ У оквиру њих сагледавамо разлике у интерпретацији марксистичке естетике (којој *историјски* и *породично* припада и социјалистички реализам) кроз хронолошке периоде, и где у периоду „монопола над идејама” од 1944. до 1950. године нема никакве расправе у југословенским научним круговима. Тада је према речима Бошковића наступило време „политичке и интелектуалне сакрализације”, односно време када није било дозвољено готово никакво разликовање и оспоравање.⁸⁹ Увезен из Совјетског Савеза, пре свега као репресивна културна политика, социјалистички реализам је имао своје специфичности у локалним оквирима. Те специфичности производили су локални теоретичари који су се превасходно бавили домаћим приликама.⁹⁰ Најистакнутији међу њима био је песник, есејиста, идеолог књижевности и уметности, уредник културне рубрике у *Борби* и члан комисије за Агитпроп ЦК КПЈ – Радован Зоговић. Он је износио своје ставове о разним питањима, од књижевности, позоришта и балета, до књижевне и уметничке критике за коју је тврдио да би требало да се „ослободи свог фетишистичког односа према тзв. незамењивим стручњацима” јер у нашем културном животу има пуно примера које могу исправљати људи без неке признате и ускоспецифичне опредељености.⁹¹ Даље, заступао је ставове да је истинита, васпитна књижевна критика потребна да „објашњава смисао књига”, да даје вредносни суд о њима и промовише их даље у народу.⁹² Поводом прве балетске представе „Силфида”, изведене на сцени Народног позоришта у Београду 12. 10. 1946. године, износи низ критика на рачун руководиоца позоришта, али и самог ансамбла, пре свега због наставка предратног „малограђанског” и „класицистичког формализма”, упозоравајући да је дошло ново време које од свих захтева да се врате пуном животу и развоју.⁹³ О синтетичком позоришту, као збиру више уметничких дисциплина, износи мишљење да су то авангардистичке тенденције са циљем уништавања уметности и њеног

⁸⁸ 1. Службени партијски ставови (реферати и резолуције на партијским конгресима, пленумима, седницама ЦК, одлуке Политбироа); 2. Ставови службених идеолога (чланови Политбироа, припадници Агитпропа); 3. Гледишта комунистичких интелектуалаца. Више у: Д. Бошковић, *Естетика у окружењу*, 64.

⁸⁹ *Исто*, 289.

⁹⁰ У Југославији и Србији су предисторију уметничке критике леве оријентације, са тенденцијама оспоравања грађанске и формирања социјално ангажоване уметности, чинили следећи представници: браћа Павле и Ото Бихаљи Мерин, публицисти, Јован Поповић, књижевник, Мирко Кујачић, сликар, и Радојица Живановић Ное, сликар (који су своју критику објављивали у лево оријентисаним часописима): *Нова литература* (1928–1930), *Стожер* (1930–1935), *Недељне информативне новине* (1935), *Наша стварност* (1936–1939). Према: Ј. Милетић, „Мапа графика „Крваво злато” Ђорђа Андрејевића Куна. Услови и време под којима је настала”, у: *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Београд 2004, 478.

⁹¹ R. Zogović, „O kritici i beogradskom baletu”, у: *Na poprištu*, Beograd 1947, 170, 171. Штампано у *Борби* 16. 10. 1946.

⁹² R. Zogović, „O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima danas”, у: *Исто*, 201. Реферат на Првом конгресу књижевника Југославије одржаном у Београду 17. и 18. 11. 1946. године, објављен у *Борби* и *Политици* 18. 11, као и посебна брошура у издању Културе, Београд–Загреб, 1946. године.

⁹³ R. Zogović, „O kritici i beogradskom baletu”, 172.

претварања у „некакву опијумску смешу од које се пада у вјерско пијанство и хистерију”. Даље, да је то класни производ буржоазије, стваралачког појединца, који гради дело од крхких и пролазних утисака стварности, које ни у чему не одговара њеној истини.⁹⁴ Питање новинарског кодекса, стручности и руковођења обрадио је критикујући материјал нишког *Народног листа*, и то кроз три сегмента: „питање избора тема за написе, питање обраде тих тема и питање избора и руковођења новинарских кадрова”.⁹⁵ Међутим, Радован Зоговић је највише критичких текстова посветио књижевности, и то њеној педагошко-дидактичкој функцији у друштву. Он објашњава да се од ње очекује да развија виши укус, обогаћује људе новим узорима и показује „какви треба да буду и какви не смеју бити”. Такође, да се од књижевности захтева да развија узоре из „наше борбене и реалистичке књижевности 19. века”, где као узоран пример истиче песника Јована Јовановића Змаја.⁹⁶ На другом плану додатно наглашава како наша књижевност заостаје за стварношћу, то јест да је остала дужна народу, пре свега у опису и промоцији народноослободилачке борбе, његових достигнућа и радног елана, не само града већ и села.⁹⁷

Са друге стране, у оквиру југословенског духовног јавног простора постојале су и другачије интерпретације социјалистичког реализма, међу којима је рад књижевног критичара Ервина Шинка, чије се дело *Књижевне студије* из 1949. године разматра као једно од значајнијих прилога марксистичкој естетичкој мисли. При томе би овде требало урачунати и локални друштвено-историјски контекст, јер се после раскида са резолуцијом Информбироа 1948. године, југословенска културна политика налазила у неопредељеном формату, те прилози Ервина Шинка говоре о томе у ком би правцу она могла да се одвија. Његови су ставови да је уметност одувек имала своју друштвену функцију и зависила од његовог степена развика, а да бисмо је разумели, потребно је познавање времена и места настанка самог уметничког дела. Такође сматра како је уметност одувек тежила „присвајању стварности”, односно била посредно (идеализовањем) или непосредно реалистична, те стога социјалистички реализам није рушење него решење, виши ниво грађанског развика уметности.⁹⁸ Сматрао је да није задатак социјалистичког реализма да негира индивидуалност и одваја форму од садржаја, већ да материјализује стварност, и то не у форми критичког

⁹⁴ R. Zogović, „Bilješka o tzv. Sintetičkoj umjetnosti”, у: *Na poprištu*, 208–210. Штампано у *Борби* 14. 4. 1947.

⁹⁵ R. Zogović, „Kakva ne treba da bude naša provinciska štampa”, у: *Исто*, 120. Штампано у *Борби* 31. 1. 1946. године.

⁹⁶ R. Zogović, „O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima danas”, 200.

⁹⁷ *Исто*, 197.

⁹⁸ E. Šinko, *Književne studije*, Zagreb 1949, 17, 35.

реализма 19. века, који није видео будућност, него као „уметност садашњице надахнуту визијом зајамчене будућности”.⁹⁹

Због малог броја послератних изложби, када се уметнички живот одвијао „више у разговорима и колективним дискусијама”¹⁰⁰, идеје и теорије социјалистичког реализма углавном су преносили књижевни критичари. Поред Зоговића истицао се и Јован Поповић са својим манифестним текстом „Идејност даје крила талентима”,¹⁰¹ у коме опширно закључује да је социјалистичка идејност једна од најважнијих задатака које треба развијати у ликовној уметности, те да најинтимнија осећања уметника морају да буду у коинциденцији са идејама и праксама новог друштва.¹⁰² Затим, књижевни теоретичар др Сретен Марић, који пише оштру критику поводом прве послератне изложбе УЛУС-а (*Ликовни уметници Србије у корист рањених бораца*) под називом „Поводом једне изложбе без датума”, где излагачима замера да имају потпуно индиферентан однос према географском и културолошком обрасцу у коме дело настаје, потенцирајући њихов формализам и утицаје праксе међуратног сликарства.¹⁰³ Од ликовних критичара истиче се Ото Бихаљи Мерин, који даје опсежну критику поводом јесење *Треће изложбе Удружења ликовних уметника Србије*, где каже да се највећи део наших уметника још увек не усуђује „да приступи централном проблему наше епохе: представљању човека у заједници, представљању нашег човека у борби, у напорном раду, у раду пуном радости, у свакидашњици и у свечаним приликама. Неки се повлаче у игре пуне естетизма и артизма, изговарајући се уметничким принципима”. Посебну пажњу посвећује критици пејзажа за које наводи да су без дубљег значења, без повезаности места и његове историје. Критикује прошло столеће и освојени пленеризам са потенцирањем светла, а уздиже реализам Гоје, Домијеа, Курбеа, али и Крстића и Рачића. Поред јасне критике неколико сликара осврће се и на „Портре” Љубице Сокић, за који истиче да инспирише „за болест и ругобу”. Такође се дотиче питања уметничке наставе, те критикује радове професора АЛУ Недељка Гвозденовића и Ивана Табаковића.¹⁰⁴ На пољу ликовне критике у

⁹⁹ Исто, 107–114.

¹⁰⁰ L. Trifunović (ur.), *Studije, ogledi, kritike* 4, 133.

¹⁰¹ J. Popović, *Idejnost daje krila talentima*, *Umetnost*, 1 (Beograd 1949), 3–9.

¹⁰² Исто, 7. Види још: J. Поповић, *О неким појавама у нашој ликовној уметности*, Борба, Београд, 29. 12. 1945, 4; J. Поповић, *Век и по југословенске ликовне уметности*, Борба, Београд, 20. 10. 1946, 4; J. Поповић, *Уметници и лик нашег човека*, Књижевност, св. 1 (Београд 1948), 60–64; J. Поповић, *Изложба савеза ликовних уметника Југославије*, Књижевне новине, 24. 5. 1949, 3.

¹⁰³ С. Марић, *Поводом једне изложбе без датума*, Политика, 6. 1. 1945, 7.

¹⁰⁴ О. Б. Мерин, *Трећа изложба удружења ликовних уметника Србије*, Борба, 25. 11. 1946, 4. Види још: О. Б. Мерин, *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века. Поводом изложбе у београдском Уметничком музеју*, Наша књижевност, 11 (новембар 1946), 378–404; О. Б. Мерин, *Друга изложба ликовних уметника Србије*, Наша књижевност, 1 (1946), 129–132; О. Б. Мерин, *Поводом слике Боже Илића – Сондирање терена на Новом Београду*, Борба, 9. 1. 1949, 6; О. Б. Мерин, *Прва изложба Савеза ликовних*

ширем плану, на простору Југославије истиче се Грга Гамулин, који даје показни пример критике актуелне западне уметности односно модернизма, кроз критику XXIV изложбе Бијенала у Венецији.¹⁰⁵

У кратким цртама може се рећи да су идеје и теорије социјалистичког реализма у српској ликовној критици прихватане кроз фабулу дела и кроз њу изграђене критеријуме: „убедљивост теме, везаност за природу, литерарна експресија, дидактичка вредност сижеа; суштина и функција слике су поједностављене, личност уметникова потиснута а индивидуализам у стваралаштву изгубио је своје значење”,¹⁰⁶ тачније, садржај је доминирао над формом, као и стварност над маштом. У том смислу, социјалистички реализам у визуелним уметностима у свом теоријском обликовању има „своје изразите особине али нема свој изразити начин обликовања”, те се ослања на стари академизовани репертоар облика, али у посве новом контексту.¹⁰⁷ Он јесте имао смернице, упуте и савете, али су они били вођени и преко граница реализма, до једне псеудокласицистичке и хиперакадемизоване представе стварности, патетично наглашене симболике, пријемчиве херојске иконографије, са циљем стварања монументалне пројекције новог друштва. О томе колико је социјалистички реализам као наметнута поетичка теоретизација уметности са својим упутима успео у томе и какве је трагове оставио у културном животу земље, биће опширније речи у наредним поглављима.

Поруке социјалистичког реализма као идеолошке доктрине у јавном простору Југославије усмеравао је и контролисао Апарат агитације и пропаганде КПЈ, који је реорганизован и учвршћен већ у марту 1945. године. Он је показивао изразито висок ниво активности, искључиво са јединим циљем, а то је доследно спровођење комунистичке идеологије у свим просветним и културним активностима земље. Комунистичка партија Југославије је после рата поставила приоритетне задатке, међу којима су били интензивно описмењавање становништва, обнављање рада културно-просветних установа: Београдског универзитета, позоришта, музеја, библиотека, архива, галерија, стварање нових, као и јачање

уметника Југославије, Борба, 22. 5. 1949, 5; О. Б. Мерин, Људи Милана Коњовића, Књижевне новине, новембар 1946, 42–45.

¹⁰⁵ G. Gamulin, *Sablasi na Lagunama. Reportaža sa 24. Bijenala*, Književne novine, 2. 11. 1948, 3. Овај текст био је и тема идеолошко-стручног едуковања чланова Савеза ликовних уметника Југославије, према извештају Борђа Андрејевића Куна упућеном Министарству за науку и културу Владе ФНРЈ из 1949. године. Нав. према: А. Ереш, *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990)*, Нови Сад 2020, 105; G. Gamulin, „Retrospektive sa XXIV. Biennala”, у: *Umetnost I*, Beograd 1949, 10–23.

¹⁰⁶ L. Trifunović, „Skica za istoriju srpske likovne kritike”, у: L. Trifunović (ur.), *Studije, ogledi, kritike* 4, 133.

¹⁰⁷ M. B. Protić, *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, Beograd 1975, 27.

филмске индустрије.¹⁰⁸ Поред наведеног, истицано је и стварање струковних, уметничких удружења¹⁰⁹ као нове институционалне форме уметничког деловања, са статутима у којима би било дефинисано њихово поље рада али и идеолошки циљеви које је партија поставила.¹¹⁰ Жива уметност имала је изузетно истакнуту улогу у новоствореном социјалистичком друштву, јер је младој држави била нарочито важна за промоцију и агитацију, пре свега због своје форме, како би се „револуционарни садржај примао надахнуто”.¹¹¹ Задатке и остварене циљеве Агитпропа, у доба владавине социјалистичког реализма, од свог оснивања до Петог конгреса КПЈ 1948. године, који је и званично потврдио његово прихватање као државне идеологије, дао је главни човек режима задужен за ова питања, Милован Ђилас, у свом реферату „Извештај о агитационо-пропагандном раду”.¹¹² У њему наводи да се партија бавила „системом идеолошког васпитања”, масовним организацијама и стварањем државних културних установа, док је у разним облицима водила оштру борбу против декадентних и идеолошки неприхватљивих тенденција у нашој уметности.¹¹³ Стога би требало подстицати издавање класичних дела домаће и стране књижевности, као и њихова реалистичка и савремено-револуционарна дела, при чему савремена совјетска књижевност има примарну позицију.¹¹⁴ При томе је истицао да „савремена буржоаска естетика и савремена буржоаска књижевност и умјетност заступају антихуманизам, индивидуализам, национализам, песимизам и др. Оне се налазе у потпуном расулу”.¹¹⁵ Из наведених разлога сматра да је у овом преломном периоду данас пред целим друштвом велика одговорност, пре свега у изучавању и усвајању основа „здраве” марксистичко-лењинистичке концепције у култури и уметности.¹¹⁶

Како је Совјетски Савез био узоран модел не само на организационом, политичком и економском плану већ и друштвено-идеолошком, а како је социјалистички реализам из њега увезена појава пре свега у форми репресивне естетике, било је потребно у складу са тим (марксистичко-лењинистичком концепцијом) извршити преображај целог друштва. Са тим циљем у фебруару 1945. године донете су Смернице за оснивање и привремени рад Друштва

¹⁰⁸ Lj. Dimić, *Agitprop kultura*, Beograd 1988, 29.

¹⁰⁹ Удружење ликовних уметника Србије основано је 1944. године, Удружење књижевника Србије основано је 1945. године, Удружење композитора НР Србије основано је исте године, док је Удружење музичких уметника Србије основано наредне 1946. године. *Исто*, 195.

¹¹⁰ *Исто*, 51.

¹¹¹ R. Gerald, *Umetnost i revolucija*, Novi Sad 2006, 10.

¹¹² М. Ђилас, „Извештај о агитационо-пропагандном раду”, у: *V Конгрес Комунистичке партије Југославије, Извештаји и реферати*, Београд 1948, 241–294.

¹¹³ *Исто*, 276, 283.

¹¹⁴ *Исто*, 281.

¹¹⁵ *Исто*, 292.

¹¹⁶ *Исто*, 281.

за културну сарадњу Југославије и СССР-а; већ у априлу исте године у Москви је потписан Уговор о пријатељству, узајамној помоћи и послератној сарадњи ДФ Југославије и СССР-а (на двадесет година).¹¹⁷

4.4. Совјетизација југословенског културног простора

У прве две године након Другог светског рата, политички се подвргавајући совјетском монопољу, Југославија је била и највернији следбеник у културној изградњи совјетског модела социјалистичког друштва. Да би ти утицаји били имплементирани, било је потребно преко Комитета за културу и уметност при Влади ФНРЈ обезбедити адекватну едукацију¹¹⁸ и оспособљавање кадрова чији се недостатак, према допису председника Комитета за културу и уметност Владимира Рибникара, осећао у великој мери. Према том допису од дана 18. 6. 1946. године, упућеном Министарству иностраних послова ФНРЈ, моли се реализација договора који је Радован Зоговић, као члан делегације приликом посете Москви, остварио са совјетским Комитетом за уметност. Према њему би се на годину дана из Совјетског Савеза у Југославију, пре свега као педагози, упутили два позоришна, два оперска и један балетски режисер, као и један стручњак за организацију и увежбавање ансамбла народних игара.¹¹⁹ У допису упућеном директно Министарству иностраних послова СССР-а од дана 23. 10. 1946. године, у „оквиру рада на народном просвећивању” тражи се долазак три-четири совјетска библиотекарска стручњака како би се наши стручњаци упознали са методама и начинима рада библиотека у Совјетском Савезу, јер те методе „омогућују максимално коришћење библиотеке у сврху пропаганде књиге и приближавања културе широким народним масама”.¹²⁰ Истог месеца тражи се и одлазак наших стручњака за кореографију, балет, народне игре, позоришну режију и музеалаца на студије у СССР.¹²¹ Оспособљавање кадрова

¹¹⁷ Љ. Димић, *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, 271, 273.

¹¹⁸ Едукација „одоздо” ишла је у читавој земљи и преко културно-просветног просвећивања. Према првим послератним школским извештајима видимо да су у гимназијама организована предавања на разне теме које поткрепљују блиске односе са Совјетским Савезом, као што су: „Културне везе са СССР-ом”, „Интересовање руске науке”, „Школе у СССР-у”, али су „научно-васпитни циљеви” реализовани и организовањем екскурзија „Трагом III и IV офанзиве”, као и посећивањем разних културних садржаја сличне тематике у Београду, филм „У име народа” или позоришни комад „Живи леш”: Државна реална гимназија у Пожаревцу, *Извештај за школску 1945/1946. годину*, Пожаревац 1946; Реална гимназија у Смедереву, *Извештај за школску 1946/1947. годину*, Смедерево 1947.

¹¹⁹ Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ, *Допис упућен Министарству иностраних послова ФНРЈ од 18. 6. 1946. године*, број 2027 (АЈ–314–19–76).

¹²⁰ Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ, *Допис упућен Министарству иностраних послова СССР-а од 23. 10. 1946. године*, број 4353 (АЈ–314–19–76).

¹²¹ Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ, *Допис упућен Комитету за уметност Министарског савета СССР-а од 9. 10. 1946. године*, број 3306 (АЈ–314–19–76).

одлажењем у СССР се наставља и у наредном периоду: из дописа упућеном Министарству иностраних послова ФНРЈ од дана 18. 2. 1948. године захтева се одлазак, у сврху усавршавања, следећих стручњака: три до пет позоришних, два музејска, три за филмску режију, два за монтажу, два за кореографију, три за режију опере, три за режију драме, три за филмску режију, три за библиотекарство, два за рад на заштити споменика. У истом допису тражи се и долазак њихових педагога за режију, глуму, кореографију, али и конкретна гостовања музичких уметника и ансамбала, као и гостовања наших уметника код њих.¹²²

Институционални карактер совјетизације југословенског културног простора огледао се у темељном упливу политизације уметности на свим пољима, од филозофије и науке, преко књижевности, позоришта, музике, ликовне уметности, до поља масовне културе (фотографија, филм и плакат). У тим првим послератним годинама у филозофској научној заједници није било места за дијалог и другачије мишљење, што је важило и за Катедру за филозофију Београдског универзитета, а само филозофско читалиште било је „затрпано радовима актуелних совјетских мислилаца”.¹²³ У овај корпус разматрања спада и претходно поглавље у коме је детаљније било речи о марксистичкој естетици, тачније естетици социјалистичког реализма и његовом утицају и доприносу овој теми. Прецизније речено, он је највише разматран у оквиру књижевног поља рада, где је истакнут реферат Радована Зоговића на конгресу писаца, на коме се расправљало о Ждановљевом реферату, а који је садржавао прецизне инструкције за стварање по теоријским и књижевним достигнућима совјетске литературе. Из наведеног видимо да тих првих година није било истинских полемика, док је домаћи књижевни живот стремио „привидном јединству”. Већ ране 1944. године је у делу „Огледи из књижевности” Тодора Манојловића указано на немогућност рационалне дискусије, пре свега о томе да се „уметност може стварати у знаку неуметничких циљева”.¹²⁴ У поезију су нарочито инпутиране теме оптимизма, изградње и срећне заједнице, али је у роману, са друге стране, постојала и једна олакшавајућа околност. Она се односила на то да су управо 1945. године изашле три велике књиге Иве Андрића, чиме је према речима Палавестре одмах на почетку рашчишћен пут будућим генерацијама и започело „време романа” српске зреле прозе.¹²⁵ То није умањивало поменути притисак на уметнички рад књижевника, од којих су се у пропагирању службене идеологије очекивали највиши домети,

¹²² Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ, *Допис упућен Министарству иностраних послова ФНРЈ од 18. 2. 1948. године*, број 1170 (АЈ–314–19–76).

¹²³ П. Марковић, *Београд између истока и запада*, 359.

¹²⁴ Д. Вошковић, *Estetika u okruženju*, 81, 171.

¹²⁵ П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд 1972. Нав. према: П. Марковић, *Београд између истока и запада*, 391.

пре свега због саме природе медија (речи) и могућности његовог широког и дубоког идеолошког допирања до маса.

Промовисање совјетског културног утицаја било је прилично ефикасно и преко позоришне уметности. Превођена је совјетска драмска литература која је истовремено била и највише извођена: према навођењу Љубодрага Димића, у позориштима Србије је до 1949. године од укупно 354 играна комада, 165 било совјетских аутора, док је од 8829 представа, њихових било 3013.¹²⁶ У ослобођеном Београду Народно позориште је отворено 11. 11. 1944. године програмом *Позоришта народног ослобођења*. Редовна сезона започела је месец дана касније премијером представе *Најезда* савременог совјетског писца Леонида Леонова. Опера је у фебруару наредне године имала отварање представом *Евгеније Оњегин* Петра Чајковског, а балет следећег месеца извођењем *Половецки логора* из Бородиновог *Кнеза Игора*.¹²⁷ Једанаест дана касније отпочело је са радом Војвођанско народно позориште у Новом Саду премијером исте драме као у Народном позоришту у Београду – *Најездом*.¹²⁸ У Народном позоришту у Београду су на репертоару Дrame, до сезоне 1950/1951. године, извођени комади следећих домаћих аутора: Бранислава Нушића, Милована Глишића, Бранка Ћопића, Борислава Станковића, Скендера Куленовића, Ђуре Јакшића, Јована Стерије Поповића и Косте Трифковића. Дакле, у питању су класици домаће књижевности, чија дела у својој основи гаје критичку ноту, али не према садашњем већ према претходном, буржоаском класном друштву. Тачније, њихова су дела била у функцији негације прошле, ради лакше репрезентације садашње стварности.

Садашњу стварност новог социјалистичког друштва било је најлакше политички репрезентовати средствима масовне комуникације, односно масовним медијима какви су били филм и фотографија. Управо зато је, због изузетно важне улоге коју је имала у стварању нове националне културе, као и њене културне политике, југословенска кинематографија одмах по ослобођењу „уздигнута са статуса робе намењене тржишту масовне забаве и добила положај културно-уметничког добра”.¹²⁹ Ово се огледа у томе што је филм имао изузетно важну улогу у преношењу идеолошких матрица, чија је визуелизација служила не искључиво

¹²⁶ Lj. Dimić, *Agitprop kultura*, 180.

¹²⁷ С. В. Цветковић, *Зборник музеја позоришне уметности*, I, Музеј позоришне уметности, Београд 1962, 3.

¹²⁸ С. Станић (ур.), *Споменица 1861–1961*, 462.

¹²⁹ М. Турајлић, *Култура сећања на лик Јосипа Броза Тита у пост југословенским документарним серијама*, Култура, XIII (пролеће 2015), 64.

Мотивисани успехом совјетске кинематографије у јулу 1944. године, при Главном штабу Народноослободилачке војске Србије основана је филмска секција под руководством Радоша Новаковића, у октобру 1944. године основана је Филмска секција Врховног штаба Ослободилачке војске, а по стабилизацији власти 1946. године основан је Комитет за кинематографију на челу са признатим уметником Александром Вучом: Н. Звијер, *Идеологија филмске слике*, Београд 2011, 28.

за „голу и бруталну пропаганду, већ пре свега за суптилно наметање одређених становишта и вредности (који су неретко имали надидеолошки карактер) преко забавних садржаја”.¹³⁰ Главни вредносни обрасци које је потенцирао општеприхваћени дискурс били су: међукласна солидарност, родни обрасци, нерелигиозност, мултиетичност, егалитаризам и колективизам, и они су се односили пре свега на домаћу кинематографију,¹³¹ с тим што је у овом првом периоду било наглашено некритичко слављење и херојска глорификација револуције. Како је текла совјетизација југословенског и српског културног простора, тако је период од 1944. до 1946. године био период постепеног окретања совјетској кинематографији. Може се рећи да је постојала апсолутна предратна доминација америчког филма у београдским биоскопима, где су западни филмови сви заједно, као равнотежа совјетским, у 1944. години чинили 51,67% укупног репертоара.¹³² Наредне године је основано Филмско предузећеДФЈ (за увоз филмова), при коме је основана и Цензорна комисија, али је број совјетских филмова (41,92%) у односу на западни био у опадању, иако су се у штампи искључиво о њему писали хвалоспеви.¹³³ У току 1946. године држава је интензивирала пропаганду совјетског филма (од свих увезених филмова, 60% је било совјетских), што ће се дугорочно показати као исплативо, иако је те године у односу на претходну он по гледаности био у паду (39,79%).¹³⁴ Међутим, наредне године паралелно са већим улагањем у кинематографију, при чему је западни филм „свесно потискиван, највећим делом и цензурисан”, убедљиво је највише увезено совјетских филмова (96%), када он доминира на биоскопском репертоару (62,28%). Тренд се наставља и 1948. године (70,93%), да би 1949. његов удео у београдским биоскопима почео лагано да опада (42,67%),¹³⁵ док 1950. године није откупљен ниједан совјетски филм. Ова кинематографска статистика изведена на основу репертоара дневног листа *Политика*, непогрешиво дијагностикује и курс југословенске културне политике, која је једносмерно усмеравања дала своје највидљивије резултате управо 1947. и 1948. године. У то време совјетски филм доживљава своју експанзију не само у медијима већ и у посетама, где је (1947) учињено 128 студентских колективних посета биоскопима.¹³⁶ Токови у филмској индустрији упућују на другачије

¹³⁰ Исто, 9.

¹³¹ Исто, 160.

¹³² М. Девећ, *Између забаве и пропаганде*, Београд 2015, 22.

¹³³ Периодична штампа специјализована за филм, часопис *Филм*, излази први пут у децембру 1946. године, и од тада је у њему од 28 чланака посвећених страном филму, 19 било о совјетском: Исто, 11, 40.

¹³⁴ Исто, 25, 33.

¹³⁵ Исто, 39, 46, 53.

¹³⁶ УК КПС, *Записници и извештаји 1945–1968*, Београд 1985, 306. Нав. према: Исто, 40.

процесе и у културној производњи и усмеравању политици, која званично почиње да се мења већ крајем 1949. године. У српској историографији се као две преломне тачке узимају приступна беседа Едварда Кардеља у Словеначкој академији наука и уметности, у којој се отворено критикује совјетски уметнички модел и Трећи пленум ЦК СКЈ, где је званично либерализован однос према култури,¹³⁷ а она сама проглашена за моћно средство отварања и промоције на Западу.

У визуелни јавни простор мас-медија, осим филмске слике, важно место заузимали су фотографија и плакат. „У периоду после 1945. и у доба хладног рата, фотографски медиј се на „црвеном“ Истоку показује као најделотворнији: он је пресудан како за визуелне репрезентације [...] тако и за успостављање култа личности”, односно жанр лидера као „агитација путем вида”.¹³⁸ Овај жанр био је подједнако присутан и у Југославији, али је поред њега у домену приказивања светлије социјалистичке будућности и срећнијег друштва било и „активистичких” мотива, идеолошки усмераваних и контролисаних, уз поштовање строгих канона и приликом снимања и приликом објављивања фотографија.¹³⁹ Сличан иконографски репертоар из „заноса изградње” фабрика и пољопривредних машина, као и читавог друштвеног преображаја, важио је и за наш политички плакат, који се темама и симболима базирао на совјетски револуционарни и политичкомобилизациони плакат. У врсте политичког плаката спадају револуционарни плакат, рађен најпре руком у партизанским одредима и градским покретима отпора, затим плакат политичке мобилизације маса, испуњен симболичним и политичко-агитационим порукама. Да би се на крају, иако развијан најпре као изузетан облик политичког ангажовања маса, али и средство манипулације, са попуштањем чврстог централистичког модела управљања, када се губе и „изразити облици кампањског ангажовања”, политички плакат полако трансформисао у пригодан плакат и плакат друштвене акције.¹⁴⁰

У првом послератном периоду од 1944. до 1950. године на делу је било функционализовање културе до крајњих граница, по угледу на совјетски модел, уз обилату

Агитпроп је разрађиваним плановима организовао колективне посете али и гостовања биоскопа; такође се регулише начин куповине карата, док радни колективи закупују представе где се објашњава и дискутује о садржајима филмске слике: *Исто*, 31.

¹³⁷ R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 228.

¹³⁸ Б. Пејић, „*Тито* или иконизација једне представе”, у: Дејан Сретеновић (ур.), *Ново читање иконе*, Београд 1999, 138.

¹³⁹ Види: Јован Деспотовић, „Слика и информација 1945–1990”, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839–1989*, Галерија САНУ, Београд 1991, 122–126.

¹⁴⁰ S. Isaković, *Beogradski politički plakat 1944–1974*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1974, н. п. У периоду од 1944. до 1950. године у реализацији политичког плаката истичу се: Михаило Петров, Мате Зламалик, Исмет Муџезиновић, Мило Милуновић, Ђорђе Андрејевић Кун, Пјер Крижанић, Александар Дероко, Бруно Маскарели, Антон Хутер, Јанез Трпин, Андра Андрејевић, Иван Лучев, и други: *Исто*, н. п.

естетизацију политичког и политизацију уметничког живота. Сам социјалистички реализам као естетичка доктрина и културна политика у потпуности је био остварен „у окончаном процесу большевизације” свих наведених сегмената друштва. Сви они (културолошки аспекти друштва) имали су са једне стране значајну улогу у обликовању уметничког (ликовног и визуелног) живота, док је са друге стране то недвосмислено имала управо сама доктрина социјалистичког реализма.

4.5. Уметничко буђење после Другог светског рата

4.5.1. Наставак предратне социјалне уметности

Социјалистички реализам као књижевна доктрина прихваћен је током тридесетих година прошлог века у совјетској књижевности, а као једини препоручени метод уметничког стварања званично је прихваћен након Ждановљевог говора на Међународној конференцији пролетерских и револуционарних писаца у Москви 1934. године. Како је он представљао једину дозвољену уметничку идеологију у југословенској држави након Другог светског рата, већ смо у току излагања нагласили да није био вештачки увезена творевина без додира са локалним друштвено-политичким и уметничким оквирима, већ појава са својим локалним специфичностима. Ова теза ослања се на истраживања домаће историографије, према којима је послератни социјалистички реализам непосредни наставак једне линије домаће међуратне социјалне уметности. Између осталих ову тезу потврђује и Јеша Денегри, разрађујући је кроз елаборацију тврдње Лазара Трифуновића у којој је послератна уметност „морала да буде пролетерска по садржају, а национална по форми”,¹⁴¹ односно, (локално) пролетерска и национална јер револуцију, изградњу и култ вође велича *овде* и *сада*, уместо да се за те идеје бори сасвим уопштено.¹⁴² Јаснија потврда ове тезе налази се у „постојању довољно аутохтоне генезе домаћег социјалистичког реализма”, исказане у уметничкој појави београдске групе

¹⁴¹ У Статуу Савеза ликовних умјетника Југославије који је 7. 12. 1947. године донет у Загребу, у глави два поменутог статута стоји да се у свим републикама развија и помаже „ликовна умјетност по форми национална, а по садржају југословенска” (АЈ–314–11–41).

¹⁴² Развој јаке социјалне мисли у предратној Југославији, која има своје исказе и у уметничкој теорији, потврђују разматрања Ка Месарића у тексту „Смјерови модерне умјетности”, у којем разматра социјално значење уметности у савременом друштву, које би као идеално социјалистичко друштво стварало бескласну културу која афирмише уметност за све, што се постиже следећим тенденцијама нове уметности које морају да буду прогресивне. „Теме морају да буду социјални интереси колективности. Идеје треба да се црпе из проблема у борби против индивидуалног престижа мањине у корист безправне и изабљиване већине”, те да развој „новог колективног типа човека” води нужно преко уметности: К. Mesarić, „Smjerovi moderne umjetnosti”, у: *Socijalne misli*, 1, Zagreb 1929, 43, 44.

*Живот*¹⁴³ (1934–1940), основане под директним утицајем Комунистичке партије Југославије¹⁴⁴ а са циљем потпуног уметничког ангажовања у стварању нове уметности и новог друштва.¹⁴⁵ Њен ликовни језик представљао је изражени социјални и борбени реализам који је пропагиран насупрот формалистичкој, грађанској уметности, а који је био у функцији борбе за промену друштвеног уређења и права социјално угрожених слојева становништва. Овим путем био је у директној вези са совјетским социјалистичким реализмом, а тиме и његов прави промотер и настављач у југословенском и српском уметничком животу. Управо наведено схватање социјалистичког реализма као догматске платформе биће и главни узрок „сукоба на југословенској уметничкој левици”¹⁴⁶ око чврстог спровођења или неспровођења „харковске линије” у уметности, између групе *Живот* и загребачке групе *Земља* (1929–1935). Она је такође била основана на линији левичарских, антирежимских, социјалнокритичких усмерења, али против наведене линије, јер њихова уметност „није имала амбицију да замени политику у облицима социјалне борбе”, већ је била заснована на слободи уметничког стваралаштва, базирана на вредностима народних идеала и социјалне правде.¹⁴⁷ Ако је у званичној уметности постреволуционарног периода у форми социјалистичког реализма била директно подржана уметничка методологија аутора окупљених око групе *Живот*, то значи да је у наведеном периоду њен најизразитији представник у Србији управо био сликар, графичар, универзитетски професор и политички функционер Ђорђе Анdereјевић Кун. Тачније, он није само својим уметничким и политичким деловањем репрезентовао доследног носиоца социјалистичког реализма, већ је био и његов искрени промотер, најпре због добровољне идеолошке припадности овом феномену. Своје припадање овој идеји, осим отвореним изношењем сопствених идеолошких ставова, недвосмислено је реализовао кроз

¹⁴³ Чланови групе били су: Ђорђе Анdereјевић Кун, Драган Бераковић, Мирко Кујачић, Ђурђе Теодоровић, Радојица Ное Живановић, Винко Грдан, Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Стеван Боднаров, Првослав Пиво Караматијевић, и други.

¹⁴⁴ J. Denegri, *Socijalistički realizam u srpskom slikarstvu: Između ideološkog „tvrdog jezgra” i „saputnika revolucije”*, Трећи програм Radio Beograda, 135, 136, Beograd 2007, у: J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970*, 21.

¹⁴⁵ Социјална уметност, такође, има своју друштвеноангажовану предисторију још од 1930. године и стварања јаке надреалистичке групе око алманаха „Немогуће”, где анимира и окупља истомишљенике нове политичке, комунистичке и марксистичке оријентације. Види: L. Trifunović, „Angažovana umetnost u Srbiji”, у: L. Trifunović (ur.), *Studije, ogledi, kritike* 3, Beograd 1990, 161.

Саму културну револуцију не можемо одвојити од социјалне револуције и развоја националног радничког покрета још од краја 19. века „од Светозара Марковића, Ценића и Пелагића преко Туцовића и Душана Поповића до носилаца наше међуратне марксистичке мисли”: А. Б. Стојковић, *Почеци филозофије у Срба*, Београд 1970, 17.

¹⁴⁶ Више о „сукобу на књижевној левици” види: S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1951*, Zagreb 1970; A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1984; J. Brković, *Minska polja estetike*, Osijek 1987; V. Kalezić, *U Krležinom sazvežđu*, Beograd 2000; P. Matvejević, *Književnost i njena društvena funkcija*, Novi Sad 1977.

¹⁴⁷ Л. Мереник, *Политички простори уметности 1929–1950. Борбени реализам и социјалистички реализам*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013, 2, 3.

политички плакат и сликарски медиј.¹⁴⁸ Том уском кругу искрених представника соцреалистичке уметности припадају и Бранко Шотра, Ђурђе Теодоровић,¹⁴⁹ као и Божа Илић, који задобија посебну позицију у ликовној критици јер са њиме „почиње поглавље југословенске уметности”.¹⁵⁰

4.5.2. Наставак предратне модернистичке уметности

У оквиру овог сегмента могуће је разматрати неколико проблемских питања. Прво се односи на оне уметнике који су припадали кругу предратног грађанског интимистичког и позног експресионистичког сликарства, и који су задржали свој сликарски језик уз једину промену иконографије у пожељни репертоар тема. Стога се уз њих намеће питање – да ли их и у којој мери можемо сврстати у делокруг социјалистичког реализма, или они представљају наставак предратне модернистичке уметности. Ако припадају, можемо ли онда њега назвати простом мешавином интимизма, поетског реализма, експресионизма и социјалистичког реализма? Или као настављаче предратне модернистичке уметности можемо видети само оне уметнике који настављају своје сликарство у традицији модернистичког, аутономног поимања уметности, где уз типично буржоаски жанр мотива испитују питања форме, валера, светлости и композиције, без успостављања било каквог проблемског односа о функцији своје уметности у стварању новог друштва? Или пак у праве настављаче предратне модернистичке уметности у новом времену спадају само они уметници који својим субверзивним деловањем у односу на политику репресивне моћи освешћују много шира питања модернизма од оних које је промовисала југословенска и српска међуратна грађанска уметност? У ову последњу групу, пре свега, спадају уметници Задарске групе или она сама по себи, јер је својим формирањем потцртала окосницу будућег уметничког понашања на овим просторима, а изведено из акције недвосмисленог супротстављања политичким, културним и уметничким канонима свога времена.

¹⁴⁸ У његове најзначајније радове овог периода спадају: **Колона** (1945. и 1946), **На положају** (1946), **14. децембар** (1948).

¹⁴⁹ Слике: **У свитање** (1946) и **Изградња моста Маршала Тита у Новом Саду** (1946)

¹⁵⁰ Иако се у ликовној јавности први пут појављује тек 1947. године на *Четвртој изложби УЛУС-а* композицијом **Логор**, своје најмонументалније радове остварује на *Шестој изложби УЛУС-а* са делом **Вјазма** (1948) и крајем исте године делом **Сондирање терена на Новом Београду**, које се сматрало амблематском сликом датог периода. Као „државног сликара” њега су у том периоду пратили значајни откупи, али и сталне посете атељеу од стране професора АЛУ у Београду. Ово је била нека врста наметане обавезе да би студенти кроз његов рад усвајали „херојски однос према платну”. Види: С. Стевановић, *Божа Илић*, Београд 1996, 27.

Првој групи уметника, који су покушали да се прилагоде владавини социјалистичког реализма, а који у међуратном периоду већ имају афирмисано сликарство, припада широк спектар значајних аутора као што су: Марко Челебоновић, Јован Бијелић, Мило Милуновић, Недељко Гвозденовић, али и Иван Табаковић, Милан Коњовић и Миленко Шербан. Овој скупини припадају и уметници млађе генерације, као што су неки чланови Задарске групе који су имали своје тематске излете попут својих узора и професора – својим каснијим радовима. То потврђује чињеницу да они сами немају ништа против марксистичке идеје у стварању праведнијег и хуманијег друштва, већ имају против произвођења нове уметности, наметања идеја у уметности, притисака и догматских оквира који ограничавају саму природу уметности и (танани) свет уметникове личности. Њихов уметнички бунт био је усмерен само против оног што им је наметала официјелна уметност кроз статуте уметничких удружења,¹⁵¹ расправе на њиховим састанцима,¹⁵² конференције и саветовања.

Посебну групу заузима уметност НОР-а са делима ствараним у рату,¹⁵³ али и његовим каснијим дугогодишњим одјецима кроз стваралаштво многих уметника најразличитијих генерација, а којима су рат и Народноослободилачка борба послужили само као романтичарско надахнуће догађајима и мотивима из не тако далеке херојске прошлости.¹⁵⁴

¹⁵¹ У поменутом статуту Савеза ликовних умјетника Југославије из 1947. године наводи се да су створени нови услови за културни живот у коме уметност добија „све веће и дубље значење и подстрек за виши развитак”. Њен задатак је да учествује у изградњи земље и јединству народа и буде „тумач осећања и тежњи народних маса да овековечи хероје њихове борбе” (АЈ–314–11–41).

¹⁵² У интервјуу који је са Миодрагом Б. Протићем обавила Радмила Матић Панић из Музеја савремене уметности у Београду, између осталог читамо и како су на њега, тада још сасвим младог уметника, велики утисак оставиле расправе у УЛУС-у иза затворених врата које памти, где истиче „неуке нападе на Сезана и европску уметност нашег века”. R. M. Panić, „Intervju M. B. Protić, kritičar”, у: Z. Gavrić (ur.), *Miodrag. B. Protić*, MSU, Beograd 1986, 14, 15.

¹⁵³ Поменућемо само изложбу „Ликовна дела из народноослободилачког рата” организовану у Војном музеју у Београду, на којој су била изложена дела следећих аутора настала у рату: Андрејевић Ђорђе Кун, Антић Даница, Ђерић Вилим, Детони Маријан, Ивановски Тоде, Јакац Божидар, Првослав Пиво Караматијевић, Клеменчић Ђорђе, Крупа Алфред, Курник Мајда, Мартиновски Никола, Мраз Фрањо, Мујезиновић Исмет, Муртић Едо, Прица Златко, Радауш Вања, Соларжик Мартин, Шимага Петар Шумски, Шотра Бранко, Тиљак Ђуро и Вуксановић Драгољуб. Поставка је презентовала радове у цртежу и графици, као најзаступљенијим техникама у тешким условима партизанског живота честих промена и дугих похода, најчешће за потребе дневне пропаганде или као последица преношења непосредног догађаја или осећања: N. Šuica, *Likovna dela iz Narodnooslobodilačkog rata*, Vojni muzej u Beogradu, Beograd 1971.

¹⁵⁴ Најеклетантнији пример је изложба организована у Галерији Дома Југословенске народне армије под називом „Народноослободилачка борба у делима ликовних уметника Југославије” из 1966. године, на којој су уметници свих генерација кроз различите медије, уметничке форме и поетике изложили радове: у сликарству 190 аутора (Стојан Аралица, Милош Бајић, Славољуб Богојевић, Ђорђе Бошан, Коста Брадић, Зуко Џумхур, Никола Граовац, Никола Гвозденовић, Крсто Хегедушић, Божа Илић, Петар Лубарда, Никола Мартиноски, Мило Милуновић, Бранко Миљуш, Предраг Нешковић, Мариј Прегељ, Божидар Продановић, Богић Рисимовић, Рисин, Војислав Станић, Милица Стевановић, Кемал Ширбеговић, Ђурђе Теодоровић, Александар Томашевић, Стојан Трумић, и др.), у скулптури 152 аутора (Милан Бесарабић, Коста Богдановић, Душан Цамоња, Ангелина Гаталица, Олга Јеврић, Вида Јоцић, Франо Кршинић, Ото Лого, Славољуб Радојчић, Мира Сандић, Сава Сандић, Јован Солдатовић, Риста Стијовић, Матија Вуковић, Александар Зарин, и др.) и у графици и цртежу 26 аутора (Нандор Глид, Божидра Јакац, Божидар Продановић, и др.). Ова изложба приређена је поводом 25. године почетка оружане борбе и постојања Југословенске народне армије, пет

Стога уметност НОР-а можемо разматрати као сасвим засебну категорију, која употпуњује колаж најразличитијих помињаних послератних уметничких тема, али и начина извођења, чиме поткрепљујемо запажање да је послератни социјалистички реализам био једна комплексна, шаренолика и отворена уметничка парадигма. Она је у себи рефлектовала суживот најразличитијих појава које су у пракси остваривале размимоилажење са уметничком и ликовном критиком тога времена, што је свакако најлакше пратити и ишчитати преко првих организованих послератних изложби. Пример који најбоље илуструје изнету тезу јесте изложба организована крајем 1946. године у Београду, а потом реализована и у Загребу, Љубљани и Марибору, под називом „Сликаство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века”. Идеја за организовање изложбе била је да се домаћој¹⁵⁵ и међународној јавности¹⁵⁶ представи богато културно наслеђе југословенских народа, па су у њену организацију и промоцију била уложена огромна финансијска средства.¹⁵⁷ Међутим, интересантно је било то што је њен ретроспективни део у себи интегрисао и дела међуратног модернизма урађена у духу свога времена, не само по реализационом знању већ и по актуелним жанровима. На датој изложби, између осталих, били су приказани и следећи

година пре тога реализована је слична изложба (о народноослободилачкој борби) од стране истог организатора: Ђ. Radišić, *Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije*, Galerija Doma jugoslovenske narodne armije, Beograd 1966.

У Историјском музеју Србије организована је 1973. године изложба посвећена приказивању историјских догађаја из 1941. године, у Србији интерпретирана кроз дела уметника из различитих домена, под називом „Устанак у Србији 1941. у делима уметника”. Изложба је структурално обухватала осим ликовних уметности, књижевну, сценску, музичку и филмску уметност са стручним пратећим текстовима из наведених области: М. Nikolić et al., *Ustanak u Srbiji 1941. u delima umetnika*, Istorijski muzej Srbije, Beograd 1973. У галерији ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића 1987. године организована је изложба поводом 50-годишњице доласка Јосипа Броза Тита на чело КПЈ под називом „НОБ и обнова. Цртеж и графика”. Поставка је обухватала радове осморо уметника који су настајали у периоду од почетка Другог светског рата до почетка педесетих и са малим бројем радова из седамдесетих година прошлог века. Радови су представљали призоје борбе, портрете бораца, окупацијски и логорски живот, као и полетне теме из времена послератне изградње. Излагали су: Милош Бајић, Ксенија Дивјак, Оливера Кангрга, Мајда Курник, Марио Маскарели, Никола Јанковић, Бошко Петровић и Зоран Петровић: М. Nikolajević, *NOB i obnova. Crtež – grafika*, Galerija likovne umetnosti Poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1987.

¹⁵⁵ Према Решењу Министарства саобраћаја број 75930 из 1946. године видимо да су посетиоцима из свих крајева земље за посету наведене изложбе биле обезбеђене повластице за возњу на свим железницама (АЈ–314–12–45).

¹⁵⁶ Изложба је, осим у Београду, била постављена и у Москви, Лењинграду, Будимпешти, Братислави, Прагу, Варшави и Кракову. Колико је имала репрезентативну важност за спољашњу културну политику земље, говори и телеграм југословенског амбасадора у Москви упућен Комитету за културу и уметност који истиче да је пропаганда била велика и разноврсна, као и то да је изложба сасвим успела: Телеграм југословенског амбасадора у Москви упућен Комитету за културу и уметност број 3173 од 16. 6. 1947. године (АЈ–314–12–45).

¹⁵⁷ О овоме најбоље сведочи податак да је Комитет од стране Министарства финансија ФНРЈ тражио (допис број 1993 од 17. 6. 1946, АЈ–314–12–45) и добио (допис број 7716 од 26. 6. 1946, АЈ–314–12–45) кредит у вредности од 8.000.000 динара, док је у исто време према извештају буџета Министарства просвете за 1946. годину за све три уметничке установе (Академију ликовних уметности, Школу за примењену уметност и Музичку академију у Београду) било предвиђено укупно 7.146.100 динара (број 30754 од 27. 9. 1947, АЈ–314–12–49).

аутори: Стојан Аралица, Петар Добровић, Недељко Гвозденовић, Милан Коњовић, Марко Челебоновић, Коста Хакман, Зора Петровић, Миленко Шербан, Јован Бијелић и Иван Табаковић.¹⁵⁸ Како је ова изложба организована у време када су већ увелико биле у току, од стране уметничке теорије и критике, осуде буржоаске, формалистичке и декадентне домаће међуратне уметности, а како је са друге стране једна тако репрезентативна изложба, намењена не само страној већ и домаћој публици, својим добрим делом промовисала управо ове ликовне вредности, закључујемо да је реч о једном значајном историјском периоду који је потребно пажљиво проучити и тумачити због различитих елемената антиципације, како на плану политике и идеологије, тако и просветно-педагошких улога и уметничке функције.

Управо из тог разлога смо се у овој докторској дисертацији, којој је примарна тема Задарска група и њено деловање, у великој мери посветили проучавању политичких, историјских и друштвених прилика, као и самој природи социјалистичког реализма, како његових филозофско-идеолошких основа, тако и његовом репресивном карактеру и идеолошком упливу у све поре послератног југословенског друштва. Посебно смо се осврнули и акцентовали културна дешавања, јер су управо то били главни спољашњи контексти који су недвосмислено довели до формирања Задарске групе, без чега она сама не би ни постојала. Дакле, спољашњи (шири) контексти заузимају добар део самог формирања и постојања ове групе, јер су учитани не само у кодове њеног сликарства и његовог функционисања током трајања постзадарског периода, већ га и функционално одређују као јавне опозите отвореном идеолошком моделу социјалистичког реализма као догме.

У унутрашње (уже) контексте који су условили и у значајној мери одредили не само настајање Задарске групе већ и њен даљи рад и постојање на југословенској и српској ликовној сцени, спадају јавне презентације радова пре свега уметничких удружења, а потом и појединаца. Оно што је непосредно могло да утиче на чланове групе и уметнички обликује њихов рад јесу изложбе које су им биле непосредно доступне, организоване у Београду, а које су могли да перципирају и конзумирају у мери да се према њима одреде али и определе. Познато је да у непосредном послератном периоду самосталних изложби уметника скоро да није ни било – у Србији су до 1950. године и ауторског иступа кроз „теоријску пажњу” на

¹⁵⁸ Обимну уметничку критику наведене изложбе даје Ото Бихаљи Мерин у месечном часопису *Наша књижевност*, где је већи део осврта на изложбу посвећен југословенској а пре свега српској уметности 19. века, о којој похвално пише као и о сликарским жанровима као репрезентима настајућег грађанског друштва. Други део изложбе разматра уопштено, у кратким цртама критички, где „наиндивидуалистички облици израза кидају са свим традицијама и не признају никакве законитости, осим личних осећања и властите жеље. Горњи део изложбе оставља јасну слику болести и слабости капитализма”. Међутим, у појединачним освртима на наше међуратне уметнике изражава се прилично похвално: О. Б. Мерин, *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века*, 378–404.

проблеме уметности Миодрага Миће Поповића организоване само три такве изложбе. Најпре је у току 1946. године приређена заједничка изложба сликара Стојана Трумића и вајара Милана Бесарабића у Уметничком павиљону у Београду (14. 5. – 1. 6. 1946).¹⁵⁹ Презентовано је 30 уљаних слика, акварела и цртежа, највећим делом пејзажа, портрета и мртвих природа, као и 30 скулптура, углавном скулпторалних фигуралних представа.¹⁶⁰

Наредне 1947. године организована је прва самостална изложба у Београду уметника Милана Коњовића (9–20. 10. 1947).¹⁶¹ У извештају који је Министарство просвете Народне Републике Србије упутило Комитету за културу и уметност Владе ФНРЈ о актуелним изложбама за претходну године, даје се и коментар његове поставке. За Коњовићеве радове се наводи да је у питању већ искусни сликар са осећајем за боју, али са претежно формалистичким схватањем декадентне форме.¹⁶²

Од колективних изложби које су од стране Удружења ликовних уметности у Београду биле организоване у Србији, може се закључити да је тек од 1947. године био успостављен континуитет редовних пролећних и јесењих изложби овог удружења. Према извештају упућеном Министарству просвете Србије дана 15. 1. 1947. године стоји да је од свог оснивања, тј. после ослобођења Београда, до краја 1946. године, УЛУС приредио пет изложби, од тога четири у Уметничком павиљону и пету у Уметничком музеју у Београду – *Изложбу УЛУС-а у корист рањених бораца* (24. 12. 1944. – 10. 1. 1945), *Комеморативну изложбу радова уметника који су пали као жртве фашизма* (2. 3. – 5. 4. 1945), на којој су изложени радови Јурице Рибара, Боре Баруха, Богдана Шупута, Стипе Пекића, Данијела Озме и Иве Новаковића, затим *Прву изложбу УЛУС-а* (24. 6. – 24. 7. 1945),¹⁶³ *Другу изложбу*

¹⁵⁹ Број посетилаца износио је 2000, а откупљене су биле само две слике и једна скулптура, према: *Umetnost br. 2, Časopis za likovnu umetnost, Hronologija*, Beograd 1950, 81.

¹⁶⁰ *Стојан Трумић, сликар и Милан Бесарабић, вајар*, Уметнички павиљон, Београд, 14–27. 5. 1946. У наведеном каталогу стоји да је изложба трајала до 27. маја, а у часопису *Umetnost br. 2* да је завршена 1. јуна 1946. године; претпостављамо да је изложба продужена за пет дана.

Исте године је у Галерији Матице српске у Новом Саду организована *Самостална изложба Милана Коњовића*.

¹⁶¹ Број посетилаца на овој другој изложби Милана Коњовића био је око 5000, док је вредност његових откупљених радова износила 150.000 динара, што представља знатну вредност за откуп радова са неке самосталне изложбе, јер је укупна вредност откупљених радова са *Треће УЛУС-ове изложбе* износила укупно 185.000 динара, према: *Umetnost br. 2*, 81.

¹⁶² Министарство просвете Народне Републике Србије, *Извештај упућен Комитету за културу и уметност владе ФНРЈ, број 10820 од дана 25. 2. 1948*, од стране помоћника министра просвете НР Србије Милутина Дивца (АЈ-314–11–41).

¹⁶³ На *Првој изложби УЛУС-а* учествовало је 97 излагача. Откупљени су радови за 79.000 динара и било је 4000 посетилаца, према: *Umetnost br. 2*, 81.

УЛУС-а (28. 11. – 28. 12. 1945)¹⁶⁴ и *Трећу изложбу УЛУС-а* (11. 11. – 25. 11. 1946).¹⁶⁵ На прве три редовне годишње изложбе УЛУС-а откупљено је укупно 127 радова од стране државних установа. Готово сви (откупљени радови) су били са ратном тематиком; у питању су студије рањеника, партизана, логора, офанзиве, рушевина, бомбардовања, затвора, избеглица и колона, што јасно говори о механизмима државне подршке уметницима у промоцији јасно пожељних тема. Међутим, могли су да се примете и поједини откупи пејзажа, не само познатих топонима НОР-а већ и свакодневних, уобичајених (Дунав, Охрид, Дринчићева, предграђе, предео, жетва, и др.), као и портрета и аутопортрета. На *Трећој изложби УЛУС-а* представљено је 85 радова са њихове екскурзије организоване почетком лета, као и са неколико градилишта Омладинске пруге Бановићи–Брчко.¹⁶⁶ У дневном листу *Политика* забележено је како је са тог пута био изложен велики број слика „на којима су обрађени мотиви са Сутјеске, Неретве, из долине Раме и других славних места из времена Четврте и Пете офанзиве”.¹⁶⁷ На свакој од приказаних изложби аутори су представили по два и више рада, а само на првој послератној изложби УЛУС-а преовлађују (више од половине поставке) мотиви из ратних и поратних дешавања у односу на неутрални пејзаж, портрет и мртву природу.¹⁶⁸ Већ на *Другој изложби УЛУС-а* више од половине радова приказује управо пејзаже, портрете и мртве природе.¹⁶⁹

Према извештају Министарства просвете у Србији је у току 1947. године организовано укупно шест ликовних изложби, од тога су у Београду реализоване само три – *Четврта изложба УЛУС-а* (15. 6. – 15. 7. 1947),¹⁷⁰ *Пета изложба УЛУС-а* (29. 11. – 29. 12.

¹⁶⁴ На *Другој изложби УЛУС-а* учествовало је 92 излагача. Откупљена су 52 рада за 267.000 динара и било је 5000 посетилаца: *Исто*, 81.

¹⁶⁵ На *Трећој изложби УЛУС-а* учествовало је 89 излагача. Откупљено је 28 радова за 185.000 динара и било је 4900 посетилаца: *Исто*, 81.

¹⁶⁶ Извештај број 16 од 15. 1. 1947. упућен Министарству просвете Србије, Одељењу за науку, културу и уметност (АЈ–314–12–49). Иако у наведеном документу није наведено, претпостављамо да се ради о извештају Удружења ликовних уметника Србије, јер се уз податке о изложбама шаљу и подаци: Списак чланова удружења, Чланови Управе и Правила удружења.

¹⁶⁷ --, *Изложба удружења ликовних уметника Србије отвара се у понедељак у Уметничком музеју*, Политика, 9. 11. 1946, 5.

¹⁶⁸ *Прва Изложба Удружења ликовних уметника Србије*, Уметнички павиљон, Београд, од 24. 6. до 24. 7. 1945. Чланови оцењивачког одбора били су: Боровоје Стевановић, Иван Табаковић, Мило Милуновић, Ђорђе Андрејевић Кун, Ристо Стијовић, Вера Чохаџић-Радвановић и Петар Лубарда.

¹⁶⁹ *II изложба Удружења ликовних уметника Србије*, Уметнички павиљон, Београд, од 28. 11. до 28. 12. 1945. Чланови оцењивачког одбора били су: Боровоје Стевановић, Сретен Стојановић, Иван Радовић и Љубица Сокић, заменици: Винко Грдан и Стеван Боднаров.

¹⁷⁰ На *Четвртој изложби УЛУС-а* учествовало је 113 излагача. Продато је укупно 128 радова за 1.194.000 динара и било је 6800 посетилаца: *Umetnost br. 2*, 81.

1947)¹⁷¹ и *Самостална изложба Милана Коњовића* (9–20. 10. 1947).¹⁷² На УЛУС-овим изложбама и даље учествује велики број аутора, са више од два рада по изложби. Међутим, у наведеном извештају се осим имена аутора износи и мишљење о задацима савремених уметника пред које се поставља захтев да изађу из свог „зачараног индивидуалистичко-интелектуалистичког круга” како би постали тумачи свога доба. „Овај процес ослобађања наших уметника од формализма који је прилично спор, јер није лак, почео се одржавати са више или мање успеха на свим послератним изложбама. У том смислу за четврту и пету изложбу УЛУС-а могло би се рећи да оне такође значе несумњиво напрезање наших уметника да се ослободе формализма и приближе новом реализму.” За *Четврту изложбу УЛУС-а* се констатује да су слике без много идејности и илустративне, са похвалом већих композиција и скулптуре, док се *Пета изложба УЛУС-а* оцењује, у односу на четврту, као знатан напредак ка друштвеној тематици.¹⁷³

У току 1948. године биле су организоване две колективне изложбе УЛУС-а, и то: *Шеста изложба УЛУС-а* (17. 6. – 4. 7. 1948)¹⁷⁴ и *Седма изложба УЛУС-а* (29. 11. – 20. 12. 1948).¹⁷⁵ Такође је у сарадњи са Министарством просвете НР Србије УЛУС организовао једну покретну изложбу са 50 уметничких радова. У периоду од 5. августа до 13. новембра текуће године изложба је обишла следеће градове: Смедерево, Пожаревац, Крагујевац, Светозарево, Параћин, Ниш, Зајечар, Неготин, Пирот, Лесковац, Врање, Приштину и Косовску Митровицу.¹⁷⁶

У току 1949. године организована је само једна изложба, и то *Осма изложба УЛУС-а* (7. 6. – 10. 7. 1949)¹⁷⁷, а годину дана касније *Девета изложба УЛУС-а* (14. 5. – 21. 6. 1950).¹⁷⁸

У јуну 1950. године УЛУС је организовао још једну покретну изложбу која је кренула из Новог Сада. У октобру исте године организована је и самостална изложба једног од

¹⁷¹ На *Петој изложби УЛУС-а* учествовало је 103 излагача. Продато је укупно 107 радова за 1.352.000 динара и било је око 7000 посетилаца: *Исто*.

¹⁷² Милан Коњовић изложио је 51 рад, док је вредност његових откупљених радова износила 150.000 динара. Број посетилаца на изложби био је око 5000: *Исто*.

¹⁷³ Министарство просвете Народне Републике Србије, *Извештај упућен Комитету за културу и уметност владе ФНРЈ, број 10820 од дана 25. 2. 1948.* (АЈ-314-11-41). Потписано од стране помоћника министра просвете НР Србије Милутина Дивца.

¹⁷⁴ На *Шестој изложби УЛУС-а* учествовало је 89 излагача. Продато је укупно 60 радова за 1.182.500 динара и било је 6688 посетилаца: *Umetnost br. 2*, 81.

¹⁷⁵ На *Седмој изложби УЛУС-а* учествовало је 77 излагача. Продато је укупно 82 рада за 1.635.000 динара и било је око 7000 посетилаца: *Исто*.

¹⁷⁶ За наведену изложбу се наводи да је првенствено имала „васпитни и пропагандни карактер”, али да је продато и нешто радова: *Исто*.

¹⁷⁷ На *Осмој изложби УЛУС-а* учествовало је 100 излагача. Откупљена су 42 рада за 1.008.000 динара и било је око 13.337 посетилаца: *Исто*.

¹⁷⁸ На *Деветој изложби УЛУС-а* учествовало је 125 излагача. Продата су 44 рада (5 скулптура и 39 слика) за 1.201.000 динара и било је 17.219 посетилаца: *Исто*.

чланова Задарске групе Миодрага Миће Поповића, у српској историографији означена као преломна тачка у српској послератној уметности.

Међутим, оно што можемо закључити из прегледа наведених извештаја изложби, каталога и уметничке критике, јесте да и поред масовног одазива уметника, где одређени број њих одговара на тему, питање социјалистичког реализма не успева да се проблематизује као културална реалност попут совјетске уметности, а који смо у претходним поглављима упознали преко теорије Ђерђа Лукача и Бориса Гројса. У нашем друштву постојала је подвојеност, дисфункционалност и несразмера између социјалистичког реализма као наметане и (својевољно или не) делимично прихватане теме и реализационог језика, односно његовог спровођења у праксу путем формалног знања. Иако се за почетак процеса рехабилитације међуратне југословенске уметности у Србији званично може узети 1945. година и отварање Градског музеја у Сомбору излагањем Збирке Павла Бељанског, томе додатно доприносе наведене самосталне изложбе уметника, као и колективне изложбе УЛУС-а. Наиме, на њима у овом раном послератном периоду видимо, пре свега по тематици (пејзаж, портрет и мртва природа), опредељеност уметника за константно истраживање ликовне проблематике дела, која своје узоре види пре свега у грађанској уместо у новопротекламованој пролетерској култури.¹⁷⁹

Самостална изложба Миодрага Миће Поповића, која не само по начину реализације и језику рестаурације међуратног сликарства, већ и по целокупној жанровској опредељености прве самосталне изложбе послератне генерације уметника, као и ауторовог лично писаног поговора, јесте важна одредница српске историје уметности, зато што декларативно означава формално напуштања наметаних културних постулата. У наведеној историографској реконструкцији видимо да је она имала своје претходнике у уметничком животу Србије, али само делимично и парцијално исказане, без заокруженог програмског опредељења којим би биле сумиране не само идеје и однос према раду, већ и однос према самој природи уметности, њеним потребама и њеним циљевима. У свом поговору Мића Поповић најпре полемиче са ликовном критиком и њеним наметањем пожељних формалних образаца – који се огледају у форми старих мајстора до импресионизма закључујући да је примена старих форми на нову уметност „узалудан посао” и напомињући да се ниједна нова уметност не може направити

¹⁷⁹ Подаци до којих сам долазила приликом истраживања теме ове докторске дисертације делимично су коришћени за писање рада „Настајање Задарске групе: узроци и последице”: Н. Р Кузмановић, „Настајање Задарске групе: узроци и последице”, у: *Полемички аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање чланова Задарске групе*, тематски зборник, Београд 2024, 83–102. (рад представљен на Националном научном скупу *Полемички аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање припадника Задарске групе*, Српска академија наука и уметности, Београд, 17–18. октобар 2023).

без ослоња на претходна знања. Он сматра да се под речју реализам „може подразумевати једино концепција садржине” а не начин реализације, као и то да је главни разлог уметности да се саопшти лични доживљај, који потом одређује и форму. „Али ако је сликарство један искрен израз самог себе и друштва у коме се живи, онда покушај да се каже оно што се не осећа значи затварање могућности за прави успех. Пронаћи тему у коју може да се претопи једно одговарајуће расположење или доживљај, то је пре свега способност која треба да буде поздрављена.”¹⁸⁰ А томе најбоље доприносе искреност у исказу, упорност и страст у раду, као и експериментисање, док томе свакако не доприноси сигурно одређен пут. Аутор даље полемише са Лукачевом тезом социјалистичког реализма и њеним неразумевањем у захтеву „да се уобличи типично у типичним условима”, коју објашњава тиме да ни највећи уметници нису достизали зенит искључивом обрадом теме у складу са „идејом којој су припадали”. Истински препоручује општа људска осећања за природу и љубав, као „типичне” обрасце у борби за човека, да би се до краја обрачунао са погрешним схватањем формализма и његовом везаношћу за уметност Запада.¹⁸¹

Читав поговор Миће Поповића прецизно полемише са идеолошким упутима социјалистичког реализма и отворено раскида са њима, те је у овом ефекту критике пре свега прочитана његова вредност, па самим тим и квалификација целе изложбе, која није имала тако радикалан језик као њени написи. Међутим, недвосмислено је важно идентификовати и то да су се пре његове изложбе, на неки начин, ипак стекли политички и друштвени услови да се она догоди. То су пре свега Трећи пленум ЦК КПЈ (1949), што Мића Поповић и сам помиње у своме тексту где спознаје борбу против догматизма, као и говор Едварда Кардеља у Словеначкој академији у Љубљани (1949), где се такође најављују први знаци отпора „централизму у хегемонизму”.¹⁸² У даљој проблематизацији, са друге стране, на плану актуелних уметничких дешавања требало би поменути гостујућу изложбу француских

¹⁸⁰ М. Поповић, Поговор, у: *Изложба слика Миће Поповића*, Уметнички павиљон, Београд октобар 1950, 42.

¹⁸¹ *Исто*, 45.

¹⁸² J. Denegri, „Izložba Miće Popovića”, у: J. Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, 86, 87.

уметника Ежена Делакроа,¹⁸³ Гистава Курбеа,¹⁸⁴ Жана Франсоа Милеа,¹⁸⁵ Жана Батиста Камија Короа¹⁸⁶ и Теодора Русоа¹⁸⁷ под називом *Изложба радова француских сликара XIX века*, одржану у Уметничком музеју у Београду јуна 1950. године, четири месеца пре изложбе Миће Поповића. Поменута изложба отворено демонстрира не дидактички већ искључиво уметнички карактер, о чему сведочи најпре репертоар радова и шаролика селекција представљених дела – од портрета и пејзажа, до митолошких и жанр-сцена, преко етнолошких и литерарних предлога, до уводног текста Жака Ласења. Његово виђење уметности и естетске вредности слике огледа се у следећем тумачењу:

„[...] класично схватање сликарства беше превазиђено и уметност се одједаред обрела као средство да се њиме изрази хероизам савременог живота; уметност сада велича свагдање пословање људско и раду, као и непосредне призоре из природе [...] Делакроа је зачетник свих открића импресионизма, деобе тонова и чистог сликарства, док Курбе остаје веран традиционалној мешавини лепе материје.”¹⁸⁸

Другу изложбу коју бисмо могли да споменемо у контексту уметничког отварања и омекшавања излагачке климе, а као још једну претходницу изложбе Миће Поповића, јесте изложба под називом *Београдско сликарство почетком XX века*,¹⁸⁹ која је одржана у Уметничком музеју у Београду, и где су представљене слике следећих аутора: Стевана Алексића, Риста Вукановића, Љубомира Ивановића, Леона Коена, Косте Миличевића, Милана Миловановића, Марка Мурата и Надежде Петровић. Занимљиво је то што су у каталогу који прати изложбену поставку били репродуковани искључиво аутопортрети

¹⁸³ Ежен Делакроа је изложио следеће слике: *Турчин који седи* (око 1826), *Млади тигар који се игра са својом мајком* (1830), *Јеврејска свадба у Мароку* (1839), *Бродолом Дон Жуан* (1840), *Арапски комедијанти и лакрдијаш* (1848), *Дездемона на коленима пред својим оцем* (1852), *Прелаз преко газа у Мароку* (1858) и *Хамлет и Хорацио на гробљу* (1859), и цртеже: *Два коњаника која се боре* (недатирано) и *Два оријенталца* (недатирано): Ž. Lasenј, Uvodni tekst, у: *Izložba radova francuskih slikara XIX veka. Delacroix-Kurbea-Milea-Koroa i T. Rusoa*, Umetnički muzej, Beograd, juni 1950, 11–15.

¹⁸⁴ Гистав Курбе је изложио следеће слике: *Љубавници у природи* (1844), *Женски портрет* (1850), *Портрет Зелије Курбе, уметникове сестре* (1853), *Портрет филозофа П. Ж. Прудона и његове деце* (1853–1865), *Поток Puits Noir* (1865), *Зимско склониште срндаћа* (1866), *Лисица* (недатирано), *Три купачице* (1868), *Извор у стенама Dupsa* (1871), *Портрет уметникова оца* (1874), *Предео са шипрагом* (недатирано) и *Две пријатељице или Буђење* (недатирано): Исто, 19–22.

¹⁸⁵ Жан Франсоа Миле је изложио следеће слике: *Мушки портрет* (недатирано) и *Краварица* (1851), и цртеже *Студија шваље и заспалих жетелица* (недатирано), *Човек са колицима* (недатирано) и *Сеоска црква крај Кисеа и сеоски пут крај Вишија* (недатирано): Исто, 18.

¹⁸⁶ Ж. Б. Камиј Коро је изложио следеће слике: *Хомер и пастири* (1845), *Пејзаж из Морвана* (око 1855): Исто, 16.

¹⁸⁷ Теодор Русо је изложио слику *Залазак сунца* (недатирано): Исто, 17.

¹⁸⁸ Ž. Lasenј, Uvodni tekst, 7, 8.

¹⁸⁹ В. Петровић, *Београдско сликарство почетком XX века*, Уметнички музеј, Београд, 29. 11. 1949.

учесника (сликара) изложбе, а уводни текст који је писао директор Уметничког музеја у Београду Вељко Петровић, и који се бави питањем реализма, закључује да је импресионизам заправо његова завршна реч – као „уметничка исповест”, зато што је отишао даље од академског реализма, напред у оба смера: „предметно и стајалишно”. Он даље наводи:

„Због истине бирају за предмет слике, радије ликове и призоре из свакодневног живота а гледају на појаве око себе не као облике и њихове односе које треба бојама ухармонизовати, већ као на посреднике, такорећи, спроводнике и поводе вечите борбе, таласања, уткивања, утапања и распаљивања боја у ваздуху, у атмосфери, основних и комплементарних, топлих и хладних. Ту све више плину и контуре и форме а живи не толико покрет већ трепет; код њих још и важи „канон” дотадашњих сликарских радионица о обавезном размеру између таме и светлости на слици, о изградњи композиције са средишњим „купом” итд.”¹⁹⁰

Не само што се текст бави уметничким питањима импресионизма у нашој средини, њега поткрепљују и изложене сликарске теме: аутопортрети, портрети, пејзажи, ентеријери, алегоријске и историјске композиције. Све ово умногоме релаксира само локално уметничко поље, као и будуће теоријске и презентационе уметничке форме код нас, те се у том смислу може интерконектовати са изложбом Миће Поповића организованом годину дана после ње.

Самосталном изложбом Миодрага Миће Поповића 1950. године хронолошки заокружимо тему ове докторске дисертације, *Задарска група и њено деловање (1947–1951)*, односно елаборирамо изложбу као симболичну крајњу одредницу којом се завршава званичан период социјалистичког реализма у Србији, али у исто време и задарски период чланова групе, па самим тим и сама група. Крајња одредица у наслову дисертације – 1951, узета је јер су наредне године организоване прве самосталне изложбе појединаца групе, односно формирана је група *Једанаесторица*, у чијем су се језгру налазили скоро сви њени чланови. Стога је исцрпан приказ свих уметничких изложби које су претходиле изложби Миће Поповића неопходна повезница континуитета и уметничког развоја, пре свега у Београду, на који се његова изложба надовезује и која има историјски значај прекретнице и најаве будућих уметничких дешавања на овим просторима.¹⁹¹ Поповићева изложба на неки

¹⁹⁰ Исто, 4.

¹⁹¹ Своју прву уметничку критику, према речима Миодрага Б. Протића, он сам дао је управо на ову изложбу у *Гласу* октобра 1950. године. У њој истиче вишеструку важност ове изложбе, између осталог и „као облик индивидуалног чина на који се у том колективистички расположеном времену само двеју УЛУС-ових изложби годишње, није добро гледало”: R. M. Panić, *Intervju M. B. Protić, kritičar*, Glas, oktobar 1950, 15.

начин индиректним смислом дефинише и сам појам Задарске групе, која својим раним деловањем иницира отварање нових путева и судбоносних процеса у уметности.

Међутим, осим ових спољашњих и унутрашњих околности које су довеле до њеног формирања, а које су наведене у претходним поглављима, истовремено ће на настајање Задарске групе утицати и услови у којима је извођено формално школовање њених чланова, а који ће бити конкретизовани као непосредни узроци реализовања ове истакнуте уметничке побуне.

У УСЛОВИ И УЗРОЦИ ФОРМИРАЊА ЗАДАРСKE ГРУПЕ

5.1. Стање на Академији ликовних уметности у Београду после Другог светског рата

Као званичан датум оснивања Академије ликовних уметности у Београду може се узети 31. 3. 1937. године, када је ступила на снагу Уредба о оснивању виших и нижих уметничких школа Министарства просвете НР Србије, односно када је 5. 8. 1937. године издато решење о постављању Томе Росандића, Петра Добровића и Мила Милуновића за редовне професоре новоосноване Академије ликовних уметности у Београду. АЛУ је одмах смештена у просторије под закуп у згради у Рајићевој 10, док је незнатан део просторија био смештен у зграду Коларчевог универзитета. Када су у току Другог светског рата зграде узели Немци, АЛУ је привремено премештена на први спрат бившег Музеја кнеза Павла. После бомбардовања 1944. године, главна зграда у којој је првобитно била смештена Академија у Рајићевој улици била је тешко оштећена, док је рад у овој институцији обустављен на годину дана.¹⁹² Званична одлука о почетку рада АЛУ после рата донета је 3. 3. 1945. године,¹⁹³ а према записницима који се чувају у Архиви Факултета ликовних уметности у Београду, прва седница Професорског савета одржана је 15. 3. 1945. године, и на њој се говорило о начину полагања првих пријемних испита.¹⁹⁴ Већ је на наредној седници одлучено да се од Министарства просвете НР Србије тражи решење о поправци зграде у Рајићевој 10, „при чијем поправљању ће учествовати чланови (професорског) Савета заједно са слушаоцима и

¹⁹² И. С. Ћелић, *Времплов кроз 80 година. Академија/Факултет ликовних уметности у Београду*, Факултет ликовних уметности у Београду, Београд 2015, 17–23.

¹⁹³ По Одлуци која је послата АЛУ од стране Повереништва АСНОС-а, Повереништва просвете, Одељења за науку, културу и уметност од дана 3. 3. 1945. године, одлучено је да Академија ликовних уметности у Београду отпочне са радом (ДАС, Г–209, Ф1).

¹⁹⁴ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 15. 3. 1945. године. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

особљем Академије”.¹⁹⁵ Због оштећења зграде и недостатка просторија за рад, као и најпотребнијих учила и намештаја, одлучено је да се одгоди почетак наставе.¹⁹⁶ Као одговор на допис који је АЛУ упутило Председништво АСНОС-а, Повереништво просвете, да се у што скоријем року Државној комисији за утврђивање штете на просветном пољу упути извештај о уништењу или пљачки коју је та установа претрпела у току последњег рата,¹⁹⁷ ректор АЛУ Тома Росандић извештава да је Академија пре рата била смештена у три зграде,¹⁹⁸ да је приликом основања добила знатне суме кредита за уређење и нормалан рад, као и да је целокупан школски намештај и учила, канцеларијски намештај и намештај за професорске атеље био изграђен по нацртима, од првокласног храстовог дрвета, те да је штета причињена Академији процењена у износу од 3440 динара у предратној вредности.¹⁹⁹ Росандић подноси конкретан извештај Земаљској комисији за утврђивање штете на културно-просветним предметима у допису од 4. 7. 1945. године о томе шта је све уништено на АЛУ, где наводи да су Коларчевом универзитету, који је запаљен од стране Немаца, пропали библиотека,²⁰⁰ гипсотека,²⁰¹ три ормана специјално грађена за репродукције из области сликарства, графике и вајарства,²⁰² школски намештај и учила,²⁰³ канцеларијски намештај и архива,²⁰⁴ као и сва архива старе Уметничке школе. Такође је из зграде Академије у Рајићевој бр. 10 и Париској бр. 16, коју су користиле немачке власти, однет сав канцеларијски намештај ректората, професорских атељеа и библиотеке, док је на првом спрату Уметничког музеја, где је привремено била смештена Академија, уништен већи број

¹⁹⁵ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 3. 5. 1945. године, тачка 3. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду. На истој седници је затражено да се од Министарства затражи што брже разрешење од досадашњих дужности професора Ивана Табаковића, како би почео са радом на АЛУ у Београду: *Исто*.

¹⁹⁶ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 26. 5. 1945. године, тачка 5Б. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

¹⁹⁷ Допис бр. 49 Председништва АСНОС-а, Повереништва просвете, Одељења за високе школе и друге научне установе од дана 10. 1. 1945. године, упућено Државној академији ликовних уметности у Београду (ДАС, Г–209, Ф1, р. 49).

¹⁹⁸ АЛУ у Београду је била смештена у зградама приватне својине на следећим адресама: Рајићева бр. 10 и Париска бр. 16, Топличин венац бр. 21 и Краљев трг бр. 5 (Коларчев универзитет).

¹⁹⁹ Допис АЛУ у Београду упућен Министарству просвете НР Србије бр. 350 од дана 20. 8. 1945. године (ДАС, Г–209, Ф1, р. 350).

²⁰⁰ Библиотека је имала 1500 свезака (књига), 40 столица, као и инвентар и картотеку библиотеке.

²⁰¹ Гипсотека је бројала око 250 одливака великих мајстора, од тога је 5 комада било изливено у бронзи.

²⁰² Изгорело је 2000 комада репродукција на паспартуима.

²⁰³ Изгорело је 70 сликарских и вајарских штафелаја, 70 табли за цртање, 50 клупа за цртање, 8 подијума за моделе, 6 паравана, 50 драперија (свила, плиш, брокат), велики број предмета за мртву природу, 5 рефлектора за вечерњи акт, 2 пројекциона апарата, 8 столица и фотеља за моделе, 2 дивана, 60 блиндрмова и велики број ђачких радова и 12 мапа.

²⁰⁴ Изгорело је 6 писаћих столова, 4 стола за писаће машине, 4 писаће машине, 5 ормана за архиву, канцеларијски материјал, административне књиге, 5 електричних пећи, апарати и машине за одржавање, административна и рачунска архива са књигама, инвентарна књига и 5000 комада натур-картона за цртање и 2000 белог картона за цртање.

намештаја и учила. У истом допису се наводи да би све ове предмете требало што пре надокнадити како би Академија почела са нормалним радом и предлаже се њихова надокнада са академија у Пешти, Бечу, Лајпцигу, Дрездену и Берлину.²⁰⁵

Из свега наведеног закључујемо да је прву послератну генерацију студената, којој су припадали и сви чланови Задарске групе, на овој високошколској установи сачекало опште депресивно стање које, уз додатак свеопштег идеолошког притиска у друштву, није обликовало ни мало подстицајну атмосферу уметничког стваралаштва. Како су поправка простора за рад, као и набавка учила и помагала, текли постепено, предавања зимског семестра за школску 1945/1946. годину започела су 19. 11. 1945, а професори Мило Милуновић и Иван Табаковић су своје класе сместили у Државну штампарију.²⁰⁶ Међутим, пошто простор у Државној штампарији није био адекватан за ову врсту наставе, на седници Професорског савета од 28. 11. 1945. године расправљало се о захтеву према коме студенти Табаковићеве класе, коју већим делом чини Задарска група, желе да остану на окупу и да се не раздвајају, те се тражи хитно добијање просторија на Коларчевом универзитету.²⁰⁷ Ови захтеви су, заправо, били први микрознаци студентског организовања и непристајања на затечено стање, као и подршка професору Ивану Табаковићу, коју су чланови Задарске групе као тек примљени студенти Академије у свом карактеру испољили, а што ће неминовно доћи до изражаја у њиховој отвореној побуни и напуштању Академије 1947. године. Како је до тога конкретно дошло, умногоме нам показују истраживања везана за наставне програме и њихову реализацију, али и доступност учила на АЛУ тих година, односно историјат поновног формирања уметничке збирке која је имала двоструку – едукативну и дидактичку функцију.

Након основања АЛУ, већ наредне године (1938) усвојени су и наставни планови који су имали главне, помоћне обавезне и необавезне предмете.²⁰⁸ Након рата нова измена наставног плана почела је 1945. године, али је Министарство просвете НР Србије тек својим

²⁰⁵ Извештај АЛУ у Београду послат Земаљској комисији за утврђивање штете на културно-просветним предметима број 297 од 4. 7. 1945. године, у име ректора потписан од стране професора Мила Милуновића (ДАС, Г–209, Ф1, р. 297).

²⁰⁶ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 10. 11. 1945. године. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

²⁰⁷ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 28. 11. 1945. године, тачка бр. 2. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

На седници одржаној два дана касније, проблем је био решен и у просторије на Коларчев универзитет одлазе са својим ђацима професори Иван Табаковић и Петар Лубарда, док су сви остали били распоређени у Рајићевој бр. 10 у Београду. Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 1. 12. 1945. године, тачка бр. 2. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

²⁰⁸ Општи течај сликарско-графички је имао *главне предмете*: Цртање, Сликање, Графика, Вечерњи акт, *помоћно-обавезне предмете*: Перспективно цртање, Познавање материјала, Зидно сликарство, и *помоћно-необавезне предмете*: Историја уметности, Пластична анатомија, Југословенска књижевност, Француски језик и Светска књижевност.

актом од 9. 10. 1947. године одобрило нови правилник наставног плана, да би се коначни наставни програм написао након предлога Комитета за културу и уметност за реорганизацију АЛУ јуна 1948.²⁰⁹ Након увида у основе наставних планова који су се односили само на предложене предмете који би се изводили,²¹⁰ претпостављамо да се основна методика наставе на АЛУ, како по њеном оснивању у непосредном предратном тако и прелазном послератном периоду, заснивала на коришћењу наставне уметничке збирке, чија су учила имала „функцију уметничке едукације” и активно су коришћена у пракси код спровођења наставе.²¹¹ Ово нам потврђује и допис упућен Председништву АСНОС-а, Повереништву просвете, од дана 20. 3. 1945. године, где се даје предлог буџета за април–јун у коме се за живе моделе и мртву природу код наставе, као и набавку школског намештаја, учила, репродукција, гипсаних модела, одлива и библиотеку тражи укупно 1.028.000 динара, и где се подвлачи да без наведених учила рад на АЛУ не може почети.²¹² А како се за званичну годину оснивања збирке ФЛУ (која у себи садржи радове-учила и дела професора и студената) може узети тек 1948. година,²¹³ видимо да су прве послератне године, које одликује општа беспарица у друштву, на АЛУ протекле у обезбеђивању основних услова за рад.

Пошто је једна од референтних тачака нашег истраживања пролеће 1947. године, када одређени број студената (будућих чланова Задарске групе) напушта Академију, предочићемо овом приликом проблеме са моделима, живим и гипсаним, који, слободно можемо рећи, јесу били еквивалент наставе. Видели смо у претходним наводима да је рад на АЛУ, између осталог, одмах на почетку био засниван и на цртању према живим моделима, који су били позивани путем штампе.²¹⁴ Међутим, проблеми са њима били су перманентни, што потврђује

²⁰⁹ И. С. Ћелић, *Времплов кроз 80 година. Академија /Факултет ликовних уметности у Београду*, 118, 121.

²¹⁰ *Исто*, 118–122.

²¹¹ Оливера Ерић, *Феномен збирке образовне институције, њена сврха, функција и значај – Наставна уметничка збирка Факултета ликовних уметности у Београду* (хабилитациони рад, Факултет ликовних уметности у Београду), Београд 2015, 3.

На уметничким академијама 19. века сликарство и вајарство се учило копирањем дела великих уметника. Настава се одвијала на учењу цртања по моделу, прво су се копирали гипсани/бронзани одливци, затим репродукције познатих уметника, а завршавало се цртањем по живом моделу (углавном мушког акта), види: *Исто*, 10–12.

²¹² Допис Академије ликовних уметности у Београду упућен Председништву АСНОС-а, Повереништву просвете, Општем одељењу, бр. 33, дана 20. 3. 1945. године, у име ректора потписан од стране професора Мила Милуновића (ДАС, Г–209, Ф1, р. 33).

²¹³ Оливера Ерић, *Феномен збирке образовне институције, њена сврха, функција и значај*, 26.

²¹⁴ Модели су били позивани на рад на АЛУ у Београду путем штампе, а на седници им је опредељиван и тачан хонорар. Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 10. 11. 1945. године. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду; у Решењу бр. 60 од дана 3. 4. 1945. које доноси ректор АЛУ Тома Росандић наводи се следеће: „да се за потребе Академије ликовних уметности могу узимати лица из слободне професије ради позирања по цени од 10 динара од одржаног часа” (ДАС, Г–209, Ф1), што још једном потврђује када је настава већ кренула. У Решењу бр. 559 од дана 13. 10.

и закључак са седнице Савета одржане у марту 1947. године, када је одлучено „да се сталним моделима откаже служба због честих изостанака и болести, што ремети ток наставе”.²¹⁵ Мишљења смо да је изостанак живих и недовољан број гипсаних модела²¹⁶ непосредно утицао на облик наставе, али и инхибирање критичке свести студената према материјалној стварности која је у њиховом односу према Академији производила све више негативних образаца, а што ће на крају кулминирати у њиховој конфронтацији, отпору и бегу из тог амбијента.

5.2. Отклон кроз миграцију

У својој досадашњој интерпретацији полазили смо најпре од најширих, спољашњих, историјских и друштвено-политичких околности које нису као такве директно утицале на одлуку чланова Задарске групе о њеном формирању, већ су то биле њене импликације (околности) на културни и уметнички оквир који је употпунио слику настанка (групе), као и од непосредних узрока који су до тога довели. Ово се пре свега односи на совјетизацију југословенског простора и увођење социјалистичког реализма као уметничке доктрине и догме у све сфере културног и уметничког живота југословенског друштва. Он је недвосмислено био у темељу целокупног колективистичког, уметничко-изложбеног домена када су Србија и Београд у питању, а када су једини модуси излагања били колективне изложбе и масовно учешће уметника, обилато подржани откупном политиком државе, пре свега општепрепознатих и потенцијалних друштвено-историјских садржаја.

Препознавање и адекватно систематизовање ових процеса, који су усмерено водили ка једном историјском тренутку у коме се родила идеја о духовном и физичком путовању са друге стране (од) владајућег мишљења, наводи на једну привилеговану уметничку позицију коју митологизује Задарска група, и то кроз проблематизацију актуелног тренутка (времена, идеологија, институција...). Заправо, реч је о бунту младих људи незадовољних целокупним политичким и партијским усмеравањем ка новим културним, просветним и научним обрасцима новог друштва, али и атмосфером и условима рада на Академији ликовних

1945. наводи „да се за потребе Академије могу узимати лица из слободних професија ради позирања и извођења наставе на Академији” (ДАС, Г-209, Ф1).

²¹⁵ Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 17. 3. 1947. године, тачка 3. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

²¹⁶ Записник са Седнице од 6. 10. 1948. године наводи да је одлучено да професор Ђурђе Теодоровић оде у Загреб (претпостављамо на загребачку академију) и набави гипсане моделе јер АЛУ У Београду не располаже довољним бројем. Записник Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 6. 10. 1948. године, тачка 3. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

уметности у Београду, коју су у том моменту похађали. „Јединствени подухват истине”²¹⁷ у њиховој интерпретацији одиграо се напуштањем Академије и одласком на море да слободно живе и сликају. Реч је о уметницима Табаковићеве класе који су били издвојени у Коларчевој задужбини: Милета Андрејевић,²¹⁸ Вера Божичковић, Косара Бокшан, Љубинка Јовановић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус и Миодраг Мића Поповић. Наведени студенти Академије напустили су наставу у сред пролећног семестра, отишли у Задар и сместили се на шеталиште *Lungo Mare Lepanto*, у напуштenu вилу италијанског гувернера, где су боравили до августа.

Формирање Задарске групе, односно њено деловање, обухвата читав један заокружени послератни период индивидуалних ауторских поетика које трају до првих одлазака у Париз и првих искушења потпуног раскида са мимезисом. На уметничком плану, осим акта напуштања наставе на Академији ликовних уметности у Београду, у корпус уметничке побуне Задарске групе спадају и индивидуалне поетике аутора развијане до почетка педесетих година, а које свој критички модел остварују „културом сликања” инсистирањем на личном изразу, наглашеном индивидуализму и субјективним проматрањем стварности. Осим отвореног супротстављања идеологији колективизма, ово јесте у супротности са основама марксистичког односно Лукачевог гледања на уметност, по којем је она једно од основних средстава у конкретној борби за преображај стварности. Другим речима, иза привида лежи суштина коју је могуће само изразити „типичним карактерима” у „типичним ситуацијама”.

Наведени чин и оспоравање, пре свега институционалне а потом културне и политичке позиције „моћи”, истовремено када и наметнутих уметничких канона деловањем Задарске групе стога можемо тумачити као двоструку субверзију која је, кроз цинични отклон миграције, први пут колективно спроведена у домаћој уметничкој јавности.

²¹⁷ К. Стајлс, „Перформанс”, у: Р. С. Нелсон, Р. Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад 2004, 124.

²¹⁸ У наредном поглављу ове докторске дисертације, које се тиче сликарства Задарске групе, неће бити речи о радовима Милете Андрејевића због њихових оскудних материјалних трагова, а пре свега непоуздане хронолошке датираности доступних радова. Милета Андрејевић је учествовао на колективним изложбама студената АЛУ у Београду 1948. и 1949. године, као и на XI и XII колективној изложби УЛУС-а у Београду 1951. године. Дипломирао је сликарство на АЛУ у Београду 1950. године, а потом и магистрирао 1952. године на истом факултету. Прву самосталну изложбу је организовао 1953. године у Галерији УЛУС-а у Београду, крајем исте године одлази за Париз и од тада се више није враћао у земљу. Своју уметничку каријеру гради у САД, где је почетком шездесетих година прошлог века ушао у круг уметника који смењују послератну доминацију апстрактног реализма новим језичким изразима из домена поп-арта, хардеџ сликарства и минимал-арта. Више о овоме у: З. Ерић, „Између поп-арта и геометријске апстракције: сликарство Милете Андрејевића од 1961. до 1964. у Њујорку”, у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 50, Матица Српска, Нови Сад 2022, 377–390.

5.3. Зашто Задар?

У досадашњим историографским поимањима Задарске групе постојали су различити облици експликације и аргументације ове појаве. Она је била разматрана или као део комплексних студија ширих уметничких појава или у склопу монографских проучавања појединачних аутора, чланова поменуте групе. Оно што је било заједничко свим истраживањима јесте истицање њеног примарног, иницијалног подухвата у започињању нових процеса у правцу рестаурације модернистичке парадигме. На том путу нису их усмерили њихови радикални језички ставови већ један топли, људски однос према животу, друштву, пријатељима и самом сликарству. Њихове изјаве о том путовању забележене су само у новинским интервјуима, даваним поводом организовања самосталних изложби или у три колажне књиге разговора са ауторима које су забележили Мило Глигоријевић²¹⁹ и Ивана Симеоновић Ћелић,²²⁰ при чему су у овом случају обављени разговори само са Миодрагом Мићом Поповићем и Милорадом Батом Михаиловићем. Стога би дискурзивне просторе истраживања ове теме било добро проширити реторичким виђењима самих учесника овог, како је већ више пута потенцирано, важног догађаја у историји послератне уметности. Пре свега због стварања што више мостова са виђењима, размишљањима, осећањима и ставовима самих уметника, који могу отворити нове перспективе у читању датог тренутка и додатном контекстуалном сагледавању догађаја. Потенцијални проблем у оваквом критичком дискурсу може бити евоцирање догађаја са дистанце, те самим тим и додатним романтизовањем, искривљењем илинесећањем појединости, али закључујемо да после свега остаје базична емоција о овом догађају и генерални став код уметника који они гаје у себи и временом надограђују и развијају. Тачније, њихова виђења тог чина можемо разматрати и као личне наративе где по Волфганг Кемповој интерпретацији наратива они те догађаје, односно њихову „свесност о времену”, перципирају као нешто што је додатно проширено „сећањима и очекивањима”, те да је на крају и сам субјекат сваког наратива „аналогна формација нашег сопственог идентитета кроз процесе перцепције и идентификације”.²²¹

Оно што прво можемо закључити у овом концепту истраживања јесте посве амбивалентан однос чланова Задарске групе према новом социјалистичком друштву, држави и вођи. Сви они нису имали ништа против марксистичких идеја, социјалне правде и једнакости, већ против политичког симулакрума, лаицизирања културе и науке, и

²¹⁹ М. Глигоријевић, *Мића Поповић. Odgovor Miće Popovića*.

²²⁰ И. С. Ћелић, *Гласови уметника*.

²²¹ В. Кемп, „Наратив”, у: Р. С. Нелсон, Р. Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, 97, 103.

произвођења нове уметности путем наметања идеја, оквира и притисака. Миодраг Мића Поповић је преко Маркузеовог „човека једне димензије” нашао аналогију у своме времену, где каже: „Можда свесно, можда инстинктивно, ми смо, дајући отпор социјалистичком реализму уметности, давали отпор социјалистичком човеку једне димензије, или, можда, човеку без димензије?!” За њега је социјалистички реализам био стил живљења, „врста присиле која подразумева фразирање, прећуткивање истине, удвориштво до степена лакејства...”.²²²

Милорад Бата Михаиловић много година касније своје задровање види и кроз перцепцију Тита, за кога каже да је био „велики мангуп, у сваком погледу, и велики политичар. Били су му потребни непријатељи такође и у уметности. Тако да смо, као тзв. дисиденти, имали велике привилегије”.²²³ Да би још експлицитније објаснио:

„А зашто смо могли да дођемо до Задра, зашто нас нису уништили? Све то зато што је Централни комитет био срећан да наиђе једна група декадената и да се њима послужи да каже ево ми смо слободни, ми се отварамо према правој креацији, ми чак толерирамо неке људе који су провокација на тему неких великих остварења радничке класе, тему лопате. Тако да су они чак нама дали подршку тиме што нас нису прогањали [...] ми смо отишли у Задар и ништа нам се није десило. Могли су да нас какогод су хтели спрече. Наша храброст или наша заслуга била је само у почетку.”²²⁴

Он такође наводи да су од Академије бежали као од „нечег стереотипног”.²²⁵ Док Мића Поповић ову дебату потврђује, говорећи да су бежали од лажи, „опресије и принуде, сентименталности и кича”, против кога су могли да се боре једино „помоћу истине о нама самима”.²²⁶

Концептуално, али не и суштински, Петар Омчикус ово види нешто другачије:

„Бежање није, револт није, постојала је једна идеја да се живи нормално, да се слика нормално. Сви смо ми већ пре Ликовне академије били сликари. Већ смо имали један поглед на сликарство, дружења и интересовања. Режим је донео нешто што нама није

²²² М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 47.

²²³ Љ. Ставрић, *Анархиста сам*, НИН, 4. 8. 2005, 46–48.

²²⁴ И. С. Ћелић, *Бата Михаиловић. Знам да сам човек инспирације*, Књижевност, 5 (Београд 1990), 982–1003, нав. према: И. С. Ћелић, *Гласови уметника*, 127, 128.

²²⁵ *Исто*, 127.

²²⁶ И. С. Ћелић, *Мића Поповић. Без околишања*, Књижевност, 1 (Београд 1984), 176–205, нав. према: *Исто*, 75, 76.

годило и ми смо убрзо схватили да је то доста назадно гледање на уметност... Тако да нама није било тешко да кажемо да нећемо то.”²²⁷

Те се у том домену надовезује: „Ми смо били неколицина младих људи који су под стварно јако тешким околностима, а били су дани тоталног режима, отишли у слободу живљења. Нисмо пристајали на тако нешто”.²²⁸

Друштвена, естетска и морална репресија читава се и у ставовима Косаре Бокшан:

„Атмосфера је била доста загушена, постојао је јак притисак појединих колега који су били у позицији уз режим, имали су своја задужења, тако да је стално била присутна одређена послушност, односно притисак да се иде на конференције. Што се нас тиче то нам је сужавало слободу у смислу да можемо да се бавимо својим послом и својим проблемима. Увек је била присутна критика и самокритика, новотарије тих режимских људи, а режимских људи увек има у сваком режиму. Било их је и међу нашим колегама и међу професорима.”²²⁹

Слична сећања има и Вера Божичковић: „Одлазак у Задар за нас је био више питање морала него питање уметности. Задар се показао као сасвим добар карантин од акутне епидемије соцреалистичке уметности. То је био повратак природи и већина од нас наставила је у Задру да негује лирски поетизам или, пре би се могло рећи, да користи стечена школска искуства са Академије”.²³⁰ Такође додаје:

„Веровали смо да је сликарство најважнија ствар на свету. Били смо заиста понети ентузијазмом, 'гладни и жедни' нових искустава. Тада смо били затворени, није се могло путовати, а није смело ништа самоиницијативно да се ради. На Академији није било модела, цртали смо костуре...”²³¹

²²⁷ Разговор са Петром Омчикусом обавила Наташа Радосављевић Кузмановић у Паризу јуна 2005. године за потребе писања магистарског рада (Филозофски факултет у Београду), а потом и књиге: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, Београд 2019, 12.

²²⁸ Л. Деснић, *Дуг је пут од Задра до галерије САНУ*, Демократија, Београд, 3. 9. 1998, 9.

²²⁹ Разговор са Косаром Бокшан обавила Наташа Радосављевић Кузмановић у Паризу јуна 2005. године за потребе писања магистарског рада (Филозофски факултет у Београду), а потом и књиге: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 12.

²³⁰ М. Ч. Марјановић, *Сведок и саучесник*, Политика, 24. 4. 1990, 10.

²³¹ --, *Бекство од костуре*, Демократија, Београд, 22. 12. 1997, 9.

Љубинка Јовановић се задарске авантуре присећа ретроспективно, да је на Академији требало сликати реалсоцијалистички, односно фигуративно, али закључује и да су на том месту:

„[...] имали генијалну групу сликара Мило, Лубарда, Пеђа Милосављевић, Табаковић, Бјелић. Сви су били велики сликари то је било чисто сликарство. А такво сликарство је под европским утицајем и ми смо ту школу завршили. А то руско сликарство требало је да буде некакав натурализам, који ми нисмо хтели да сликамо. Отишли смо у Задар, одметнули се...”²³²

Такође, на питање постављено Љубинки Јовановић о припадности Задарској групи, у своме одговору она настоји да укаже да значење које придајемо самом појму групе она сама олако схвата: „То је била група у том смислу, лакше је када се путује у групи, организовано”.²³³ Те даље објашњава своју позицију интерпретације:

„Припадност групи није значила ништа више од пријатељства. Нема ту никакве мистификације. Човеку је једноставно и лепше и лакше у друштву него када је сам. У Задар смо отишли да бисмо могли да сликамо од јутра до мрака. То је био природан наставак после завршене школе. Другачије је када сте у граду, другачије у природи. Могли смо да одемо у било које село, али Омчикус је са мора, па смо изабрали ту медитеранску дестинацију.”²³⁴

Њихово повезивање било је кроз узајамну идентификацију вредности, али и гледања на реалност. У том смислу се гледиште Петра Омчикуса надовезује:

„Ми у ствари и нисмо били нека везана група. Везивала нас је природа и љубав према сликарству, а не некаква идеологија. Нисмо имали манифест или слично. Али, у оно време то је деловало сумњиво. Тако смо постали дисиденти.”²³⁵

Миодраг Мића Поповић потврђује речи својих истомишљеника и њихов необавезан однос према самом појму групе: „Осим одлуке да се из Београда оде на море, у нашим

²³² Љ. Ставрић, *Парижанка из круга двојке*, НИН, 22. 12. 2005, 40, 41.

²³³ М. Поповић, *Mislim da živimo u lošem trenutku*, 9.

²³⁴ М. Ђорђевић, *Из потребе за миром*, Политика, 10. 6. 2000, 23.

²³⁵ Н. Радовић, *Некада је кичица била у рукама државе*, ДАН, Подгорица, 3. 6. 2005, 32, 33.

разговорима није било ни речи о оснивању уметничке групе, још мање о неком одређеном уметничком плану и програму”.²³⁶

Без обзира на чињеницу што чланови Задарске групе у датом моменту нису били свесни важности свога бунта и што ће га тек накнадним читавањима историчари уметности претворити у историју, феномен, Група или појава „здарских комунара” има интегритет и статус уметничког окупљања маркираног специфичним околностима свога времена, те се његова појавност стога може интерпретирати појмовним језиком „групе”. Најочигледнији пример за то да је њихово „аутсајдерство у природи” препознато као окупљање у групи, јесу обележја која им приписују ликовни критичари и новинари већ на самом почетку, после првих самосталних изложби. Између осталог, за изложбу Милорада Бате Михаиловића Миодраг Б. Протић бележи: „Заједно са Мићом Поповићем, Петром Омчикусом и још неколико младих уметника, Бата Михаиловић припада такозваној „здарској групи” која је две-три године после ослобођења, напустила Академију и почела са самосталним радом. Сликајући пејзаже с Јадрана, портрете и мртве природе, чланови ове групе су се борили против вулгарности утилитаризма, која је, у то доба била прилично наглашена у нашој ликовној уметности”.²³⁷ Или само кратак помен новинара са одредницом „Задарске групе”: Примљен на Академији 1946, остаје у њој шест семестара. Припадао је „Задарској групи”.²³⁸

Сличну биографско-стилску одредницу новине ће забележити и после прве самосталне изложбе Љубинке Јовановић: „У својим ранијим радовима она се није много разликовала од осталих чланова 'здарске групе', којој се била придружила, када је, после две године студија, напустила Академију ликовних уметности у Београду. Та група је, наиме, живећи под истим условима и студирајући исту проблематику, развијала и један заједнички сликарски језик, који је био плод њихових заједничких тражења и стремљења”.²³⁹

Дескрипција, аргументација и релевантни термини око тачног датума напуштања Академије ликовних уметности у Београду од стране поменутих чланова групе, као и њиховог одласка у Задар, нису у овом научноистраживачком раду у потпуности могући, јер осим усмених исказа (сада већ покојних) аутора овог догађаја, као и на основу тога забележених сажетих података од стране историчара уметности, не постоје никакви архивски трагови нити прецизне дневничке белешке о томе, или ауторки овог рада ти трагови нису

²³⁶ И. С. Ћелић, *Мића Поповић. Без околишања*, 176–205, нав. према: И. С. Ћелић, *Гласови уметника*, 75.

²³⁷ М. В. Протић, *Изложба слика Бате Михаиловића*, 5.

²³⁸ Ђ. Поповић, *Изложба Бате Михајловића*, Република, Београд, 30. 10. 1951, 3.

²³⁹ Д. Марић, *Прва самостална изложба Љубинке Јовановић-Михајловић*, Република, Београд, 11. 3. 1952, 4.

били доступни. У интервјуима датим много година касније од поменутих догађаја, сви његови актери се слажу у томе да немају одговор на питање – зашто Задар.²⁴⁰ Такође им се ни сећања око првих одлазака не поклапају у потпуности, па тако Петар Омчикус сведочи да су на зиму 1946. године Мића Поповић, Милета Андрејевић и он кренули на пут и од Ријеке пловили обалом бродом, тражећи погодно место где би довели будуће чланове групе.²⁴¹ Слично сведочење неколико година раније има и Косара Бокшан.²⁴² Тај исти догађај Мића Поповић смешта у рано пролеће 1947. године, када први пут на десетак дана одлази на море, али само са Петром Омчикусом.²⁴³ Исти податак износи и Лазар Трифуновић у каталогу и поднаслову „Време задарских комунара (1946–1950)”, поводом ретроспективне изложбе Миодрага Миће Поповића организоване у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду 1983. године,²⁴⁴ као плод истог Поповићевог сведочења, што у разговору са Милом Глигоријевићем он (Поповић) то и потврђује.²⁴⁵ Коначни одлазак десио се почетком априла, када су у Задар најпре кренули Милорад Бата Михаиловић, Борислав Михајловић Михиз²⁴⁶ и Миодраг Мића Поповић, неколико недеља касније стигли су Милета Андрејевић, Петар Омчикус и Бора Грујић, а почетком маја дошле су Вера Божичковић, Косара Бокшан и Љубинка Јовановић.²⁴⁷

Када су се сместили на шеталишту *Lungo Mare Lepanto*, у полуразрушену вилу италијанског гувернера, време су проводили вредно радећи, о чему сведочи Љубинка Јовановић: „Сликали смо од јутра до мрака. Сви су били пасионирани... не зна се ко је више био посвећен сликарству, није било дангубљења, уопште... ”.²⁴⁸ Кућни послови су били равноправно подељени на мушке и женске учеснике, тако да је свима остајало подједнако времена за рад.²⁴⁹ Живе дискусије водили су увече по повратку „са посла”, а сведоче и да им

²⁴⁰ На директно постављено питање Миодраг Мића Поповић одговара: „Зашто смо изабрали Задар и чија је идеја била да се тамо настанимо – не памтим!”: И. С. Ћелић, *Мића Поповић. Без околишања*, 75.

²⁴¹ Разговор са Петром Омчикусом обавила Наташа Радосављевић Кузмановић. Види: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 12.

²⁴² „Почели смо да маштамо о некаквој „слободној академији”. Сан о њој инспирисао је Петра Омчикуса, Мићу Поповића и Милету Андрејевића на пут бродом зими 1946. године”, интервју Косаре Бокшан у: Н. Никчевић, *Мит о Икару и жени*, Побједа, Подгорица (додатак *Култура и друштво*), 27. 10. 2001, 33.

²⁴³ И. С. Ћелић, *Мића Поповић. Без околишања*, 74.

²⁴⁴ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 26.

²⁴⁵ М. Gligorić, *Мића Поповић. Одговор Миће Поповића*, 41.

²⁴⁶ Сећања Борислава Михајловића Михиза говоре да су на пут кренули почетком марта: „Реквирирана платна сликари поделише поштено, састругаше и поново грундираше, уроловаше и почетком марта у Задар смо као извидница кренули Бата, Мића и ја, остављајући Петра и Милету да наплате синдикалне портрете и дођу за нама”: Б. М. Михиз, *Аутобиографија о другима*, четврто издање, Београд 1993, 236.

²⁴⁷ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 26.

²⁴⁸ Љ. Ставрић, *Парижанка из круга двојке*, 40, 41.

²⁴⁹ У Задарској групи је било, према њиховом сведочењу, променљив број „сталних” чланова, те су послови и били подељени у складу са тиме. Сваког дана је други члан дежурао и ишао у набавку, спремао храну и

је ваљда једина тема разговора била сликарство, као и „две најомиљеније речи у тој теми: материјализација и транспозиција”,²⁵⁰ с тим што њихово поимање није свима исто значило. Некоме је материјализација представљала „меру реализма” а некоме „вредност сликарског рукописа”, док се транспозиција односила на искорак од наметаног натурализма на тему истраживања базичних, пластичних вредности слике.²⁵¹ Упркос сведочењима протагониста о уложеним свакодневним напорима за постизање жељеног циља, тадашње њихово виђење боравка на мору, из другачије хијерархијске позиције и другачијих интереса, потпуно супротно видели су чланови Народне студентске омладине.²⁵² „Задрани” су обележени за кршење радне дисциплине, на школској табли су постављани плакати и карикатуре против њих (Богоћ Рисимовић), оптуживани су за привилеговано уживање на сунцу и мору „док се овде тешко ради, радници обнављају социјализам”.²⁵³ Стога је по повратку било потребно спровести казну или све учеснике изложити софистицираном надгледању, а само понеке казнити. Иако је тежина прекршаја била подједнака за све, симболизам казне био је различит. Нешто више о томе биће речи у наредном поглављу, док је у овом поглављу, које се тиче самог задарског периода, потребно разрешити још једну дилему.

Потпуно је једноставно перципирати чињеницу да су они отишли на море на лето, по лепом времену;²⁵⁴ потреба за том врстом деловања наведена је у претходним изучавањима ове теме, али питање самог избора дестинације остаје отворено. Осим очигледне сликарске потребе за медитеранском климом и светлошћу, а како изабрани топос њихове радње није елемент од централног значаја за анализу и разумевање појаве саме Задарске групе, он ипак подстиче додатни елемент имагинације и осветљава културне ставове, афинитете и естетичке одабירה њених чланова. „Допало им се име Задар и чинило им се да ће најдаље побећи ако оду у овај град, тек недавно припојен нашој земљи.”²⁵⁵ Можда су ово неке полазне тачке на којима бисмо могли да размотримо дато питање, поред његове несумњиво богате културно-историјске баштине, озбиљно уништене у Другом светском рату.

чистио домаћинство. Види: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 12; И. С. Ћелић, *Гласови уметника*, 125; М. Gligoriјевић, *Мића Поповић. Одговор Миће Поповића*, 43.

²⁵⁰ И. С. Ћелић, *Мића Поповић. Без околишања*, 75.

²⁵¹ *Исто*.

²⁵² Студентска организација Комунистичке партије Југославије

²⁵³ И. С. Ћелић, *Бата Михаиловић. Знај да сам човек инспирације*, 128; М. Gligoriјевић, *Мића Поповић. Одговор Миће Поповића*, 41; Z. Gavrić, „Slikarstvo Miće Popovića”, 29.

²⁵⁴ „Много је било пријатније ићи на море него седети на Академији. А решили смо да идемо у Задар у пролеће, кад је почело сунце и вратили се кад је почела јесен, кад су почеле кише”: И. С. Ћелић, *Бата Михаиловић. Знај да сам човек инспирације*, 128.

²⁵⁵ Б. М. Михиз, *Аутобиографија о другима*, 233.

Све ово намеће нам потребу за кратким разматрањем саме историје града Задра,²⁵⁶ чије урбано насеље сеже далеко у праисторију (насеље Либурна). Након што је оно било претворено у вишевековну римску колонију, за време византијске владавине постаје главно политичко средиште византијске Далмације, да би се потом над њим смењивала угарска и млетачка власт. Млечани га коначно преузимају (15. век) и он поново постаје главно политичко и административно средиште свих млетачких поседа на источној обали Јадрана и седиште „провинције Далмације и Албаније”. Титулу административног средишта задржао је и уласком у састав Хабзбуршке монархије (18. век), у којем је водеће управне положаје задржало италијанско становништво.²⁵⁷ Након Првог светског рата привремено се нашао у саставу Краљевине СХС, а затим Рапалским уговором 1920. године (уз Истру, Црес, Лошињ, Ластово и Палагружу) припојен је Италији као енклава на источној обали Јадрана. На јесен 1944. године трајно је припојен Федеративној Народној Републици Југославији.²⁵⁸

Своју урбану физиономију Задар је добио изградњом по римским урбанистичким начелима,²⁵⁹ што је условило његов целокупни даљи развој.²⁶⁰ Средњовековни Задар формирао се на читавој површини античког града и из тог периода сачувано је „више вредних предроманичких и ранороманичких грађевина и скулптура (IX–X) које се убрајају у најрепрезентативнију културно-уметничку баштину на хрватској обали”.²⁶¹ Богато наслеђе остало је и из романичког и готичког периода (базилике, катедрале, куће и палате), што се наставља и у ренесансном периоду, уз богату архитектонску декорацију са мешавином готичких и ренесансних елемената. До почетка 20. века „на новој променадној обали изграђено је двадесетак вишеспратница са неоренесансним украсима”.²⁶² У савезничком

²⁵⁶ Задар (неоромански *Zara*) је град и лука у Северној Далмацији у Хрватској. Његово бедемима опасано историјско градско језгро налази се на природном полуострву (дужине око 1 км и ширине око 400 м), које затвара дубоку луку.

²⁵⁷ По важности свога домена, али и чврсто успостављеног богатог архитектонског наслеђа, Задар је био и симбол пропагандног италијанског отпора против аустроугарске власти, што сугерише серија литографија италијанског уметника Алберта Мартинија „*Danza macabra Europea*” („Европски сабласни плес”). У разгледници бр. 34 „*L ultimo appello*” („Последњи позив”) постављен је алегорички приказ града Задра у форми младе жене беле коже „у контрасту са тамном стеном и мрачним царем Фрањом Јосифом I приказаним као пират”. Везана за стену она позива у помоћ сабраћу, узвикујући: „Италија!”. Више у: М. П. Лазић, „Европски сабласни плес Алберта Мартинија 1914–1916”, у: *Годишњак за друштвену историју*, год. XXX, свеска 1, Београд 2023, 81.

²⁵⁸ Zadar. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2023, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/zadar> (приступљено 25. 12. 2023).

²⁵⁹ Пет уздужних улица (*cardo*) и већи број попречних (*decumanus*) делиле су град на *insulae*, при чему је читава структура града била попуњена римском инфраструктуром (форум, храмови, терме, тријумфални лук, виле, акведукт...). *Enciklopedija Likovnih Umjetnosti* 4, (Portr–Ž), dodatak, Zagreb MCMLXVI (1966), 591.

²⁶⁰ Исто.

²⁶¹ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*.

²⁶² Исто. *Enciklopedija Likovnih Umjetnosti* 4, 591–594.

бомбардовању (1943–1944) било је разорено више од 60% историјског градског језгра, чија планска обнова после рата започиње тек 1954. године.²⁶³

Како чланови Задарске групе долазе већ у пролеће 1947. године, дакле много пре планиране обнове, у град огромне девастираности културног наслеђа, не чуди њихова емотивна и интуитивна фасцинација њиме. Визуелни утисак који је он као такав оставио могао је да понуди визуелно сензибилним уметницима жељним слободе стварања, живљења и учења не само „претексте за своје неокласичарске тежње”,²⁶⁴ већ и неку врсту „естетске интерконективности” у смислу заједничког почињања из почетка.

То се поклапа са чињеницом да Задар узимамо као прекретницу за даљи рад и уметничко обликовање код свих чланова групе, због свих до сада наведених околности, у које спадају и непослушност и формирање неформалне групе у том моменту супротстављене наглашеном колективу. Тиме су отворили једно ново поље на размеђу две епохе у коме је тек требало створити неку нову уметност.

Међутим, сам поступак изненадног одласка у Задар имао је и своје повратне процесе, као што је прихватање последица наведеног чина.

5.4. Повратак и казна

На линији новијих историјскоуметничких интерпретација које у значајној мери подразумевају дубље бављење документима односно архивском грађом и историјским подацима, пример Задарске групе и њен повратак из Задра подразумева промену наратива или бар његову опширнију анализу, која се тиче избацивања чланова (групе) са Академије ликовних уметности у Београду. Досадашње тезе у општим уметничким студијама, које су се сегментарно бавиле и Задарском групом, ишле су од претпоставки (изведених на основу сведочења самих чланова Групе и из тога општеприхваћених и преузиманих ставова) да су сви њени учесници били избачени са Академије па поново враћени, до најприближнијих и најрелевантнијих да су сви осим Миодрага Миће Поповића били суспендовани на два семестра. Увидом у досијеа уметника²⁶⁵ који се чувају у Државном архиву Србије, као и записницима седница Професорског савета АЛУ видимо да нигде није било примедбе о тој врсти непослушности студената. Није званично забележено или ми нисмо пронашли такву

²⁶³ Исто.

²⁶⁴ А. Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, 17.

²⁶⁵ Реч је о уметничким односно административним досијеима студената које је Факултет ликовних уметности у Београду, по редовној процедури, проследио Државном архиву Србије на трајно чување.

врсту документације, бар што се тиче АЛУ, о томе да су студенти Задарске групе били избачени са ње. У досијеима уметника, што се тиче овог периода, постоје пријавни (семестрални) листови²⁶⁶ да на јесен по повратку из Задра, у септембру 1947. године, сви редовно уписују нови зимски семестар и нову школску годину. Тачније, редовно уписују исти, поновљени трећи²⁶⁷ или четврти²⁶⁸ семестар, који су у летњем семестру претходне школске године већ били уписали али похађали само на почетку због одласка на море. На првој седници Професорског савета, која је одржана након напуштања АЛУ од стране студената Табаковићеве класе, 14. 5. 1947. године, није било речи о било којој врсти непослушности студената што се тиче изостанака. На наредној седници, одржаној 29. 5. 1947. године, на којој се расправљало о резултатима контролног испита и комисијама за наредни испитни рок, тек у тачки пет је било речи о признавању летњег семестра слушаоцима који нередовно похађају наставу, те је одлучено „да се слушаоцима, који нередовно похађају предавања, не призна овај семестар”.²⁶⁹ Стога указујемо да су по доласку из Задра студенти Милета Андрејевић, Вера Божичковић, Косара Бокшан, Љубинка Јовановић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус и Миодраг Мића Поповић наставили редовно студије, без изречених казни, и уписали наредну школску годину у складу са општом одлуком о непризнавању семестра за нередовно похађање, која важи за све студенте АЛУ. Тако женски део ове неформалне групе, али и Милета Андрејевић, редовно уписују наредни, пети (летњи)

²⁶⁶ Милета Андрејевић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 10. 9. 1947. године, Досије број 236; Вера Божичковић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 4. 9. 1947. године, Досије број 222; Косара Бокшан уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 6. 9. 1947. године, Досије број 232; Љубинка Јовановић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 4. 9. 1947. године, Досије број 214; Милорад Михаиловић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 6. 9. 1947. године, Досије број 234; Петар Омчикус уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 5. 9. 1947. године, Досије број 239, (ДАС, Г–209, К–4) и Миодраг Поповић уписује III семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 20. 9. 1947. године, Досије број 258 (ДАС, Г–209, К–5).

²⁶⁷ Миодраг Поповић уписује III семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 16. 2. 1947. године, Досије број 258 (ДАС, Г–209, К–5).

²⁶⁸ Милета Андрејевић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 10. 2. 1947. године, Досије број 236; Вера Божичковић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 7. 2. 1947. године, Досије број 222; Косара Бокшан уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 7. 2. 1947. године, Досије број 232; Љубинка Јовановић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 6. 2. 1947. године, Досије број 214; Милорад Михаиловић уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 10. 2. 1947. године, Досије број 234; Петар Омчикус уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1946/1947. године од дана 18. 2. 1947. године, Досије број 239 (ДАС, Г–209, К–4).

²⁶⁹ Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 29. 5. 1947. године, тачка 5. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

семестар²⁷⁰ у фебруару 1948. године, или поновљени четврти у случају Косаре Бокшан,²⁷¹ због болести,²⁷² што значи да практично сви настављају студирање без икаквих консеквенци. Кажњен је био већински мушки део, али не избацивањем јер за то је требало донети званичну одлуку, коју ми нисмо детектовали, већ добијају усмену препоруку, претпостављамо од стране саме управе АЛУ, о својеволјном напуштању ове институције. Тако Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус и Миодраг Мића Поповић истог дана подносе идентичну руком писану молбу Академији ликовних уметности у Београду: „Молим Академију да ме испише као њеног студента. Молим да ми се изда уверење да сам данас престао да будем студент. У Београду 18. 10. 1947. Михаиловић Милорад“²⁷³; „Молим Академију да ме испише као њеног студента. Молим да ми се изда уверење да сам данас престао да будем студент. У Београду 18. 10. 1947. Омчикус Петар“²⁷⁴; „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“²⁷⁵.

Како не постоје довољно прецизна усмена сведочења актера ових догађаја, као ни додатна документација, не можемо са сигурношћу да реконструишемо тачан след догађаја о томе да ли је договор са управом Академије направљен тако да само Михаиловић, Поповић и Омчикус снесу наведене последице њихове заједничке авантуре, и ако јесте, да ли је то учињено пре или после разговора са министарком просвете Митром Митровић,²⁷⁶ која се сложила за њихов повратак у школу.²⁷⁷

²⁷⁰ Милета Андрејевић уписује V семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 3. 2. 1948. године, Досије број 236; Вера Божичковић уписује V семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 4. 2. 1948. године, Досије број 222; Љубинка Јовановић уписује V семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 4. 2. 1948. године, Досије број 214 (ДАС, Г-209, К-4).

²⁷¹ Косара Бокшан уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 3. 2. 1948. године, Досије број 232 (ДАС, Г-209, К-4).

²⁷² Косара Бокшан Ректорату Академије дана 17. 12. 1947. године прилаже руком писану молбу: „Молим Ректорат да ми одобри поновно уписивање на IV семестар (трећи пут) јер услед болести нисам могла редовно да посећујем предавања, нити да у потпуности одговорим програму који је постављен за IV семестар“. Уз Молбу прилаже и Уверење о болести. На Седници професорског савета од 24. 12. 1947. одобрен јој је упис по трећи пут у IV семестар сликарског течаја (ДАС, Г-209, К-4, Досије број 232).

²⁷³ Молба упућена Академији број 1857 од дана 19. 11. 1947. године (ДАС, Г-209, К-4, Досије број 234, Милорад Михаиловић).

²⁷⁴ Молба упућена Академији број 1856 од дана 19. 11. 1947. године (ДАС, Г-209, К-4, Досије број 239, Петар Омчикус).

²⁷⁵ Молба упућена Академији број 1858 од дана 19. 11. 1947. године (ДАС, Г-209, К-5, Досије број 258, Миодраг Поповић).

²⁷⁶ Митра Митровић (Ћилас) је била прва министарка просвете у првој Влади Народне Републике Србије ФНРЈ.

²⁷⁷ Према сведочењу Миодрага Миће Поповића, по доласку са радне акције на којој су били због изградње пруге Шамац-Сарајево, сазнали су да су их „школске власти одстраниле са Академије. Омчикус, Михаиловић и ја отишли смо код министра просвете Митре Митровић, да се на ову одлуку жалимо. Она нас је врло пажљиво саслушала и рекла да се вратимо на Академију и наставимо студије“: М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 41.

Да су њих тројица званично били избачени са Академије ликовних уметности, претпостављамо да у њу више не би имали могућности да се врате, док им је својевољно напуштање то ипак омогућавало. Стога Милорад Бата Михаиловић и Петар Омчикус још једном обнављају семестар у фебруару 1948. године.²⁷⁸ Ако узмемо у обзир чињеницу да према записницима Наставничког већа АЛУ није толерисан дужи неоправдани изостанак из школе,²⁷⁹ а да су студенти Задарске групе били одсутни више месеци, можемо рећи да Милета Андрејевић, Вера Божичковић, Косара Бокшан и Љубинка Јовановић нису сносили последице одласка у Задар, јер су само поновили семестар који добрим делом нису ни похађали, док су Милорад Бата Михаиловић, Миодраг Поповић и Петар Омчикус прихватили „договор” или дисциплинску меру (можда и да би заштитили девојке које су биле са њима) искључењем са Академије само један семестар.

До сада је на више планова интерпретирана чињеница да се одлазак у Задар може сматрати неком врстом прекретнице код ових младих људи. Осим што су дефинисали своје емотивне односе, јер ће убрзо Косара и Петар, Љубинка и Милорад, и Вера и Миодраг постати супружници, то задарско искуство ће их и уметнички позиционирати, али и егзистенцијално одредити ка новим путевима и сталним тражењима. Иако сви (изузев Миодрага Миће Поповића) настављају студије на АЛУ у Београду, нико осим Милете Андрејевића и Вере Божичковић на крају није дипломирао на овој институцији. Наиме, Вера Божичковић и Љубинка Јовановић редовно уписују VIII семестар у септембру 1949/1950. године,²⁸⁰ међутим, Вера Божичковић тек 1955. године пише молбу за издавање дипломе,²⁸¹ док за Љубинку Јовановић не постоји званична документација о завршетку студија и

²⁷⁸ Милорад Михаиловић поново уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 3. 2. 1948. године, Досије број 234; Петар Омчикус поново уписује IV семестар, Пријавни лист школске 1947/1948. године од дана 3. 2. 1948. године, Досије број 239 (ДАС, Г-209, К-4).

²⁷⁹ У записнику са седнице Професорског савета наводи се да ректор извештава како Петар Омчикус и Косара Бокшан нису долазили осам дана, а када им је затражено оправдање, нису га донели. Одлучено је да им ректор изрекне последњу опомену и ако убудуће буду неуредни са доласцима, биће искључени из школе: Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 5. 11. 1948. године, тачка 5. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

²⁸⁰ Пријавни лист школске 1949/1950. године од септембра 1949. године, Вера Божичковић, Досије број 222; Пријавни лист школске 1949/1950. године од 17. 9. 1949. године, Љубинка Јовановић, Досије број 214 (ДАС, Г-209, К-4).

²⁸¹ Молба коју је Вера Божичковић упутила Ректорату Академије бр. 736 од дана 10. 5. 1955. године гласи: „Молим да ми се изда диплома како сам завршила општи течај сликарског отсека у школској 1954/1955. години. Дана 6. 5. 1955. године” (ДАС, Г-209, К-4, Досије бр. 222).

издавању дипломе, већ постоји само уверење АЛУ²⁸² као одговор на њену молбу²⁸³ о томе да је била уписана за редовног студента VIII семестра сликарског одсека АЛУ у школској 1949/1950. години. Косара Бокшан и Милорад Михаиловић су завршили V семестар у школској 1948/1949. години, док је Петар Омчикус завршио и VI семестар исте школске године.²⁸⁴

На крају уочавамо да курс овог дискурса наводи на закључак да је праву казну заправо одслужио једино Миодраг Мића Поповић, а индиректно можда и њихов професор Иван Табаковић, који их није спречио у одлуци о одласку. Једино (из целе групе) Миодрагу Мићи Поповићу од стране управе није био дозвољен повратак на АЛУ, а разлози за овакву одлуку не могу бити са сигурношћу потврђени, али могу бити претпостављени на основу познатих чињеница. Он је као члан КПЈ у току рата, због својих реал-слободарских ставова, био осуђен а потом и избачен из те организације,²⁸⁵ што га није спречило да и даље слободарски мисли.²⁸⁶ Тако је на предавању Ото Бихаљи Мерино у АЛУ, после изложбе совјетске уметности, почео да поставља, како сам наводи, „заједљива и, вероватно, непристојна питања”,²⁸⁷ те је и овом приликом, у том чврсто идеолошки дефинисаном времену, био обележен као бунтовник. Престанак школовања донео му је позицију „изоштеника”, не само у моралном и психолошком већ и у егзистенцијалном смислу. Започиње период интроспективног трагања и интензивног сликарског рада. Помагали су му Бранко Шотра, који је повремено од њега откупљивао по неки рад, и професор Иван Табаковић, који је код куће наставио да му даје коректуре.²⁸⁸

Топао и близак однос који је Иван Табаковић градио са својим студентима најбоље се читава у кореспонденцији везаној за њега. У карти коју му је Миодраг Мића Поповић послао

²⁸² Уверење бр. 5/29 од дана 12. 11. 1975. године гласи: „Да је Јовановић Страшимира Љубинка била уписана за редовног студента VIII семестра Сликарског одсека Академије ликовних уметности /сада Факултета ликовних уметности/ у школској 1949/1950. години, али исти није оверила”. Редовне студије тада су трајале четири године, односно осам семестара (ДАС, Г–209, К–4, Досије бр. 214).

²⁸³ Молба написана од стране Љубинке Јовановић и упућена Факултету ликовних уметности у Београду, примљена дана 12. 11. 1975. године, бр. 5/29 (ДАС, Г–209, К–4, Досије бр. 214).

²⁸⁴ Досије бр. 232, Косара Бокшан, Досије бр. 234, Милорад Михаиловић и Досије бр. 239, Петар Омчикус (ДАС, Г–209, К–4).

²⁸⁵ Више о овоме види у: М. Gligoriјевић, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 36–38.

²⁸⁶ Мића Поповић имао је још један инцидент у војсци. По његовим речима он се одиграо крајем 1944. или почетком 1945. године, када је био послат на саветовање на конгрес ратних сликара у Београд. Уводни реферат изнео је Радован Зоговић, који је већ по познатој матрици на примеру критике Сезанове уметности критиковао формалистичку уметност Запада. Једини коментар на изнето предавање имао је Мића Поповић, који се успротивио „литерарној придици” упоређујући упутства реалсоцијалиста са решењима немачких пропагандних сликара. Ово отворено супротстављање идеолошки острашћеном режиму наговестиће дешавања која су потом обележила његов животни и уметнички пут. Види: *Исто*, 30.

²⁸⁷ *Исто*, 41.

²⁸⁸ *Исто*, 42.

За цело поглавље види: Н Р. Кузмановић, „Настајање Задарске групе: узроци и последице”.

из Париза, после своје прве самосталне изложбе (1950) и добијања стипендије за Француску, он своме професору поверава импресије из опере, али и своје менталне слике и емоције које их прате:

„Вечерас сам био у Опери. Видео сам Дегаов оркестар, Реноарову ложу и Домијеову последњу галерију. Поред малих разлика у моди и оделу, суштина је остала иста. Мислим сада, како је уметност дивна и велика ствар, и како не може да буде уништена. Требало би прво уништити сам живот... Много Вас воли и поздравља Ваш ученик Мића Поповић.”²⁸⁹

Блиска унутрашња али и видљива комуникација која је текла између њих, читава се и у карти послатој са следећег путовања из Египта, коју завршава поздравом: „Често Вас се сећамо и много Вас поздрављамо. Ваши ученици Вера и Мића Поповић”.²⁹⁰ Повезаност и међусобно разумевање потврђује и допис Милорада Бате Михаиловића упућен уреднику листа *20. октобар*, у коме је писано о његовој првој самосталној изложби и где су међу биографским подацима наведени и разлози напуштања АЛУ.²⁹¹ Незадовољан таквим писањем које би могло да сугерише да је за напуштање Академије кривац могао бити и његов професор Иван Табаковић, Милорад Бата Михаиловић изјављује: „Професора Табаковића сматрам и сматрао сам једним од наших најбољих ликовних педагога и лично сам му веома захвалан за оно што ме је научио. Ликовну академију напустио сам из наведених разлога (као што је у допису објављено) али име професора Табаковића не стоји са тим ни у каквој узајамној вези”.²⁹² Ова врста наратива која повезује професора Табаковића и његове студенте указује на један сасвим посебан однос и међусобно уважавање, које ће се неминовно одразити на студенте и њихов педагошки развој, као и свеукупно уметничко формирање. Да је тај однос био узајаман, потврђују и искључиво некритички и подстицајни коментари професора на рад студената своје класе, које налазимо у њиховим уметничким досијеима. За Миодрага Поповића он наводи: „Даровит и озбиљан... Има све услове да у сликарству постигне добре резултате”, за Косару Бокшан бележи: „Марљива и озбиљна. Показала је

²⁸⁹ Карта Миодрага Миће Поповића, Париз, 18. 1. 1951. године. Архив Галерије САНУ, инв. бр. 1162/80.

²⁹⁰ Карта Миодрага Миће Поповића и Вере Поповић, Каиро, 25. 6. 1951. године. Архив Галерије САНУ, инв. бр. 1163/80.

²⁹¹ У тексту на који се Бата Михаиловић позива наведено је: „Због слике „Старудија” (коју такође сада излаже) настао је сукоб са неким члановима Академије и од онда самостално ради”: --, *Изложба слика Бате Михаиловића*, 20. октобар, 14. 10. 1951, 4.

²⁹² Писмо Милорада Бате Михаиловића уреднику и Ивану Табаковићу, Београд, 20. 10. 1951. године: И. Табаковић (препис), Архив Галерије САНУ, инв. бр. 1176/80.

знатан напредак”, а за Милету Андрејевића: „Даровит и марљив. Показао знатан напредак. Има много смисла за боју и тон. Има све услове да постигне добре резултате”. Разлог зашто постоје коментари само за ово троје студената, од свих будућих чланова Задарске групе, лежи у томе што су класу професора Ивана Табаковића у школској 1945/1946. години само они и похађали. Вера Божичковић и Љубинка Јовановић су биле у класи код професора Мила Милуновића, Милорад Михаиловић је зимски семестар 1945/1946. године био у класи код професора Недељка Гвозденовића а летњи код професора Ђорђа Андрејевића Куна.²⁹³ Наредну школску 1946/1947. годину сви су похађали код професора Ивана Табаковића, физички издвојени из АЛУ, на Коларчевом народном универзитету. Годину дана било је довољно да се идентификују као истомишљеници и интелектуално и емотивно повежу, не само међу собом већ и са својим професором, који их је педагошким радом надахнуо одређеном самоувереношћу и самосвесношћу да потраже више од понуђених граница уметничког сазревања и уметничког рада. На том путу помогао им је управо он, јер образовним смерницама којих се држао у своме раду, поред широког схватања сликарства као „једног свеобухватног физичког, мисаоног и осећајног стваралачког процеса”²⁹⁴ са мноштвом извора, феномена и сазнања које га повезују, професор Табаковић превазилазио је, пре свега, контекстуалне оквире свога функционисања. У томе су му помагале поуке његовог професора Ханса Хофмана, који је био „заговорник индивидуализма и иновативних метода наставе”,²⁹⁵ и то у Минхену двадесетих година прошлог века, егзистирајући потпуно изван злокобног расистичког, друштвено-културног конзервативизма датог амбијента.

Иако је већ на првим седницама Професорског савета АЛУ у послератном периоду 1945. године од Министарства просвете захтевано што брже разрешење професора Табаковића од његових дужности,²⁹⁶ како би прешао на нову дужност у Академији,²⁹⁷ већ следеће године јављају се прве критике на његов уметнички, а тиме и педагошки рад. Наиме,

²⁹³ Досије број 236, Милета Андрејевић; Досије број 222, Вера Божичковић; Досије број 232, Косара Бокшан; Досије број 214, Љубинка Јовановић; Досије број 234, Милорад Михаиловић и Досије бр. 239, Петар Омчикус (ДАС, Г–209, К–4). Досије број 258, Миодраг Поповић (ДАС, Г–209, К–5).

Коментар професора Ђорђа Андрејевића Куна на рад Милорада Михаиловића био је критичке садржине: „Неуредно похађа часове. Обдарен. Слаба радна дисциплина. Не истрајава у раду. Брзо одустаје од решавања... задатака”: *Исто*.

²⁹⁴ Табаковићев Манифест објављен у каталогу изложбе у загребачкој Галерији савремене уметности, 1959. године. Нав. према: М. В. Protić et al., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 29.

²⁹⁵ Л. Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад 2004, 12.

²⁹⁶ Према Уверењу Министарства просвете Краљевине Југославије, Опште одељење I, бр. 10904 од дана 25. 3. 1938. године, према предлогу Професорског савета и ректора Државне уметничке академије у Београду бр. 44 од 29. 1. 1936. године, постављен је у Школи за примењену уметност у Београду за хонорарног наставника за сликарство сликар Иван Табаковић: Фолдер Иван Табаковић, Архива Галерије САНУ.

²⁹⁷ Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 3. 5. 1945. године, тачка 5. Књига број 111, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

у дневном листу *Борба*, дежурни ликовни критичар Ото Бихаљи Мерин поводом *Треће изложбе Удружења ликовних уметника Србије*, издваја радове професора Недељка Гвозденовића и Ивана Табаковића као „исповест о ларпурлартизму”, наводећи за Табаковића да поред несумњивих ликовних квалитета његове слике, она у „васпитном смислу делује негативно”, јер због импресионистичког прави отклон од реалистичког погледа на ствари, те се због ових појава стање у уметничкој настави мора преиспитати.²⁹⁸

Педагошке методе професора Ивана Табаковића биће већ наредне године од стране управе АЛУ и размотрене, а повод за то даће им студенти његове класе који ће у сред пролећеног семестра напустити школовање и отићи у Задар на море. Већ у септембру 1947. године, према записницима седница Професорског савета АЛУ, можемо да пратимо суптилне реперкусије тих поступака. Наиме, на седници одржаној 8. 9. 1947. године о питању распореда предавача у наредној школској 1947/1948. години, Иван Табаковић је опредељен да предаје предмет Вечерњи акт свим годинама, као „и да прима слушаоце специјалке који се буду јавили код њега”.²⁹⁹ Дакле, у наредној школској години остао је без класе, што потврђује и молба коју су у октобру исте године АЛУ упутиле студенткиње Милена Велимировић и Гордана Зубар, да им се одобри да раде код професора Табаковића. Одговорено им је да се молба не одобрава „јер професор Табаковић нема своју класу за слушаоце”.³⁰⁰ На наредним седницама Професорског савета уочљиво је да професор Иван Табаковић уредно учествује на њима, присутан је у комисијама и води свој предмет, да би му се на седници одржаној 7. 12. 1948. године захвалили „на несебичном залагању у раду” и опростили од њега јер је премештен на Академију примењених уметности у Београду.³⁰¹

Ако на крају укратко узрочно-последично резимирамо ствари у погледу формирања Задарске групе, закључујемо да је комплексност феномена Задарске групе, описана у претходним поглављима, отворила многа уметничка и егзистенцијална поља свим њеним члановима, али је донела и одређене последице које су пре свега сносили Миодраг Мића Поповић у чину прекидања формалног школовања и професор Иван Табаковић премештањем његовог радног процеса са Академије ликовних уметности на Академију примењених уметности у Београду.

²⁹⁸ О. Б. Мерин, *Трећа изложба Удружења ликовних уметника Србије*, 4.

²⁹⁹ Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 8. 9. 1947. године, тачка 6. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

³⁰⁰ Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 16. 10. 1947. године, тачка 7. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

³⁰¹ Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 7. 12. 1948. године. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

Међутим, нису само поуке сликара Ивана Табаковића утицале на визуелна истраживања и еманципацију ауторског језика чланова Задарске групе током тог првог базичног периода уметничког усвајања. Постоји читав низ утицаја, уметничких становишта али и вануметничких контекстуалних увезивања који одређују њихово сликарско деловање у периоду од уписивања АЛУ 1945. године до првог појављивања у јавном дискурсу 1950/1951. године.

VI СЛИКАРСТВО ЗАДАРСKE ГРУПЕ

6.1. Утицаји и жанрови

Говорити о једном заједничком опсегу значења сликарства Задарске групе релативно је неутемељено, из више разлога, а понајвише зато јер је реч о сепаратним, индивидуализованим искуствима аутора који су своја знања стицали према сопственим афинитетима, сензибилитетима и темпераменту. О неким општим узорима можемо писати, тачније говорити о јединственом аспект који се тиче тема, идеја и језичких основа у домену професора и уметничког амбијента. Са позиције историјскоуметничке науке тек понегде можемо са сигурношћу утврдити директне узоре, пре свега везано за њихова конкретна сведочења, међутим могуће је и на основу компаративног метода донети одређене закључке. Такође, са позиције општих узора на основу сведочења Миодрага Поповића, ипак ћемо издвојити дело сликара Марка Челебоновића: „Његово предратно дело, саздано од неограничене слободе сликарског геста и спонтаности као и од велике ликовне и опште културе, извршило је, чини ми се, значајан утицај на сликарске почетке целе моје генерације. Маркова сликарска материја била нам је идеал, а духовит и узбудљив сликарски рукопис на тим предратним платнима изгледао нам је недостижан. Чак је и Кун препоручивао својим студентима да студирају формалну структуру старих Маркових слика, чија је садржина била грађанска *par excellence*”.³⁰² Још једном потврђује: „Цело моје сликарство до 1950. било је у знаку тог мајстора. Рекао сам већ шта је за мене и за велики део моје генерације значила Маркова *belle matiere*”.³⁰³ Са друге стране, иако је Марко Челебоновић утицао на већи део

³⁰² М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 39, 40.

Исте године Лазар Трифуновић у каталогу ретроспективне изложбе Миодрага Миће Поповића мало ревидира (допуњује) његов став, наводећи Поповићеве речи да је он „до скоро мислио да је на њега Марко Челебоновић пресудно утицао, али да је после Челебоновићеве ретроспективне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду 1966. године закључио да га је у ствари више волео него што га је следио, јер је у њему видео идеал „непоколебљиве одмерености” који никада није достигао”: Л. Трифуновић, *Сликарство Поповића*, 39.

³⁰³ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 45.

генерације, онај мањи део чинила је Косара Бокшан, која у свом снажном изразу показује веће утицаје Зоре Петровић, чије часове је у току рата похађала у сликарској школи Младена Јосића, а касније наставила рад у њеном атељеу. Осим очигледног Зориног утицаја у наглашеним „формално-експресивним визуелизацијама женског тела” у целокупном будућем раду, Бокшан о томе и сама сведочи: „Када уђете у њен атеље одмах вас запахне, страшна интензивна присутност њеног сликарства, сликарске материје, сликарског израза [...] Ја млада сликарка, без икаквог искуства, улећем одмах у ту атмосферу [...] Сигурно да је то све имало великог утицаја на мене”.³⁰⁴ Она говори о још једном утицају наглашавајући да је већ у Београду волела Руоа.³⁰⁵ Школу Младена Јосића пре уписа на АЛУ у Београду похађала је и Вера Божичковић. У тој школи предавали су осим Зоре Петровић и Јован Бијелић, Фрањо Радочај, Светолик Лукић, Винко Витезица и други. Према сведочењу учесника, а на основу програма који се изводио према моделима и мртвим природама, доминирала је париска поетско-реалистичка и интимистичка клима.³⁰⁶ Милорад Михаиловић је, са друге стране, више у смислу духовне блискости, у неколико наврата наглашавао своју инспирацију уметником Ел Греком, који је за њега имао византијску, метафизичку душу.³⁰⁷

Међутим, како је прве самосталне изложбе чланова Задарске групе обележио велики број излаганих радова (само Миодраг Поповић изложио је 160 радова,³⁰⁸ Петар Омчикус 80,³⁰⁹ Милорад Михаиловић 82,³¹⁰ Косара Бокшан 74,³¹¹ Вера Божичковић први пут излаже тек касније, 1956. године, 21 рад³¹²), као и на основу писања ондашње ликовне критике о тим изложбама, закључујемо да је реч о једном сликарству пуном лутања, тражења, различитих, често и некохерентних узора, доста неуједначеног израза и квалитета. Миодраг Б. Протић наглашава да сликарство Љубинке Јовановић не доноси ништа ново ни у садржајном ни у формалном смислу, већ је једна варијација претходних изложби њених другова. Позитивно се изражава о њеном субјективном виђењу спољњег света природе, лица и ствари које је окружују, али јој замера импровизацију и мануелни импулс на многим платнима.³¹³ Павле Васић, поред подсећања на извесне сродне особине са другим члановима групе, пре свега у

³⁰⁴ Косара Бокшан, интервју, види: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 9.

³⁰⁵ Б. Богавац, *Сликарство као нерационална срећа*, Београд 2004, 59.

³⁰⁶ R. M. Panić, *Intervju M. B. Protić, kritičar*, 14.

³⁰⁷ Види: Љ. Ставрић, *Анархиста сам*, 46–48; К. Вуковић, *Постало је најважније да ли је човек исплатив*, Наш глас, 29. 6. 2005, 11.

³⁰⁸ М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, Уметнички павиљон, Београд, октобар 1950.

³⁰⁹ *Izložba slika Patra Omčikusa*, Umetnička galerija ULUS, Beograd, 11–21. 11. 1951.

³¹⁰ *Изложба слика Бате Михаиловића*, Галерија УЛУС, Београд 14. 10. – 1. 11. 1951.

³¹¹ *Изложба слика Косе Бокшан-Омчикус*, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 1–10. 1. 1952.

³¹² В. Милајловић, *Vera Božićković Popović*, Galerija ULUS, Beograd, 21–31. 3. 1956.

³¹³ М. Б. Протић, *Изложба Љубинке Јовановић*, НИИ, 2. 3. 1952, 7.

задарском друговању, наглашава да се у каснијим радовима развија лепим могућностима у цртежу и фигуралним композицијама (портрет, акт, композиција), док јој замера недовршен и скуцуозан приступ пејзажима.³¹⁴ Д. Марић наглашава за Косару Бокшан да све на слици постиже бојом, без икаквог рација, што потенцира и Миодраг Б. Протић говорећи да су код ње инстинкт и темперамент одлучујући фактори.³¹⁵ Протић за Милорада Михаиловића закључује да се још увек не може говорити о хомогеној ауторској личности, јер он на његовој изложби види чак четири уметникове развојне фазе. Од прве и класичног реализма, где поштује цртеж, валер, композицију и општи тоналитет слика, преко друге, која растапа облике у „разнеженој суморности”, да би у трећој дошло до потпуног преокрета ка чистој боји, бруталном потезу и оштрим сукобима светло–тамно, и у четвртој завршио у потпуно новом пластичном концепту који аплицира почетак апстрактног. У својим озбиљним уметничким противречностима, како каже, он иде од старохришћанских мозаика до нордијских експресиониста.³¹⁶ Павле Васић у потпуности подржава Протићеву ликовну анализу Михаиловићевог развојног пута кроз четири фазе, али му замера на недостатку концентрације да усагласи своје сликарске елементе у широј и строжој визији у постизању још озбиљније пластичне целине.³¹⁷ Катарина Амброзић са пуно ентузијазма говори о Михаиловићевој, како каже, изузетно узбудљивој изложби, наговештавајући да њему мотив сам по себи није циљ већ повод за сликање једне одређене концепције узбуђења и доживљаја света. „Заковитлану грозницом стварања” која га уздиже изнад самог чина заната, подсећајући да како нема човека без родитеља, тако нема ни сликара без несвесног узора. А као његове узоре види домаће сликаре, Табаковића, Бијелића, Лубарду, Коњовића, као и наше фреске.³¹⁸ Миодраг Протић се најпозитивније од свих чланова Задарске групе изражава о Петру Омчикусу, закључујући да га његова прва самостална изложба најбоље објашњава и да представља резиме свих његових досадашњих тражења. Сматра да се он задржао само на две фазе: прва је била у реалистичкој анализи и минуциозним тумачењима, док се у другој ослобођа у палети и структури слике, мирећи два супротстављена начела – осећање и разум, чиме достиже универзалне вредности. Његово сликарство најтачније описује речима „сензибилан без морбидности и снажан без опорости”.³¹⁹ Павле Васић такође јако похвално пише о Омчикусовим радовима, о њему као о сликару без великих скокова и уметничких

³¹⁴ П. В(асић), *Љубинка Јовановић још једна жена-сликар*, Политика, 7. 3. 1952, 5.

³¹⁵ Д. М(арић), *Изложба Косаре Бокшан-Омчикус*, Република, Београд, 8. 1. 1952, 4; М. В. Protić, *Izložba slikarke Kosare Bokšan-Omčikus*, 7.

³¹⁶ М. В. Protić, *Izložba slika Bate Mihailovića*, 5.

³¹⁷ П. Васић, *Изложба слика Милорада – Бате Михајловића*, Политика, Београд, 27. 10. 1951, 6.

³¹⁸ К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

³¹⁹ М. В. Protić, *Izložba slika Petra Omčikusa*, 8.

„позајмица”, примећујући благу наклоност ка фовистима. Без обзира на еволуциону смелост у боји, одликује га изнад свега поступност и мирноћа у изразу. Иако његову изложбу види као заокружену органску целину, до које је дошао уз доста напора, нада се да ће у будућности његово сликарство још више добити на карактеру и сложености.³²⁰ Сличан коментар изашао је и у загребачком листу *Борба*, где се закључује да нас ове слике из раног Омчикусовог периода уверавају да је он „заиста јака, мада још незавршена индивидуалност”.³²¹ О незавршеној сликарској личности коментарише се и после изложбе Миће Поповића, за коју Ђорђе Поповић наводи да су све те различите фазе утицаја које види у његовим сликама (француски импресионисти, Веласкез, Гоја, Челебоновић, Лубарда, Сокић) несумњив резултат атрибута младости, замерајући му пре свега атмосферу која влада на сликама како у изразу тако и у садржини, а која одише деветнаестовековним сликарством, иако корачамо у другу половину двадесетог века.³²² Сличну замерку Поповићу даје и критика у *Студенту* која предлаже окретање савременом животу у тематици.³²³ Момчило Стевановић прилично прецизно наводи како је управо ова најмлађа послератна генерација уметника била у „далеко незавиднијем положају од свих старијих другова у погледу занатског образовања”, па тако и Поповић још није достигао свој обим и зrelu форму. Од утицаја он види француске импресионисте, Лубарду и Челебоновића, али му као највећи квалитет одаје целокупни утисак „присне исповести”, у смислу субјективног и личног доживљавања ствари које му постају предмет опсервације. Такође, код њега у раду не види оштру границу између литерарног и ликовног доживљаја, на којој Поповић у свом поговору инсистира.³²⁴ Павле Васић у својој критици види сличне узор које код Поповића као и Стевановић, уз сугестију да много више ради на цртежу и да му само треба времена да своје способности још боље развије.³²⁵ Иако Вера Божицковић није организовала своју прву самосталну изложбу у периоду када су и остали чланови Групе, она то чини после искуства Париза и становања у Риједи, што ће неминовно оставити посебног трага на њено сликарство. Радови са прве изложбе углавном се осврћу на овај период; у дневним новинама *Вечерње новости* је конкретно забележено да излаже уља већег формата са мотивима из Ровиња.³²⁶ О изложби говори и Алекса Челебоновић: „Она има сигуран укус и одлучну технику. Њене су боје

³²⁰ П. Васић, *Петар Омчикус – један од обдарених сликара младе генерације*, Политика, Београд, 18. 11. 1951, 5.

³²¹ В. Ж., *Изложба слика Петра Омчикуса*, Борба, Загреб, 19. 11. 1951, 5.

³²² Ђ. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, Лик, Орган удружења ликовних уметника Србије, бр. 1, Београд, 29. 11. 1950, 3.

³²³ М. Кујунџић, *За фигуралну композицију са актуелном тематиком*, Студент, Београд, 2. 10. 1950, 3.

³²⁴ М. Stevanović, *Изложба младог сликара Миће Поповића*, Књижевне новине, Београд, 10. 10. 1950, 3.

³²⁵ П. Васић, *Прва самостална изложба сликара Миће Поповића*, Политика, Београд, 28. 9. 1950, 4.

³²⁶ --, *Идуће недеље. Четири нове изложбе*, Вечерње новости, Београд, 17. 3. 1956, 4.

звонке и пријатне [...] у слојевитом размазу”, додајући да својим сликама рађеним у умереном кубизму пројектује оптимистичну интерпретацију Медитерана.³²⁷ Позитивну критику она добија и у *Борби*, где се наводи да поетски није потчињена некој одређеној ликовној шеми, већ усклађује наоко хетерогене стилове, градећи изузетан однос према сликаној материји.³²⁸ Коментар прве самосталне изложбе Вере Божиčkовић литерарно, али врло ефикасно, у уводном тексту каталога сажима Борислав Михајловић. Он за њу наводи да ради у снажном и сочном замаху, док са друге стране не оставља простор импровизацији рационалног, већ свака композиција поседује сигурну линију конструкције, при чему светло Медитерана (чак и када је ноћ) доминира у овом „врелом и патетичном сликарству”.³²⁹

Наведени приступи уметности ових првих самосталних изложби чланова Задарске групе инхерентни су најранијем сликарству уметника који ће своју афирмацију, индивидуалну поетику и зрелост достићи тек у наредним периодима. Стога је данас могуће извести само опште закључке, са конкретним примерима сада доступних слика, не само о утицајима већ и о његовим дометима, али и порукама. Структура ове докторске дисертације, што се тиче анализе уметничких радова у наредном поглављу, биће постављена тако да анализу нећемо сегментарно пратити кроз ауторски издвојене опусе, већ ће она бити жанровски подељена. Пре свега због препознате међусобне повезаности и утицаја у оквиру саме групе, али и због једноставне чињенице да је реч о једном младом сликарству, коме тек предстоји остварење пуног потенцијала. Занимљив је поглед ликовног критичара Грга Гамулина на домете и услове настанка сликарства Задарске групе, и то на основу појединих слика које је видео, како каже, у колекцији бившег Савета за просвету, науку и културу. Осим опаске да су му имена чланова Групе сасвим непозната и да осећа да ће се једном о тој појави у историји уметности писати, он такође опажа да такво сликарство „није произашло из никаквих мајсторских радионица него из револта. Стихијски, можда и ко зна услед каквих мотива из младалачког револта, вероватно, и по заобилазним странпутицама, јер сигурно, до циља још нису стигли. А шта је заправо циљ, и где је – ко би то могао рећи?” Наводи да су у нашим срединама компоненте још увек тако разноврсне и делују са више страна да чак врше дистракцију на „снаге које се тек прибирају”,³³⁰ мислећи при том, за дато време (1953), на уметничка консолидовања и умерена и естетизована отварања према западној културној

³²⁷ А. Ћелеbonовић), *Dve izložbe. Vera Božičković Popović*, Književne novine, Beograd, 1. 4. 1956, 7.

³²⁸ М. М., *Прва изложба Вере Божиčkовић-Поповић*, Борба, Београд, 31. 3. 1956, 4.

³²⁹ В. Михајловић, *Vera Božičković Popović*.

³³⁰ Г. Гамулин, *Млада умјетност*, НИН, бр. 111, 15. 2. 1953, 8.

сфери. Међутим, то је период који долази после, који наговештава ред и стилска усмеравања од свих актера ликовног живота. Задарску групу формира једна друга сфера утицаја, а производе је амбијент и епоха критике модернизма и авангардизма.

Другим речима, у овом раду је реч о сликарству које је настајало у периоду од 1945. до 1950/51. године, а које је стварано тачно онолико времена колико је трајао и културни конструкт социјалистичког реализма у Србији. Тако да је „садашњост” чланова Групе била у ствари „револуционарна садашњост”, са свим импликацијама које је она на уметност остављала. Кратком рекапитулацијом читавог политичког и уметничког контекста њиховог сазревања подсетићемо да је после политичког разлаза са Совјетским Савезом 1948. године, социјалистички реализам остао на снази до краја 1949. и почетка 1950. године, када постепено наступа културни либерализам увођењем социјалистичког естетизма као његове модернистичке реакције. Умерени модернизам као општа уметничка клима ступа на сцену тек после 1950. године, када се завршава и задарски период сликарства ове неформалне групе. Тако да је целокупно уметничко формирање њених чланова, формално школовање али и ванинституционално ауторско сазревање текло под окриљем мимикрије и наметнутог модела револуционарне и постреволуционарне уметности. Како су отворено показали бунт против таквог модела, узоре је требало тражити „у акцији посредног или непосредног негирања затеченог стања”,³³¹ где је учествовала читава плејада наших већ потпуно зрелих и афирмисаних ауторских личности. Пре свега на колективним савезним изложбама и изложбама УЛУС-а, где се могло антиципирати: „Гвозденовићева *Грађевина*, Табаковићева *Кухиња*, Соларжиков *Ваиар у Жичи*, Карловци Љубице Сокић”, као и Лубардини и Милосављевићеви предели, Ступичине мртве природе и Коњовићеви *Људи*.³³² Наведени примери јесу конкретни случајеви афирмације међуратног сликарског језика, док је такође у (у претходним поглављима) обрађеним колективним изложбама УЛУС-а по називима и тематици изложених слика била видљива озбиљна жанровска афирмација међуратног сликарства, иако је било речи о колективним изложбама које су се организовале једном или два пута годишње. Овде би требало додати и колективне изложбе радова студената Академије ликовних уметности у Београду, које су углавном чиниле студије актова, глава, портрета и скица предела (најчешће с пруге),³³³ док самосталних изложби, видели смо, скоро да није било. Поред оскудних музејских збирки, које су презентовале тек по неко дело аутора

³³¹ Ј. Мереник, „Далеко од разуздане гомиле”, 708.

³³² М. В. Protić, „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji”, у: М. В. Protić et al., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 18.

³³³ Каталог изложбе *Радова студената Академије ликовних уметности у Београду*, Београд, 20. јануар – 8. фебруар 1948; *Изложба студената Академије ликовних уметности у Београду*, Београд, 26. мај – 5. јун 1949.

богате уметности Запада,³³⁴ а које су, уз то, три године биле недоступне због рата и ретких репродукција и фотографија домаће а пре свега међународне уметности, жива уметност у периоду социјалистичког реализма била је прилично апатична, а могуће и формално-тематски контрадикторна. У време уметничког формирања али и деловања Задарске групе, највећи ослонац и узор у смислу језичког контекста јесу уметници и изложбе међуратног сликарства. Овај аспект још једном потврђује сведочење Миодрага Поповића:

„У том погледу два сликара су, мислим, могла да буду обрасци. Два врло различита сликарска темперамента који су нудили различита, ако не и сасвим супротна ликовна полазишта. То су били Марко Челебоновић и Мило Милуновић. Први је упућивао на принцип спонтаности и интровертности, који би нужно водио у *интиму*, свет затворен али у себи слободан; други је упућивао на церебрална истраживања, на један квазинаучни однос према ликовној проблематици, који је могао да створи простор за трендове геометријске апстракције... ”.³³⁵

Осим индивидуалног, инстинктивног угледања на сликарство наших значајних предратних сликара, њихове поуке, добрим делом, могли су да добију и на Академији ликовне уметности у Београду.³³⁶ Сви чланови групе у одређеном периоду свога школовања сегментарно су учили у класама професора: Мила Милуновића,³³⁷ Недељка Гвозденовића,³³⁸

³³⁴ Најрепрезентативнији музеј у то време свакако је био Музеј кнеза Павла, отворен 18. 1. 1936. у згради Краљевог двора у Београду. Колекције су биле разврстане у пет основних збирки: модерна уметност, средњовековна уметност, грчка и римска уметност, нумизматика и уметност праисторије. Највећи део заузимала је модерна европска уметност. Најистакнутији уметници представљени у оквиру ове колекције били су: Камиј Коро, Камиј Писаро, Огист Реноар, Пол Гоген, Едгар Дега, Тулуз-Лотрек, Пјер Бонар, Едуар Вијар, Андре Дерен, Пабло Пикасо, Анри Матис, Клод Моне, Амадео Модилијани, Морис Вламенк, Марк Шагал, и други. У 20 сала смештени су били и радови наших најзначајних југословенских уметника са краја деветнаестог и прве половине двадесетог века: Константин Данил, Катарина Ивановић, Ђура Јакшић, Ђорђе Крстић, Урош Предић, Паја Јовановић, Надежда Петровић, Милан Миловановић, Петар Лубарда, Мило Милуновић, Јован Бијелић, Сава Шумановић, Зора Петровић, Милан Коњовић, Марко Челебоновић, Недељко Гвозденовић, и други. Нав. према: М. Živadinović, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, 15.

³³⁵ М. Gligorićević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 46.

³³⁶ Колективне коректуре на АЛУ у Београду почињу тек 1948. године, са доласком Сретена Стојановића за ректора Академије (Стојановић је први пут изабран за ректора АЛУ 1. 12. 1947). Оне су се односиле на реалистичко образовно и идеолошко усмеравање, када је у записницима забележено: „Да би се постигла једнообразност у настави, уједначеност погледа на проблеме, почев од 15. 11. почеће се са колективним коректурама”: Записник са Седнице професорског савета Академије ликовних уметности у Београду од 5. 11. 1948. године, тачка 2. Књига број 113, Архива Факултета ликовних уметности у Београду.

³³⁷ Класу професора Мила Милуновића на почетку су похађале Вера Божичковић и Љубинка Јовановић (ДАС, Г–209, К–4).

³³⁸ Класу професора Недељка Гвозденовића у једном периоду похађали су: Вера Божичковић, Косара Бокшан, Милорад Михаиловић, Петар Омчикус, Љубинка Јовановић и Милета Андрејевић: *Исто*.

Ивана Табаковића,³³⁹ Цуце Сокић,³⁴⁰ Марка Челебоновића,³⁴¹ Ђорђа Андрејевића Куна³⁴² и Косте Хакмана,³⁴³ то јест код уметника међуратне генерације која је у целости (осим Ђорђа Андрејевића Куна) у једном моменту свог уметничког развоја била упућена на поуке које им је нудила париска сликарска метропола. Највећи утицај на њих оставило је интимистичко сликарство Пјера Бонара и Едуара Вијара, не само по жанровској опредељености (ателе, ентеријер, женска фигура у ентеријеру, портрет, аутопортрет, мртва природа, пејзаж), већ по специфичним расположењима отуђења, меланхолије и сете. На први поглед реализована је кроз хармоничне призоре заштићених простора бескрајног спокојства, уз одређену дозу стрепње због света који, у освит Другог светског рата, нестаје. Снажан француски утицај на српску културну елиту обележила је цела прва половина двадесетог века, што се нарочито односило на сликаре током двадесетих и тридесетих година, односно после Првог светског рата и тзв. „повратка реду”. Тада су се у матрици повратка на класичне, узвишене вредности, освртањем унатраг, тражили нови уређени простори уметности, те су и српски уметници у датом периоду, и непосредно после њега, у Паризу тражили уточиште у „природи и њеном реду” кроз чулну појавност стварности у форми личне исповести осликане грађанске свакодневице.³⁴⁴

За разумевање дела домаћег интимистичког круга, као и његовог утицаја на чланове Задарске групе, можда би се требало осврнути на сам појам реализма, који је у спознаји стварања одликовао све њихове пре свега почетне радове. Са том разликом што би реализам са краја 19. века свакако требало разликовати од реализма између два светска рата. Когнитивна естетика првог се, осим миметичке презентације друштвене хијерархије моћи, разликује од другог, који готово искључиво изражава субјективно виђење приватне реалности. Како се он надовезује на искуства модернизма, произилази да је сам ауторски субјекат однегован на канону модернистичког отуђења субјекта (од друштва) и који више

³³⁹ Класу професора Ивана Табаковића у школској 1946/1947. години похађају сви чланови Задарске групе: Вера Божичковић, Косара Бокшан, Милорад Михаиловић, Петар Омчикус, Миодраг Поповић, Љубинка Јовановић и Милета Андрејевић: *Исто* и ДАС, Г–209, К–5.

³⁴⁰ Класу професора Цуце Сокић у једном периоду похађали су: Косара Бокшан и Петар Омчикус (ДАС, Г–209, К–4).

³⁴¹ Класу професора Марка Челебоновића у једном периоду похађали су: Милета Андрејевић, Вера Божичковић и Љубинка Јовановић: *Исто*.

³⁴² Класу професора Ђорђа Андрејевића Куна у једном периоду похађали су: Милета Андрејевић, Вера Божичковић, Љубинка Јовановић и Милорад Михаиловић, претпостављамо да се радило о класи по броју часова недељно (24), иако се његов предмет водио под називом Цртање акта, који се разликовао од предмета Вечерњи акт, и који је у то време имао 10 часова недељно: *Исто*.

³⁴³ Класу професора Косте Хакмана у једном периоду похађали су: Милета Андрејевић, Вера Божичковић и Милорад Михаиловић: *Исто*.

³⁴⁴ Више о утицају француског интимизма (пре свега Бонара и Вијара) на представнике треће и четврте генерације наших сликара који су боравили у Паризу види: Д. Метлић, *Слике пролазног света. Односи француског и српског интимизма*, Нови Сад 2017.

није у средишту њега, већ увек у „релацији према нечему” које га окружује, константно производећи међуоднос између грађанске идеологије и пожељног културног идентитета. Људска фигура у уметничком репертоару међуратног периода више није тема сама по себи или презентација пројектоване реалности, већ „средство у организацији простора слике којим се преиспитује промена перцепције и људског присуства у свету”;³⁴⁵ није аутономна већ условљена стварима у свакодневици.³⁴⁶ Одређена релација са Челебоновићевим делом у сликарству Задарске групе огледа се у сличном жанровском репертоару, третману материје, атмосфери слике, отуђењу и „дезинтеграцији реалног”, али истовремено и у сукобу са реалним, у побуну у односу на њега; тачније, не одражавају своје време, нису његов симптом већ његов опозит. Стоје у провокацији према њему, односно субверзији реалног, што га онда доводи у позицију потпуно другачијег третмана у односу на претходни третман реализма.

О свему наведеном најсликовитије говоре два рада из периода „различитих реализама”, слика **Породица** (1931, сл. 1) Марка Челебоновића и слика **Грађани** (1949, сл. 41) Миодрага Поповића. Друга, осим што показује очигледан утицај претходне, добија своју потврду и у исказу самог аутора: „Подсетили сте ме да признам утицај Марка Челебоновића у време када сам сликао **Грађане**. Мислим да се његов утицај није осећао само на тој слици”³⁴⁷, наводећи такође да је хтео на наведеној слици да представи грађанску собу и туробну атмосферу, „нешто што класно и по годинама иде низбрдо, а низбрдо се иде без полета”.³⁴⁸ На Челебоновићевој слици имамо сведочанство интимистичке кризе субјекта, која је производила крајњу „емотивну изолованост” приказаних ликова, условљену не само карактером уметника, већ и савременим друштвом које слугује будуће немиле догађаје на тлу Европе и света. Поповићеви **Грађани** су управо произашли из тих друштвених ломова, као и из потпуно другачије, тачније, опозитне културне и друштвено-политичке климе. Они проговарају кодираним али забрањеним језиком своје епохе, не осликавајући себе односно своју (људску) фигуру „као субјект у релационом односу према свету и стварима који је окружују”,³⁴⁹ већ јој се (епохи) отворено супротстављају. И то на више планова: најпре базично, жанровски – групни портрет грађанске породице постављен је насупрот промовисаном и једино пожељном идентитетском портрету вође, који „служи успостављању и одржању заједнице индивидуе и колектива” и има сврху модела за подражавање и

³⁴⁵ А. Богдановић, „О питању реализма у сликарству Марка Челебоновића”, у: Л. Мереник, А. Богдановић, Н. Мартиновић, *Марко Челебоновић*, Галерија САНУ, Београд 2018, 56.

³⁴⁶ О питању интимизма и језику реализма у сликарству Марка Челебоновића тридесетих година прошлог века види у: *Исто*, 41–73.

³⁴⁷ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 45.

³⁴⁸ Нав. према: Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 35.

³⁴⁹ А. Богдановић, „О питању реализма у сликарству Марка Челебоновића”, 56.

идентификацију, уз развијање емоционалне повезаности са истим, по узору на религиозну психологију.³⁵⁰ Потом, супротстављање новом поретку иде директним позивањем на садржаје грађанског ентеријера, који је сада у нестајању и приказан са својим већ скромним атрибутима – слика на зиду, комода, чајник и фигурине, декоративни столњак и метални осликани кревет, испуњен кроз фриз зачешљаним старијим госпођама, свечаног мада скромног одела. Портретисањем грађанске класе у нестајању Поповић отворено показује свој реакционарни став према методама социјалистичког реализма које промовишу „легитимизацију друштвеног поретка кроз признавање супротстављености бинарне опозиције новог и старог (нпр. напредак и реакција)”.³⁵¹ Семантичка реакција употпуњена је и самим називом слике *Грађани*, потпуно супротно иконичком пејзажу јавне сфере који се огледао у децидираном, идеолошки усмераваном начину говора, имплицирајући егалитаризам насупрот класној неједнакости. Овим путем Поповић је демонстрирао не само борбу за аутономију уметности већ и борбу за аутономију личности.

Своју неусловљеност човековог субјекта „стварима у свакодневици” чланови Задарске групе озваничили су тематским садржајем свога сликарства. Њихова људска фигура постављана је слободно у ентеријеру или пејзажу, потпуно супротно владајућем наративу о пожељној презентацији меморијалне садржине, мотива победе или обнове, као и некритичкој идеализацији како друштва, тако и самог вође. Уместо тога, у њиховом наративу заступљени су бројни аутопортрети, понеки са видљивим обележјима провокације у визуелном садржају или називима, као што су **Аутопортрет са маском** (Миодраг Мића Поповића, 1947) или **Аутопортрет са шајкачом** (Петар Очичус, 1947), затим портрети блиских особа, који осим грађанске естетике носе вербалне садржаје директно опозиционе новој култури. То су спомињани **Грађани** (Миодраг Мића Поповић, 1949) уместо другова, **Породица** (Миодраг Мића Поповић, 1946) уместо партије, или **Процесија у Корчули** (Косара Бокшан, 1947, и Милорад Бата Михајловић, 1949) уместо митологизације НОР-а или радне акције. Доминантан мотив код свих чланова и чланица групе постао је пејзаж, који одликује тежња за истраживањем пластичних вредности слике, а не хероизам обнове и изградње земље.

Ако се још једном осврнемо на начин приповедања, то јест формат реализма, закључујемо да као што је деветнаестовековни реализам био различит у односу на реализам после модерне, тако се и послератни реализам разликује од међуратног реализма. Тако видимо да је послератни реализам, настао у новим и специфичним околностима, иако се

³⁵⁰ К. Бекер, „Званично тело у комунизму: Лењин”, у: Д. Сретеновић (ур.), *Ново читање иконе*, Београд 1999, 98, 99.

³⁵¹ *Исто*, 99.

жанровски, иконографски или у језику ослањао на њега, ипак увео и нужна „ишчашења у приповедању”, те довео до „метаприповедања и метафигуралног”.³⁵² Он сам реализован је на нов начин, из позиције посве нових историјских условљености, демонстрирајући на тај начин став да „уметност одређеног историјског тренутка стоји истовремено у односу континуитета али и раскида са уметношћу прошлости, односно, указује на историју уметности као својеврсну генеалогију”.³⁵³ Тачније, уметничко дело није само условљено непосредним околностима које га обликују, већ и традицијом, која је у нашем случају имала несумњиво јаког утицаја на сликарску идеологију саме Задарске групе. Ово се огледа у ослањању на зачетке модерне на овим просторима, када су српски пленеристи постепено усвајали поуке импресионизма, излазили у природу да директно и слободно сликају предмете који их окружују у своме променљивом осветљењу, насупрот владајућем академском реализму. Истовремено, показује се да је овог пута образовање ишло заобилазним путем, из Париза, преко минхенске Академије ликовних уметности и атељеа Антона Ажбеа. Осим импресиониста, двадесетих година прошлог века српска уметност била је под утицајем и Пола Сезана и његових конструктивистичких принципа, када се након краткотрајних излета у кубизам, апстракцију и надреализам, скоро потпуно окренула свом експресионистичком и интимистичком изразу. Овакав приступ стварању који подразумева ослањање на традицију и поуке из прошлости, у нашој првој генерацији послератних, младих сликара, није случајно био активиран у доба кризе уметности и владавине наметаног социјалистичког реализма.

Надовезујући се на овај наратив, долазимо до тога да историјско-уметничке опсервације о донетима Задарске групе у смислу њене тематске и формалне аутономије уметности у категоријама високог модернизма, завршавају на томе да они нимало нису били револуционарни у свом формалном језику. То у наведеним околностима није било ни могуће, нарочито ако се има у виду да је реч о ауторима не само недовршеног формалног образовања, већ и младим сликарима који су још били у фази тражења и уметничког формирања. Међутим, са друге стране, уочавамо да сразмерно њиховим годинама у исто време испољавају изузетну зрелост, иновативност и посве искрен приступ сликарству. Стога ћемо се у даљој обради наше теме бавити анализом у оквиру жанровске поделе, само доступним, парадигматичним радовима њихове ране развојне фазе, и то у компаративној форми када то буде било могуће. Додатни разлог за овакав приступ лежи у томе што су у међувремену сви чланови Задарске групе, неки и више пута, за већину својих доступних радова добили своје

³⁵² L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, 47.

³⁵³ N. Dedić, *Između dela i predmeta. Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*, Beograd 2017, 106.

монографске обраде или разноврсне каталожке интерпретације поводом својих самосталних изложби. Међутим, за разлику од претходних студија, трудимо се да у анализи њихових радова добрим делом користимо формалистички метод, који сматрамо оправданим због закључака до којих смо дошли приликом изучавања сликарства и идеологије чланова Задарске групе у свим фазама њиховог рада. Кроз те фазе, иако се нису у целини ослањали на податке околне реалности, испољавају константна тражења на плану истините представе и улоге форме и боје у производњи ликовног садржаја, као и непоколебљив однос према самој идеји уметности и томе шта је она за њих значила. О томе сведочи Миодраг Мића Поповић: „Грчевито смо се борили да сачувамо традиционалне ликовне вредности, угрожене од идеологије, да би могли и помислити на освајање или бар усвајање нових вредности које су се стале јављати на Западу”.³⁵⁴

Закључујемо да су они, без обзира на функцију њихове уметности у друштву, до те функције долазили вођени истраживањима самих питања уметности. Да појаснимо, чланови Задарске групе су у својој основи и својим идејама функционисали на плану традиционалне перцепције и схватања уметности, а њихово сликарство виђено је од стране критичара у категоријама традиционалне естетске димензије, унутрашњег доживљаја и домета постигнутих у креирању складне пластичне целине. При томе, наша употреба терминологије традиционалне уметности базирана је на тези Бориса Гројса, који поједностављено објашњава да је традиционална уметност деловала на нивоу форме, за разлику од савремене уметности која оперише на плану контекста или одређене теоријске интерпретације.³⁵⁵ На наше виђење сликарства Задарске групе у суштини утиче пројектовање старих хуманистичких принципа о идеји и напредовању уметности у оквирима „сензибилност–интелигенција” зато што у основи, ипак, стоји само питање слике. Тачније, без обзира на превагу фигуралности или апстракције, било да се форма конструише, у њиховом случају валерски и тонски гради или разлаже, они и даље остају у матрици хуманистичког модела уметности.

Стога резимирамо, у овом раду наше референтно поље односи се искључиво на период сликарског формирања чланова Задарске групе, што, поред осталих утицаја непосредних сликарских узора, подразумева пре свега њихово формално образовање које им је дало прве сликарске инпуте када су то већ као одрасле личности могли да приме. Оно се, у основи, заснивало на примарним предметима Цртању и Сликању, као и на базичним

³⁵⁴ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 71.

³⁵⁵ В. Grojs, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb 2006, 131.

елементима наставе: на проучавању облика, облика и простора, линије и пластичне вредности површине, светлости, текстуре и боје.³⁵⁶

Важност формалних својстава дела у њиховој перцепцији заправо је значила да је сопствено ауторско истраживање у том периоду било усмерено у два правца – са једне стране на борбу за природност облика, кроз статус аутентичне сликарске интерпретације и поетске транспозиције, а са друге ка трагању за принципима модерне уметности, коју је социјалистички реализам негирао, проглашавајући је декадентном и реакционарном.³⁵⁷

6.2. Аутопортрет

Ако би нам полазишна тачка или предтекст за елаборацију ове важне подтеме дисертације о сликарству Задарске групе биле анализе ликовне критике или новински написи који су пратили прве самосталне изложбе њених чланова, а које уједно представљају и хронолошку окосницу наше теме, онда бисмо озбиљни критички потенцијал овог жанра непримерено и у потпуности запоставили. Иако су овде поменути критичари имали целокупан увид у дотадашње стваралаштво ове групе, они су највећим делом били преокупирани естетским постигнућима пре свега пејзажа и мртвих природа, а потом портрета и фигуралних композиција. Главни разлог требало би тражити у томе јер су те тематске категорије највише привлачиле пажњу, најпре зато што су квантитативно доминирале на њиховим изложбама, а потом и представљале одраз не само сликарске преокупације, већ пре свега доступне тематике која је била у опсегу интересовања чланова Задарске групе.³⁵⁸ У прилог овој тврдњи сведочи најпре број приказаних аутопортрета на њиховим првим, поменутим, самосталним изложбама. Миодраг Поповић излаже шест аутопортрета и **Маску** (1947),³⁵⁹ која је верујемо накнадно учитана као **Аутопортрет са маском** (1947), Милорад Михаиловић излаже један,³⁶⁰ Петар Омчикус излаже три,³⁶¹ Косара

³⁵⁶ Мића Поповић сведочи: „Милуновић се, на пример, у коректурама позивао на Пусена, који, наравно, у свом седамнаестом веку није могао бити ни реалиста, али је по мерилима социјалистичког реализма *могао да прође*. Међутим, Милуновић је нудио студентима Пусена да би тако рећи испод жита *протурио* Сезана и његово схватање планова којима се конституише простор”: М. Gligoriјевић, *Мића Поповић. Одговор Миће Поповића*, 39.

³⁵⁷ С. Бошњак, *Миодраг Мића Поповић*, 6.

³⁵⁸ Овде би ваљало још једном подсетити на то да када у овом раду користимо термин Задарска група, ми превасходно мислимо на стваралаштво чланова Групе које је настајало пре самог, условно физичког формирања групе одласком у Задар, затим на стваралаштво настајало у самом Задру, а потом и оно произашло после Задра, до њихових првих самосталних изложби.

³⁵⁹ М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*.

³⁶⁰ *Изложба слика Бате Михаиловића*, Галерија УЛУС, Београд, 14. 10. – 1. 11. 1951.

³⁶¹ *Изложба слика Петра Омчикуса*, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 11–21. 11. 1951.

Бокшан пет³⁶² а Вера Божичковић ниједан аутопортрет,³⁶³ док за Љубинку Јовановић не поседујемо податке у овој категорији.

Међутим, ретроспективним разматрањем порука овог жанра, као и бројем висококвалитетних сачуваних/доступних аутопортрета, могуће је извршити озбиљан увид у његов критички потенцијал, као и доприносе које је дао у вредновању и високим донетима сликарства наведене групе. Наравно, ове тезе износимо у складу са задацима и циљевима историјско-уметничког метода, који се састоји у конзистентном верификовању историјског суда вредности, тачније праћењу „процеса трансформације *критеријума*” путем којих објекат, у овом случају слика, јесте естетски вредно дело³⁶⁴ а које континуирано интерпретирамо и углавном проблемски смештемо у потпуно специфичне, и за наше историјске услове јединствене категорије друштвено-политичке условљености његовог настанка.

Први аутор коме је уједно потребно посветити и највише пажње, не само што је у овој жанровској категорији урадио највише сопствених портрета већ и што је, верујемо, имао знатног утицаја и на остале чланове ове неформалне скупине, пре свега у идејном и језичком изразу, јесте Миодраг Поповић. Други разлог је тај што је једини вербално дефинисао своје схватање аутопортрета, односно шта је он значао за њега у моменту настанка и да ли јесте или није имао вредности психолошке анализе које му историчари уметности неретко приписују. Стога ћемо се у складу са самим виђењем (ове проблематике) Поповића трудити да у нашим анализама не улазимо у претеране постулате – психолошке и психоаналитичке обрасце мишљења и интерпретације, већ ћемо пробати у складу са могућностима ликовне анализе дела да одгонетнемо његове могућности, интенције и домете. У томе нам, поред осталих метода, помаже и примена социјалне историје уметности, која омогућава разумевање друштвених промена и њених импликација на уметничке промене датог историјског тренутка. То, наравно, представља само један могући поглед критичког изучавања ових радова, без амбиције њихових завршних и крајњих интерпретација.

Испоставило се да је у току своје педесетогодишње богате каријере Миодраг Мића Поповић на сликама и цртежима приказао себе више од седамдесет пута, најпре у класичним фронталним позама, а потом је друштву окренуо леђа и себе на тај начин неретко приказивао. Само је у својој првој развојној фази, у периоду од 1943. до 1950. године, урадио дванаест

³⁶² *Изложба слика Косаре Бокшан-Омчикус*, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 1–10. 1. 1952.

³⁶³ В. Милајловић, *Vera Božićković Popović*.

³⁶⁴ Н. Дедић, *Između dela i predmeta*, 100.

аутопортрета на платну или на папиру.³⁶⁵ У једној ретроспективној анализи целокупног његовог опуса наводи се да је највећа тематска преокупација његовог рада било управо човеково лице, преко којег је требало обзнанити мапе судбина, али и уградити сопствене етичке принципе.³⁶⁶ Човеково лице постајало је симболични узорак људског друштвеног и политичког субјекта. Стога не чуди да је честа употреба сопственог лика као провереног (познатог) друштвеног конструкта била најобимнија у његовом раду.

За даље образложење теме најпре желимо да истакнемо да је у овој докторској дисертацији разговор који је Мића Поповић водио са Милом Глигоријевићем 1983. године, везано за разне садржаје и догађаје из његовог живота, био драгоцен материјал. Пре свега у категоријама сопственог промишљања на тему уметности, када је требало наћи лични израз „за себе и за своје доба” кроз лавиринт могућих изазова, а када то није била, како Поповић наводи, само ствар напора већ и морала, додајући даље да: „Ослонити се једино на непосредно осећање, често значи донети најбаналнији вид неког призора”.³⁶⁷ У својој даљој исповести нам, сада код Глигоријевића на тему најранијих, задарских аутопортрета, поручује: „Аутопортрети из тог периода углавном имају карактер сликарске студије, јер сам свако, за мене ново, искуство проверавао сликајући себе, натенане и без нервозе. Ретко који од њих је психолошка анализа, пошто је овај задатак подразумевао веће ликовно мајсторство од оног које сам тих првих година рада могао имати”.³⁶⁸

Највећу потврду овог исказа налазимо у његовом првом приказу себе на платну – **Аутопортрету** из 1943. године (сл. 2). Реч је о периоду окупације земље и тешке егзистенције у свим аспектима живота. Миодраг Поповић је у том периоду, осим бриге за породицу (отац у заробљеништву), био посвећен сликању и писању. Према писању Милице Живадиновић, која се обимно бавила његовим животом и радом поводом своје докторске дисертације, у јесен 1942. године морао је да се одазове недићевској Националној служби, када је послат на једно градилиште близу Крагујевца где је проводио време копајући канале. Због лоших услова рада тешко се разболео и више пута је оперисан у крагујевачкој болници. По повратку кући, после првих драматичних слика ради наведени **Аутопортрет**,³⁶⁹ међутим, овај рад потпуно искаче из дотадашњег младалачког наратива. Иако показује његова рана уметничка тражења, када се дотиче и кубистичког експеримента, Поповић овде најдоследније приказује сва могућа значења једног ауторског (сопственог) приказа. Осим што у себи примарно

³⁶⁵ М. Živadinović, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, 10, 41.

³⁶⁶ С. Бошњак, *Миодраг Мића Поповић*, 7.

³⁶⁷ М. Поповић, *Поговор*, 44, 43.

³⁶⁸ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 106.

³⁶⁹ М. Živadinović, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, 19.

садрже саморефлексију и тренутно расположење, аутопортрети показују утицаје и стилове које у том моменту уметник разрађује, као и његов степен отворености да те стилове прими и примени. У конкретном раду Поповић показује изузетан степен зрелости, чак можемо рећи и школованости, зато што препознаје тачне узор и гради неку врсту стила, са дводимензионалном плохом кубистичког разлагања. Тежећи да се приближи међуратним портретима не само позом, грађанским „денди” оделом са црном лептир-машном, већ и градском позадином, уз неизоставни атрибут сликања који држи у руци – палетом. Тиме се надовезује на ону врсту портрета коју „одликује преиспитивање модерног сопства – идентитета, уметничке вештине, статуса, живота самог”.³⁷⁰ Овде би ваљало истаћи и разлику у односу на наше међуратне портрете, ако изузмемо оне који траже ренесансне узор, као што је изузетни **Аутопортрет са палетом** Васе Поморишца из 1932. године, а то је пејзажна позадина. Наиме, наши међуратни сликари су своје представе себе постављали готово увек или на неутралној позадини или у свом атељеу, који је могао да буде транспозиција себе и сопственог стваралаштва, и у том случају одсликавали сопствене бриге и слутње због света који нестаје, а у складу са тиме и своја меланхолична расположења. Или су, са друге стране, били у позицији „негирања идеологије, естетике и поставке грађанског порекла” у форми изванцентричне алтернативе доминантној јавној сфери.³⁷¹ Код Миодрага Поповића пејзажна позадина не тмурног и разрушеног већ ведро осликаног града, као и доминација топлих тонова на слици, свакако више упућују на класичне узор али и јасно изграђен идентитетски став аутора о своме животном позиву. Међутим, ако урачунамо тренутно тешко егзистенцијално стање Миће Поповића у моменту када је рађен наведени аутопортрет, видимо један несразмеран дијалектички однос између репрезентације, приватних искустава и културне и друштвене реалности. Посве је јасно да је ова врста аутопортрета код аутора представљала ескапистичку базу на његовом путу тражења првих језичких структура слике.

Аутопортрет (сл. 3) Петра Омчикуса из 1942. године, рађен у пастелу, вероватно се може водити као школски портрет јер је настао у периоду док је уметник похађао Школу за примењену уметност у Београду (1941–1943). И овај аутор има амбицију преиспитивања модерног уметничког идентитета, према денди ставу и полуокренутој пози, браон комплету грађанског одела – прслука, панталона и беле кошуље, као и лежерно уређеној фризури. Међутим, Омчикус својим извођењем несвесно одаје и једну племениту мисију хуманистичког виђења уметности, одајући целокупни утисак изузетно сензибилне

³⁷⁰ Л. Мереник, *Модернизми – континуитети и сучељавања*, Нови Сад 2017, 19.

³⁷¹ *Исто*, 25.

уметничке личности. Овом ставу доприноси транспоноване држања тела у чин сликања, са подигнутом десном руком на начин аналоган држању сликарске четке, као и увећаном приказу сопственог тела, чиме жели да уђе у простор слике и „избрише физичку дистанцу између простора слике и простора посматрача” и тиме поништи отуђеност самог објекта слике и њеног модерног посматрача.³⁷² Ова уметничка тражења могла су да буду инстинктивна и производ гледања првих модерних сликара, доступних пре рата у Музеју кнеза Павла, или су могла бити усвојена на репродукцијама.

Међутим, оно што одваја Омчикусов од Поповићевог аутопортрета у смислу језичке реализације, јесте већи степен зрелости, можда можемо рећи и школованости Поповићевог рада, што је разумљиво ако узмемо у обзир да је он у тренутку извођења своје слике био две године старији у односу на Омчикуса. Омчикусово дело, осим што показује неоспоран таленат, оставља утисак почетничке израде, пре свега у постављеној анатомији тела која је недовршена, без постављених јасних граница, као и позадине недоречено одвојене од форме лица, и невешто приказаних усана. Све ово разликује се од Поповићевог приказа који показује доследан, концизан и прецизан цртеж, широку тонску карту и неку врсту препознатог стила.

Следећи рад у овој области који ћемо опширније узети у разматрање јесте **Аутопортрет са капом** (1946, сл. 4) Миодрага Поповића, пре свега јер је у својој естетско-морфолошкој норми визуелно постављен на доста високом нивоу. Сам рад можемо разматрати у категорији аутопортрета насталих гледањем у огледалу, али ово не мора бити обавезан формат тумачења. Међутим, да је у питању процес личног преиспитивања субјекта уметности закључујемо из његовог дубоког погледа, тачније продора који тематизује снажну загледаност у себе. Како је рад рађен док се Поповић школовао на АЛУ, може бити довођен у везу са ограничавањима и преиспитивањима слобода, не само у друштву већ и у школи, од стране идеолошки јако обојене нове власти, према чему је сам уметник имао јасно опредељено поље мишљења и лични став, што ће исказити следеће године – одласком са Академије. Да овај портрет формално у први план истиче свој психолошки садржај говори нам, пре свега, његов занимљив, дескриптивни језик компоновања. Примарно је акцентована површина лица и цео његов садржај, „сликовна семиологија” онога што лице у свом миметичком изразу одражава – психичко стање путем којег се преноси емоција. У даљој морфолошкој анализи показује се управо то високо позиционирано лице које заузима већи део портрета, док горњи, чеони део са капом заузима видљиво мањи део (портрета) него што

³⁷² N. Dedić, *Između dela i predmeta*, 106, 107.

га реално перципирамо у природи. Овде се граде његова главна одређујућа својства, односно нека врста специјалне експресије у смислу да та тензија на лицу говори о психолошком стању субјекта, при чему се израз појачава пиктуралном обрадом – тиме што је колорит веома неутралан и у уском валерском опсегу браон боје, без разнобојних тонова. Вредност визуелног облика овде се постиже потенцирањем светла и монохромости материје у моделовању форме која овим путем оставља изузетно јак утисак. Каравађевско светло осветљава само десну половину фигуре и тиме дефинише позадину из које она сама израња. Позадина је сасвим тамна, реч је о затвореном простору или скроз мрачном спољашњем амбијенту, са пригушеним осветљењем рецимо од (уличне) лампе, при чему она (позадина) може да се додатно тумачи као психолошки амбијент у смислу интровертности и меланхолије. Из затворене црне коцке доминира лице на коме аутор акцентује мали блесак на десном оку, где је најјачи валерски контраст са јако белом зеницом, и исти акценат на уснама. Тачније, упућује гледаочеву пажњу на она места која највише праве израз, јер портрет најпотпуније говори очима и уснама, што је овде суптилно наглашено, заједно са тензијом на мишићима, благо опуштеним. Закључујемо да је Поповић потенцирао експресију лица не експресивним потезом и гестом већ, напротив, умиреним гестом, али са његовим великим учинком. Сва моћ слике сконцентрисана је у лицу, које је додатно наглашено тиме што излази из природних пропорција. Очи не стоје на половини (лица) него су подигнуте, а сам фацијални део увећан је у односу на целу главу, док су чело и капа пропорционално смањени. Тиме је направљена једна оптичка сугестија да се пажња усмерава само у тај део лица који комуницира. Дакле, имамо оквир лица које је померено према посматрачу, напред, док су остали садржаји, капа, коса и уши померени у други план, што нас полако уводи у лице као маску. На овакву идентификацију наводи нас баланс таме која је тежа и даље постављена, насупрот светлој површини лица која „вуче” напред. Наиме, његова светла страна је тачно центрирана, заједно са целокупним светлосним балансом слике, иако је аутопортрет укомпонован тако да је мало померен у леву страну. Избалансиран однос тамног и светлог у односу на оквир слике позициониран је центрично, што конкретно значи да управо тамно светло даје центричност композицији. Да је глава незнатно позиционирана у страну, то би био потпуно дебалансиран портрет и чулно бисмо осећали неку врсту нелагоде. Маска/портрет је постављена тачно у позицију коју треба да заузима у односу на читав оквир слике. Светло са лица даље наставља свој пут на крагну одеа, која држи маску/портрет. На овај начин уметник артикулише јаку визуелну експресију коју повезујемо са његовим изузетним осећајем за склапање наведених ликовних елемената, чиме постиже снажну композициону упакованост.

Ауторско наглашавање у извођењу само фацијалног дела главе, где се дешава сва мимика, указује на изузетно експресиван портрет, не у реализацији, већ у садржају. Насупрот томе, можемо рећи да је у извођењу прилично смирен, са ситним потезима, као и у погледу валера, са довођењем светлосних елемената у баланс који посматрачу прија, а чиме се производи и садржај слике – утисак изузетно медитативне особе, тужног погледа, дубоко загледане у себе, у потрази са сопственим самоодређењем.

Наглашена експресија, драматика маске и експонирани доживљај на лицу уз дводимензионално, плошно извођење, потпуно се разликују од Поповићевог аутопортрета **Сећање на Гоју** (1947, сл. 5), где се осећа јасна присутност целе, заокружене, тачно моделоване главе. Иако је **Аутопортрет са капом** дубоко психолошки портрет, постигнут ефектом наглашено фацијалног садржаја – који не скрива осећања, напротив, потпуно их отвара ка посматрачу, рад **Сећање на Гоју** доста је живахнији, непосреднији у смислу извођења према природи и истовремено доста тачан у карактеру и физичкој присутности. Иако је овај аутопортрет у историографији довођен у везу са биографским подацима уметника пошто настаје у време када му је био забрањен повратак на Академију, што за собом повлачи драматична животна а пре свега уметничка искушења, мишљења смо да према свом начину извођења он не шаље поруке туге већ сигурности (психолошке и изведбене) израза. То постиже задржавањем на јасно описном моменту, који кодификује језички тачно урађен портрет, где му у моделацији помаже осветљење на врату, челу, уху и носу, са акцентом на усни. У рецепцији дела чини нам се да се аутор труди да себе поистовети са својим узором Франциском Гојом и његовим **Аутопортретом** (1815, сл. 6), тако што у својој поставци демонстрира искошени, самозадовољни став, предочава нам се у разбарушеној коси и кошуљи, излазећи из беле крагне и црне позадине. У целини, аутор нам визуелно недвосмислено указује на материјалног носиоца своје инспирације који чини наведени Гојин аутопортрет. Међутим, осим визуелне примарне сличности, постоји разлика у начину формалне обраде, пре свега у потезу, где се Гојин реализам сасвим разликује од Поповићевог реализма, пре свега јер је овај други прошао кроз третман импресионизма и интимизма. Верујемо да није само у пластичном предочавању слике Гоја био велики Поповићев узор, већ је овај рад одабран зато што у себи садржи јасан ликовни образац и идеју саморепрезентације. Шири дискурс објашњава да уметник слику производи само за себе и на овај начин демонстрира јасан став романтичарског усамљеног генија. То аутору у моменту неке врсте социјалне изолације доноси сатисфакцију и етички улог, позиционирањем себе као уметника/индивиде унутар друштва потенцираног колективитета. Те, свеукупно, није

случајно изабран моменат њеног настанка, иако је репродукцију узора видео још у средњој школи, а оригинал тек тридесет и више година касније:

„За неки тренутак треба да кренем на аеродром. Путујем у Шпанију. Овај дан сам чекао још од гимназијских дана, када сам први пут видео репродукцију Гојиног аутопортрета са раздрљеном кошуљом... И узбуђења морају да се гаје као што се гаје осетљиве биљке.”³⁷³

Још један уметнички рад истог аутора вредан хвале јесте **Аутопортрет** (1947, сл. 7) мањих димензија, који оставља утисак брзо рађеног портрета јер предочава врсту ухваћеног тренутка и тумачења емоција. Са врло мало података извучен је тачан карактер аутора који се, чини нам се, труди да задржи дух те прве експресије. У естетском пољу таква врста уметничког рада постиже се задржавањем целокупног стваралачког процеса, све време, на нивоу поставке или цртежа. Са друге стране, аутор истовремено показује вештину у пиктуралној организацији слике коришћењем пуно боја и валера на сваком њеном сегменту. Јасна техничка партикуларност на овако малом формату указује да уметник свесно потенцира и успева да задржи свежину извођења, односно, да се тим путем кроз сам процес рада приближи тачном карактеру, али и заокруженом (релевантном) естетском предмету.

Ако је претходно описан аутопортрет Миодрага Поповића **Сећање на Гоју** (1947, сл. 5) у своме извођењу био прилично описан и под великим утицајем Франциска Гоје, његов **Аутопортрет на белој позадини** (1948, сл. 8) показује приличну зрелост аутора, не само у формалистичком извођењу на пољу пиктуралног, већ и у јасном интимистичком узору у поставци, на плану класне идентификације. Обучен у уредни тамни џемпер са карираним шалом, портрет аутора излази из богате беле материје, стабилно постављен не само у држању већ и у поставци лица. Оно је дефинисано благом тензијом која одаје мешавину психолошке зрелости и сетног, али и наслућеног оптимистичког израза, на шта у изради указује суптилна а ипак обилна употреба боја. Артикулацију животности додатно му сугерише представљачки опис са пуно крви и једри здрави образи, са акцентима плаве боје нарочито на челу, која у симболизацији сугерише мисаоност личности. У целини, аутопортрет одаје утисак човека у зрелости, што у овом случају не мора бити по годинама већ по животном искуству освешћеног субјекта нестајуће буржоаске реалности, али са назначеном вером у предстојеће, нове животне околности.

³⁷³ Цитат из дневника објављен у часопису *Призори*, 2, Културни центар Вук Караџић, Лозница 2003. Нав. према: М. Živadinović, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, 41.

Поповићев **Аутопортрет са лулом** (1949, сл. 9), урађен наредне године када се дешавају значајне и крупне промене пре свега на његовом приватном плану – женидба са колегиницом Вером Божицковић, сугерише нам сликарски рад на коме аутор полемише о самој природи уметности. Овде смо слободни да у критичком тумачењу и интерпретацији рада читамо Поповићеве ставове на пољу уметност коју вреднује као „идеално подручје неосуђене људскости”, нешто само по себи позитивно, етички исправно и људима доступно.³⁷⁴ Све ово постиже се тек назначеним оптимизмом у претходном делу, које он унутрашњом логиком еволуције сопственог израза још више развија у овом портрету себе. Сликарска реторика импресионистичког третмана тачкица и вертикалних потеза – при чему сама вертикала носи симболику оптимизма, додатно је наглашена светлим бојама, без црне и са мало браон, али са богатом употребом плаве – боје из природе и боје неба која потенцира уметност и зрелост личности. Начин њеног нахођења – како разлива светло у себи, као и богата употреба светла на целом платну, нису само конструктивни елементи слике већ естетско подешавање уметника које инкорпорира ликовност ради постизања духовности.

Изузетан **Аутопортрет са шеширом** (1947/1948, сл. 10) Милорада Бате Михаиловића из више разлога реферише на **Аутопортрет са капом** (1946, сл. 4) Миодрага Миће Поповића, који је урађен неколико година раније. У питању је пре свега иста врста експресије која се односи на истицање фацијалног дела главе, односно самог лица, где има највише учитаног садржаја. Код Михаиловићевог аутопортрета оваква врста представе постиже се не капом већ шеширом који је утопљен у тамну позадину и на тај начин одвлачи све друге садржаје, док истиче оне примарне. Такође су широко постављена рамена, односно читаво тело за цео број веће по природним пропорцијама у односу на главу, тј. глава је пропорционално доста мања у односу на тело. Оваквом диспропорционалном модификацијом поставке у којој се физички појачава снага самог тела – која се прелива на личност, одаје се утисак великог и снажног човека који на овај начин корача кроз живот. Иако је сублимирана афирмација целокупне представе на самом лицу, описани атрибути уводе тај карактер, односно сама телесност у служби је његове експресије. Лице је озбиљно, има драму уметника/меланхолика, који истовремено има потребу да се представи као човек који је зрео, сигуран у себе, своју телесност, своју снагу и своје поступке. Оваквом карактеризацијом афирмисао је, можда, и свој бунтовни поступак одласка у Задар, хронолошки остварен мало пре израде портрета. Такође, примећујемо једну сродну врсту портрета у односу на поменути Поповићев која се

³⁷⁴ М. Šuvaković, „Ideologije građanskih realizama. Kulturalne funkcije i efekti međuratnog slikarskog modernizma: od realizma do intimizma”, у: М. Šuvaković, Ј. Denegi, Н. Dedić, *Trijumf savremene umetnosti*, Нови Сад, Београд 2010, 55.

очитава у реализацији „форме на/у плохи”. Иако је Поповићев рад више дводимензионалан у односу на Михаиловићев, и овај други структурално показује разложеност на плохе. Редуковане плохе су геометризоване и потом између себе поново компоноване путем линија сила. Линије сила на Милорадовом аутопортрету протежу се преко левог рамена до браде, затим настављају пут браде мандибулом до десног образа и увета, тако да је цела геометрија фигуре уравнотежена, од југуларног усека (код кључне кости), преко видљивог садржаја коже који иде само до шешира. У питању је јасна геометрија троугла хармонично компонована по одређеном усмерењу. Троугао лица надовезује се на троугао врата, затим се спушта преко ревера на доле у потенцираној геометрији. Корелација хоризонтале и вертикале, у хармонично постављеној композицији, читава се преко обода шешира портретисаног наспрам његове линије мандибуле и крагне / преклопљеног шала.

Геометрија Михаиловићевог јача је од геометрије Поповићевог лица, искључиво због физичке разлике у конституцији лица, његова се мандибула у портрету ломи, док Поповићева има више заобљену главу. Такође се значајна сличност огледа, осим тамне позадине, и у светлу које иде са исте, десне стране лица и одела, као и у тамној умбра неутралној боји. Међутим, приметно је да су боје подређене целини слике, са акцентованом белином лица које је у центру. Битна одредница на оба аутопортрета поново је лице, оно је фокус и пажња, све око само је увод у ту експресију. Истицањем визуелне сличности, пре свега у изразу наведеног Михаиловићевог и Поповићевог рада, сугеришемо да је реч о истој категорији портрета произашлих из истог идејног оквира са амбицијом исте евалуације естетских вредности.

Анализа формалних обликовних принципа Михаиловићевог дела нас директно упућује на то да он демонстрира љубав према сликарству и посвећеност, а пре свега став о „уживању и уживљавању у сликање као хоризонт модерне људске егзистенције”.³⁷⁵ У критичарској идентификацији и просуђивању закључујемо да укупност израза Михаиловићевог **Аутопортрета са шеширом** (1947/1948) оставља утисак изузетно виртуозног рада направљеног уз озбиљну контемплацију мајстора концентрисаног на свој посао.

Рад **Аутопортрет** (1949, сл. 11) Милорада Бате Михаиловића можемо да доведемо у релацију са **Аутопортретом на белој позадини** (1948) Миодрага Миће Поповића зато што у својој сликарској концепцији ова два рада показују да су се њихови аутори еволутивно

³⁷⁵ М. Šuvaković, „Kubizam i preko kubizma. Ideologije formalističkog estetizma u predratnom i posleratnom postmodernizmu”, у: *Исто*, 69.

слично развијали. Формални обликовни принципи код обојице показују сличан третман дела, са пуно сликања, наноса боја, колорита и тачности у портретисању. И један и други моделовани су валером и бојама, односно Поповић је радио више са бојама, док код Михаиловића имамо већу монохромiju која се компензује заступљенијом, тактилно моделованом, формом. И један и други аутопортрет маркирани су белом позадином, са одређеном разликом у приступу светлу. Михаиловић задржава карактеристичан систем означен на претходном раду, односно светло-тамну евокацију илузионистичког третмана са осветљеном левом страном лица и удаљеним светлом у позадини, док је Поповићев цео модел окупан у истом (светлу).

Такође, Михаиловићев аутопортрет дефинише осећај присутности кроз сопствено тело-знак, појачаном визуелизацијом извијеног врата и погледом са висине. Тело као „знак за биће” учитава ауторов наглашени лични став, а у својим модусима интерпретације можемо га разматрати као гордост, док код Поповића читавамо другу врсту сензибилности, тело је смирено ситуирано и успоставља већу менталну комуникацију са посматрачем.

За разлику од претходног Михаиловићевог **Аутопортрета са шеширом** (1947/1948) и Поповићевог **Аутопортрета са капом** (1946), који су имали истакнуто модернистички приступ свођења форме кроз плохе, усмерења линија сила, несразмерног односа тела према глави и фацијалном делу, што све заједно представља појачана дејства унета у њих (аутопортрете), а са циљем да се извуку наглашени духовни садржаји као екстракти представљени ликовним законима, **Аутопортрет** (1949, сл. 11) и **Аутопортрет на белој позадини** (1948, сл. 8) пак своје духовно стање базирају више на спољашњем а не, као претходни, на унутрашњем изразу. Ови други свој психолошки портрет постижу кроз већу дозу описности, традиционално су а не истраживачки рађени, док сопствено стварање значења постижу тродимензионалном проблемском реториком.

У проблемски исту групу радова према третману као и Михаиловићев **Аутопортрет** (1949), спада **Аутопортрет** Петра Омчикуса (1952, сл. 12). У његовој слици важност телесног читава се у издуженој композицији, пози и заваљеном врату са погледом одозго. Сличност наведених аутопортрета огледа се у осветљеној једној страни лица, као и сведеној пиктуралности монохроматске тамне умбра геме. Са том разликом што је код Омчикуса самоспознаја бића као сликара оплемењена једном новом врстом сензибилности, прочитаном у нежности као свесном самоодређењу.

Поигравање сопственим идентитетима могуће је код сликара изузетне стваралачке обдарености какву поседује сам уметник Петар Омчикус. Супротно **Аутопортрету** (1952), он ради **Аутопортрет** (1950, сл. 13), који у изради потпуно поништава (претходни) међуратни

эстетизам грађанског умереног модернизма. Присутност и појавност аутора овде су обзнањене његовим чврстим, готово хипнотишућим погледом усмереним ка посматрачу, што ангажује његову свеукупну усредсређеност на површину слике и увлачи га у свој тмурни, можда злокобни свет. Оваква атмосфера слике појачана је јаким колоритом фигуре неприродних и неуобичајених боја коже (зелене и лимун-жуте) и контрастне позадине (розе-љубичасте). Такође, ово постиже и експресионистичким гестуалним деформацијама наглашених али изломљених контура лица и тамних оквира, као и решеткастом кошуљом која гради цели доњи план платна.

Поигравање сопственим ликом, у смислу чулне показности која не мора бити верна субјекту, већ се истинитост стварности замењује истинитим уметничким делом „које заступа ту ствар”, у овом случају лик, поред Петра Омчикуса применила је и Косара Бокшан у делу **Аутопортрет** (1950/1952, сл. 14).³⁷⁶ Слично Омчикусу, и она пиктуралну организацију слике гради неуобичајеним бојама, зелено-жутим лицем и љубичасто-плавкастом позадином, док уоквиреност цртежа заступа наглашено тамним контурама. Такође је присутна деформисаност самог лика изломљеним цртама, неприродно постављеним обрвама, спуштеним очима и „умрљаним” уснама. Међутим, овде се на уметничком моделу показност „лепог” ипак идентификује сликарским приступом – рефлексним потезима / светлосним тачкама / „пикселима”, односно богатим светлом и богатим и топлим колоритом.

Слично претходном, али са још наглашенијим, снажно усковитланим потезом уз видљиве трагове четке, урађен је **Аутопортрет** (1951, сл. 15) Косаре Бокшан. „Храброст широког геста и боје”³⁷⁷ указује на очигледан утицај Зоре Петровић, у чијем атељеу је уметница учила сликарство пре уписивања АЛУ у Београду. Осим усмереног потеза, потенцирани сликарски квалитети дела огледају се у доминантној улози љубичасте боје, односно љубичастог светла које подржава целу организациону структуру. Оно има истакнуту улогу управо тиме што прожима читаво платно – лице/фигуру, косу, хаљину и позадину, додатно подижући естетски учинак у перцепцији самог уметничког дела.

³⁷⁶ Наведени аутопортрет је поводом ретроспективне изложбе Косаре Бокшан у Музеју савремене уметности у Београду 2001. године најпре био датиран да потиче из 1950. године, да би у електронској преписци коју сам водила са кустоскињом Надом Станић из Галерије ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића из Новог Сада, у чијој колекцији се рад налази, а ради штампања монографије о Косари Бокшан и објављивања рада у њој, она потврдила да је наведени аутопортрет потписан и датиран 1952. године (12. 3. 2018). Стога је у монографији о Косари Бокшан, у издању Вујичић колекције, чији сам аутор, наведена година рада 1952. Да би у монографији о Уметничкој збирци Рајка Мамузића колегинице Ане Ракић наведени рад поново био редатиран на 1950. годину: Ј. Денегри, *Косара Бокшан*, 94; N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 21; А. Ракић, *Уметничка збирка Рајка Мамузића*, Нови Сад 2019, 78.

³⁷⁷ Л. Мереник, *Модернизми*, 20.

У готово супротном изразу и наглашеном експресивном потезу, урађен је Косарин други **Аутопортрет** (1946, сл. 16), разложен и скоро дводимензионално компонован. На њему је сасвим издвојено лице у једној тонској скали у формалистичкој конструкцији равне површине одвојене од тамне позадине, у коју ураћају сви остали садржаји – тело и коса. Елементи лица читавају се у њиховој геометријској организацији очију, носа, изломљене линије усана и додатно осветљене троугласте крагне. Како овај **Аутопортрет** (1946) представља један од првих радова Косаре Бокшан и плод је њеног раног истраживачког постсезановског уметничког деловања, требало би га разматрати пре свега као „естетско-поетички формалистички услов 'сазревања' модернистичког потенцијала стварања и рецепције”.³⁷⁸

На линији традиционалније рађених аутопортрета као што су Поповићеви **Аутопортрет на белој позадини** (1948) и **Аутопортрет са лулом** (1949), Михаиловићев **Аутопортрет** (1949) или Омчикусов **Аутопортрет** (1952), Вера Божичковић ради свој **Аутопортрет** (1950, сл. 17). Иако је у питању портрет рађен из огледала, уметница не слика своју загладаност у њега, то није основна оријентација, већ је тема психолошки одраз субјекта израђен кроз један саморазумљив аутономни објекат. Кроз његову рецепцију можемо закључити да је реч о студиозном раду, прецизно сликаном са пуно колора, нарочито на микроплану – око очне шупљине, усана, јагодичне кости, на образима и прегибима форме. Вештина уметничког стварања додатно се огледа у сензибилном моделовању (осим боје) валерима, као и у обилној употреби светла. Светло афективно, а у исто време софистицирано, пада на косу, врат, гардеробу, позадину, док избијајући из самог лица предочава његову виталну моћ. Лице доприноси целокупној атмосфери слике која се може дефинисати кроз уметничин упитни бинарни однос према себи и према свету, кроз њено видљиво аутодефинисање – интелект и сету, емоционални набој и смиреност.

Иако су наведени аутопортрети чланова Задарске групе разматрани из једног од два општа приступа у савременој естетици – из позиције есенцијалистичко-онтолошке теорије приказивања, чему они у својој основи припадају, на њих је могуће применити и другу – релативистичку теорију приказивања. Пре свега зато што визуелне представе које наведене слике нуде нису само „слике по себи”, већ је реч о сликама у одређеном, специфичном друштвеном, културном и уметничком контексту. Рађене су од некога за некога, стога представљају део друштвене праксе и подређене су интерпретацији и вредновању културе у

³⁷⁸ М. Šuvaković, „Kubizam i preko kubizma”, 63.

којој и за коју су настале. Штавише, својим увођењем и извођењем у датој култури, провоцирају и евоцирају одређена историјски условљена значења.³⁷⁹

Мастер жанрове „грађанског модернизма” предратне и међуратне уметности који су кодификовали свет грађанске класе и њен естетски поглед на свет, представљали су аутопортрети, портрети, пејзажи и мртве природе. Они су у монолитној послератној култури „новог друштва”, када је требало створити „нову уметност”, били осуђени од стране културних елита као репрезентни носиоци старих, канонизованих вредности. Традиционалне естетске потребе стварања и рецепције уметности у послератној уметности биле су преображене у функционалне и инструменталне друштвене потребе социјалистичког реализма.

У овом поглављу наведени аутопортрети Задарске групе, иако рађени из позиције модернистичке, формалистичке естетике, имали су и изразиту полемичку моћ пре свега због своје друштвено-историјске условљености. Они су у својој основи стварани у култури и за културу таквог социјалистичког реализма, који је у први план истицао колективитет, егалитет и култ вође, а не култ издвојеног, ауторефлексивног, мисаоног појединца.

Међутим, овде би требало споменути два аутопортрета која су своја историјска значења и обим утицаја задобили не својим естетичким већ дифузним значењима, јер су критички простор уметности отворили сопственим знаковним системом, који свакако не би требало везати за једно виђење, већ допустити мноштво интерпретација.

6.2.1. Аутопортрет који то није

У овом потпоглављу реч је о два рада Задарске групе који потпуно искачу из жанра аутопортрета, ако говоримо на плану кантовског, самог естетског доживљаја, али ако урачунавамо њихове учинке на плану комуникације и идеолошких функција, онда говоримо о конкретним амблематским приказима и идентификационим носиоцима соцреалистичке другости.

Реч је о радовима **Аутопортрет са шајкачом** (1947, сл. 18) Петра Омчикуса и **Аутопортрет са маском** (1947, сл. 19) Миодрага Миће Поповића. Њихова „субверзивна показност” огледа се већ у језичком предтексту/називу у коме је приказ себе дограђен

³⁷⁹ М. Švaković, *Studije slučaja. Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Pančevo 2006, 22–27.

атрибутима – шајкачом или маском. Атрибути су не само у називу већ и у приказу потпуно равноправно постављени, тачније преузимају примат у односу на сам субјекат приказивања.

По свом начину извођења сасвим је јасно да слика **Аутопортрет са шајкачом** визуелно није постављен за естетску контемплацију, већ пре свега за симболичку интерпретацију. Лице изведено доста једноставним реалистичким сликањем у грубим потезима пиктурално није разрађено, тачније конструисано је помало досадно у поставци заједно са телом. Портрет је сведен на јак цртеж и неколико детаља, без претеране психолошке присутности аутора. Наглашен колорит, доста светлосних ефеката (две снажне, снежно-беле површине до попраја) и описних садржаја који одвлаче пажњу, овде су инверзно постављени, не у функцији истицања портрета, већ у функцији истицања симболичког садржаја. Јасно је да аутору није важан портрет себе већ представа себе кроз статусне носиоце значења. Акценат је на шајкачи, униформи, идентитету, на манифестацији локалног/националног, на забрањеној представи, речју он „замењује и ремети наднационални тип трибалног комунизма ка национално освешћеном појединцу који провоцира комунистичко племе”.³⁸⁰

Једна од првих недоумица на које наилазимо када разматрамо рад **Аутопортрет са маском** Миодрага Миће Поповића јесте немогућност да одредимо само порекло назива слике, односно да ли је он оригинално постављен када је слика настала или накнадно реинтерпретиран од стране аутора или ликовних критичара. Наиме, како је у историографији забележено, слика је завршена пре одласка у Задар, тако да је њено прво јавно појављивање могуће већ на *IV изложби удружења ликовних уметника Србије* у Уметничком павиљону у Београду у периоду од 15. јуна до 15. јула 1947. године. Међутим, на овој изложби Поповић је излагао пет радова, од тога један **Аутопортрет** у уљу,³⁸¹ не и **Аутопортрет са маском**. На наредним годишњим УЛУС-овим изложбама до 1951. године, он је излагао само још на VI и VIII изложби радове **Бубњар из улице Орловића Павла** (1948) и **Грађани** (1949),³⁸² да би у каталогу Поповићеве прве самосталне изложбе, организоване у Уметничком павиљону у Београду 1950. године, поред шест аутопортрета био изложен још и рад под називом **Маска** (уље на платну, 1947; редни број 21 у каталогу радова).³⁸³

Све наведено упућује на закључак да нам примарни назив слике предочава да је реч о појединачном објекту који је централна тема изучавања, не и аутопортрет као одраз

³⁸⁰ Л. Мереник, „Далеко од разудане гомиле”, 714.

³⁸¹ Досије Задарска група, Документација Музеја савремене уметности у Београду.

³⁸² Исто.

³⁸³ М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, 6.

унутрашње стране бића, његовог психолошког или уметничког расположења, историјских околности или судбине. Овај дискурс иницира да маска на лицу/аутопортрету/портрету није одраз тог расположења већ преноси став аутора. У питању је реакција много шира од уобичајене породичне, уметничке, друштвене, односно израз отвореног отпора и провокације, не ка себи већ ка споља: отворено причам о себи, али не о свом расположењу већ о свом пре свега политичком ставу, као и позицији уметности/уметника у друштву. Само што су сада елементи отпора не исказани пиктуралном организацијом лица које садржи сву емоцију, психолошки статус и прави комуникацију са другима, већ је оно покривено маском, која је, могуће, лако произашла из плохе/лица његовог **Аутопортрета са капом** (1946). Базична идеја маске свакако јесте мимикрија, скривање, ослобађање страхова, потреба да се буде неко други. Она може бити позоришна, забављачка, ритуална. У нашем случају маска представља забављачки атрибут, али такође носи дилему да ли је уметник у театру, у мимикрији, или ван њега. Да ли уметник учествује у креирању значења и антиципирању смисла одређеног историјског периода, или је његова лична позиција изван центра?

Геометријски гледано маска је постављена у строги центар платна, акцентована је светлошћу и дубински повезана са небом које је окупира и које у потпуности доминира. Она сама иза себе отвара огроман простор са великом количином ваздуха, зато је град иза ње смештен ниско и додатно отвара и симулира такву (њену) позицију. Маска је прозрачна ствар (кроз њене отворе пролази поглед), са задње стране она је сферична, а такви облици иза себе обухватају широко поље, у овом случају подржано пространим небеским сводом. Дакле, реч је о два различита доживљаја простора и два света, а дели их централни атрибут. Имамо простор испред маске, то смо ми/посматрачи/реалност, и имамо простор иза маске, ту је смештен аутор. Одвојен је од идеолошког друштва, не учествује у њему, односно не креира његов садржај, већ реартикулише сопствени простор (иза) духовним и уметничким промишљањима. Маска може базично бити симбол, али она својим сферичним обликом и отворима, попут прореза на платну Луча Фонтане, може бити и просторна мембрана, са светом испред и светом иза који отвара читав један свемир. Стога је у овој продукцији значења истакнута позиција уметника који реферише са друге стране, отвара духовне и метафизичке просторе чином слободног мишљења односно сликања, а то је пут којим он постаје отворени субјект субверзије ондашњих културних и уметничких канона.

6.3. Портрет

Портрет представља најприсутнији мотив и најдуговечнији уметнички жанр, дубоко повезан са јединственом представом индивидуе унутар шире друштвене заједнице. Осим што оваплоћује духовне и телесне особине појединца, директно је условљен социјалним, економским, културолошким и естетским одређењима епохе у којој настаје. У својој дугој традицији, потреба за представом лика потиче најпре из религијских побуда још од Месопотамије и Египта, где је представљен тип а не појединац, да би из потребе дивљења према људским врлинама посебан успон доживео у античком периоду, када баштини нарочита теоретско-филозофска и ликовна достигнућа грчке и римске портретистике. „Портрет је у античком периоду имао своју службено репрезентативну државно-пропагандну, али исто тако и приватно репрезентативно-религијску сепулкралну функцију.”³⁸⁴ Скромни почеци из архајског и класичног доба грчке уметности, преко видљивог развоја у хеленизму и римским реалистичко-физиономским третманом појединца до „иконичности и непроменљивости форме у раној византијској визији људске фигуре и нестанка портрета у правом смислу речи у доба раног средњег века”. Како је наша земља била део античког света, тако је примала утицаје из великих центара, те стога баштини вредне портрете тог периода.³⁸⁵ У средњем веку, развијани у оквиру опште историје европског портрета – царева, краљева, представника цркве и племића, српски владарски портрети у балканској средњовековној култури заузимају угледно место.³⁸⁶ Портрете српских владара најпре идентификујемо по црквама, то су „споменици ктиторске побожности и владарске славе”, и самим тим су идеализовани. На њима се тежило представљању физичког изгледа портретисаног у пределу главе, док је све остало (став, гестови, одело, атрибути) типизирано и везивано стилски и садржајно уз остале фреске. Међутим, стилски развој и његова еволуција осећали су се најпре на портретима, зато што је у питању реални/профани садржај који је допуштао већу слободу уметника у изразу.³⁸⁷ Уметност у периоду од V до XVI века

³⁸⁴ Lj. B. Popović, N. Cambi, D. Srežović, Uvod, у: *Antički portret u Jugoslaviji*, Narodni muzej, Beograd 1987, 8.

³⁸⁵ Исто.

³⁸⁶ Према истраживању Светозара Радојчића, Срби показују рано интересовање за портрете својих владара. Најстарије штампане слике српских владара налазе се у млетачким зборницима Божицара Вуковића из 16. века. Христовор Жефаровић у 18. веку уз превод Ритерове Стематогрaфије додаје и прву збирку српских владарских портрета. У истом веку Захарије Орфелин издаје слике Срба светаца (већином владара), као и Јован Рајић, који у *Историји Бугара, Хрвата и Срба* (1794/1795) издаје десет портрета Немањина, када напушта црквену иконографију светих краљева и доноси њихове слике без ауреоле. У 19. веку уз историјске расправе и путописне књиге публиковани су и ликови српских краљева. Види: С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996, 5–7.

³⁸⁷ Исто, 9, 10.

била је схватана као „произвођење по правилима”, од почетка XVI до средине XVIII века стари појам уметности доживљава транзицију, да би период почетком XVIII века започео другачије, модернијим схватањем уметности, када она задобија статус „произвођења лепога”.³⁸⁸ Тако је нововековно сликарство у српској уметности било обележено превасходно црквеним поруцима, да би се полако пробијала и естетика новоформиране грађанске класе која је освајала све важнију друштвену улогу и значајно утицала у афирмацији портретног сликарства. Портрети српског грађанства током 19. века представљали су конзистентне примере појединаца истакнутих у разним сферама друштва. Приватне поруџбине / зидне декорације имале су двоструку улогу – одражавале су јавни статус и социјалну припадност појединца, уз истовремено истицање породице и дома као сигурног места. Наравно, ти бидермајер портрети били су идеализоване слике портретисаног уз декоративно истицање детаља. Портрет као жанр наставио је своју еволуцију и у модерној уметности, уз концепцијске трансформације настале у корелацији различитих приповедачких и истраживачких пракси.

Портрет Задарске групе настаје на размеђу старих и у освит нових друштвено-политичких али и уметничких вредности, када су пољуљани стари, а када је требало створити нове сликарске обрасце у служби званичног идеолошког дискурса. У том смислу ослањање на традицију богатог приповедачког жанра портрета имало је очекиваног утицаја на прву послератну генерацију уметника у условима када је у савременој уметности то била изопштена пракса, у смислу било каквих назнака индивидуалног легитимисања појединца. Тачније, једино препоручени и промовисани портрети непосредног послератног периода били су у функцији изједначавања заједничких именитеља индивидуе и колектива кроз „естетику подражавања”, која се односила на представу вође и промоцију његових биографских елемената и репрезентативних особина личности као модел за идентификацију.³⁸⁹ Док је у групним портретима и фигуралним композицијама промовисана типска слика радних тела чији су производња, употреба и давање значења били идеолошки пројекат, а где су пре свега рудари добили централни положај у „социјалистичкој културној слици, која се у великој мери ослањала на наратив материјалне и моралне реконструкције друштва после Другог светског рата”.³⁹⁰ Међутим, оваквом протоколарном изразу

³⁸⁸ V. Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova: Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu*, Beograd 1978, 30.

³⁸⁹ К. Бекер, „Званично тело у комунизму: Лењин”, 98, 99.

³⁹⁰ T. Petrović, A. Hofman, „Rethinking Class in Socialist Yugoslavia: Labor, Body, and Moral Economy”, у: D. Jelača, M. Kolanović, D. Lugarić (eds.), *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia. (Post) Socialism and Other*, New York, London 2017, 64.

сликарство Задарске групе супротставља се лагодним фигуралним композицијама у пејзажу, групним породичним портретима у грађанском ентеријеру, групним портретима професора наглашених индивидуалности, као и етнографским кафанским мотивима.

У портретном сликарству најближи приповедачки узор члановима Задарске групе било је домаће међуратно сликарство париских тенденција и сезановског наслеђа, хуманизована опсервација и неокласицистичка својства слике, „повратак реду”,³⁹¹ али и повремени манифестни искази геста и колоризма као опозит наведеном ликовном приступу.³⁹² Из њихових првих обраћања публици могло се закључити да су били нехомогене сликарске личности, још увек у тражењу али са примарним и јасним назнакама праваца даљег развојног процеса њихових поетичких одређења. У овој првој развојној фази портрет је заузимао високо место, не само као лако доступан материјал за транспозицију већ и као истакнути жанр у идеји њихове идеолошке оријентације хуманизма и људске солидарности, уз истицање неприкосновене слободе личности. Миодраг Поповић неретко је објашњавао да се слобода појединца налази изнад свих других слобода, односно да их она условљава. Тако је и за све задарске комунаре важило да су слобода живљења и слобода мишљења били у уској повезаности са начинима опсервације и доживљаја, пре свега људи уз које и око којих су живели.

На првим самосталним изложбама чланови групе приказали су велики број портрета, ликовна критика је неретко позитивно поздравила њихове иступе на том пољу. Због њиховог непосредног увида у целокупан портретски репертоар чланова Задарске групе, издвојићемо опште утиске ондашње ликовне критике о овој теми.

О Милораду Михаиловићу забележено је да управо ту долази до изражаја „његова снажна емотивна и мисаона индивидуалност”,³⁹³ док одређени портрети „нису само доказ изразитог талента него и озбиљне уметничке реализације”.³⁹⁴ Ђорђе Поповић истиче да је Михаиловић у портретима најистакнутији, да му они леже и да „има креативне снаге да их изрази психолошки сликарским елементима”. Што, како наводи, данас није чест случај, али се нада да ће он дати свој пуни допринос српском сликарству управо на овом плану.³⁹⁵

³⁹¹ Ове референце се пре свега односе на портрете Миодрага Поповића, Вере Божичковић, Љубинке Јовановић, и у појединим сегментима на радове Милорада Михаиловића, Петра Омчикуса.

³⁹² Наведени израз односи се пре свега на портрете Косаре Бокшан, али и повремено на радове Петра Омчикуса и Милорада Михаиловића.

³⁹³ К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

³⁹⁴ М. В. Protić, *Izložba slika Bate Mihailovića*, 5.

³⁹⁵ Ђ. Поповић, *Изложба Бате Михајловића*, 3.

За Љубинку Јовановић се наводи да управо „њени портрети и актови показују у пуној мери њено знање и зрелост”³⁹⁶, док Павле Васић истиче да фигурални мотив игра важну улогу и показује њене велике стваралачке могућности.³⁹⁷

Ђорђе Поповић подстицајно наглашава интересовање Миодрага Поповића за фигуралну композицију и портрет, чиме нас, како наводи, тиме одмара „од хорског сликања пејзажа” веома присутног на нашим последњим изложбама.³⁹⁸ У часопису *Студент* за исту изложбу наводи се да је општи утисак тај да у центру његовог стваралаштва „стоји човек”, што потенцирају монументални формати са фигуралним композицијама – са критиком њихове међусобне неповезаности, чиме је акценат на портрету.³⁹⁹

За портрет Косаре Бокшан истиче се да настаје пиктуралним клишеима наглашене боје, у форми емоционалне, инстинктивне експресивности.⁴⁰⁰

Вера Божичковић је, као што знамо, прву самосталну изложбу имала тек 1956. године, што значи да многим радовима излази из фокуса нашег интересовања у овом раду. При томе нисмо у могућности да прецизно одредимо да ли коментар ликовне критике за портрет са те изложбе урачунава дати период или не, али верујемо да и ако га не урачунава, он се свакако односи на транзициони период њеног рада ка апстрактнијем изразу, до кога ће доћи почетком наредне деценије. Наиме, Павле Васић бележи да је колорит важан у сликама Божичковићеве: „У њеном портрету девојчице налазе се услови за читав низ фигура, у којима ће подједнако бити заступљено интересовање за карактерно и свежина и ширина замаха”. Са друге стране, наводи он, осећање за конструкцију и арабеска наговештавају богате могућности за апстрактни ликовни израз.⁴⁰¹

На крају се са посебном пажњом осврћемо на стваралаштво Петра Омчикуса, зато што у ретроспективном сагледавању читавог његовог стваралаштва у домену тематског репертоара стоји пре свега човек. Он је у корелацији и интеракцији са својим окружењем (у берберници, под тушем, на спортском дешавању, барикади...), те је природно да ће из такве позиције његов степен интересовања за портрет бити континуирано вишедеценијски генерисан. О овоме најадекватније сведоче уметникове самосталне изложбе посвећене

³⁹⁶ Д. Марић, *Прва самостална изложба Љубинке Јовановић-Михајловић*, Република, Београд, 11. 3. 1952, 4.

³⁹⁷ П. В., *Љубинка Јовановић још једна жена-сликар*, 5.

³⁹⁸ Ђ. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, 3.

³⁹⁹ М. Кујунџић, *За фигуралну композицију са актуелном тематиком*, 3.

⁴⁰⁰ Д. М(арић), *Изложба Косаре Бокшан-Омчикус*, 4.

⁴⁰¹ П. В(асић), *Изложба Vere Божичковић-Поповић*, Политика, 31. 3. 1956, 5.

искључиво овом жанру,⁴⁰² или ретроспективе са посебним освртом на њега.⁴⁰³ Што се тиче критичарских реакција везаних за портрет са Омчикусове прве самосталне изложбе, оне иду од критике због претеране „експресионистичке склоности на штету психолошког израза или цртежа”, до похвала појединих које одликује снага унутрашњег израза као индикација документа од друштвеног значаја.⁴⁰⁴ Мешовити закључци долазе и од стране Миодрага Б. Протића, који каже да код портрета и фигуре Омчикус наглашава психолошку карактеризацију индивидуе, где тежња ка једноставности понегде доводи до „карикатуралности”, да би му се замерили претерани утицаји Оскара Кокошке и Модилјанија, док тамо где проналази праву меру у форми и боји, уметник постиже позитивне резултате.⁴⁰⁵

Формалистичку дефиницију поетичког присуства наведене Протићеве критике даје приказ портрета Петра Омчикуса под називом **Црнац** (1951, сл. 20), где је цела слика рађена у слободном, широком потезу, кроз издужену композицију не само у формату већ и у поставци тела и његовим пропорцијама. Такође, телесно заступање присутно је овлаш дефинисаним контурама лица и неспретно, односно непрецизно изведеним очима. Мањак информација и оскудност израза на лицу указују на портрет у ширем смислу, не портрет индивидуе већ портрет расе, појам типа или можда узорка, без било какве специфичне особености. Све наведено појачава и износи у први план позадина – неорганизована и неартикулисана, као и опис гардеробе јаким контраста црвене и плаве боје, из које потенцирано излазе наглашене црне руке. Мањак пропозиција које обично везујемо за портретну карактеризацију и аутентичност, овде може бити елаборисано тиме да је

⁴⁰² У току 2012. године у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду организована је самостална изложба Петра Омчикуса под називом *Портрети*, на којој је представљено 168 слика / портрета, 3 скулптуре / портрета и 7 скулптура / типских представа (молера, угљара, брице, рвача, и др.) из периода од 1939. до 2012. године, где су већим делом биле представљене студије ауторових савременика – пријатеља, уметника и познатих интелектуалаца: Д. Батаковић, Г. Ђого, З. Вучинић, *Петар Омчикус. Портрети*, Галерија САНУ, Београд 2012.

У току 1979. године Омчикус је такође изложио само портрете (око 20) у Галерији Графички колектив у Београду. Овог пута представљени радови били су рађени у маниру нове фигурације, поентилистичким, узнемираним и одсечним потезима, интуитивним, изоштреним запажањима карактера, „до агресивности”: Д. Вујовић, *Povratak portreta*, Mladost, Beograd, 30. 3. 1979, 12.

⁴⁰³ На ретроспективној изложби Петра Омчикуса организованој у Музеју савремене уметности у Београду, посебан део изложбе чинио је избор из његових многобројних приказа портрета, где је наведено систематско сведочење о доживљају модела и анализи сликарског рада: Ј. Деспотовић, *Petar Omčikus. Retrospektivna izložba*, MSU, jun–jul 1989, Moment br. 15, 53.

На ретроспективи организованој у Галерији Поклон збирка Рајка Мамузића у Новом Саду 13. 10. 1998. године изложен је 81 експонат – слике, скулптуре и цртежи из периода од 1949. до 1997/1998. године. Изложбу је отворио сликар Стева Павков, директор Галерије ПЗРМ, који је у уводном говору поред биографских података посебно истакао портрет као издвојени домен Омчикусовог интересовања: Извештај (без сигнатуре), Документација Галерије Поклон збирка Рајка Мамузића у Новом Саду.

⁴⁰⁴ П. Васић, *Петар Омчикус – један од обдарених сликара младе генерације*, 5.

⁴⁰⁵ М. В. Protić, *Izložba slika Petra Omčikusa*, 8.

човек/субјекат сензибилисан да разликује лица/карактере у оквиру своје расе, односно да је њему самом потребан период адаптације на другу физиономију, естетику и пропорције, да би разликовао индивидуе између себе. Овде је мањак информација на самом портретисаном лицу **Црнца** Петра Омчикуса, који тада још увек живи у нехетерогеном друштву белог човека, ликовно оправдан.

Још један допојасни портрет Петра Омчикуса, али сада широко композиционо постављен, јесте **Портрет Анте Теленте** (1949, сл. 21). Оперативно, слика је скоро дводимензионално решена, слободно постављена уоквирена контура тела одражава језичку самосталност потеза, односно необавезујуће линије, што све заједно прилично отежава долажење до суштине призора/поставке, али је упркос томе конструкција ипак чврсто решена. Овај резултат постигнут је назначеним, језгровитим, пиктуралним наносима, богатог колорита нарочито на лицу. Иако је портрет необавезно постављен по атрибутима и пози, израз лица веома је убедљиво рађен, са извученом суштином карактера која је добијена преко јасно довођених, усаглашених потеза који га означавају. Његово пиктурално значење појачано је и преко хроматског епидермалног контраста у односу на боју очију, који му свеукупно даје осећај живости, са друге стране подржане наглашеном телесношћу такође колористички контрастно изведеном. Просторно, фигура је широко позиционирана кроз цео први план платна, док позадина сликана у неким партијама наговештава малу геометрију. Наслућује се амбијент затвореног простора, односно кафане, што потврђују неформална поставка и атрибути – чаша у десној руци и виљушка на столу. Лице, као и цео амбијент, осветљени су природним, лепим светлом са предње стране, чиме расветљена палета осим што визуелно помаже структурирању целог пиктуралног објекта, додатно појачава снагу самог портрета.

Портрет Марина Теленте (1952, сл. 22) Петра Омчикуса на прилично транспарентан начин показује формалну трансформацију „пиктуралног текста слике” у смеру апстраховане карактеризације. Са врло мало информација у језику слике описан је портрет детета, због тога што је према самој природи детата оно нека врста *tabula rase*, са још неисписаним, јасним карактером те стога тражи универзалнији „дечији” приступ. Како овде лежи главни сликовни проблем, то са собом повлачи тежину реализације јер му се по инерцији приписују одређене особине, било личне, било ауторске. Омчикус овај домен сликарског истраживања решава свођењем, широким потезом и недефинисаном поставком тела кроз више различитих, колористичких и валерских партија, али са тек назначеним карактеризацијама лица.

Рад **Свећеник** (1950, сл. 23) Петра Омчикуса требало би по својој поставци и приказаним атрибутима да буде рађен на линији репрезентативних, статусних допојасних

портрета, међутим, по своме извођењу он не одаје утисак портрета рађених у том „идеолошком кључу”. Сама фигура, помало погрбљена, делује заробљено у самом тескобном раму слике, овлаш сликано тело, без јасних контура и дефинисаних руку, рађено је заједно са позадином широким потезима. Лице је „опредмеђено” израженом пиктуралношћу, прецизно представљено и скоро ритуално одвојено својим израженим, кречним бледилом. Сви статусни симболи који би требало да опишу католичког свештеника су ту – крст око врата, бројаница на рукама, црни оковратник и икона у позадини, али целокупни утисак његовог неутегнутог визуелног приказа не валоризује дате вредности.

Портрет Омчикусове супруге Косаре Бокшан **Жена у плавом** (1949, сл. 24) представља још један допојасни портрет којим аутор суверено демонстрира своје умеће компоновања ове врсте приказа. Предочени сликарски квалитети огледају се у томе што је цела композиција постављана тако да лице увек привлачи пажњу. Овај ефекат постиже се управо његовим основним морфолошким обликовним третманом, односно кроз целокупан садржај који његова ликовност носи. Естетски учинак односи се на постигнути израз који добија уздржаном присутношћу, одмереношћу и целокупним уједначеним пиктуралним изразом платна. Незнатно потенцирани контрасти боја у третману епидерма, на овом платну, шире свој пластицитет на одећу и позадину. Све је рађено у једном фином колориту љубичасто-плаве и розе боје, уједначеном светлу и аспекти и ефекту иманентним међуратном сликарству грађанске одмерености.

У духу традиције међуратног интимизма, више француског него српског, пре свега естетике набијеваца којима су превасходно припадали и Пјер Бонар и Едуар Вијар, односно у домену њихових јапанских утицаја, настаје слика **Љубинка за столом** (1950, сл. 25) Милорада Бате Михаиловића. Аутономија линије и боје, декоративна површина, укидање тродимензионалног простора и јапански елементи слике јесу неке од потенцираних одлика „наби” сликарства, који важе и за наведени Михаиловићев рад. Томе доприносе декоративне тапете позадинске дводимензионалне површине, (јапанска) ваза и физиономија лица са косим очима, које имају упоришта и са Љубинкиним ликом у реалности. Додаћемо и утисак акварел технике као медија извођења, иако је слика рађена уљем на платну. Поред тога што је прилично плошно сведена, слика је додатно геометризована и компонована сва из троуглова у предњем плану, што је још један омаж аутора модерној слици.

Омаж мајсторима предратне модерне Милорад Михаиловић дао је многим платнима са своје прве самосталне изложбе, односно из свог првог задарског периода. У томе се слажу и ликовни критичари који су забележили да је на њој (изложби) прешао кроз више

различитих формалних фаза развоја и „страних призвука”, те Миодраг Протић⁴⁰⁶ и Катарина Амброзић⁴⁰⁷ наводе управо слику **Жена са цвећем** као еклетантан пример. *Политикин* текст у коме је штампана критика Павла Васића на поменућу изложбу био је илустрован радом **Жена са цвећем (Ружа Стојковић, сл. 26)**,⁴⁰⁸ за коју је сам Васић истакао да долази после реалистичке и експресионистичке фазе, када код аутора постоји интенција стишавања и повлачења у себе, те се „богатство израза” на наведеном платну исказује уравнотеженим плановима и сведеним колористичким односима.⁴⁰⁹ Рад је занимљив у извођењу наратива зато што показује разнородне утицаје у свом значењском и визуелном конципирању. Формалном анализом закључујемо да је тело активни аспект стварања и тумачења, а не портрет и његова карактеризација личности. Тумачење тела детерминисано је покретом портретисаног, у фокусу је радња, женина окупираност цвећем, из чега произилази мунковска деформација руку, положаја и читавог тела. Лице је погнуто и затвара уобличену композицију која даје назнаке заокруженог кретања, подржано полукружном вазом и кружним представама тек назначених ружа. Можда су ово референце на основу којих је Михаиловић изокренуо тематски сликовни аспект слике, па је уместо портрета Руже Стојковић, рад назвао **Жена са цвећем**. То је потпуно разумљиво, јер у свом презентовању ово платно материјализује све одлике поетичног романтизовања жене у грађанском ентеријеру, окренуте „наизглед неважним темама које су есенцијалне за људску егзистенцију”.⁴¹⁰

Портрет који још јаче подвлачи ентеријерску интимистичку композицију у „сивилу тишине” јесте Михаиловићев портрет **Сестра Олга** (1949, сл. 27). Оно што издваја овај портрет од уобичајених портрета у „женском простору” јесте сведеност палете и нијансирање неколико блиских тонова, скоро монохроматско пиктурално извођење целокупне представе – предњег (ваза са цвећем, сто) и задњег (позадина са овлаш назначеним вратима) плана, лица и тела. У испражњеном ентеријеру на обликовање стишане атмосфере додатно утиче светлосни амбијент који је постигнут равномерно распоређеним светлом, без акцентовања

⁴⁰⁶ Миодраг Б. Протић бележи да Михаиловића повремено инспирише Коњовић а повремено Лубарда или Мунк – као у слици **Жена са цвећем**: М. В. Protić, *Izložba slika Bate Mihailovića*, 5.

⁴⁰⁷ Катарина Амброзић примећује утицаје фовиста, Ван Гога и експресиониста као далеке „сродне уметничке визије” које не нарушавају Михаиловићеву стваралачку личност, те између осталих примера утицаја наводи слику **Жена са цвећем**: К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

⁴⁰⁸ Наведени рад изложен је под тим називом у каталогу Михаиловићеве прве самосталне изложбе под редним бројем 33. У монографији Милорада Михаиловића издатој поводом 100-годишњице рођења аутора рад је преименован у **Ружа Стојковић**: Изложба слика Бате Михаиловића, Галерија УЛУС, Београд, 14. 10. – 1. 11. 1951; L. Merenik, J. Denegri, M. S. Đorđević, *Milorad Bata Mihailović*, 37.

⁴⁰⁹ П. Васић, *Изложба слика Милорада – Бате Михајловића*, 6.

⁴¹⁰ Д. Метлић, *Слике пролазног света*, 27.

појединачних детаља. Оно што носи целокупну драматику слике, односно даје јој изражајност, јесте тензија лица и тензија тела у поставци (кичми) и прстима. Сва три елемента доведена су у везу и одређени склад. Дакле, проживљено тренутно психолошко стање портретисаног истакнуто је монохромном, специфичном светлошћу, али првенствено одмереном „акцијом” тела и руку кроз коју проналазимо одређена значења представе у правцу и дејству призивања носталгије.

Сталожен однос према свету, тежња да се са тим светом сроди и прожме га својим интимним, мисаоним и емотивним бићем, да би га што једноставније транспоновала сликарским изразом, јесте једногласно виђење ликовне критике првих задарских слика Љубинке Јовановић.⁴¹¹ Сама Љубинка потврђује њихову перцепцију, тврдећи да „моје сликарство настаје из једне унутрашње потребе, потребе за миром, равнотежом”,⁴¹² што поткрепљује целокупним каснијим (париским) стваралаштвом, које перманентно евоцира атмосферу сакралности и амбијенталности средњовековне архитектуре. Шематизовање и једноставност по узору на византијски живопис, свођење на графички симбол и истицање линије јесу опште одлике њеног рада, које је методично развијала кроз аутентичан ликовни језик. У целини, формална једноставност била је њена уочљива обликовно-морфолошка уметничка одредница још од најранијих радова, када је највише пажње посвећивала портрету и фигуралној композицији. Управо се такав пластицитет њених ликова разликовао од задатих критеријума, академизоване представе изражавања и произвођења уметности социјалистичког реализма, који јесте тражио фигуру, само другачију. Како је и сама Љубинка сведочила: „Још док смо били у Београду, владала је сликарска диктатура. Морало је да се слика само позитивно, а позитивно је било фигуративно, раднички... баш као у Русији: румени радници, обнова земље, нада, веселе боје... ”.⁴¹³ Утишана атмосфера, пригушен колорит, наглашена контемплација, плошно одвајање сликарских партија уз геометризовано свођење детаља јесте уметничин модел портретског приказивања супротан наметаном идеолошком. Модернистичко, плошно компоновање маса употпуњено је дијалектичким односом спољашњег и унутрашњег простора, на начин којим „спољашњи приказ помаже да се разоткрије интимна величина”.⁴¹⁴ Допојасни, грађански портрети **Портрет мајке Анђе** (око 1947, сл. 28), **Портрет оца Страшимира** (1948, сл. 29) и **Портрет брата Мирослава** (1945, сл. 30) Љубинке Јовановић рађени су са фигуром у предњем плану

⁴¹¹ П. В., *Љубинка Јовановић још једна жена-сликар*, 5; Д. Марић, *Прва самостална изложба Љубинке Јовановић-Михајловић*, 4; М. Б. Протић, *Изложба Љубинке Јовановић*, 7.

⁴¹² М. Ђорђевић, *Из потребе за миром*, 23.

⁴¹³ Н. Андрејевић, *Победа ненаметљивости*, НИН, Београд, 21. 5. 1998, 40, 41.

⁴¹⁴ G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd, Čačak 2005, 180.

која је у статичној позицији и „малом наративу”, нешто обавља (рукама), мајка пакује, брат црта или пише, док је отац са штапом у шетњи. Предњи – фигура и задњи план слике – позадина одвајају два равноправна простора који су у међусобној комуникацији и композиционо се равноправно допуњују. Унутрашњи простор собе на слици **Портрет брата Мирослава** подржан је спољашњим простором града у смирају, у истој контемплативној атмосфери. На платну **Портрет оца Страшимира** први и други план слике (фигура и позадина) чине спољашњи простор који сугерише да наглашена вертикала фигуре оца подржана високим објектима и дрвећем на узвишењу у позадини опредмеђују духовну вертикалу портретисаног. Унутрашњи простор собе на слици **Портрет мајке Анђе** теget завесом/преградом и наслоном столице одвојен је од другог плана/простора који нема експлицитан приказ, већ само наговештава унутрашњост куће као простор интимности, скровишта и породичне сигурности. Психолошку оријентацију представе заокружује предњи план мајчиних руку у комуникацији предметних успомена које „сређују прошлост” и придружују се успомени путовања у нестали, носталгични свет.⁴¹⁵

Потпуно супротно утегнутом цртежу Љубинке Јовановић у своме портретном сликарству, гестуалног експресионизма који иде до деформације, изражава се Косара Бокшан. Смирена, интимистичка представа дома као сигурног места овде је доведена до карикатуралности. На уметничином **Портрету Месаровића** (1951, сл. 31) погрбљена фигура за столом скрајнута је у доњи план слике. Грађански ентеријер зелених зидова са иконом и плавим украсним тањиром и јаркоцрвена обојена просторија која се отвара иза врата, одвојени су аморфном женском фигуром овлаш дефинисаних контура тела и лица. Маса тела из кога излази лице без врата – збуњено и уплашено, у руци држи оловку, атрибут професије.⁴¹⁶ Огромна количина слободе са којом, широким тамним контурама и необузданим потезима четке, одваја сликарске партије и гради слику, као и зеленкасти икарнат лица, само сада у потпуној плакатској сведености, присутни су и у Косарином портрету девојке **Пругаста хаљина** (1951, сл. 32). Лице потпуно сведено, са једва неколико потеза, али потпуно у карактеру и са јаком експресијом, заокружено је фином масом косе у изради прекинутом тачно где би требало – између врата и главе. У целокупној конструкцији

⁴¹⁵ Исто, 140.

⁴¹⁶ Бранислав Месаровић је пре Другог светског рата био главни коректор у дневном листу *Политика*, затим издавач мале приручне библиотеке преко које се издаје као левичар. Касних тридесетих ради као лектор Централног пресбириоа Краљевине Југославије, али како је у току рата био ухапшен од стране Гестапа, после рата нема проблем са комунистима, већ време проводи у својој антикварници у којој преводи руског баснописца Крилова: М. Недељковић, *Ломови у српском новинарству*, Београд, Глас јавности, 19. 7. 2001. Нав. према: А. Квас, *Уметничко не*, Ириг 2019, 27.

тела које у рукама држи мачку и одевено је у пругасту, решеткасту хаљину и предочено контрастом црвене позадине, портрет се конституише снажно и стабилно.

Стваралачка и рецептивна норма наведених портрета Косаре Бокшан јесте смештеност фигура у грађанским оделима у интимистички миље, али сада у иконографској инверзији у односу на Русоов експресионизам, према чијем узору су изведене слике. Ауторка се, стога, враћа традиционалним, карактеристичним предратним тематизацијама са свесним ослобађањем од уметничког догматизма, док истовремено користи праксу модернистичке уметности. Боја, потез и материја постају примарни обликовни поступци, док је нарација потпуно изопштена у смислу предочавања спољашње појавности. Наметнутом редукцијом призора, а појачаном експресијом, уметница естетички открива, описује и интерпретира свесни отклон од „распричане” уметности тих година.

У раду **Девојчица са мачком** (1951, сл. 33) Косара Бокшан појачава своју комплексну интерпретацију међуратне естетике и портретне, јавне представе „безбрижног света” буржоаске реалности. Конверзија значења између бруталног извођења и гестуално миметичке деформације портретисаног у односу на локалну идеологију удобног интимистичког презентовања, овде долази до потпуног изражаја. Тело девојчице, крупно, „утонуло” и незграпно постављено, предочавало је емоционално стање потпуне интровертности. Потпуно и без трагова животне активности, далеко је од било каквог витализма и младости. Извођачка експресија слике је у тој мери појачана, да цела фигура постаје деформисана, заједно са лицем, до непрепознатљивости пола. Поигравање идентитетом можда је била идејна окосница овог рада, зато што визуелна и вербална перцепција слике нису у потпуној корелацији. Наиме, иако нас назив слике упућује на безбрижну девојчицу са мачком, на шта сугерише и њена поставка елегантне хаљине, са свечаним белим/светлим рукавима и оковратником, кратко ошишана коса, „мушка фризура”, и изражене, спојене, несређене обрве, деформисани, асиметрични, недовршени лице, очи и уши, чине представу која је далеко од изражене индивидуализације и јасног истицања телесних и духовних врлина особе буржоаског статуса.⁴¹⁷

Супротно Косари Бокшан, Миодраг Поповић у своме делу **Портрет Вере Божицковић**⁴¹⁸ (1949, сл. 34), који ради неформално, опуштено и у широком потезу,

⁴¹⁷ Претходна три пасуса у овом раду допуњена су и недоследно преузета из монографије: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 24, 30.

⁴¹⁸ У књизи *Уметничка збирка Рајка Мамузића* изнета је претпоставка базирана на препознатљивости портретисане особе, години настанка и претпостављамо жутој боји костима, да је **Портрет Вере Божицковић** који се налази у колекцији наведене уметничке збирке заправо рад **Девојка у жутом**, изложен под редним бројем 67 на Поповићевој првој самосталној изложби у Београду 1950. године. Међутим, овде изражавамо недоумицу око дате претпоставке, зато што је рад насликан уљем на шперплочи, док је у каталогу Поповићеве

целокупном поставком – држањем, фризуром, истакнутом јакном, белом кошуљом и црном машном, као и замишљеним изразом лица ипак сугерише њено грађанско порекло. Само ритмовање црних, жутих и белих партија доведених у равнотежу додатно доприноси динамици слике и стабилној конструкцији, иако је портрет, насупрот томе, широко цртан, слободан у изради и нетачан у пропорцијама. Све ово може се довести у везу са тиме да је платно малог формата, те је за главу/лице у тим димензијама било немогуће достићи прецизност, што аутору, примећујемо, свакако и није намера. Пре свега зато што је естетски оквир у коме уметник презентује портрет своје супруге базиран на дубљој емоцији, односно његова интенција није била верно приказивање спољашњости супруге, већ утисак о њој описан у измаглици и изнедрен у сањарењу.

Нежна представа блиских људи, према којима гаји дубоке емоције, читава се и у Поповићевим радовима **Моја мајка** (1948, сл. 35) и **Мој отац** (1948, сл. 36). Портрети окупани у светлу која излази из њих, материјализовани појачаним инкарнатом зелене боје која читава смиреност и благост родитељства, предочавају еклетантан пример модерног грађанског реализма. Мање репрезентативни, више емоционални прикази, у моделацији, пасти и атмосфери одани Челебоновићевом предратном сликарству, у својој културалној конструкцији и тумачењу читавају ауторову јасну „субјективизацију стварности”, као опозит наметаној уметничкој иконографској колективизацији.

6.4. Групни портрет

Колективизација у уметности односила се на политизацију уметности, и то на плану теме или форме, а са циљем пропаганде и политичке борбе за уређење нових друштвених односа. Оптимална иконографија социјалистичког презентовања обухватала је меморијалну тематику, обнову и изградњу земље и алегоријску глорификацију социјалистичке револуције, речју, уметничку синтезу свакодневног и монументалног наратива у произвођењу и идентификацији новог културног и друштвеног одређења. Најоптималнија рецепција на овом плану одигравала се у групним композицијама изградње земље, у концептима тоталитета снажан и леп човек, и представама рудара у оквиру „материјалне и моралне реконструкције друштва” након ослобођења. Иако у овим категоријама, начелно, не можемо говорити о групним портретима, на неким примерима можда и можемо. О томе

изложбе наведено да је у питању уље на платну: А. Ракић, *Уметничка збирка Рајка Мамузића*, 95; М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, 10.

најбоље сведочи мапа графика Михаила С. Петрова **Ударници Алексиначких рудника** (1950/1951), где су уместо типизираних представа рудара, представе конкретних људи које су „високо карактеризовани портрети” истовремено и херојске представе епохе. Или **Портрет партизанке** (1946/1948) Златка Прице и **Партизанска школа** Фрања Мраза (1954), и др.⁴¹⁹ Оно што је овде фокус нашег интересовања јесте чињеница да су групне композиције наведене социјалистичке тематике, било у форми скица или готових слика, радили и чланови Задарске групе по повратку из Далмације, као резултат радних акција. Миодраг Поповић ради слике **Трасирање пруге Шамац–Сарајево** (1947, сл. 37), **Изградња Новог Београда** (1950, сл. 38), Милорад Михаиловић слике **Пруга** (сл. 39), **Грађевина** (1949, сл. 40).

Шире гледано, у реализацији можемо лоцирати корелацију са овим групним фигуралним композицијама у акцији, наспрам којих постављамо њихове групне композиције/портрете – такође постављене у акцији, односно, окупљене око неке радње. Само што их сада у идентификацији значења ипак читамо као опозите тадашњој савременој култури, јер својим визуелним језиком – темом, материјализацијом, костимираном представом, ентеријером или екстеријером, као и атмосфером, евоцирају одбачену грађанску културу, чиме одбацују све претходно наведене референтне тачке уметности социјалистичког реализма и социјалистичког друштва.

У овом сегменту фокус наше интерпретације започиње сликом **Грађани** (1949, сл. 41) Миодрага Поповића, о којој је у неком од претходних пасуса било речи, а која реферише на рад **Породица/Група** (1931, сл. 1) Марка Челебоновића. Челебоновићева слика као пројекција буржоаског друштва у нестајању, јесте парадигматична представа његове поетике тридесетих година прошлог века, која обилује ентеријерима испуњеним предметима „старог света” – меланхолијом и сетом које се преносе на његове фигуралне, психолошки неповезане прилике. Ову драматику отуђености аутор појачава или тренутним заустављањем или бескрајним продужавањем тренутка свакодневице, у складу са Бергсоновом идејом о времену као о унутрашњем трајању, што реализационо постиже временским дисконтинуитетом у настанку различитих кадрова слике.⁴²⁰ Наиме, цео приказ компонован је из две половине, линија пресека/раздвајања налази се дуж ивице стола и ивице зида. Обе половине просторије не комуницирају међусобно, као ни фигуре у њима, психолошка слојевитост представе сугерише се протоком различитог времена на њој. Застава у строгом центру слике, испод које читамо изобиље у храни, пићу и декорацији/цвећу, даје могућу

⁴¹⁹ Л. Мереник, *Политички простори уметности 1929–1950*, 6, 7.

⁴²⁰ И. Ивановић, „Психолошки и симболички подтекст сликарства Марка Челебоновића”, у: *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Народни музеј, Београд 2004, 449.

временску и географску одредницу дешавања. Емотивна изолованост фигура огледа се у њиховој укочености и ставу загледаности у посматрача.

Главна разлика у односу на Поповићеву представу **Грађана** огледа се у томе што су његове **Тетке** повезане у фризу истом временском присутношћу, опуштеним телом, закупљене својом властитом радњом дешавања – намотавају вуну или незаинтересоване погледом прате дете које је у покрету испред њих. Њихов сетан израз лица и присутна меланхолија целог призора не говори о челебоновићевском отуђењу и патњи, већ универзализује пролазност времена кроз присутност три генерације ликова, као и трансисторијски постављене фигуре које не репрезентују своје време већ епоху претходног света.

Усмеравање приказаних ликова на неку радњу огледа се и у раду **Критика у пејзажу** (1949, сл. 42) Миодрага Поповића. Цео простор слике осмишљен је из неколико планова: у првом плану је постављен штафелај на који упућују погледи портретисаних, други план слике чине актери „на позорници” који су у међусобној психолошкој повезаности и кроз „репрезентовану комуникацију” егзистирају у свом микронаративу – кроз разговоре о уметности. Потпуно је јасна алузија Поповићевих костимираних ликова који су отишли под слободно небо да слободно сликају – на епоху пленериста и импресионизма. Имамо двоструку алегорију – позивање на традицију модернизма насупрот академизованом приступу соцреализма, али и отворене полемичке конструкције о самој природи уметности, њеном општем смислу, јавном мњењу и друштвеној артикулацији, исказане не самом визуелном представом већ и називом рада. Наведеној интерпретацији додатно доприноси трећи план слике који чини дубоки простор иза, са обрисима града у даљини и просторна сфера у висини коју повезујемо са духовном сфером. Заправо, то што је велики простор на слици дат управо небу, осим што можемо у симболизацији да припишемо интелекту портретисаних, уз велику количину дневног светла, ваздуха и светлог колорита додатно имплицира поменути уметничку традицију (пленериста).

Још једном су разговори о уметности, али сада представљени између професора и његових студената, визуелизовани у раду Петра Омчикуса **Табаковић и студенти** (1946/1947, сл. 43). У овом случају интимно преиспитивање идентитета уметности, у епицентру догме, испољено је вербалном радњом унутар портрета групе. Она се кодификује као „дискретна гестикулација *sacra conversazione*”, остварена између пријатеља а „изван игре политичке моћи и деобе интереса”.⁴²¹ Иако платно малог формата, реализовано у

⁴²¹ L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, 40, 41.

пиктуралној монохромiji и третману лакних потеза, структурално гледано организовано је из два плана у чврстој ритмичкој конструкцији постављених ликова, те као такво одаје утисак монументалности. Рад може бити виђен и као посвета професору, који је профилно издвојен у први план, и коме Омчикус одаје посебно поштовање. Наиме, када је уметник уписао АЛУ у Београду, одмах је кренуо у класу професора Табаковића, кога овај, видели смо, класификује као свог студента који је „даровит, озбиљан и марљив са много смисла за сликарство”.⁴²² Скривена претпоставка значењског слоја слике може бити тематика реторичког садржаја, а могла би да се односи на позицију уметности и њену легитимизацију унутар ондашњих неповољних политичко-историјских околности. Табаковићева размишљања о универзалним значењима уметности, уметности „која није само за данас и сутра, већ мора да служи сваком и далеко у будућности”, налазимо у преписци са Крстом Хегедушићем.⁴²³ Унутар ње изводимо закључке могућих оквирних, проблемских разговора између Табаковића и студената.

Разговори о уметности, само сада у контрастном, присутни су и на слици **Професори** (1949, сл. 44) Петра Омчикуса. Зачудан, у назнакама продуховљен израз лица студената у пријатном разговору на слици **Табаковић и студенти**, сада је замењен драматичном радњом – неуспостављеном комуникацијом о уметности, тачније, наглашеним интерсубјективним односима снажно изражених карактера. Видљиво је да су они предоминантно представљени скоро до карикатуре, или до цинизма, у вештачкој конструкцији ситуираног професорског идентитета, моћи, у позицији донесених конфликтних одлука као што је, можда, избацивање непослушних студената са Академије. О томе сведоче злокобно насмејана лица двојице професора које, на основу распореда приказаних личности записаних на полеђини слике,⁴²⁴ идентификујемо као Ђорђа Андрејевића Куна и Сретена Стојановића, за које знамо да су отворено били на линији промоције социјалистичког реализма. Недељко Гвозденовић, наочитог израза лица, заузима централну позицију не само по композиционој организацији слике, већ и по осветљености портрета, што се може довести у везу са тиме што знамо да је у школској 1948/1949. години на АЛУ Омчикус био у његовој класи. Марко Челебоновић је у визуелној презентацији наведеног догађаја окренуо леђа догађају, не учествује у њему, и ово

⁴²² Уз оцену успеха (оцена 9) након завршеног другог летњег семестра на АЛУ у Београду у школској 1945/1946. години, професор Иван Табаковић додаје и наведену описну оцену студента Петра Омчикуса: Досије број 239, Петар Омчикус (ДАС, Г-209, К-4).

⁴²³ Ivan Tabaković – Krsta Hegedušić, Četrnaest pisama (1930/1931), *Život umjetnosti*, 35, Zagreb 1983. Нав. према: Здравко Вучинић, „Петар Омчикус. Сликарство ретког постигнућа. О портрету”, у: Д. Батаковић, Г. Ђого, З. Вучинић, *Петар Омчикус. Портрети*, 28.

⁴²⁴ Распоред приказаних професора на слици је следећи: Љубица – Цуца Сокић иза преграде/штафелаја, затим Ђорђе Андрејевић – Кун, у средини Недељко Гвозденовић, поред њега Сретен Стојановић и у левом углу Марко Челебоновић. Према: Ч. Карановић, *Петар Омчикус*, 23.

демонстрира својом телесном поставком – прекрштеним рукама и лулом у устима. Цела слика рађена је широким, брзим потезима у изразито тамном колориту/атмосфери, те на овај начин не демонстрира ауторово портретско умеће у реалном приказу портретисаних особа, већ ауторово умеће у приказу карактера и личних утисака о њима. Због начина приповедања на слици **Професори**, претпостављамо да је намерно изостављен професор Табаковић јер нема механизма идентификације, интимне пријатељске везе и поштовања којима смо сведочили у претходном раду аутора.

За разлику од Омчикусове слике **Професори**, на којој је приказан групни портрет изразитих индивидуалаца који не стоје у међусобној комуникацији, већ је истакнут изражени карактер сваког од њих понаособ насликан под јаким утицајем субјективне релације које аутор има са њима, на платну **Сељаци за столом** (1950, сл. 45) Милорада Михаиловића уочавамо да не постоји блиска веза између насликаних субјеката и творца слике. Због тога су њихови портрети реализовани у безизражајним карактерима, чине се полупоспани у дешавању – неформалном кафанском разговору познаника. Иконографију радње чине типизирана сеоска одећа са шајкачом, бела или тамна кошуља, бркови и широки кафански зелени сто са овлаш назначеном храном. Иако сто можда заузима централну позицију и простира се добрим делом слике у наглашеном зеленом колориту, поступак његовог брзог и широког извођења указује да је епицентар значења слике у горњем/другом плану – у животу, не у стварима. „Значајни облици” перцепције у овом случају су реалистички предочени људи у својим мирним, благим разговорима вођеним у опуштеној атмосфери. Овако интерпретирана формалистичка концепција слике упућује на важност заједничког облика живљења појединца у групи, у свом хабитусу по рођењу, без великих прича и наметаних тема проистеклих из социјалистичког миљеа. Другим речима, позитивна вредност садржаја изводи се из скромног, исконског егзистирања у својој заједници, где је свакодневна производња живота, у малим наративима, можда најважнија моћ.

У концепцијској поставци слике, на сличан начин, реализован је рад **Дечаци са витражом** (1951, сл. 46) Косаре Бокшан. Слављење живота кроз срећу, музику, децу, презентовано је кроз четири дечака који су, у разнобојним црквеним одорама, испред динамично постављеног витража веселог колорита, са нотама у рукама, суверено и безбрижно заокупљени радњом певања у хору. Иако су портрети слободно рађени, са широким потезима и у назнакама фацијалног садржаја, целокупна атмосфера којом слика одише сугерише хармоничан однос њеног визуелног и семантичког значења.

Супротно раду Косаре Бокшан, који је реализационо предочен сав у експресивном потезу, Миодраг Поповић на платну **Моја породица** (1946, сл. 47) смиреним потезима четке

гради геометризovanу композицију. Доминацију правоугаоног стола у првом плану слике организационо наставља линија пода, врата, намештаја и завесе, чиме се потенцира геометризација простора заједно са фигурама које обитавају у њему. Цела слика организационо је формирана сва у гредама, пресечена хоризонталом руку портретисаних фигура. Иако је недвосмислено по садржају слике евидентан грађански ентеријер, са уобичајеним елементима те културе (ваза са цвећем, шаховска табла са фигурама, отворена књига), што смо до сада повезивали са челебоновићевским интимизмом, по ритмовању линија, облика фигура и читаве композиције она је ближа сезановско-кубистичким постулатима слике. У том смислу се, осим потенцирања идентитета породице и свога „људско-разумско-ја” кроз атрибуте сликара (палета и четкица у рукама аутора), надовезује на линију својих задарских истомишљеника у естетско-формалистичком оспоравању соцреалистичке идеологије.

Наглашавање личног и индивидуалног најлакше је испољити кроз интимни простор, и то када интимност собе, тако мирна и једноставна, постаје наша интимност.⁴²⁵ Универзално људску суштину остварену кроз један такав призор, односно кроз приказ **Моја мајка и моја жена** (1950, сл. 48), реализовао је у свом раду Миодраг Поповић. Љупки приказ две женске личности, најважније у уметниковом животу, композиционо смештене у уски вертикални оквир, са старијом особом у седећем положају (мајком) у првом и млађом особом (супругом) у стајаћем положају, у другом плану. Иако је мајка у првом плану слике, она не доминира простором, већ је сва пажња усмерена на супруга, која озбиљним изразом лица директно гледа у посматрача, заокупљена драперијом у рукама, при чему се њена стојећа фигура визуелно продужава целом дужином слике белом драперијом/столњаком баченим преко стола. Скромно у ентеријеру а богато у драперији акцентованој светлом, која је сама постављена директно испред посматрача, увлачи га у слику и води до портрета супруге. Линија беле тканине, преко руку, на први утисак сугерише наставак њене хаљине са цвећем (на столу) као декорацијом на истој. Међутим, трећи план слике који чине високо, централно постављена одшкринута зелена врата, са простором који се дубински отвара на даље, готово подједнако заокупља гледаочеву пажњу. Како врата у разradi тумачења могу да класификују два типа сањарења самог аутора, први се односи на то када су добро затворена, што у овом случају нису, и други тип када су одшкринута те тада могу да призивају његове жеље и искушења „да се биће отвори до најскривеније дубине” и освоји сва друга затворена бића. Тумачења могу ићи и до универзалније, есенцијалистичке интерпретације да би човек

⁴²⁵ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 208.

„испричао сав свој живот кад би описао сва врата која је затворио, која је отворио, сва врата која би желео поново да отвори” и још даље, потенцијалност мисли може ићи до питања за кога се она отварају, „за свет људи или за свет самоће?”⁴²⁶

Слика **Моја мајка и моја жена**, не само својом пиктуралном обрадом већ читавим формално-садржинским исказом, спада у категорију интимистичког сликарства. Њеном пластичном анализом видели смо да она не мора да нуди коначна естетска решења, већ ју је могуће, у оквиру посматрачеве свести о слободи, анализирати рецепцијом отвореног дела у које учитавамо многе хипотетичке и нове предлоге, пре свега из сфере духовних и културних пракси. При томе, када говоримо о посматрачевој свести о слободи, пре свега мислимо на његово позивање на активно, субјективно промишљање уметности и интерпретацију, што је свакако било у супротности са апологетским и дидактичким виђењем уметности новог друштвено-политичког уређења.

6.5. Пејзаж

Пејзажно сликарство је уметнички жанр који подразумева ауторову непосредну опсервацију призора из природе, те је као такав присутан у западној уметности још од римскоантичког, ренесансног и барокног периода, преко деветнаестовековног сликарства до модернистичке представе, као и у јапанском и кинеском сликарству. Његово осамостаљивање текло је од ослобађања подређене улоге у књижевним илустрацијама, религиозним издањима и декорацијама, до достизања самосталног статуса према којем природу видимо „ради себе саме”.⁴²⁷ У таквој својој „чистој” форми, он је продукт западноевропске уметности, и као такав појављује се у 17. веку, да би достигао свој врхунац у 19. веку.⁴²⁸ Пејзаж није само призор из природе који би требало представити, већ је и симболички облик сам по себи, те у том смислу има своје подврсте – појмове: „идеално, херојско, пасторално, лепо, узвишено и сликовито”.⁴²⁹ Такође, још један аспект пејзажа има важну улогу у његовој перцепцији, наиме у семиотичким разматрањима пејзаж је у исто време и присутни и представљени простор, што значи да истовремено када се репрезентује сцена из природе, као да и природа утискује и кодира своју суштинску структуру у наш перцептивни апарат који је уоквирен сопственим погледима али и географским и

⁴²⁶ Исто, 205–207.

⁴²⁷ J. W. T. Mitchell, *Landscape and Power*, 2nd ed., Chicago 2002, 12.

⁴²⁸ Исто, 7.

⁴²⁹ Исто, 14.

историјским наративом.⁴³⁰ Тако је пејзаж у српској уметности од када он постаје самостални жанр, почетком 20. века био условљен уметничким дешавањима најпре у Минхену, а потом у Паризу, да би у освит Првог светског рата, а потом и после њега, нарочито био условљен специфичним политичким, историјским, културним и националним околностима.⁴³¹ Пре Првог светског рата у делима наших пленериста – импресиониста, пејзаж је приказиван претежно у светлом колориту, због сликања светла, ваздуха и атмосфере, док је после рата након њих на сцену ступила друга генерација сликара изразитих колориста. Међутим, између два рата осим сликања призора из природе, пејзаж је обухватао и сликање сопствене непосредне околине аутора као стварне или пројектоване уметничке представе. Тако је релевантна природна средина за једног савременог уметника постала архитектонска и урбанистичка околина велеграда, хабитус уметника који се у односу на своје биће не осећа одбојно, као што је то био случај уметника ране модерне, који је тражио подстицај у нетакнутој природи, већ је са том својом животном околином „потпуно срођен и срастао.”⁴³² Сличан тренд међуратног пејзажног представљања настављен је и после Другог светског рата, с тим што су посве нове политичко-историјске и културне околности изродиле још један другачији, функционални, протоколарни тип пејзажа, а који је преко масовног уписивања социјалистичког садржаја требало да да легитимитет новом друштвеном поретку. Наиме, пејзажи су имали изузетну „улогу у конструисању наднационалног идентитета”. Приказивана су места везана за историју стварања нове Југославије, места великих партизанских битака, као и препознатљиви топоними заједничке државе. Како је нови идентитет био базиран на природним лепотама али и различитостима југословенског простора, требало га је визуелно масовно презентовати.⁴³³

Пејзажи чланова Задарске групе, иако настајали на самом извору формирања и конституисања те нове државе, у новим друштвено-политичким околностима, нису следили дате инструкције. Према својим нормативним одређењима они припадају предратним модернизмима, од импресионистичког, експресионистичког и интимистичко-реалистичког извођења, до назнака асоцијативног свођења видљивог. Можемо их свести на две основне подврсте – градске пејзаже и сублимиране „меморисане слике” истих, или перцепције и рефлексije призора из природе. С тим што обе категорије у себи повремено инкорпорирају

⁴³⁰ Исто, 15–17.

⁴³¹ С. Чупић, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 31, 32.

⁴³² Ј. Денегри, „Прилози о наступима савремене француске уметности на Југословенском уметничком простору у другој половини XX века”, у: *Зборник Народног музеја*, XIX-2, Народни Музеј, Београд 2010, 630.

⁴³³ А. Панић, *Уметност и власт: пејзажи из збирке Јосипа Броза Тита*, Нови Сад, Београд 2014, 27–29.

људске фигуре, али не као везивно ткиво или задату нужност, већ као форму живота која може бити интегрални део слике, али може и конструисати идеалну структурирацију живота сопственим интегритетима.

Примере овакве врсте пејзажа најбоље илуструју радови Миодрага Поповића **Лука у Задру** (1947, сл. 49) и **Народно позориште у Београду око 1880.** (1949, сл. 50). Естетски дискурс слике чине топао, сунчан, животни дан, пејзаж употпуњен људским фигурама у њиховим безбрижним радњама, једно персонализовано виђење свакодневице, било на приморју и обали мора, или у урбаном језгру велеграда.

Обе слике експлицитно манифестују ауторово језгро идеја и веровања о самој природи уметности и њеној улози у друштву, али и њеног историјског развоја, пре свега садржинском евокацијом прошлости. Наиме, још је Момчило Стевановић у критици поводом прве самосталне изложбе Миће Поповића запазио да његови радови имају карактер „присне исповести”, као да су ствари лично доживљене и да поседују један субјективни тон другачији од свих осталих, наводећи управо слику **Народно позориште у Београду око 1880.** као пример сопствене успомене рађене са једном „дирљивом топлином”.⁴³⁴ На ово упућује не само садржај већ и елементи израде – платно је рађено сочном, густом бојом са пуно колорита, док је цео приказ живахног центра града испуњеног костимираним грађанима различитог класног порекла и новоизграђеним репрезентативним позориштем у центру уравнотежене композиције, окупан светлом.

Занимљиво је и то да је Павле Васић у својој критици прве самосталне изложбе Миодрага Поповића скренуо пажњу на евидентне утицаје Камија Писароа и његове слике **Француског позоришта** (1898), коју је Поповић имао прилике да види у Уметничком музеју у Београду.⁴³⁵ Оно што би свакако могао бити Писароов утицај, осим идеје сликања позоришта, али не и перспективе, то је атмосфера на његовим сликама, коју Поповић посебно истиче. Он о овој теми отворено говори, као што је изнети коментар на *Изложбу новије француске уметности*, одржану у Београду неколико месеци раније. „Има на поменутој изложби неколико пејзажа, од којих се ниједан по сугестији ваздуха и атмосфере, и оног утиска *plein air*-а не може да мери, рецимо, са пејзажом Писароа: *Трг пред Париском опером*.”⁴³⁶

⁴³⁴ М. Stevanović, *Izložba mladog slikara Miće Popovića*, 3.

⁴³⁵ П. Васић, *Прва самостална изложба сликара Миће Поповића*, 4.

⁴³⁶ М. Поповић, *Поговор*, 40.

Још једном је лепота живота по приказу атмосфере летњег приморског дана презентована у раду **Лука у Задру**.⁴³⁷ Павле Васић у поменутој критици нарочито истиче ово платно тврдећи да га „конструктивна повезаност фигура са пределом” посебно издваја од многих наших сликара код којих оне имају „само илустративну улогу”.⁴³⁸ Ђорђе Поповић, такође, издваја ову слику као пример Поповићевог другачијег гледања на ствари, као и стваралачких могућности које он у своме раду поседује.⁴³⁹

Пажљиво сугерисана атмосфера живота на слици дата је кроз приказ радника у луци заокупљених својом радњом, шетача и деце која се играју са псом у првом плану. Наглашену хоризонталу слике која је равномерно подељена на небо и представљену жанр сцену са пределом у позадини, пресеца вертикала брода са издвојеним, необичним јарболом. Главни носилац призора може бити сидро из прошлих времена које је издвојено на обали и које је централно постављено у слици. Сидро у првом плану даје просторну и временску димензију слици. Просторну димензију пројектује тако што је најдаља тачка на платну изнад њега, те се бесконачност простора управо ту сусстиже, односно на првој половини слике гледано одоздо – ту се дешава сва радња. Временску димензију призора сидро постиже својим старим изгледом, указује на везу са прошлошћу и континуитетом трајања живота на овим просторима, што је употпуњено и јасно профилисаним само оним грађевинама које су такође показане у служби прошлости.

Евокација прошлости ове „венецијанске ведуте” заједно са јасно означеним **Народним позориштем у Београду око 1880.** потенцијална је ауторова интерпретација историјског развоја уметности, али и њеног општег концепта садржаног у речима: „Општа људска топла осећања за природу, за љубав, нису никакав противник социјализму, и не значе омаловажавање његових проблема. Напротив, за једно време организоване борбе за човека, тек треба да буду врло типични и хуманост и топлина”.⁴⁴⁰ На овај начин, сопственом истином о уметности, Поповић је, можемо закључити, упутио своју имплицитну критику у том моменту још увек важећем социјалистичком реализму.

У комбинацији рефлексива призора из природе и градских пејзажа настаје рад **Београд** (1947, сл. 51) Миодрага Поповића. Иако назив рада сугерише урбани пејзаж, читава слика окупирана је природним пределима кроз више планова, вегетацијом и великим небом, које је

⁴³⁷ У каталогу прве самосталне изложбе Миодрага Поповића осим слике **Лука у Задру** (1947, уље на платну, бр. 33), била је изложена и скица **Лука у Задру** (1947, уље на платну, бр. 32): М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*.

⁴³⁸ П. Васић, *Прва самостална изложба сликара Миће Поповића*, 4.

⁴³⁹ Ђ. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића*, 3.

⁴⁴⁰ М. Поповић, *Поговор*, 45.

рађено на исти начин као на платну **Народно позориште у Београду око 1880**. Једина два препознатљива топонима који оправдавају назив и идентификују читаву слику су Саборна црква и Железнички мост, у композиционом распореду опозиционо постављени. Град посматран са брда, из париске, уобичајено уздигнуте перспективе, може се довести у везу са естетиком бонаровског повишеног погледа на град настао под утицајем јапанске визуелне културе.

Под утицајем јапанске културе развијају се необична перспектива и начин посматрања предела из високе стајне тачке, уз његово фрагментарно кадрирање, из чега произилази и плошност прозора, што су све биле одлике деветнаестовековног француског сликарства, присутне и на појединим радовима Петра Омчикуса. Управо на таквим радовима аутор је најдаље отишао у сублимацији мотивског призора и његовој концептуализацији, те у пластичким истраживањима слике на плану раскида са мимезисом. Геометризација облика биће настављена и у еманципацији његовог уметничког језика под утицајем француске геометријске апстракције после његовог одласка у Париз 1952. године. Иначе, оваква врста промишљања природе виђена је најпре у Мондријановим свођењима предмета из природе на геометријску шему, почетком друге деценије двадесетог века, што потврђује и Кенет Кларк својом тезом на тему пејзажа да је апстрактно сликарство заправо наследник пејзажа, односно логичан изданак његових антимиметичких тенденција.⁴⁴¹

Код Петра Омчикуса наведене тенденције најизразитије су изражене у радовима **Стари бар** (1950, сл. 52), **Кровови Дубровника** (1950, сл. 53) и **Вагони** (1951, сл. 54). На датим сликама перцепција чулно видљивог света, иако на граници, подржана лингвистичким описима ипак остаје у домену препознатљивог призора. Одсликавање света у овом случају презентовано је живим колористичким визурама урбаних мотива, при чему ће „цртчаста фактура и суставна ритмизација кадрова” врло брзо у Паризу постати самостални градивни елемент.⁴⁴² Иако представљају уметникову субјективну интерпретацију призора, у раду **Кровови Дубровника** присутна су два топонима – две катедрале са високим звоницима, али осим назива, они нису једине одреднице које сугеришу дати пејзаж. Наиме, плави колорит, ултрамарин, у композиционом грађењу решеткасто пресеца слику, те по свом свеопште присутном плаветнилу сугерише атмосферу места позиционираном на обали мора. Тачније, конкретна естетска вредност слике произведена је пластичким обликовањем у коме су плаветнило неба и плаветнило мора уграђени у архитектуру града, те је она постигнута

⁴⁴¹ J. W. T. Mitchell, *Landscape and Power*, 20.

⁴⁴² Т. Мароевић, „Pokret, pa portret i opet okret”, у: *Petar Omčikus*, Palača Milesi, Kulturna ustanova Galerija Kula, Split 2013, 6.

њиховим садејством односно специфично сликарским квалитетима рада, мајсторски изведеним.

Нису само урбани пејзажи били предмет Омчикусовог интересовања. Од момента поновог одласка на приморје (где је рођен), односно од одласка у Задар 1947. године, он ће сваке године одлазити на пут од Истре до Бара. Том приликом сликаће оно што сам највише воли у природи: маслине, винограде, камењаре, старе градове у сивом, плавичастом и маслинастозеленом колориту, односно у дневној средоземној атмосфери кроз „сунце које светли кроз боју”.⁴⁴³ Како је Павле Васић у својој анализи изложених предела приметио, Омчикус их је реализовао спонтано, без напора, али често и без промишљеног композиционог ангажмана који је градио у мртвим природама. У истом тексту, даље, наводи и то да Омчикусов колорит носи „одлике његовог формирања: сталоженост, поступност, извесну мирноћу”, што најподесније описују две изузетне слике настале у Задру, **Гувернерова палата** (1947, сл. 55)⁴⁴⁴ и **Рушевине Задра** (1947, сл. 56). Иако рађене са доста материје боје, густе, пастуозне, осунчане и просветљене светлом, колорит није главни носилац естетског акцентовања, већ је то потез, широк, чак неодмерен, до аморфне разградње грађевине, посебно у **Рушевинама Задра**. Заправо, главни је утисак који ово платно преноси на посматрача експресија, односно ауторско остављање сликарског трага који вешто гради присутност затеченог призора. До сличног закључка долази и загребачка критика, у којој се наводи да би у појединим пејзажима „намерно лишеним простора и зрака”, а сликаних набијеним бојама, био очекиван изразит колорит, који код Петра ипак изостаје, што није његова мана већ, услед недостатка стрпљења, управо одлика.⁴⁴⁵

Недостатак стрпљења у пиктуралној реализацији, односно брз гест, не само портрета и људских фигура већ и у пејзажима, нотирамо и код Омчикусове супруге Косаре Бокшан. Поред Милорада Михаиловића, Косара Бокшан је од свих чланова Задарске групе на својој првој самосталној изложби 1952. године највише изложила пејзаже. Од укупног броја представљених радова (74), највећи део (49) били су радови из овог жанра. Од тога три уља на платну са мотивом Београда, седам уља на платну са мотивима приморја, док су остали предели урађени у гвашу.⁴⁴⁶ Овом приликом би требало нагласити да ће остајањем у највећој могућој мери унутар овог жанра, таква ауторкина посвећеност природи, у смислу њеног

⁴⁴³ Р. Кнежевић, *Поводом изложбе Петра Омчикуса*, 20. октобар, Београд, 24. 11. 1951, 4.

⁴⁴⁴ Да је **Гувернерова палата** рађена пред призором, односно у самом Задру, а не као меморисана слика, сведочи и ауторова посвета: „Гувернерова вила Задар. Сликана последњег дана рада *Задарске групе*. Сликана руком од Петра Омчикуса августа 1947”. Запис аутора на полеђини слике приликом поклањања рада Галерији Матице српске у Новом Саду. Нав. према: Л. Мереник, *Модернизми*, 51.

⁴⁴⁵ V. Ž., *Izložba slika Petra Omčikusa*, 5.

⁴⁴⁶ *Изложба слика Косаре Бокшан Омчикус*, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 1–10. 1. 1952.

уметничког, естетског и филозофског поимања, бити пресудна одредница њеног целокупног ауторског концепта развијаног у Паризу. Идеолошке референце овог визуелног језика читавале су се најпре у склопу посткобриног сензибилитета, лирске апстракције и енформела у Француској када ствара „вегеталне композиције” следећих циклуса: *Парка Монсури*, *Кукуруза*, *Пластова*, *Шума* и *Евенки*, које ће потом заменити „атмосферским композицијама” циклуса *Светлости*, *Сунчевих мена* и *Простора*. Осим жеље да се непосредност доживљаја (природе) претвори у сликарску представу призора, кроз повратак фигурацији средином шездесетих година, Косара Бокшан разматра човеков однос према природи у циклусу *Икаров лет*, али и његово место у њој у циклусу *Пијани брод*, да би, на линији овог дискурса, ауторка у циклусу *Жене планине* своје идеје развила до тела као знака апсолутне природе. На проблемском нивоу константно окретање природи указује на уметничину потребу за њеним упознавањем, истраживањем и очувањем. Она жели подсвесно да изазове човеково освешћење пред природом, као и његово трајно успостављање дијалога са околином. Употреба природе, односно контекстуално бављење њоме или пејзажом, не само у смислу „еколошког захтева” већ и у смислу сталног етичког преиспитивања човекове проблематичне везе са природном средином, кроз све еволутивне процесе естетског бављења Бокшан овом идејом, претвара се у један аутентичан ауторски исказ који се бави сталним уметничким постављањем питања о „кориговању света”.⁴⁴⁷

Како је Косара Бокшан једина чланица Задарске групе која се у свом целокупном опусу у потпуности посветила идеји природе, било је неопходно ово опширније предочавање увида у ту врсту посвећености овом феномену. Што се тиче задарског периода, њега је видели смо могуће прочитати најпре кроз мотиве са приморја, дакле у радовима **Улцињ** (1950, сл. 57), **Околина Ријеке** (1950, сл. 58) и **Стари Бар** (1951, сл. 59). Стари Бар и околину Ријеке перципирамо из необичне уздигнуте стајне тачке са погледом који се завршава у даљини на скоро па истој висини. Мотивска сугестија присутна је, осим у лингвистичком упуту, и на самом платну које у крајњој инстанци не сугерише карактеристичну физиономију пејзажа. У **Околини Ријеке** она је сведена на развучену, панорамску визуру у обрисима, где је медитеранско поднебље колорисано пастелним, тамним тоновима окер и зелене боје, док је у **Старом Бару** она реализована драматичним таласастим покретима / планинама у горњем плану и вертикалним потезима / кућама у доњем плану слике. На слици **Улцињ**, која је рађена у контравизури урбаног крајолика у односу на претходне две, стајна тачка посматрача је у

⁴⁴⁷ О аутентичном уметничком наративу реализованом кроз стваралачку концептуализацију природе, кроз све циклусе рада Косаре Бокшан, види више у: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*.

самом дну вертикално високо постављеног призора. У наглашено експресивној енергији покрета, реализованог тамним контурама, збијено насеље коцкастих кућа постављено је по ободу брда високо у горњи план слике. Доњи план реализован је плошно, разнобојно у иконичком свођењу црног (мотива) – птица и дрвећа. Горњи и доњи план призора мотивски су повезани једнообразним, пластички сведеним злокобним птицама, што уз употребу тамнијих, пригушених тонова производи једну туробну атмосферу, осећај нелагоде, субверзивности и отуђености. Ово дело најсугестивније дефинише Косарину сликарску естетику која је у складу са читавим њеним ауторским сензибилитетом који, већим делом, суштински одликује неконформистички поступак са дозом отпора, супротан париском извођењу „лепе слике”.⁴⁴⁸

За разлику од Косаре Бокшан, Љубинка Јовановић у своме раду идентификује један смиренији, контемплативнији уметнички карактер. Још је Миодраг Протић за њену прву самосталну изложбу истакао као најважнију одлику ауторкину сталну тежњу „да открије дубље и хуманије значење природе”, те да јој перцепција спољњег света служи да би најпре изразила саму себе.⁴⁴⁹ То ће рећи да у визуелној интерпретацији објективног доживљаја света стоји стална тежња за наметањем личног, искуственог ликовног знања. Њени радови у пејзажном жанру показују широк распон ликовног истраживања, кретали су се од реалистичког⁴⁵⁰ и експресионистичког⁴⁵¹ третмана, до границе са апстракцијом.⁴⁵² Павле Васић се чак доста негативно осврће на пејзаже, у смислу да су схваћени „широко и смело” те „површно, недовршено и скицозно”.⁴⁵³ Међутим, у кадрираним урбаним пејзажима долази до значајне стилизације која ће у приличној мери навестити правац ауторкиних даљих истраживања, као и њеног целокупног поетичког дискурса. Он ће најпре бити усмерен на архитектуру градова и синтетичко сликарство геометријске провенијенције, да би се развио до потпуне апстракције високе трансценденталности и иконичке структуре источњачке сакралне амбијенталности.

На линији ових тврдњи, размотрићемо најпре природни пејзаж као кадар обухваћен погледом, са живом и неживом природом, који има тенденцију свођења миметичког призора на вештачку конструкцију геометријског усмеравања на њеној слици **Поглед из манастира Крке на реку Крку** (1950, сл. 60). Уочљивом геометријском стилизацијом дословно се

⁴⁴⁸ Види: *Исто*, 30.

⁴⁴⁹ М. Б. Протић, *Изложба Љубинке Јовановић*, 7.

⁴⁵⁰ Радови: **Задар** (1947), **Маслина** (1947), **Зворник** (1948), **Корчула** (1949).

⁴⁵¹ Радови: **Предео код Вир Пазара** (1948), **Котор** (1949), **Маслине** (1949).

⁴⁵² Радови: **Пејзаж** (из околине Задра, 1947), **Стари Бар** (1949).

⁴⁵³ П. В., *Љубинка Јовановић још једна жена-сликар*, 5.

антиципира Љубинкин будући поетички систем хоризонтала и вертикала, као и карактеристично композиционо структурирање слике у „прочишћеним плохама”.⁴⁵⁴ Карактеристично ауторкино грађење слике кроз чврсту конструкцију и геометријско сажимање у плоху присутно је и у раду **Которски кровови** (1949, сл. 61), где имамо колажно преплитање кровова, визуелно сажето кроз суочавање графизма линије и геометризоване површине у једну сликовну презентацију високог погледа одозго. На потпуно сличан начин рађена је и слика **Tre sorelle – Котор** (1950, сл. 62), у смислу геометријског редуковања не само облика куће већ и њених градивних елемената – прозора, врата, тераса, врта, односно целокупног њеног амбијента материјалне егзистенције, травњака и животиња у позадини, до дрвећа и калдрме испред. У погледу стајне тачке урађена је обрнуто у односу на **Которске кровове**, тачније из доњег ракурса посматрања. Хроматска структура слике је испошћена, у питању су пастелни тонови зелене и плаве боје – боје природе. Међутим, архитектура облика постављеног главног објекта призора, осим што манифестује помало инфантилан домен реализације, показује и недоумицу везану за „модуларну геометрију мануфактурне или индустријске архитектуре”.⁴⁵⁵ Она, видимо, не води порекло из неке одређене традиције, а која ће уз позајмљене амблеме „урбаних знакова” бити Јовановићева општеприсутна поетичка одредница будућег сликарског развоја. На слици **Tre sorelle** уочљиви су такви први аутентични знакови у форми шиљасте визиготике, односно преломљеног лука и аркаде у свим градивним елементима, од крова/омотача, преко прозора, до улазних врата. Такође је присутна универзална симболика куће са њеним отворима, прозорима и сводовима, као прелазним местима спољашњег и унутрашњег света, где се интимни простори и спољашњи неодређени простори међусобно непрекидно подстичу у свом расту.⁴⁵⁶ При томе мислимо, пре свега, на план духовности проистекле из формалног архитектонског прочишћавања у правцу сакралне амбијенталности.

Представа сведене фасаде **Tre sorelle** из Котора наводи нас на сликарску компарацију са њеним делом **Катедрала у Котору** (1948, сл. 63), где такође имамо представу фасаде јасно идентификованог сакралног објекта – катедрале са два висока звоника. Она је постављена у средњи план слике, у средиште призора чију драматику у првом плану потенцира геометријски компонована шема црвено-белих коцки. Међутим, у овој шеми црвено-белих коцки долази до одређених ишчашења због тога што њихова геометрија не одговара реалној

⁴⁵⁴ S. Stepanov, *Ljubinka Jovanović Mihailović, Slike*, Savremena galerija Centra za kulturu Olga Petrov, Pančevo 1992, н. п.

⁴⁵⁵ Р. Ж. Мулен, „У ватри знакова и блеску слике”, у: С. Бошњак, Ч. Симић, Р. Ж. Мулен, *Љубинка Јовановић*, н. п.

⁴⁵⁶ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 188.

перспективи посматрача, што је пикторално у реализацији у пандану са ишчашењима постављених планина које „нападају” небо, у трећем плану слике. У својој перспективи и сама катедрала је мало померена, те читав трг оставља утисак меморисане слике пејзажа, проблемски интерпретираног у назнакама њених будућих просторних редукција и трансцендентних естетичких захвата.

Вера Божичковић, као што смо већ споменули у претходним пасусима, била је једина чланица Задарске групе која није организовала своју прву самосталну изложбу до 1952. године,⁴⁵⁷ тачније једина није имала јавну презентацију својих раних радова из задарског периода. На својој првој самосталној изложби 1956. године, у својој сликарској језичкој реализацији она је већ прошла искуство париске уметности и усвојила умерена посткубистичка тражења. Њене фигуралне композиције и пејзажи сада су показивали редуковани формализам конструктивистичке провенијенције и геометризоване форме. Шездесетих година, уметност Божичковићеве ће из негације ове предметне форме прерасти у гестуалну, апстрактну наравицу чисте материје – енформел уметности. Међутим, у првој фази њеног стваралаштва, у којој је она усвајала сликарска искуства својих професора Зоре Петровић и Јована Бијелића у школи Младена Јосића, а потом Мила Милуновића и Ивана Табаковића на АЛУ у Београду, Вера Божичковић у своме раду показује директна ослањања на ову уметничку традицију. Тачније, не успева да се одвоји од естетичких начела реалистичко-интимистичке предратне српске уметности, која наставља ову концепцију умереног модернизма и у послератном периоду. Стога су тако неки њени пејзажи настајали у Задру, у директном контакту са природом, рађени у изразито светлим бојама, у поетско-реалистичком маниру (слика **Предео из Задра**, 1947),⁴⁵⁸ док су други у јасној и уравнотеженој концепцији показивали затамњени „музејски” сфумато колорит и атмосферу (**Стара маслина**, 1947).⁴⁵⁹

Готово сви чланови Задарске групе у овом првом развојном периоду стваралачки су маркирали и сликарски варирали један те исти мотив, аутентичан и општеприсутан у оном поднебљу, а то су маслине. Овај доминантни мотив у својим ауторским виђењима презентовала је и Вера Божичковић. На слици **Маслина** (1947, сл. 64) она не показује у реализационом знању већа одступања од класичних морфолошко-обликовних принципа и

⁴⁵⁷ Према сведочењу Љубинке Јовановић, сви чланови Задарске групе управо су организовали своје прве самосталне изложбе са идејом реализације одласка у Париз. Међутим, Вери Божичковић је већ било омогућено, након добијања стипендије њеног супруга Миодрага Поповића након прве самосталне изложбе 1950. године, да са њим отпутује у Париз и на самом извору уметности упозна актуелни дух времена.

⁴⁵⁸ Ђ. Kadijević, *Vera Božićković Popović*, н. п.

⁴⁵⁹ J. Despotović, „Slikarstvo Vere Božićković-Popović”, н. п.

пажљивог просторног компоновања у реалном предочавању чулно показиве стварности. Усамљена, разиграна маслина у првом плану, композиционо је допуњена медитеранским растињем у другом и морским призором са обалом у трећем плану. Слична формално-пластичка тражења у реалистичком маниру демонстрира и платно **Предео из Задра** (1947, сл. 65), са том разликом што ова просветљена слика под титрајем јаког медитеранског светла показује благе тенденције у правцу лако расплнутих форми.⁴⁶⁰

Милорад Михаиловић је био још један члан Задарске групе који је на првој самосталној изложби својих радова, а тиме и у свом целокупном раном периоду сликарског развоја, презентовао највише пејзажа, реалних или пројектованих представа предела и урбаних мотива. Од укупно изложено осамдесет два рада, више од педесет радова биле су визуелне презентације наведених мотива, настајале или из његовог амбивалентног односа према „матичној луци” Београду или као последица духовних и егзистенцијалних тражења по приморју. Осим шест радова са приказима Београда, на Михаиловићевој изложби биле су присутне и представе из Задра, Корчуле,⁴⁶¹ Крке, Дубровника, Сушака, Бара, Котора и Ријеке.⁴⁶² Поље слободе за којим је један савремени аутор чезнуо у модерном друштву управо се односи на откривање природе, на њено разумевање и интеракцију са њом. На Михаиловићевим приморским пејзажима представе природе нису се односиле на морске ведуте, већ га је „посебно привлачио камен, зидине древних приморских насеља, оглодане и испране морем и сољу”⁴⁶³ или маслињаци са брдима и црвеним крововима (**Сушак**).⁴⁶⁴ Међутим, ови пејзажи могли су да имају и потпуно другачије формално стилске одреднице у гестуалном изразу и крајње слободном експресивном изразу, јер су одражавали тек рефлекс виђеног или наслућеног природног одраза уз тренутну сугестију емоције. То ће се развити у универзалну одредницу Михаиловићевог каснијег поетичког изрази у „новом концепту пејзажа” – у апстрактни пејзажизам.⁴⁶⁵ Оваква деформација почетног мотива реализована на граници са апстрактним језичким поимањем ствари, највидљивија је у ауторовом раду **Стари**

⁴⁶⁰ О колористичком третману наведених радова, као и некој већој формалној анализи сликовног говора, овом приликом не може бити речи, због тога што су аутору ових радова биле доступне само њихове црно-беле репродукције.

⁴⁶¹ На лето 1948. године неки чланови Задарске групе и њихови пријатељи поново одлазе на море да сликају у природи. У питању су: Слава Богојевић, Косара Бокшан, Оливера Галовић, Љубинка Јовановић, Милорад Михаиловић и Петар Омчикус. Управо овде рађа се идеја о формирању групе Једанаесторица. Види: N. R. Kuzmanović, *Kosara Bokšan*, 200.

⁴⁶² За његов први прави одлазак у Ријеку аутор наводи 1949. годину. Исте године управо у Риједи венчали су се Милорад Михаиловић и Љубинка Јовановић.

Петар Омчикус и Косара Бокшан венчали су се годину дана раније у Београду, а потом отишли да живе у Риједи. Види: *Исто*.

⁴⁶³ D. Medaković, „Zapisi o Bati Mihailoviću”, н. п.

⁴⁶⁴ К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

⁴⁶⁵ J. Denegri, „Milorad Bata Mihailović”, н. п.

Бар (1949, сл. 66), који је као мотив, видели смо, био почетна инспирација управо за овакву врсту свођења код већине чланова Задарске групе који су у своме раном раду показивали експресионистичке предиспозиције на плану асоцијативно-апстрактног редуковања призора. Код већине ће се испоставити да управо мотив Старог Бара показује велике сличности пре свега у обликовним свођењима планинских, хоризонталних, оштро усмераваних врхова.

Михаиловићева **Процесија на Корчули** (1949, сл. 67) је рад који у формалном смислу још једном доследно прати ову тенденцију експресионистичког поигравања призором, са тим што њу овде одликује изразита драматика ноћи, очитана у колони свештеника и тамним по плановима издиференцираним небом, брдима и манастирским конацима у високом погледу. Атмосферу опште напетости и трајне узнемирености са леђа приказане поворке, подигнутих руку и црквених барјака, у целини формира „општа чежња за чудом”.⁴⁶⁶

„Трагично је медитеранска димензија. Ту димензију имају Грци, имају је и други народи овог поднебља. Имамо је, дабоме, и ми који смо чулно богати. Толико нам је природа дала да смо измислили и црну боју... црна боја је знак човековог присуства у чуду Божјем.”⁴⁶⁷

Свеприсутна црна боја у драматичној сукоба тамног и светлог, што је општа одлика његовог каснијег париског сликарства, овде је демонстрирана у пластичкој организацији призора, који нити је пејзаж/предео, нити градска архитектура, већ амбијентални приказ сакралног, духовног, универзално људског у драматичној тежњи да се могуће „измири са космичким”. Михаиловићева, како сам каже, опсесија светлом овде није само важна одредница у анализи значења самог уметничког дела, већ има ширу структуралну основу у његовом целокупном грађењу. Светло је разасуто у архитектонском амбијенту једино по поду, само за себе, у специјалној врсти аутономије, и као такво је битно. По поду односно по светлу се шета, процесија у колони има директни контакт једино са тлом, који је истакнут и потенцира драматику кретања управо њиме (светлом). Да би се изражајно издвојило, оно је у потпуном окружењу мрака, без интеракције са фасадама које су по колориту у варијацији валера скоро идентичне са планинама и небом у другом плану. Светло нема своју природност, нити натуралну функцију да осветли, већ имплицира, видели смо, сасвим другу функцију која се односи на производњу значења, и управо зато оно је потенцирана и реализационо заокружена целина. У предочавању важности ауторових формалних својстава

⁴⁶⁶ D. Medaković, „Zapisi o Bati Mihailoviću”.

⁴⁶⁷ М. Глигоријевић, „Улица Бате Михаиловића”, 71, 72.

пored драматичног геста, управо ће светлост имати главну улогу у Михаиловићевој следећој париској еволутивној фази, у којој пластичка трансформација слике достиже своју крајњу границу у редукцији мимезиса. При томе сама светлост драматично учествује у грађењу физиономије облика и простора слике и постаје главни субјекат његовог експресивног формалног верификовања.

Према наводима Павла Васића у критици Михаиловићеве прве самосталне изложбе, међу радовима који носе његову трећу развојну фазу а коју чине управо ова експресионистичка обележја, истичу се пејзажи Београда прилично неуједначени по квалитету.⁴⁶⁸ Већ смо навели да је на овој изложби било приказано укупно шест слика са представама Београда,⁴⁶⁹ и запажамо да у каталогу изложбе ниједно платно није носило назив **Велики Београд**. Ова именичка синтагма вероватно је накнадно учитана за платно под називом **Београд** (1951, сл. 68)⁴⁷⁰, претпостављамо због његовог већег формата (130 x 171 цм), а не због уметникове грандиозне опчињености велеградом. Одређена врста амбивалентног односа постојала је у Михаиловићевим изјавама за град у којем је живео и уметнички се развијао нарочито после одласка у Париз, и то у његовој ретроспективи сећања. Па тако за свој први прави, како сам каже, одлазак из Београда за Ријеку 1949. године изјављује да се десио:

” [...] јер код нас нисам више могао да подносим, то што су увек споредне ствари биле у првом плану... а време је било више него озбиљно. Сукоб између две варијанте комунизма био је на врхунцу. Признајем да нисам баш био острашћени комуниста совјетског концепта.”⁴⁷¹

Своја осећања према Београду у моменту када прави његове естетске идентификације, у нешто ранијим сећањима описује:

”Београд је био град густог мрака, град лажи, хипокризије, очаја, лоше ракије. Био је то дакле, и хемијски и физички мрак. Бежао сам од њега и живео којекуда по Приморју... Стајао сам често на обали, гледао бродовље, памтио звук њихових сирена кад

⁴⁶⁸ П. Васић, *Изложба слика Милорада – Бате Михајловића*, 6.

⁴⁶⁹ У каталогу радова проналазимо следеће слике које у називу топографски идентификују Београд: **Београд** (ред. бр. 2), **Београд после кише** (ред. бр. 15), **Београд** (ред. бр. 20), **Београд 1850** (ред. бр. 37), **Београд** (ред. бр. 52), и **Београд са Саве** (ред. бр. 55): *Изложба слика Бате Михаиловића*, Галерија УЛУС, Београд 1951.

⁴⁷⁰ Ова слика репродукована је на насловној страни каталога наведене изложбе Милорада Михаиловића, али је такође проналазимо као репродукцију под називом **Београд** у оквиру ликовне критике Катарине Амброзић за исту изложбу: К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

⁴⁷¹ К. Вуковић, *Постало је најважније да ли је човек исплатив*, 11.

испловљавају и помишљао да се и сам бацам у море и да допливам до неког бољег света.”⁴⁷²

Незадовољство и меланхолија јаког ауторског субјекта које читавамо у овим изјавама рефлектоваће се и на остале његове радове, попут аутопортрета и мртвих природа, али ће значајно утицати и на његове интерпретације града коме се током свог космополитског живота стално враћао, па макар само и у сећањима, односно у својим сликама са нотом умерене носталгије. Није само домаћа већ је и француска критика писала о Михаиловићевој каснијој поетици у којој остаје та константна везаност за земљу из које је потекао, са романтизованом повезаношћу са Византијом, а у којој ће већ на самом почетку своје сликарске егзистенције стећи трајну свест о дубини свог идентитета.⁴⁷³ Такође ће визуелно укодирана слика Београда имати посебно место у ауторовим раним париским, али и каснијим њујоршким пејзажима. Управо ће у својим интерпретативним конструкцијама првих представа Београда Катарина Амброзић конзистентно антиципирати оваква Михаиловићева предочавања пејзажа: „Али, он и не слика мотив као циљ, него кроз мотив као повод слика једну одређену концепцију свог узбуђења, свог доживљаја, заковитлану грозницом стварања, а то га диже изнад граница које му понекад постави занат”.⁴⁷⁴ То дискурзивно употпуњује и Марићева критика по којој је Београд представљен „синтетички”, не у формалној идентификацији његовог спољашњег изгледа, већ у „драматичној истини своје бурне историје”.⁴⁷⁵

Управо, наведена критика може бити полазна основа за анализу његовог рада **(Велики) Београд** (1951, сл. 68), за који видимо да представља визуелну метаморфозу унутрашњег осећаја амбиваленције, сву предочену у несталном оквиру представе, у великом степену апстракције видљивог призора са једина два препознатљива топонима – Палатом Албанија и Хотелом Москва. Лелујавост призора предочена је разложеношћу на, у обрисима дате, урбане целине које у деформисаној решеткисто постављеној композицији егзистирају као геометријски подаци – кућа и улица. Хоризонтала (булевара) у доњем плану, која уводи посматрача у слику, организационо допуњује мапу насеља у вертикали, која належу једно на друго све до горње границе – неба и Авале, која се помаља у позадини. Трома атмосфера загушености призора постигнута је доминантном црном бојом која боји и све остале ауторове

⁴⁷² М. Глигоријевић, „Улица Бате Михаиловића”, 76.

⁴⁷³ Р. Ж. Мулен, „На граници сећања и имагинарног”, у: М. Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, 58, 63.

⁴⁷⁴ К. Амброзић, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 2.

⁴⁷⁵ Д. Марић, *Поводом изложбе Бате Михајловића*, Република, 13. 11. 1951, 3.

представе Београда. Дакле, реч је о једној збијеној представи града, тек изашлог из ратних разарања, а који је управо кренуо у своју модернизацију. „Због значајног броја порушених стамбених јединица али и великог прилива становништва у главни град, Београд је обновљен изразитом брзином. Михаиловићева слика настаје у периоду прве фазе стамбене изградње у Београду (1945–1951), карактеристичној по „ивичној изградњи”, која се одвијала по принципу „пломбирања” тј. уметања нових објеката на места старих порушених зграда или парцела.”⁴⁷⁶ Други закључак јесте да је реч о оном граду када су му Палата Албанија и Хотел Москва били највиши врхови, и када је његов оквир тек почињао да се размиче а грађевине акумулирају низ реку и преко брда.⁴⁷⁷ Речју, један другачији Београд, али уметнички сав у назнакама модерног велеграда у настајању. При томе сама уметност овде показује, указује, изражава јединствену повезаност дела и аутора, где аутор сликовито појашњава: „Јер град је као личност. Мора човек да нађе ликовни разлог да га слика”.⁴⁷⁸

Пејзажи чланова Задарске групе, по свом реализационом знању, по својим пластичким истраживањима и антиципирањима праксе предратне уметности, били су далеко од пожељне, могуће политички употребљене естетизације призора. Изразито субјективног карактера и оптике проматрања, њихови пејзажи ауторски достојно сведоче о освојеној слободи уметничког говора реализованој у једној посве новој клими и друштвеној ситуацији уметничког „пројектовања” новог доба.

6.6. Мртва природа

Почеци жанровског одређења мртве природе потичу још од раног 17. века, када она постаје самостална слика, а не само детаљ или маргина у ранијим религијским сликама. Већ у 18. веку се у теоретским расправама дефинише као посебна грана сликарства која има своје место поред портрета, пејзажног и историјског сликарства, иако до данас остаје заглављена као нижа жанровска категорија прилично маргинализована у историји уметности.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ М. S. Ђорђевић, „Топографија сликарства Милорада Бате Михаиловића”, у: L. Merenik, J. Denegri, М. S. Ђорђевић, *Milorad Bata Mihailović*, 85. Интерпретација изведена из рада: В. Путник, „Трансформација визуре града: урбанистичке интерполације у Београду 1945–1985”, у: *Архитектура и урбанизам после Другог светског рата: заштита као процес или модел*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2015, 85–95.

⁴⁷⁷ М. Павловић, „Бата Михаиловић. Велика слика Београда”, у: М. Павловић, *Природни облик и лик. Ликовни огледи*, Београд 1984, 194.

⁴⁷⁸ И. С. Ћелић, „Бата Михаиловић. Знај да сам човек инспирације”, у: И. С. Ћелић, *Гласови уметника*, 134. Скраћена верзија штампана у: *Књижевност*, 5 (Београд 1990), 982–1003.

⁴⁷⁹ N. Bryson, *Looking at the overlooked: Four essays on Still Life painting*, London 1990, 7, 10.

Мртва природа представља тематски утврђен сликарски жанр који антиципира визуелно препознатљиве уметничке предиспозиције – оне које се односе пре свега на негацију централне вредности и престижа људског субјекта. Другим речима, жанр који се супротставља антропоцентризму других „виших” жанрова, где је физичко изостављање датог субјекта само једна у низу негација његових потенцираних достигнућа, величанствености и јединствености које налазимо у другим жанровима. Протеривањем људске присутности у мртвим природама искључене су и вредности које људско присуство намеће свету, те се сва пажња фокусира на „свет без значаја”, односно на свет који је на изглед ту постављен ради себе самога, те тиме представља равнотежу уздицању људског живота који је уочљив на свим осталим жанровима.⁴⁸⁰ Домен приказивачког интересовања мртвих природа су живот трпезе, ентеријери, домаћинства, артефакти који окружују субјект у свету његовог материјалног битисања, где инкорпорирају његов свет рутине на нивоу малих, тривијалних ствари, пре свега у служби његовог телесног опстанка и самоодржавања. Други ниво перцепције је дискурс који повезује кодиран живот „малих ствари” са другим проблемским питањима (идеологија, сексуалност, класа, и др.), док се трећи ниво односи на материјалну праксу извођења са својим сопственим специфичностима и семиотичким процесима.⁴⁸¹

Како је у овом раду наше референтно поље мртва природа као самосталан сликарски жанр у идеологији стварања Задарске групе, а како је време стварања и деловања Задарске групе период када у послератној српској уметности социјалистички реализам званично започиње и завршава свој (званични) живот државне уметности, закључујемо да се изнете теоријске и филозофске референце самог жанра мртве природе не поклапају са „уметничким вредностима” епохе. Наиме, у своме основном поимању социјалистички реализам је од људског субјекта захтевао пре свега репрезентацију објективне стварности засновану на идеализованој слици новог, настајућег света, а не репрезентацију (света) засновану на ауторефлексiji, света као „своје огледалне слике”.

У овом контексту радови Милорада Михаиловића **Старудије** (1948, сл. 69) и **Лобања** (1948, сл. 70) кореспондирају са својим временом тако што га опонирају или отворено критикују. Сами предмети на овим сликама, вербално и визуелно јасно кодификовани, аплицирали су лична осећања (меланхолија, резигнација) и мишљење (политичка критика) аутора. Иако су исказана кроз тривијалне објекте из његовог „домаћег” простора или

⁴⁸⁰ Исто, 60–62.

⁴⁸¹ Исто, 14.

символичке представе, директно су оспаравала моћ новонастајуће класе у епохи наглашеног егалитаризма.

На отворено питање Иване С. Ћелић да уметник прокоментарише бунтовништво интелектуалаца окупљених у чувеној Симиној 9а у Београду,⁴⁸² Михаиловић одговара: „Ја се слабо сећам Симине улице а моје бунтовништво су биле моје слике: **Лобање, Старудије, Сељаци, Србија са биком**“.⁴⁸³ Те наводи:

„Од наших сликара волео сам Ђорђа Крстића и направио сам оне **Старудије** које подсећају на његова **Аласка врата**. То се види, ја не кријем своје инспирације. И ја сам дугуљасту слику направио. Компонувао на други начин. У шпајзу код мојих родитеља буквално је било тако како сам сликао.“

Потом објашњава да је те одбачене ствари, стари сат и стари рам, управо тамо нашао, само што је додао *Ново време* (лист као *Борба*), али не са „луцидношћу политичког отпора“. На крају саопштава да су га на УЛУС-овој изложби, где је слика излагана, напали да је направио грозан цинизам јер је њихову револуцију иронично назвао *Ново време*.⁴⁸⁴ У наведеном Михаиловићевом одговору као да је постојала нека врста сопственог оправдања да је желео да наслика само **Аласка врата**, односно нека врста оgrade од своје чисто политичке ангажованости а из потреба (за) наглашено извођене субјективности уметничког деловања. Стога је ово постављање тривијалних артефаката који окружују субјект у форми „обеспокојавајуће мртве природе“⁴⁸⁵ нека врста статуса људскости у оквирима нове сликарске доктрине. Мића Поповић за ово конкретно платно наводи да „слика осим неоспорне формалне бриљанце, сведочи о великој унутрашњој људској кризи и депресији“.⁴⁸⁶ Сликарске сличности са делом **Аласка врата** уочљиве су пре свега у сличној организационој структури која је постављена композиционо у наглашеној вертикали, али и у

⁴⁸² Симино 9а била је симболичка одредница скупине научника, писаца и сликара који су се окупљали у студентској соби Борислава Михајловића Михиза, студента књижевности, и Војислава Ђурића, студента историје уметности, у улици Симино 9а у Београду. У наведену собу повремено су долазили Миодраг Поповић, Милорад Михаиловић и Петра Омчикус, студенти сликарства, Војислав Кораћ, студент архитектуре, Михајло Ђурић, студент филозофије, Дејан Медаковић, студент историје уметности, Стојан Суботин, студент славистике, Добрица Ћосић, и други. „Ми млади људи у Симиној 9а били смо разних убеђења, од комунизма прихваћеног уз животне опасности и ратне подвиге, преко компромисног сапутништва, младалачки спонтаног анархизма, либералног демократизма, скептичног и стармалог конзервативизма, до отвореног и циничног реакционарства, али се о трајности и замашности промена нисмо варали. Сви среда, без иједног изузетка, целином бића смо осећали да „Ово“ није дошло да прође и да нам је суђено да у духовној клаустрофобији бољшевизма проведемо живот“: Б. М. Михиз, *Аутобиографија о другима*, 142.

⁴⁸³ И. С. Ћелић, „Бата Михаиловић. Знам да сам човек инспирације“, 132.

⁴⁸⁴ *Исто*, 134.

⁴⁸⁵ D. Medaković, „Zapisi o Bati Mihailoviću“, н. п.

⁴⁸⁶ М. Глигоријевић, *Одговор Миће Поповића*, 53.

уочљивом косом пресецању слике (штапом). Такође је видљиво брижљиво грађење призора у смислу класичне концепције сликарства уз наглашене валерске разлике. Према речима Миодрага Б. Протића, Михаиловић подсећа на Крстића по тачно постављеном цртежу, архитектури маса и општем тоналитету тамне гаме, односно базичном материјализовању предмета.⁴⁸⁷ Са друге стране, ипак, постоји значајна разлика у естетском поимању предмета, где Крстићева слика има тенденцију пријатног слагања и перципирања ствари, док су Михаиловићеве старудије драматично потенциране као лом немарно одабраних ствари у ћошку, те тиме одишу немиром и сублимираним отклоном од привида нормалности.

Отклон од свакодневне нормалности кроз *vanitas* тему **Старудија**, појачан је до „макабристичких конотација”⁴⁸⁸ на слици **Лобање**. Неминовну пролазност живота и апсолутну снагу смрти недвосмислено симболизује приказ лобање на слици, постављене као централни и једини мотив. Белина стола, лобање и горњег плана позадине у контрастном је постављању наспрам црнине шупљине лобање и продора дубине – литице иза ивице стола. Пиктуралном реториком слике постигнута је наглашена драматика призора који значењски у себи већ инкорпорира материјалну пропадљивост људског тела, чиме сам по себи постаје алегорија људске усамљености, изопштености, депресије и пролазности. Речју, осликана је идеолошка ангажованост кроз потенцијалност ауторових емоција. Своју ангажованост Михаиловић је овако видео: „То је ангажованост талента, искуства, здравља, технологије у служби сопствених, личних емоција. Нека су мале, велике емоције као формуле, нека то буде естетска емоција”.⁴⁸⁹

Миодраг Поповиће се, међутим, своме времену супротставља мртвом природом кроз дискурс трпезе у домену егзистенцијалног битисања субјекта, али на други начин, далеко од „лепе материје” интимистичке поетике у наглашено лирском осећању мртве природе предратног модернизма. Реч је о сликама **Ћурка** (1947, сл. 71) и **Тепсија са рибом** (1948, сл. 72), где је у први план и крупни кадар постављена представа „мртвог” тела (ћурке или рибе) у свој својој недвосмисленој материјалности, злокобно, без могуће манифестације нечег другог. Пиктуралну реализацију слике адекватно описује Трифуновићева констатација да овај први период Поповићевог сликарства припада тонском или валерском сликарству, пре свега сиве боје, и то у свим њеним „депресивним варијацијама, као сиво-плаво, сиво-зелено,

⁴⁸⁷ М. В. Protić, *Izložba slika Bate Mihailovića*, 5.

⁴⁸⁸ L. Merenik, „Kritičko slikarstvo i odabrano autsajderstvo”, 22.

⁴⁸⁹ И. С. Ћелић, „Бата Михаиловић. Зна да сам човек инспирације”, 159.

сиво-окер”, што може бити тумачено као симбол ауторове резигнације проистекле из сукоба са својом епохом.⁴⁹⁰

Са друге стране, кодиран живот малих ствари у функцији оспоравања идеологије, али сада кроз саморефлексију и поетизовани ескапизам, Миодраг Поповић реализује у својим сликама **Шкољка** (1947, сл. 73) и **Шах** (1947, сл. 74). У овим радовима већ може бити речи о челебоновићевском уметничком интимистичком естетизму чије је предратно сликарство, по речима самог Поповића „било драгоцено склониште од насртаја идеологије на само биће ликовности”,⁴⁹¹ са конкретним утицајем код њега на малу тему и реализован детаљ. Такође, модерни грађански реализам овде се идентификује у угашеном колориту и пиктуралној материјализацији подржанима меланхоличном, чак туробном атмосфером. Конкретно у Поповићевој слици **Шах** осим истоветне језичке и семантичке одреднице призора, уочавамо слично композиционо решење са сликом **Шах** (1933) Марка Челебоновића. Конкретно, овде се напуштањем фиксне тачке гледишта упућује ка неуобичајеним извлачењима нагнутих планова, тако да „мобилност ракурса и наглашена ацентричност” сугеришу на неповезану нужност међусобних предмета, односно њихову спонтаност и позициону немонтираност,⁴⁹² а што даље сугерише непостојаност облика, пролазност времена и пропадљивост материјалног света.

Интимизам као историјско-уметничка категорија на слици **Шкољка** може бити директно прочитан кроз филозофску мисао Гастона Башлара (*Поетика простора*), на коју се библиографија везано за ову категорију често позива. Башларова интерпретација шкољке послужиће као полазна основа за уписивање конкретног садржаја идентификованог у односу на специфично време настанка слике, односно њених друштвено-политичких условљености. Специфична реалност периода када дати рад настаје јесте преломна 1947. година, односно време одласка у Задар и настанка Задарске групе, али и време трајног напуштања студија на АЛУ у Београду од стране Миодрага Поповића. Неминовно да су ова догађања утицала на поетику рада аутора, односно на одабир тема и начин реализације датих садржаја. На слици **Шкољка** дат је изокренути, поједностављени облик амонита, са дубинским наговештајем простора у тами отвора, рађен у монохромном колориту на потпуно сведеној подлози и позадини, те може бити прочитан и као детаљ шире интимистичке мртве природе.

⁴⁹⁰ Л. Трифуновић, *Сликаство Поповића*, 39.

⁴⁹¹ М. Gligorijević, *Mića Popović. Odgovor Miće Popovića*, 46.

⁴⁹² J. Denegri, „Marko Čelebonović”, у: *Modernizam / Avangarda*, Beograd 2012, 170. (штампано у: *Život umjetnosti*, 3–4, Zagreb 1967).

У стварању Поповићеве поетске слике ишчитавамо симболизам шкољке као гнезда, куће или склоништа, што јесте била човекова најстарија имагинација, која може да отвара питања дијалектике слободног и затвореног бића. У његовој даљој смисаоној анализи, бића које се крије и повлачи у своју шкољку, али које се не одаје ленствовању већ вредно ради и припрема свој излазак.⁴⁹³ У паралелизму значења са Поповићевим животним вредностима то јесу моменти ескапизма од свакодневице, биографских тешких догађања тих година, као и саме уметничке догме, те бег у унутрашњи свет слободе и креативног стварања. Ту аутор своја сазнавања уметности и њена потенцијална смештања у свет релевантних уметничких домета постиже неисцрпним радом, са идејом да најмекша бића стварају најтврђу шкољку, која јесте грубе спољашње структуре, али изнутра сасвим глатке. Ако ову мисаону функцију становања пренесемо у област додир, онда она шкољки даје једну потпуно физичку интимност.⁴⁹⁴ Применом механизма ове феноменолошке анализе ауторова сликарска достигнућа ове најраније фазе сместићемо у достигнућа дубоко лично проживљена.

Представа шаха као једна од честих тема или само као додатак интимистичког ентеријера у презентацији симболике пролазности или заустављеног времена, или једноставно као уобичајена људска пракса на тему малих ствари, била је реализована и у делу Вере Божичковић. Слика **Шах** (1950, сл. 75) на први поглед слично композиционо постављена као претходна слика **Шах** Миодрага Поповића, у кадрираном крупном плану шаховске табле са фигурама, и овлаш означеног декора у десном горњем углу слике, показује своја одступања од челебоновићевског напуштања фиксне тачке гледишта и извлачења нагнутих планова, тачније показује један стабилан ракурс и уобичајену перспективу. Главна специфичност слике је та да она делује својом експресивношћу и активним свођењем миметичких облика, те сама појавност призора позива на даља оперативна одређења уметности Божичковићеве, која иду у правцу екстремних физиономија материје слике сложених унутрашњих структура, које ће она реализовати у своме раду крајем исте (шесте) деценије.

Мртве природе као сликарски жанр ће најдоследније, од свих чланова Задарске групе, реализовати уметник Петар Омчикус. Иако можемо слободно рећи да ће у његовој целокупној даљој ауторској концепцији сликање свакодневице у ствари бити заједничко одређење многих мотивских призора, нарочито после апстрактне модулације слике и повратка фигурацији у Паризу седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, које у себи

⁴⁹³ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 114, 115.

⁴⁹⁴ *Исто*, 120, 131.

инкорпорира и друге социјалне, ангажоване аспекте. Свакодневица његових раних слика, у овом случају (сликање свакодневице), задржана је на нивоу егзистенцијалног одређења субјекта, његов избор у том моменту јесте презентовање малих ствари из домена хедонизма природе, као и унутрашње везе са својим исконским бићем. Због тога што је мотивско трајно опредељење уметника за сликање риба веза која може бити успостављена као рецептивна и стваралачка норма проистекла из његове повезаности са пореклом – водом, морем и поднебљем из којег је потекао, као и све што је иконографија дотичног медитеранског опсега.⁴⁹⁵ Управо ће као општи закључак ликовне критике Омчикусове прве самосталне изложбе бити опсервација да кроз медитеранске мотиве, а пре свега рибе, аутор слика оно што воли и што је његово.⁴⁹⁶ О овоме полемише и Миодраг Протић који наводи да је уметник у пластичкој реализацији слике најдоследнији у мртвим природама, односно да се на изложби маркирао и најпродуктивније афирмисао као сликар риба,⁴⁹⁷ са чиме се слаже и Павле Васић, који каже да рибе и предео имају првенство у његовом раду.⁴⁹⁸ Дакле, ако су нам прве самосталне изложбе чланова Задарске групе биле јавне презентације радова њихове задарске фазе, на којима су најрелевантније предочене естетске и поетичке одреднице њихових раних радова, закључујемо да се мотив рибе већ тада позиционирао као један од омиљених мотива Петра Омчикуса. Њему се аутор у свом сликарству радо враћао и стога је егзистирао, као што смо рекли, независно од симболичких функција које риба аплицира не само у хришћанској цивилизацији, већ и у ведама, египатској и другим уметностима.⁴⁹⁹ Петар Омчикус је на поменутој првој самосталној изложби презентовао двадесет мртвих природа, од чега је на једанаест радова визуелизовао мотив рибе, и то рибе као заједничког именитеља уз описне придеве црвена, жута, сребрна или као класификоване, конкретизоване врсте – ослић, јастог, хоботница, рак или црна риба, или уз одредницу за место – риба на столу или у тигању.

Радови **Тигањ са рибом** (или **Жуте рибе**, 1951, сл. 76)⁵⁰⁰ и **Рибе** (1949, сл. 77) носе сва она техничка одређења уметности која начелно важе за готово све Омчикусове представе

⁴⁹⁵ „Долазим из одређеног поднебља, које има своју историју, историју која је моја, чији сам део. Аутоматски сам одређен за нешто. То што ја сликам на основу сећања на проживљено, виђено, то је чисто пракса мог рада... моја прва визија као дечака било је море. Сиње море”, интервју Петра Омчикуса: Л. Мичета, *Људи су покварили море*, НИН, Београд, 28. 6. 1996, 44.

⁴⁹⁶ Р. Кнежевић, *Поводом изложбе Петра Омчикуса*, 4.

⁴⁹⁷ М. В. Протић, *Izložba slika Petra Omčikusa*, 8.

⁴⁹⁸ П. Васић, *Петар Омчикус – један од обдарених сликара младе генерације*, 5.

⁴⁹⁹ Постхумно је у периоду од 16. 12.2021. до 30. 1. 2022. у Музеју Zepter организована самостална изложба Петра Омчикуса посвећена поетици рибе у његовом сликарству: S. Popović, *Miriše na more*, Muzej Zepter, Beograd 2022.

⁵⁰⁰ Постоји недоумица око тога који назив од ова два се односи на дату слику, у библиографији је навођено и једно и друго или спојено (**Жуте рибе у тигању**). За оба рада у каталогу Омчикусове изложбе (под редним бројевима 54 и 64) наведено је да су настала 1951. године. Претпостављамо да је слика накнадно потписана и датирана, што је већ био случај са радовима Косаре Бокшан и Петра Омчикуса.

рибе. То су формалне карактеристике које се односе на спонтаност у изразу, а које стоје на месту мисаоног промишљања композиционих решења. Такође, одсечан, кратак, помало нервозан потез којим интензивира драматику слике, а потом је уравнотежено смирује кроз поступност и лакоћу манипулације бојама у смислу суздржаног колоризма, односно диференцијације валера исте боје. Позадина је на платнима аскетски постављена, без декора проширене мртве природе, уз честу тематизацију стола као намештаја или подлоге за тело или главу рибе. За оба наведена рада карактеристичан је „ненамештени”, спонтано ухваћени призор, са једним измештањем из уобичајеног погледа у високом ракурсу који вуче поглед посматрача на доле (ка дубини слике). Оваквом рецепцијом простора Омчикус разрађује проблеме модернистичког уметничког промишљања: простор није више илузиван већ модификује свој аутономни реални свет слике.

Оваква реализациона поигравања аутора у оквирима аутономног простора уметности, заједно са његовим живототворним одабирима, тематски крајње приземним, упућују нас на *Свет уметности* као презентационе вредности једног крајњег израза слободе (аутора) за себе, а можда у том моменту као могуће интенције и за друштво.

VII ЗАКЉУЧАК

Темељни разлог који наводи на проблемско изучавање Задарске групе, као и примарни значај којим она данас заузима своје место у српској историографији, одређен је, пре свега, њеном важном позицијом коју задобија тек у свом зависном односу између наведених поступака и ширег друштвеног, идеолошког, политичког и културног контекста. Опширна проучавања дискурса овог контекста у целокупној послератној петој деценији у Југославији упућују на то да су обележена директном везом између развоја уметничког живота, са једне, и озбиљних промена у политичком животу, како на унутрашњем тако и спољашњем плану, са друге стране.

После рата, доласком Комунистичке партије Југославије на власт мења се целокупно друштвено-политичко предратно уређење земље и уводи се совјетски централистички модел. У првом послератном периоду (1945–1947), изведеном из стаљинизма и његове строге политичке и економске контроле, где имамо чврсти монопол руководства и друштвене моћи и где је кроз увезену естетику социјалистичког реализма требало обезбедити филозофско-уметничку легитимност нове друштвене стварности, ангажован је целокупни културни апарат земље у индоктринацији и спровођењу наведене идеје. Нарочито велику улогу у томе имао је Апарат агитације и пропаганде КПЈ, као и књижевна и уметничка критика, која је

идеју марксистичко-естетичке мисли, у реализацији типизираних уметничких конструкција наспрам спољашње реалности, спроводила конзистентном критиком претходне грађанске културе, а пројектованом визијом осигуране будућности. У прве две године након Другог светског рата, политички се подвргавајући совјетском монополу, извршена је свеобухватна совјетизација југословенског културног простора, која се огледала у темељном упливу политизације на свим пољима, од филозофије и науке, преко књижевности, позоришта, музике, ликовне уметности, до поља масовне културе (фотографија, филм и плакат). У тим првим послератним годинама ни у филозофској научној заједници није било места за дијалог и другачије мишљење, нити је било истинских полемика осим идеје да револуционарна марксистичка естетика обликује револуцију у свим сегментима културног живота. Догматски аспекти ове естетике читавали су се у њеном наметању кроз статуте уметничких удружења и расправе на састанцима, конференцијама и саветовањима. У исто време јавни, ликовни живот земље до 1947. године реализован је само кроз годишње изложбе УЛУС-а и само две организоване самосталне изложбе уметника у Србији.

Тако ригидна атмосфера друштвено-политичког окружења неминовно доводи до отпора саморефлексивног појединца, а као бочне поставке у конституисању идеје бунта и незадовољства у сфери уметничког деловања, у нашем случају студената које окружује (таква атмосфера) и које ситуирамо у конкретно историјско време, перципирају се методе наставе, конкретни услови рада као и (не)подстицајна атмосфера уметничке идентификације. На Академији ликовних уметности у Београду, после ратног разарања, у пролеће 1947. године био је следећи поредак ствари – делимично или потпуно уништени школски намештај и учила, девастирана *Наставна уметничка збирка* активно коришћена у пракси код спровођења наставе, као и недостатак живих модела. У конкретном смислу бунтовнички наратив код прве послератне генерације студената, који су стасавали у либералној и мисаоно подстицајној атмосфери у класи Ивана Табаковића, водио је ка напуштању ове високошколске установе и одласку у природу ради достизања слободарског идеала уметничког стварања и мишљења.

Идеал уметничког стварања и мишљења огледао се у целокупној уметничкој поезици наведених студената током целокупног њиховог раног развојног периода, у историграфији идентификованог као Задарски период. Он је означен по месту стварања и првог уметничког произвођења по природи, а наставља се и по повратку на студије у Београд, све до првих јавних наступа. Управо су те прве јавне презентације јасно дијагностиковале њихове личне формативно-интерпретативне уметничке могућности, као и могуће поетичке вредности односно потенцијалности мишљења у датим извођачким оквирима. Нису само вредности

групе у смислу активистичког и обликовног уметничког рада биле аплициране у њиховим даље развијаним поетикама, већ их је у том смислу обликовала и сама рестриктивна атмосфера, као и санкције на АЛУ по повратку у Београд. Све заједно утицало је на њихов целокупни даљи еволуцијски креативни преображај, односно разноврсна уметничка уверења и веровања кроз преобраћања ликовног језика у служби естетизације друштвеноангажованих тема и социјалних тематизација.

Тачније, осим акта напуштања наставе на Академији ликовних уметности у Београду, у корпус уметничке побуне Задарске групе спада читав спектар проблемског тумачења уметности, условљен датим историјским и идеолошко-политичким (обликовним) временом. Другим речима, говоримо о другом нивоу деловања односно тумачења идеологије Задарске групе који је произашао из претходног чина и у одјецима тог расположења, а у мало измењеним (друштвено-политичким) околностима које обухватају период од 1947. до 1952. године. Тада је модификован строги степен државне контроле, пре свега у економском животу, одакле се преливао и на све остале сегменте друштва. Наиме, у том другом периоду десило се сукоб између Југославије и Совјетског Савеза, оличен у резолуцији Информбироа 28. јуна 1948. године, када КПЈ остаје потпуно изолована у светском комунистичком покрету, када она почиње да наглашава своју индивидуалност а тиме и оригиналност југословенске револуције, чиме постепено почиње да слаби њена репресивна моћ, а друштвени конфликт (репресије) постепено се трансформише у поље интелектуалне, али не и политичке секуларизације. Период постепеног јавног отопљавања почиње тек крајем 1949. године, када ће се, уз реинтерпретирање основа марксизма, постепено почети са сугерисањем формалних претпоставки уметничког произвођења и заступањем идеје аутономних и плуралних културалних пракси.

Из наведеног видимо да је разматрана уметничка продукција радова чланова Задарске групе обухватала период од 1942. до 1951. године, те је стога већински период њиховог активистичког уметничког произвођења, ипак, био унутар рестриктивног, идеолошки генерисаног културног миљеа. Како је у интерпретацији, тумачењу и вредновању радова групе учинак њихове формално-обликовне језичке филозофије умногоме одредио домете и њихова критичка/субверзивна значења, из тог разлога је, у овој дисертацији, формалној и семиотичкој анализи значења радова посвећена највећа пажња.

Слобода стварања се у радовима Задарске групе у основним концептуалним одредницама заснивала на инсистирању на личном изразу, наглашеном индивидуализму и субјективном проматрању стварности. Осим отвореног супротстављања идеологији колективизма, наведене одреднице биле су у супротности са основама марксистичког

односно Лукачевог гледања на уметност, по којем је она једно од основних средстава у конкретној борби за преображај стварности. Другим речима, иза привида лежи суштина коју је могуће само изразити „типичним карактерима” у „типичним ситуацијама”. Њихова се наглашена субјективизација стварности директно косила са уваженим основама марксистичке теорије.

Такође, чланови Задарске групе су својим радовима изневерили владајући тематски садржај који се односио првенствено на презентацију меморијалне садржине, мотиве победе или обнове, као и на некритичку идеализацију како друштва, тако и самог вође. Уместо тога, у њима су заступљени бројни аутопортрети, понеки са видљивим обележјима провокације у визуелном садржају или називима, а највише са јасно изграђеним идентитетским ставом аутора о своме животном позиву, у наглашеној саморепрезентацији и позиционирању себе као уметника/индивидуе унутар друштва потенцираног колективитета. Најчешће квалификоване представе биле су оне које су се односиле на репрезентацију освешћеног субјекта нестајуће буржоаске реалности, уз приказ његове личне, наглашене духовности или меланхоличне медитативности.

Други тематски репертоар који је био у фокусу интересовања Задарске групе били су портрети. Како су они настајали на размеђу старих и у освит нових друштвено-политичких и уметничких вредности, када су пољуљани стари, а када је требало створити нове сликарске обрасце у служби званичног идеолошког дискурса, ослањање на традицију домаћег богатог приповедачког жанра портрета имало је очекиваног утицаја на прву послератну бунтовну генерацију уметника. Управо су то били услови када је у званичној савременој уметности то била непопуларна пракса, у смислу било каквих назнака индивидуалног легитимисања појединца, а када су искључиво промовисани они портрети који су били у функцији изједначавања заједничких именитеља индивидуе и колектива кроз „естетику подражавања”, односно представе вође.

Поетички принципи Задарске групе косили су се са овим начином уобличавања портретске праксе постављањем лагодних фигуралних композиција у пејзаж, групним породичним портретима у грађанском ентеријеру, групним портретима професора наглашених индивидуалности, као и необавезујућим кафанским мотивима. У оквиру тог контекста највише пажње посветили су портретима блиских особа, који су осим грађанске естетике носили вербалне садржаје директно опозиционе новој култури. Стога имамо **Грађане** уместо другова, **(Моју) Породицу** уместо партије, затим палате, позоришта, катедрале уместо радних акција.

Нови друштвено-политички и уметнички детерминисани послератни услови ауторског стварања односили су се на све врсте сликарских жанрова. Пејзаж као непосредна рефлексија / опажајно приказивање природе или његова меморисана слика, сада је допуњен једном новом врстом протоколарног пејзажа. Овај тип пејзажа стога је равноправно учествовао у конструисању и конституисању новог револуционарног друштвеног поретка естетизирањем социјалистичког садржаја. Топоними великих партизанских битака или хероизам обнове и изградње земље, били су промовисани и омиљени соцреалистички садржаји. Насупрот овоме, пејзажи чланова Задарске групе били су фокусирани искључиво на сопствени приказивачки манир односно сопствена уметничка поимања реализована у константној ауторској саморефлексији. Надахнути су међуратним сликарством и чулна појавност природе у њиховим радовима била је неретко повод за истраживање пластичких вредности слике или историјског развоја уметности, као и њеног општег концепта базираног на „опште људском” осећању за природу.

Као што смо до сада већ подвукли, код свих сликарских жанрова социјалистички реализам је од уметника захтевао пре свега репрезентацију објективне стварности засновану на идеализованој слици новог, настајућег света, а не репрезентацију (света) засновану на саморефлексији и поетизованом ескапизму. У најопштијем смислу, отклон од привида нормалности код чланова Задарске групе у жанру мртвих природа генерисан је кроз кодиран живот малих ствари, кроз дискурс трпезе или симболичке представе и мале теме грађанске реалности. Естетизација свакодневице на њиховим радовима кретала се од тривијалних артефаката из домена „домаћег” простора субјекта, до непроблемског света рутине његовог егзистенцијалног одређења.

У целини, закључујемо да су уметнички радови Задарске групе пројектовани од стране њихових аутора били места за продукцију сопствене истине кроз коју су сублимирано конституисани, у бунтовним оквирима, не само њихови вишезначни поетички наративи, већ и личне идеје о вредностима уметничке слободе.

На другом плану, такође, тај процес формирања Групе означавао је један субјективни/лични чин отпора који је у критичарском дискурзивном произвођењу значења конституисан као корак од појединачног ка општем, односно у својој хронолошкој контекстуализацији суштински идентификован као борба за достизање општих уметничких и културалних вредности изведених путем друштвено освешћеног појединца.

Кроз оспоравање, пре свега институционалне, а потом културне и политичке позиције „моћи”, истовремено када и наметнутих уметничких канона, деловање Задарске групе

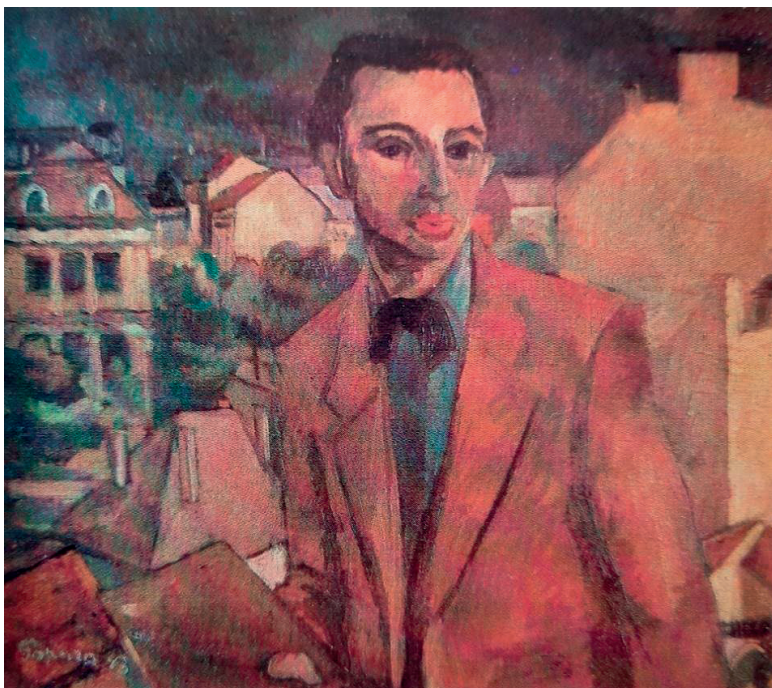
можемо перципирати као двоструку субверзију која је, кроз цинични отклон миграције, први пут колективно спроведена у домаћој уметничкој јавности. При томе њихов пут сазнавања и извођења уметности у одређеном ригидном историјском тренутку, кроз сопствену саморефлексију, можемо такође потенцијално много шире тумачити – у домену померања граница не само личне већ и опште слободе.

VIII КАТАЛОГ РАДОВА

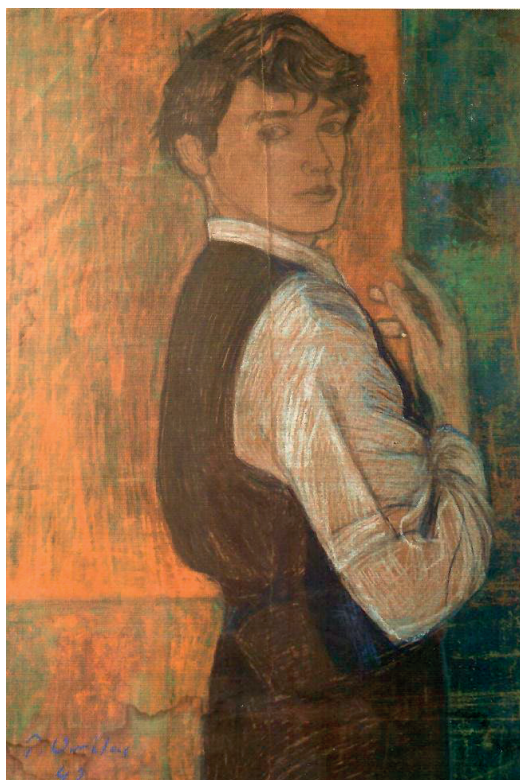


Слика 1. Марко Челебоновић, Породица/Група, 1931.

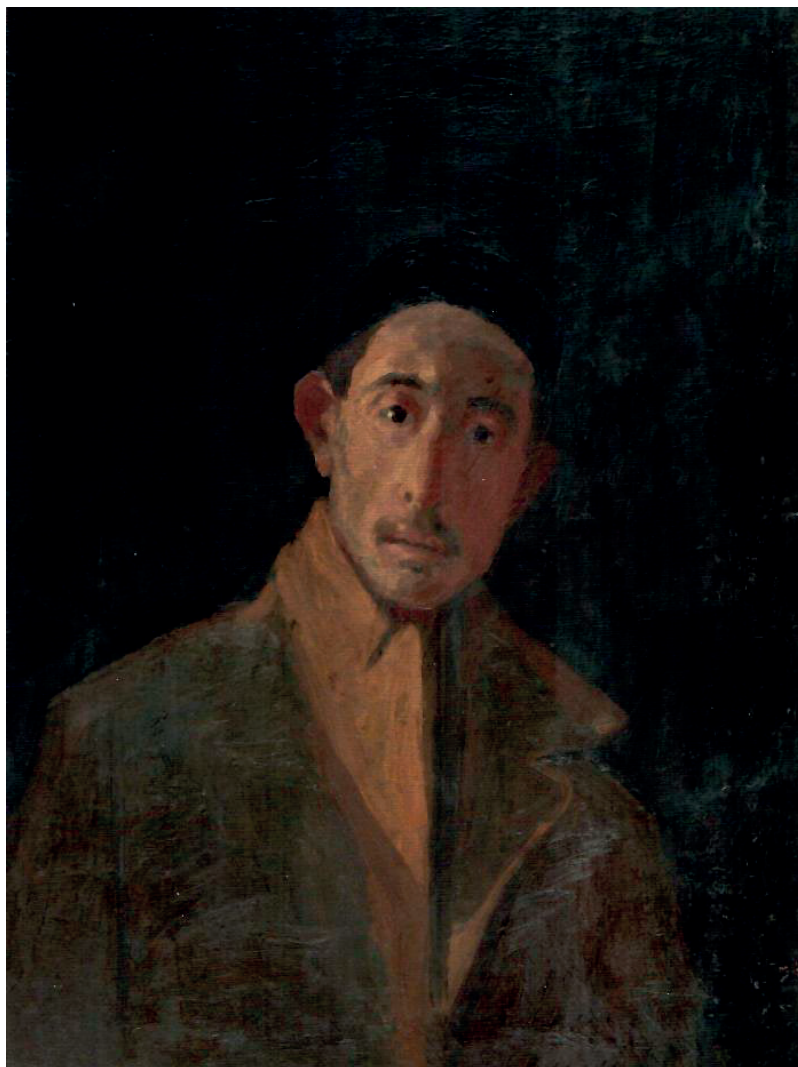
АУТОПОРТРЕТИ



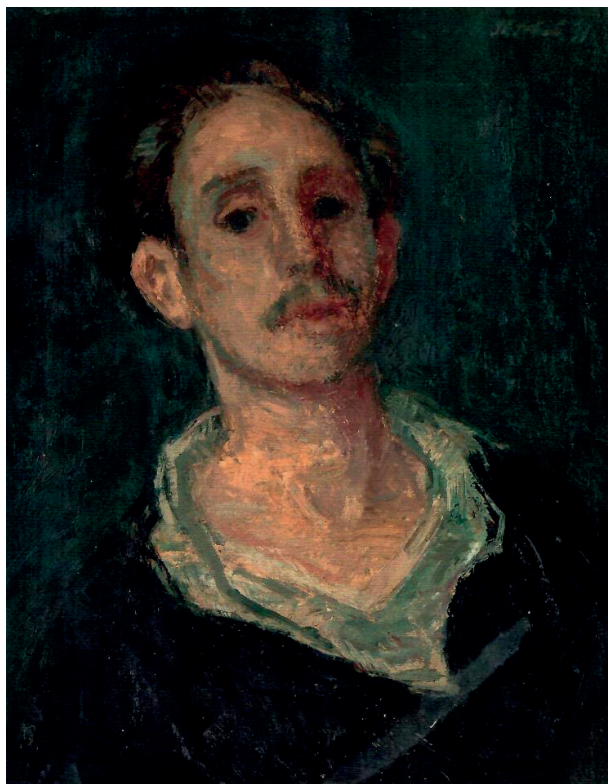
Слика 2. Миодраг Поповић, Аутопортрет, 1943.



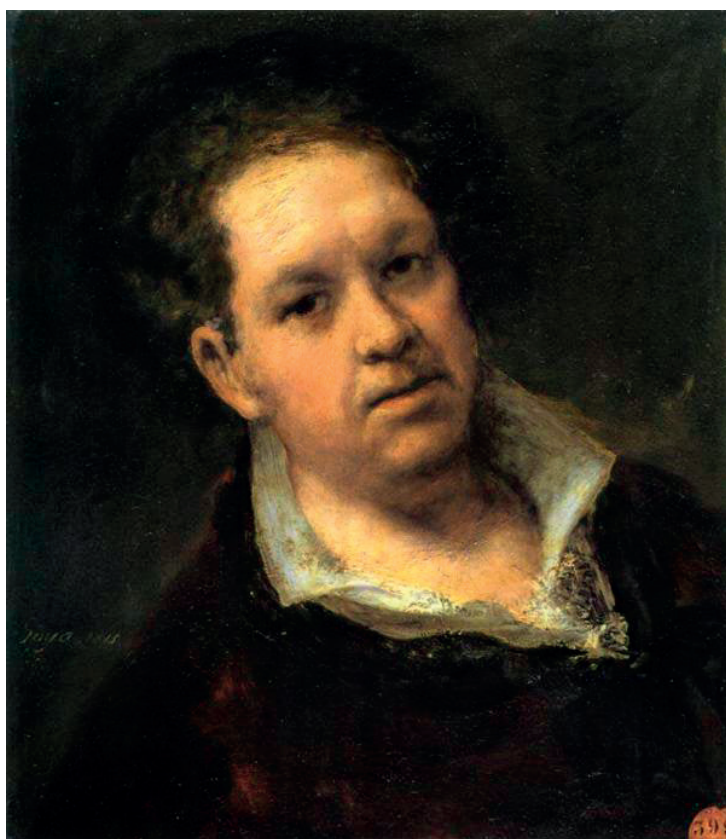
Слика 3. Петар Омчикус, Аутопортрет, 1942.



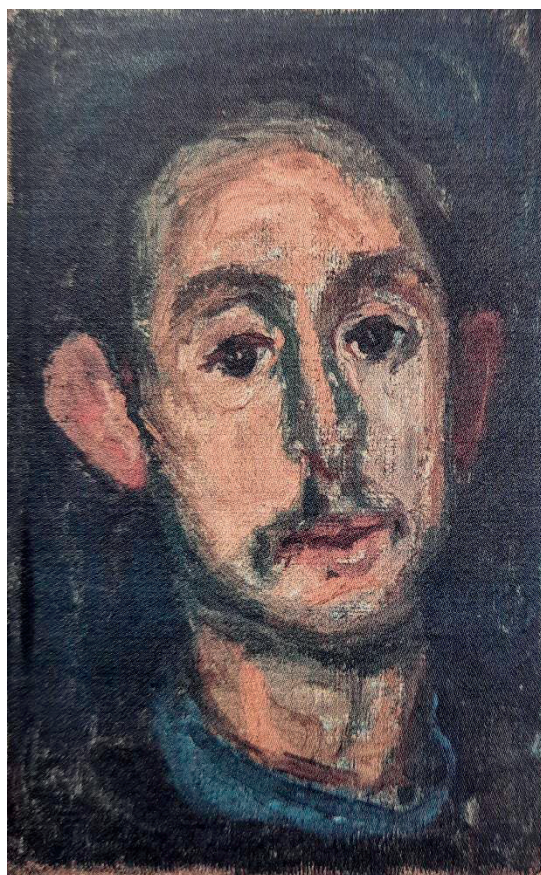
Слика 4. Миодраг Поповић, Аутопортрет са капом, 1946.



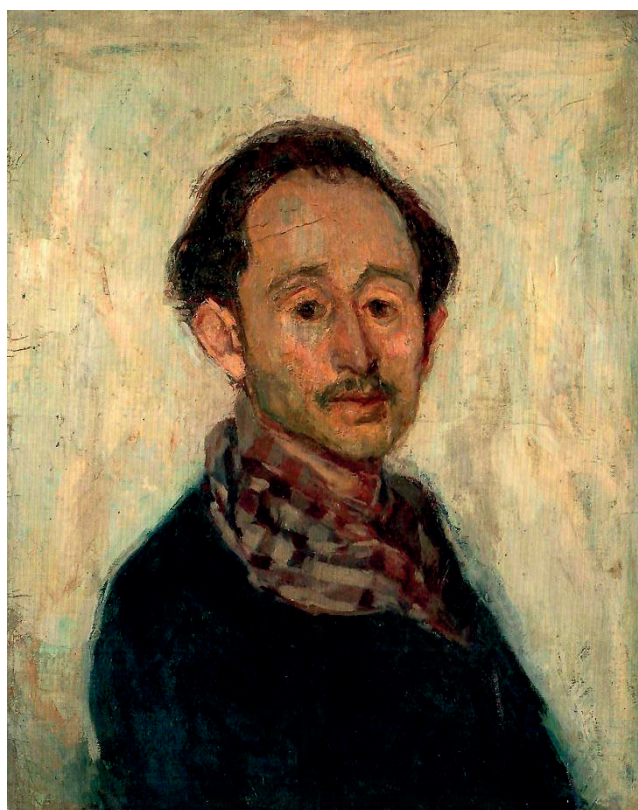
Слика 5. Миодраг Поповић, **Сећање на Гоју**, 1947.



Слика 6. Франциско Гоја, **Аутопортрет**, 1815.



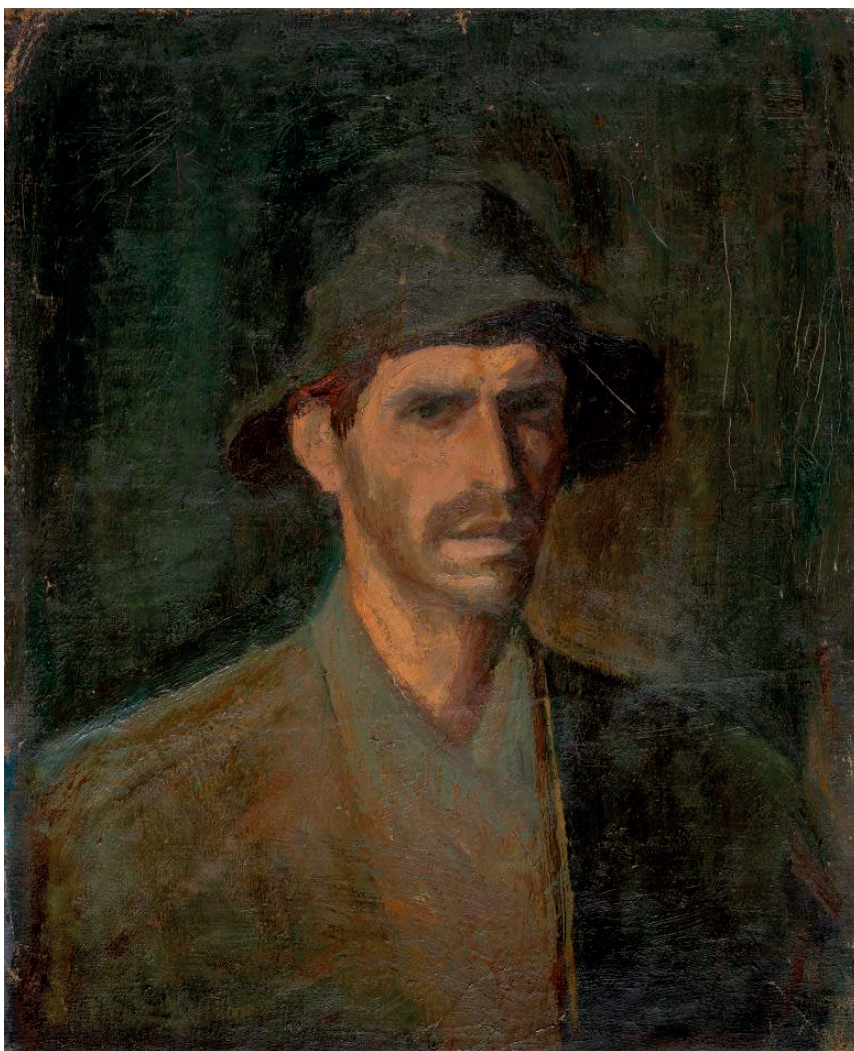
Слика 7. Миодраг Поповић, Аутопортрет, 1947.



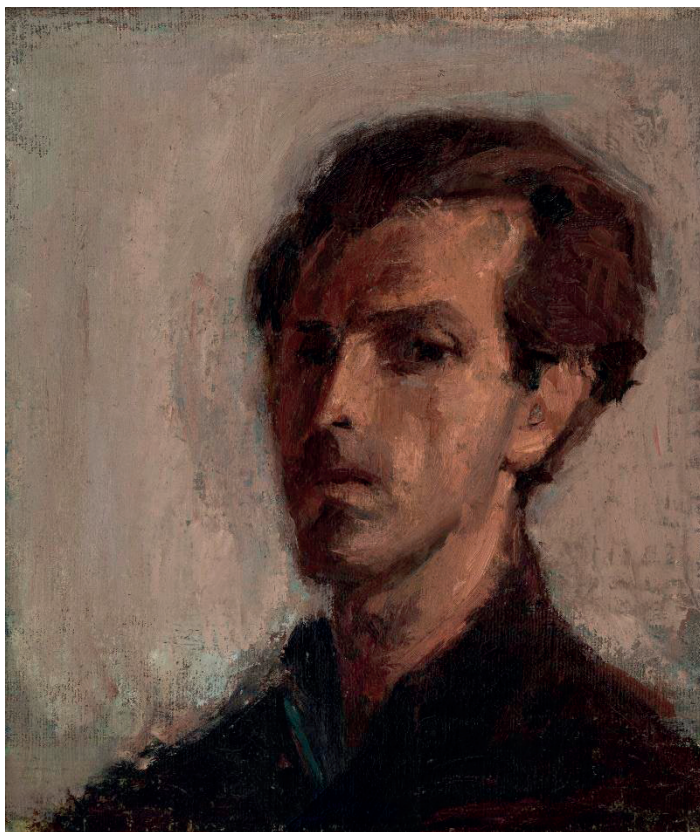
Слика 8. Миодраг Поповић, Аутопортрет на белој позадини, 1948.



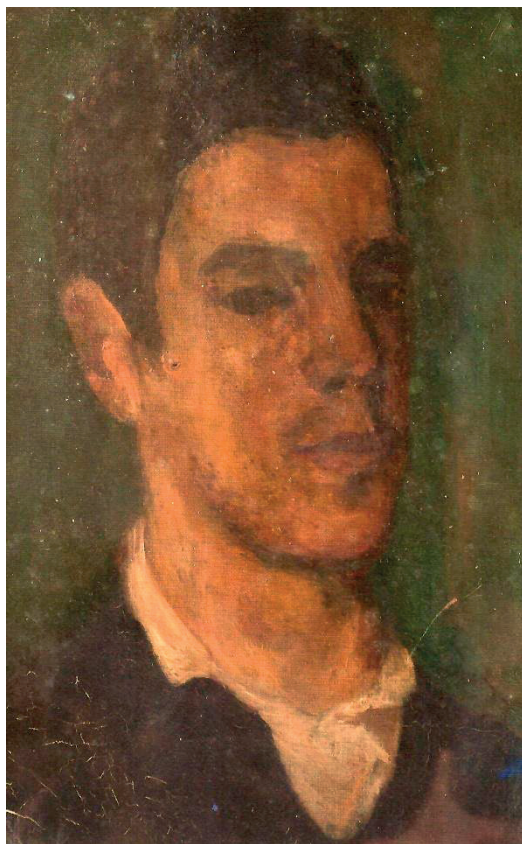
Слика 9. Миодраг Поповић, Аутопортрет са лулом, 1949.



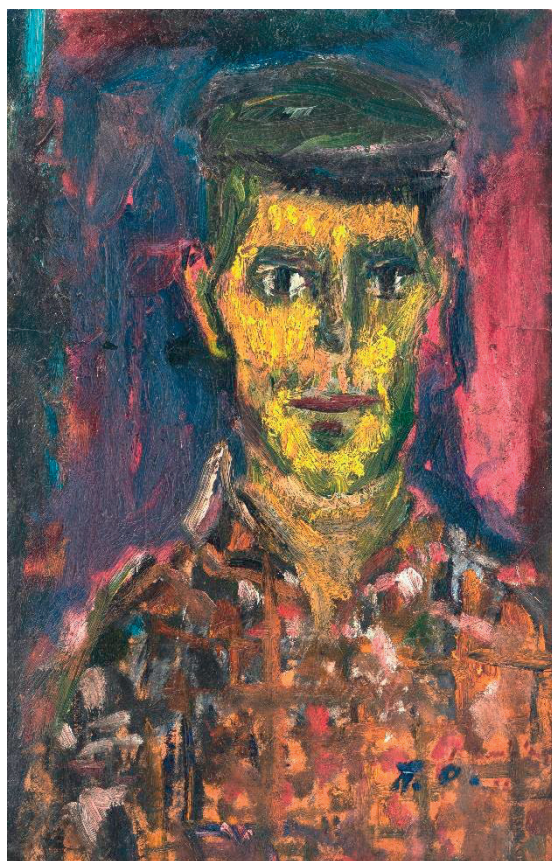
Слика 10. Милорад Михаиловић, Аутопортрет са шеширом, 1947/1948.



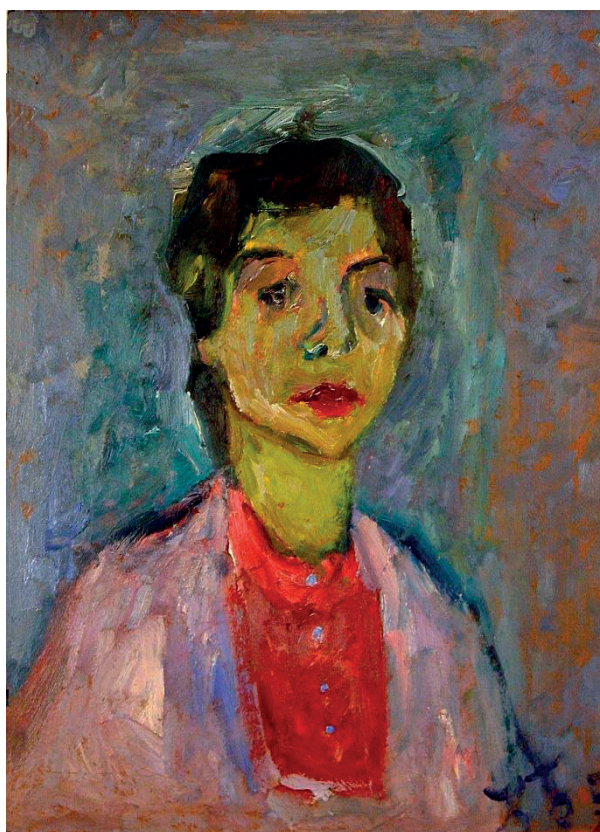
Слика 11. Милорад Михаиловић, Аутопортрет, 1949.



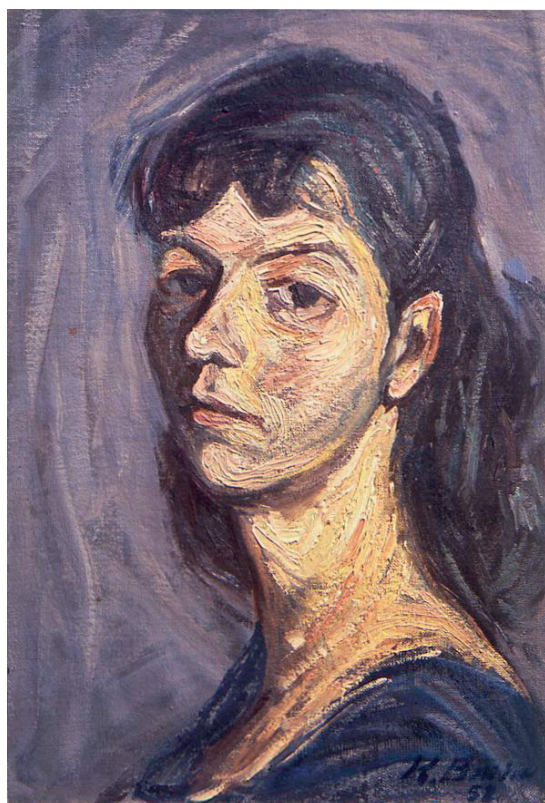
Слика 12. Петар Омчикус, Аутопортрет, 1952.



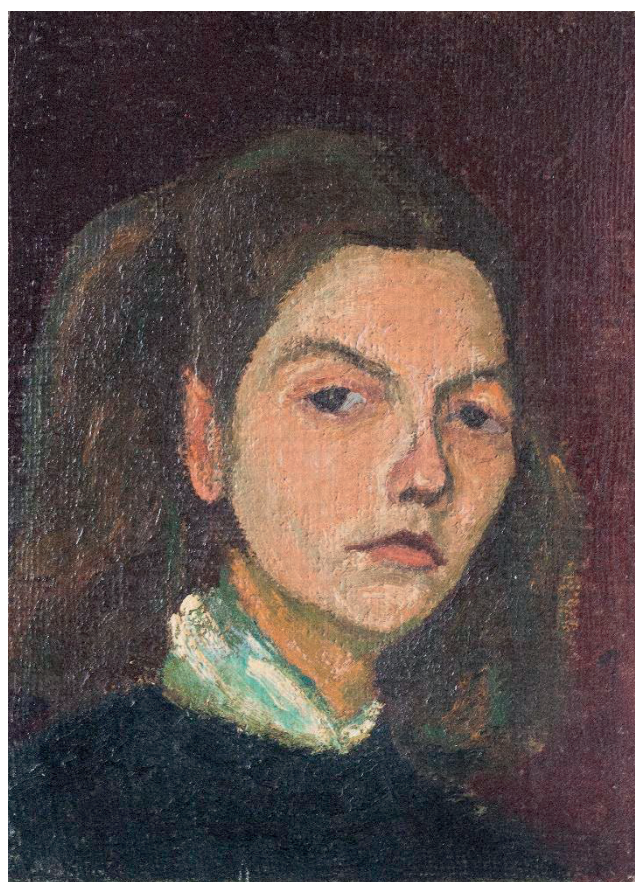
Слика 13. Петар Омчикус, Аутопортрет, 1950.



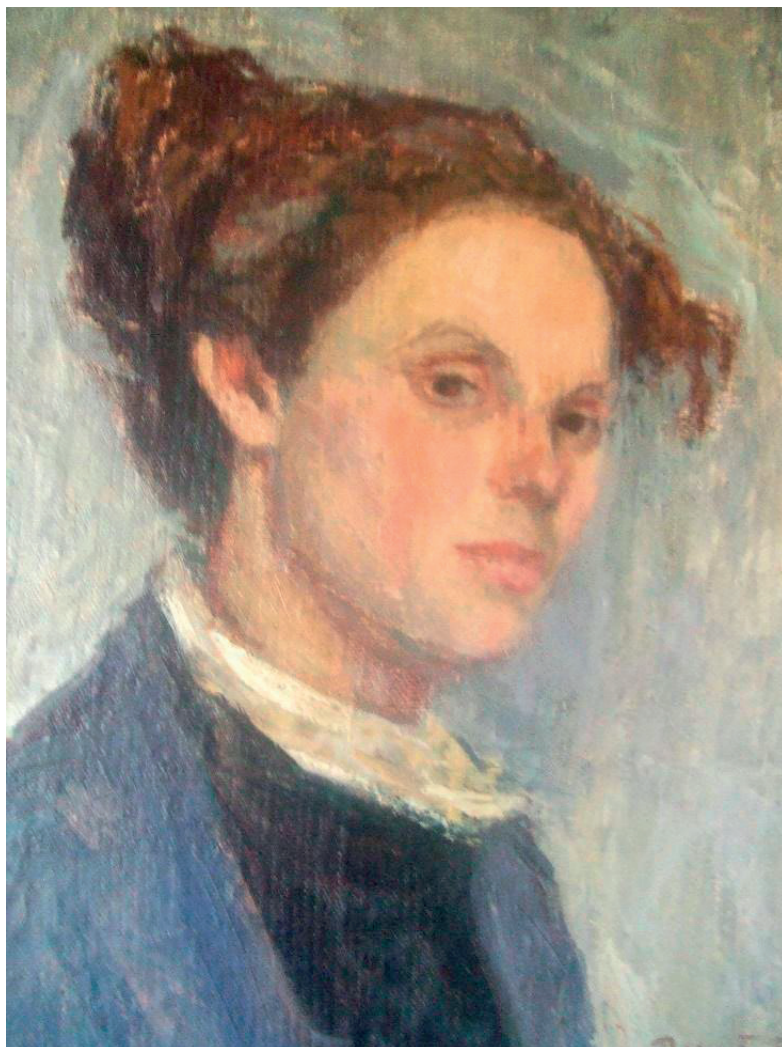
Слика 14. Косара Бокшан, Аутопортрет, 1950/1952.



Слика 15. Косара Бокшан, Аутопортрет, 1951.



Слика 16. Косара Бокшан, Аутопортрет, 1946.



Слика 17. Вера Божичковић, Аутопортрет, 1950.



Слика 18. Петар Омчикус, Аутопортрет са шајкачом, 1947.



Слика 19. Миодраг Поповић, Аутопортрет са маском, 1947.

ПОРТРЕТИ



Слика 20. Петар Омчикус, Црнац, 1951.



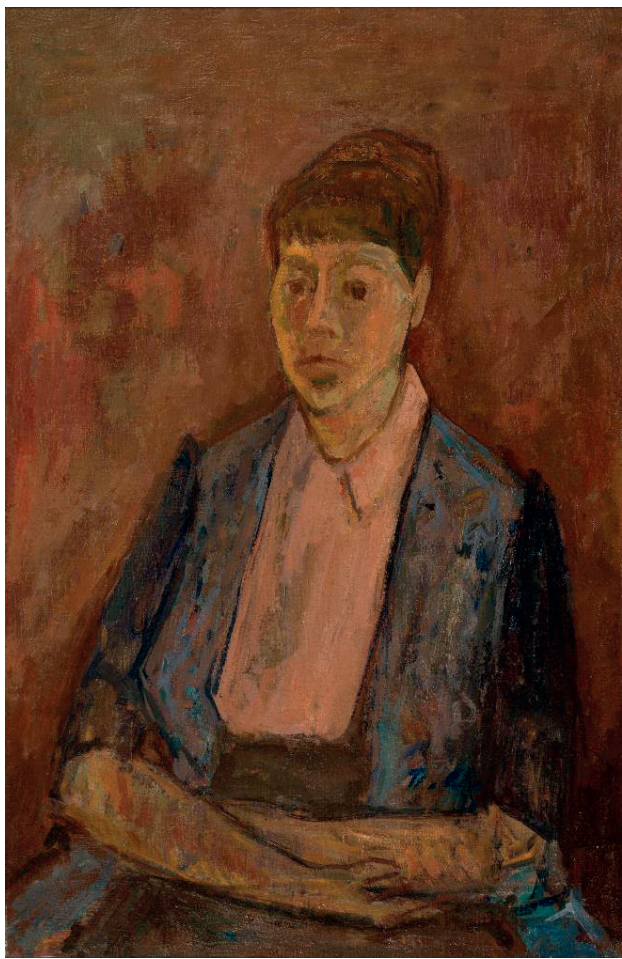
Слика 21. Петар Омчикус, Портрет Анте Теленте, 1949.



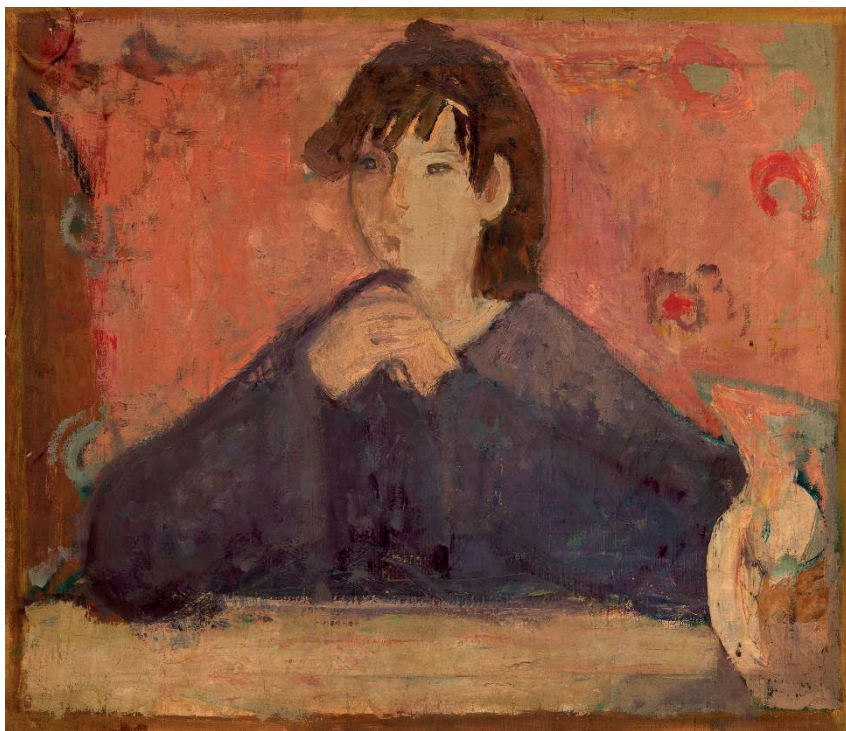
Слика 22. Петар Омчикус, Портрет Марина Теленте, 1952.



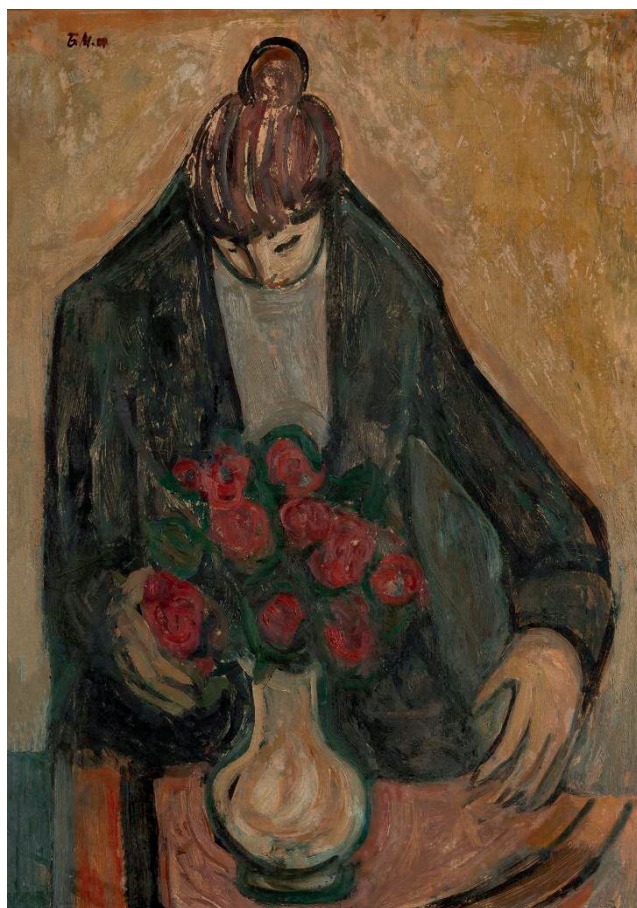
Слика 23. Петар Омчикус, **Свешеник**, 1950.



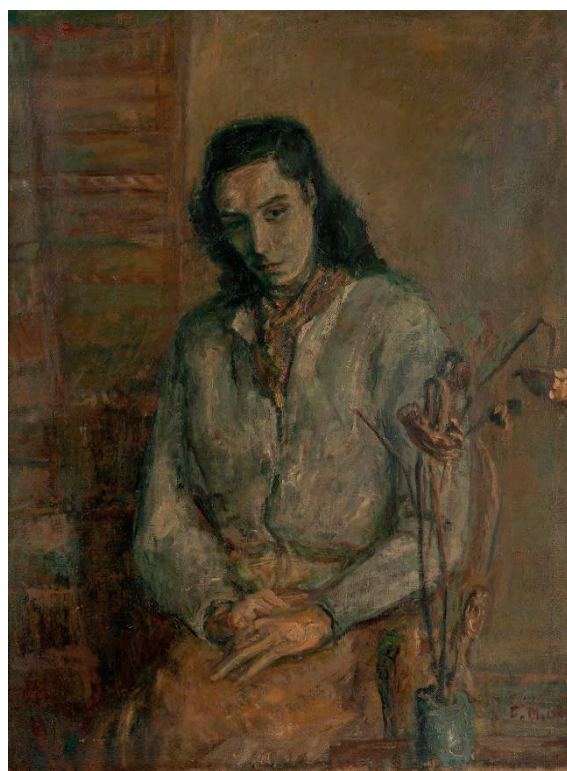
Слика 24. Петар Омчикус, Жена у плавом, 1949.



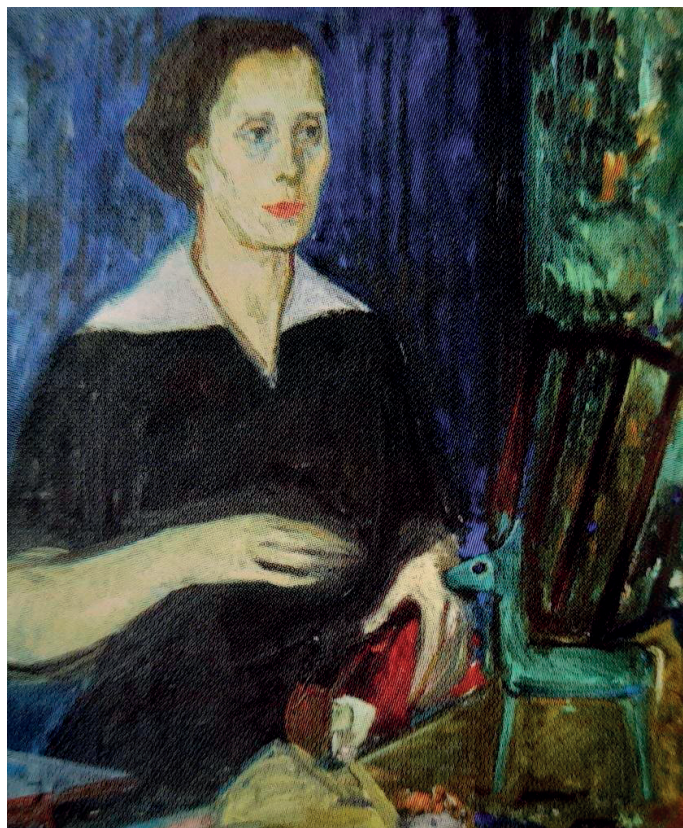
Слика 25. Милорад Михаиловић, Љубинка за столом, 1950.



Слика 26. Милорад Михаиловић, Жена са цвећем (Ружа Стојковић)



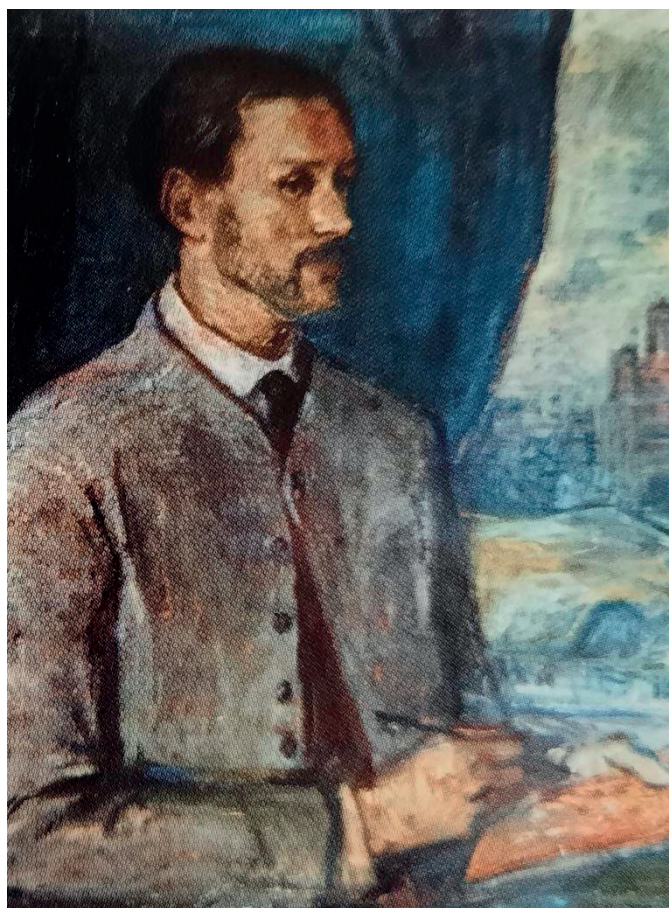
Слика 27. Милорад Михаиловић, Сестра Олга, 1949.



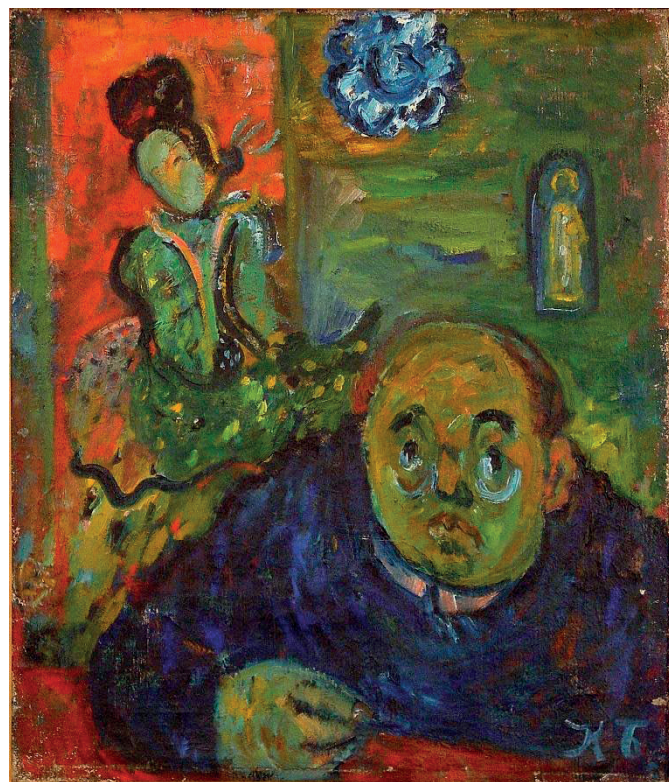
Слика 28. Љубинка Јовановић, **Портрет мајке Анђе**, око 1947.



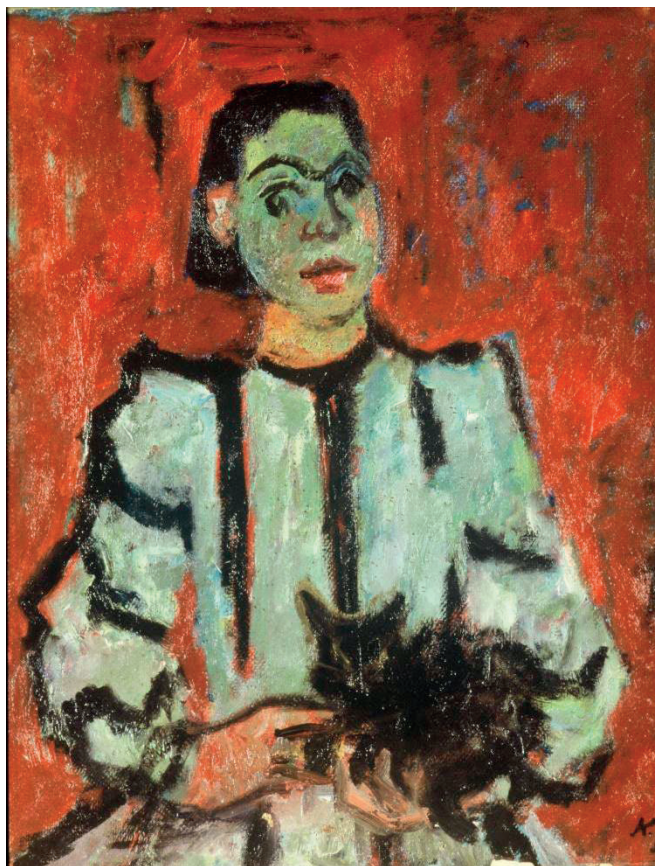
Слика 29. Љубинка Јовановић, **Портрет оца Страшимира**, 1948.



Слика 30. Љубинка Јовановић, Портрет брата Мирослава, 1945.



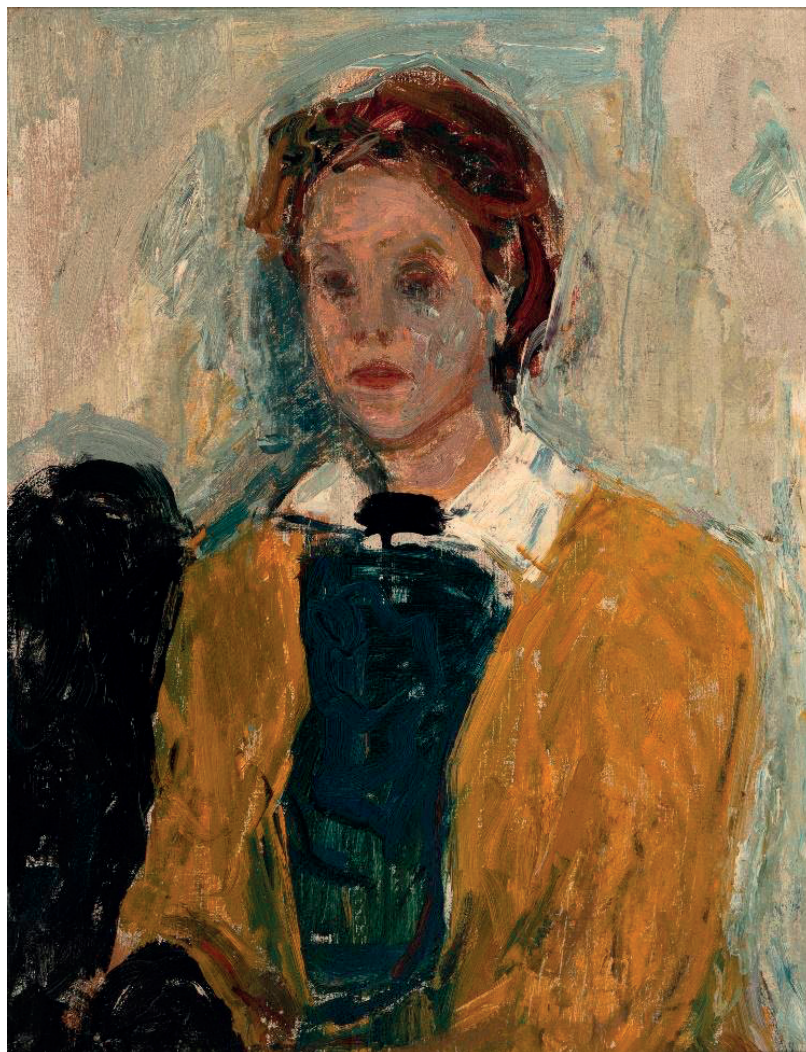
Слика 31. Косара Бокшан, Портрет Месаровића, 1951.



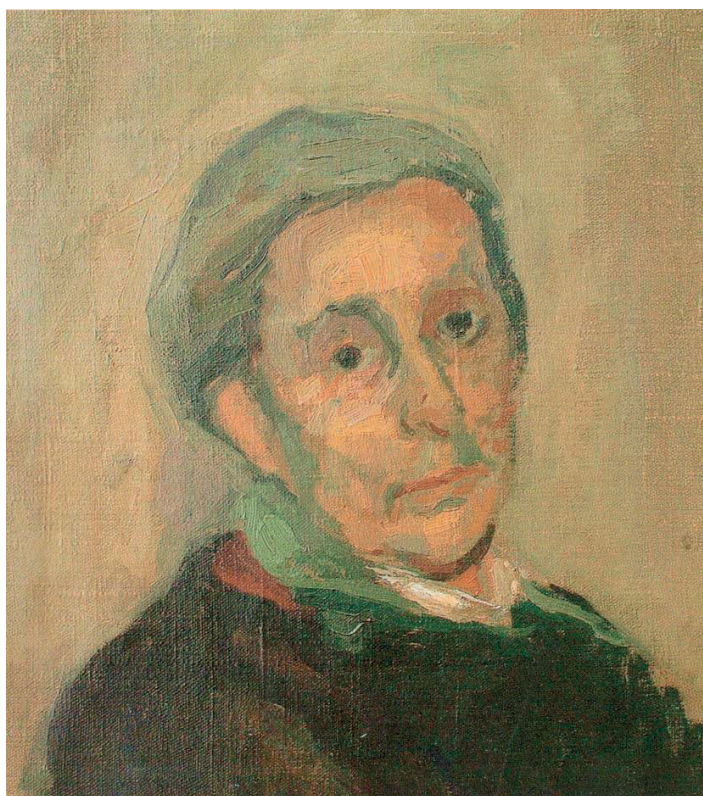
Слика 32. Косара Бокшан, **Пругаста хаљина**, 1951.



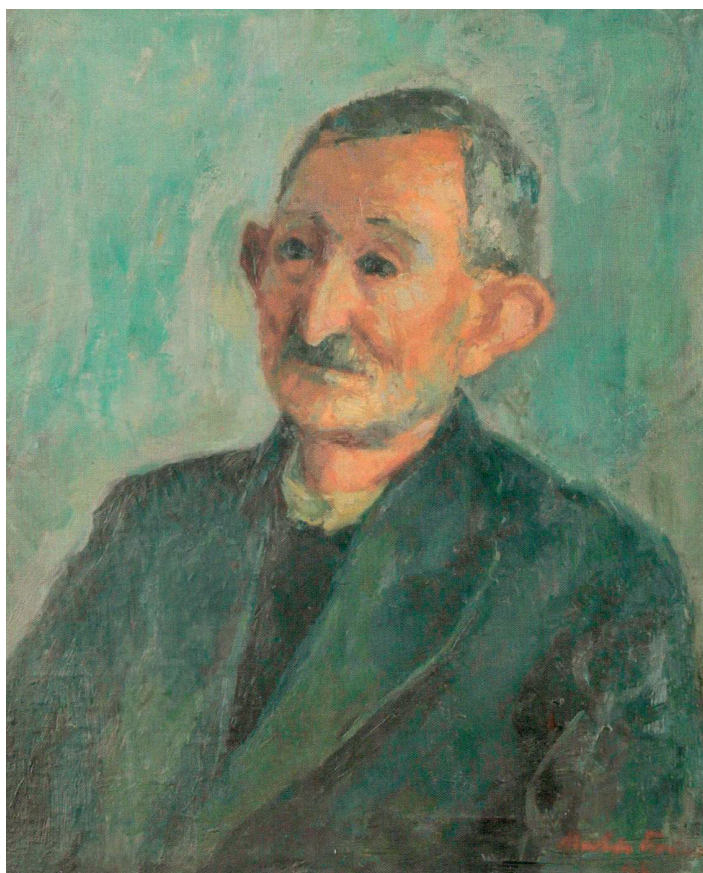
Слика 33. Косара Бокшан, **Девојчица са мачком**, 1951.



Слика 34. Миодраг Поповић, Портрет Вере Божичковић, 1949.



Слика 35. Миодраг Поповић, **Моја мајка**, 1948.



Слика 36. Миодраг Поповић, **Мој отац**, 1948.

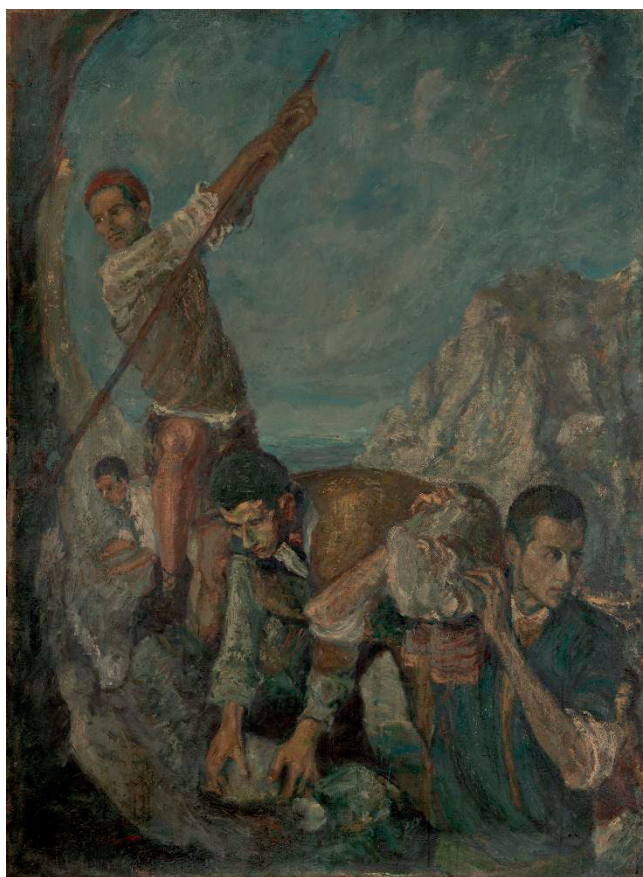
ГРУПНИ ПОРТРЕТИ



Слика 37. Миодраг Поповић, Трасирање пруге Шамац–Сарајево, 1947.



Слика 38. Миодраг Поповић, Изградња Новог Београда, 1950.



Слика 39. Милорад Михаиловић, **Пруга**



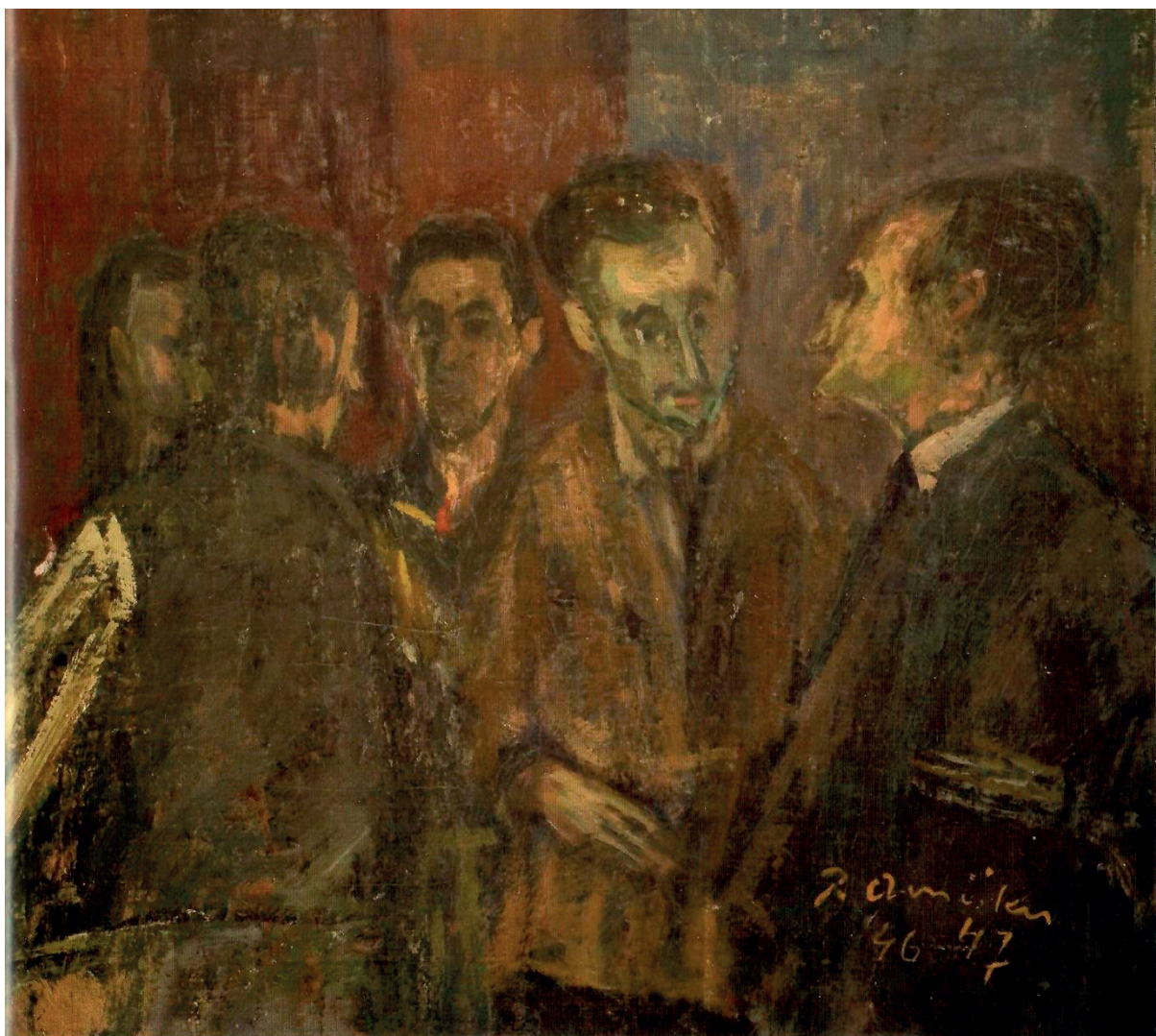
Слика 40. Милорад Михаиловић, **Грађевина**, 1949.



Слика 41. Миодраг Поповић, **Грађани**, 1949.



Слика 42. Миодраг Поповић, Критика у пејзажу, 1949.



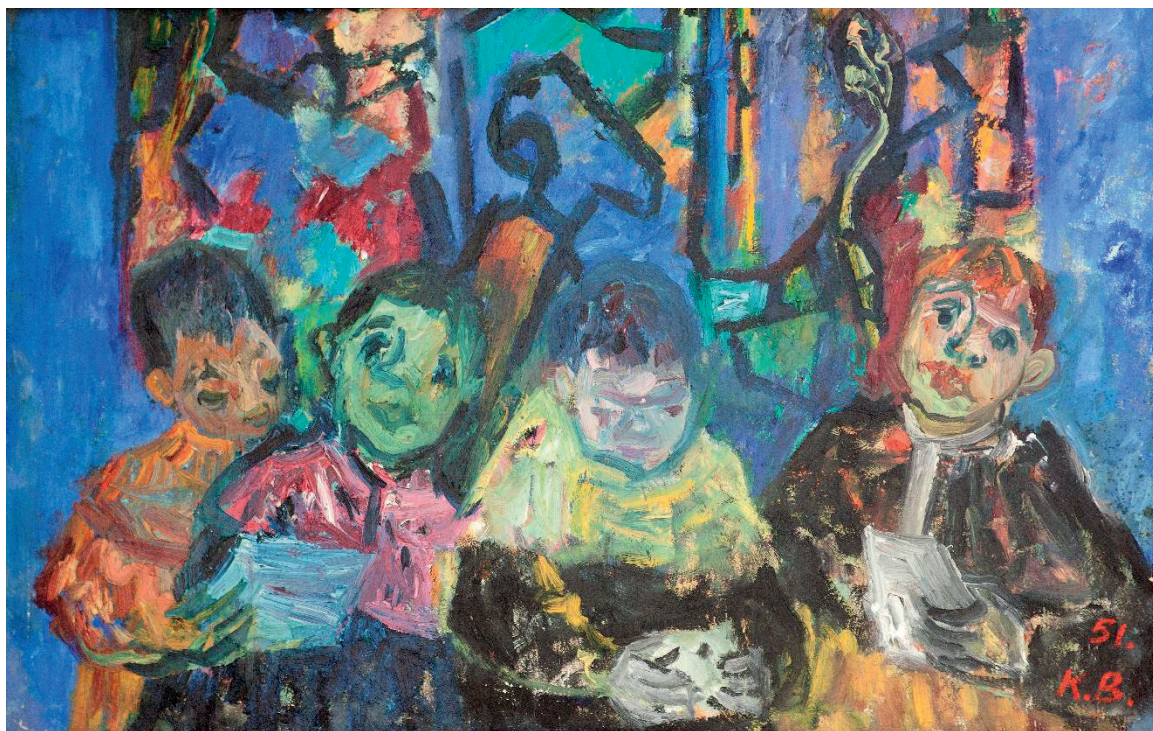
Слика 43. Петар Омчикус, Табаковић и студенти, 1946/1947.



Слика 44. Петар Омчикус, Професори, 1949.



Слика 45. Милорад Михаиловић, Сељаци за столом, 1950.



Слика 46. Косара Бокшан, Дечаци са витражом, 1951.



Слика 47. Миодраг Поповић, **Моја породица**, 1946.



Слика 48. Миодраг Поповић, Моја мајка и моја жена, 1950.

ПЕЈЗАЖИ



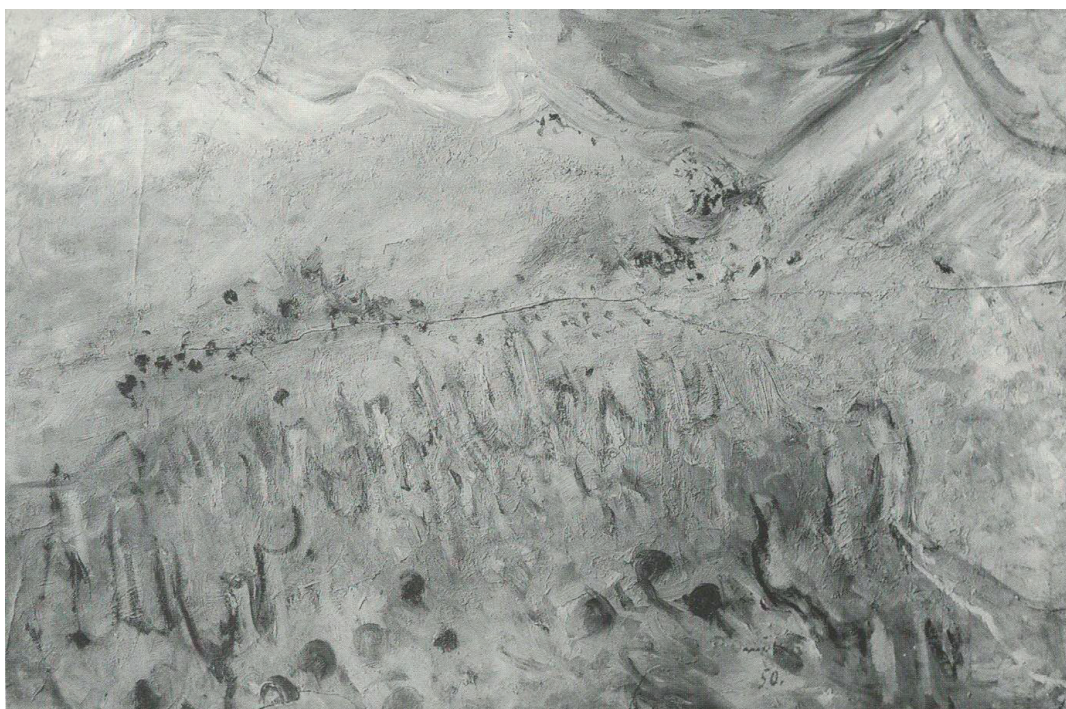
Слика 49. Миодраг Поповић, Лука у Задру, 1947.



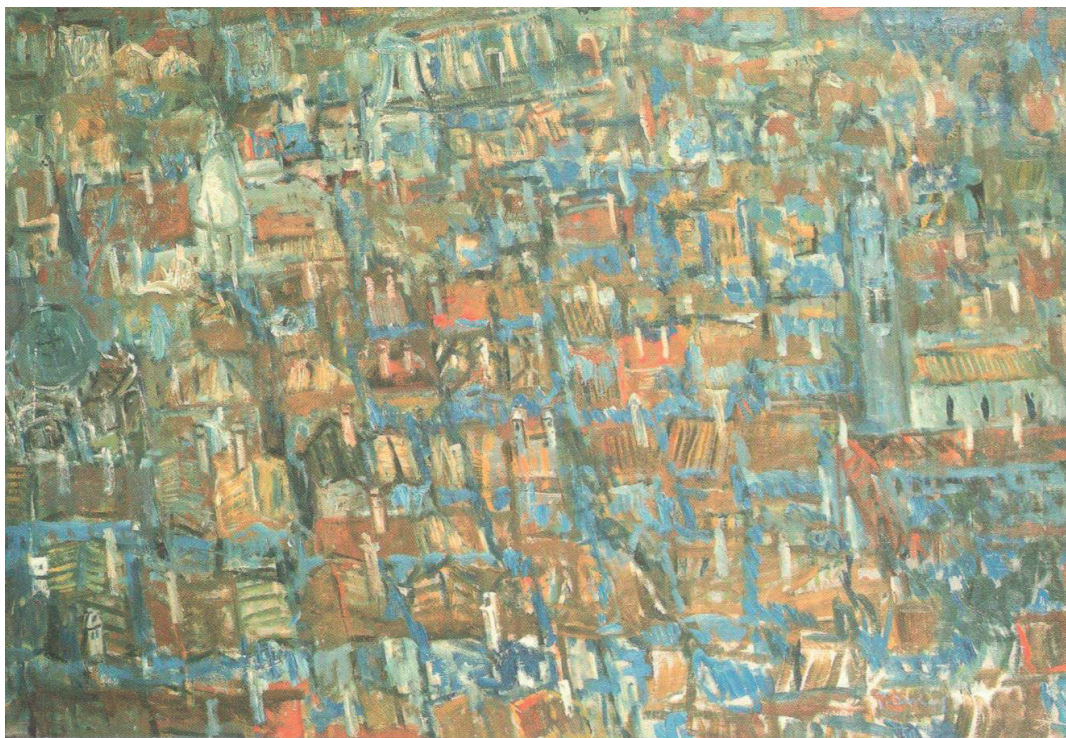
Слика 50. Миодраг Поповић, Народно позориште у Београду око 1880., 1949.



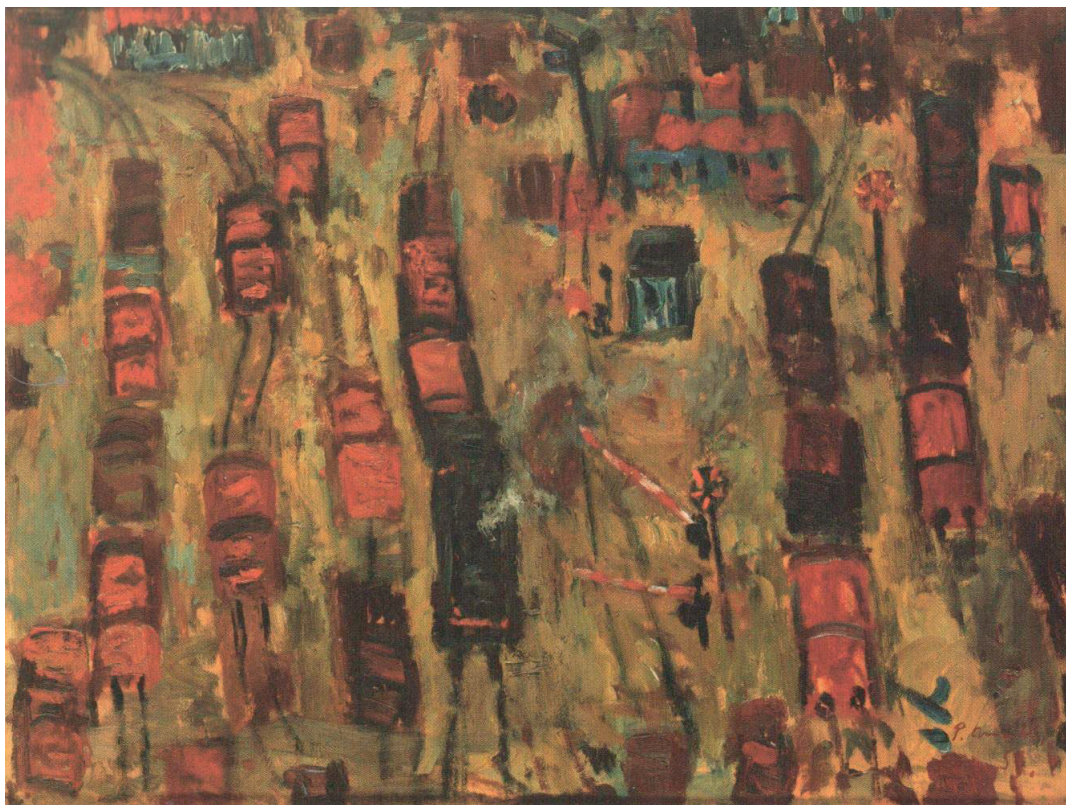
Слика 51. Миодраг Поповић, **Београд**, 1947.



Слика 52. Петар Омчикус, **Стари Бар**, 1950.



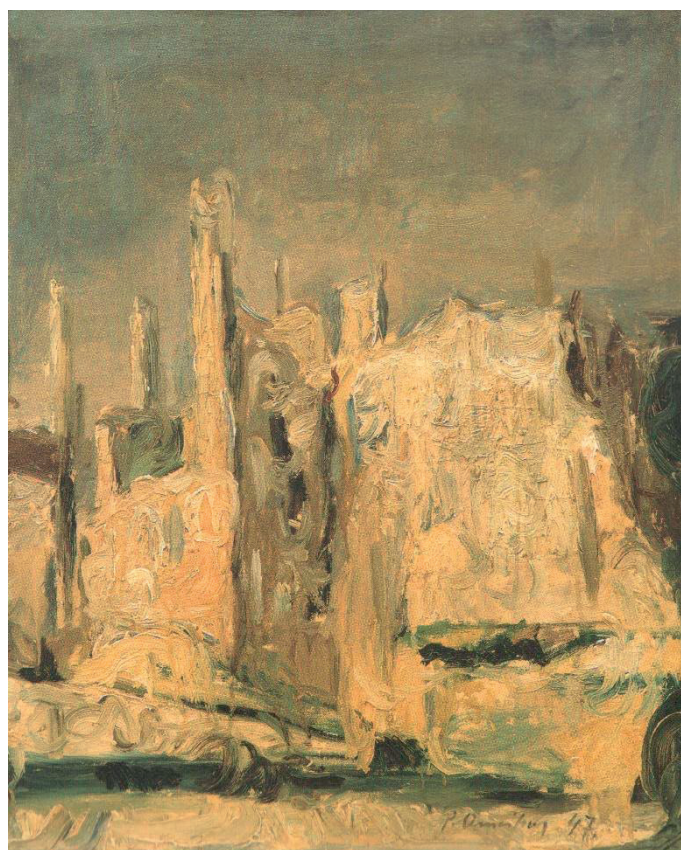
Слика 53. Петар Омчикус, **Кровови Дубровника**, 1950.



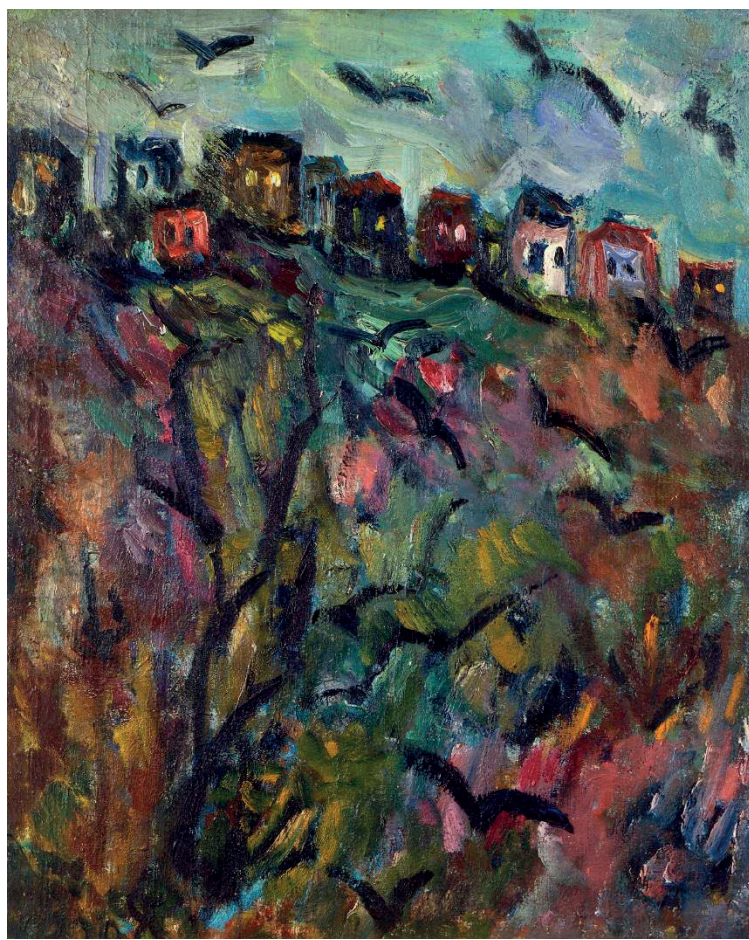
Слика 54. Петар Омчикус, **Вагони**, 1951.



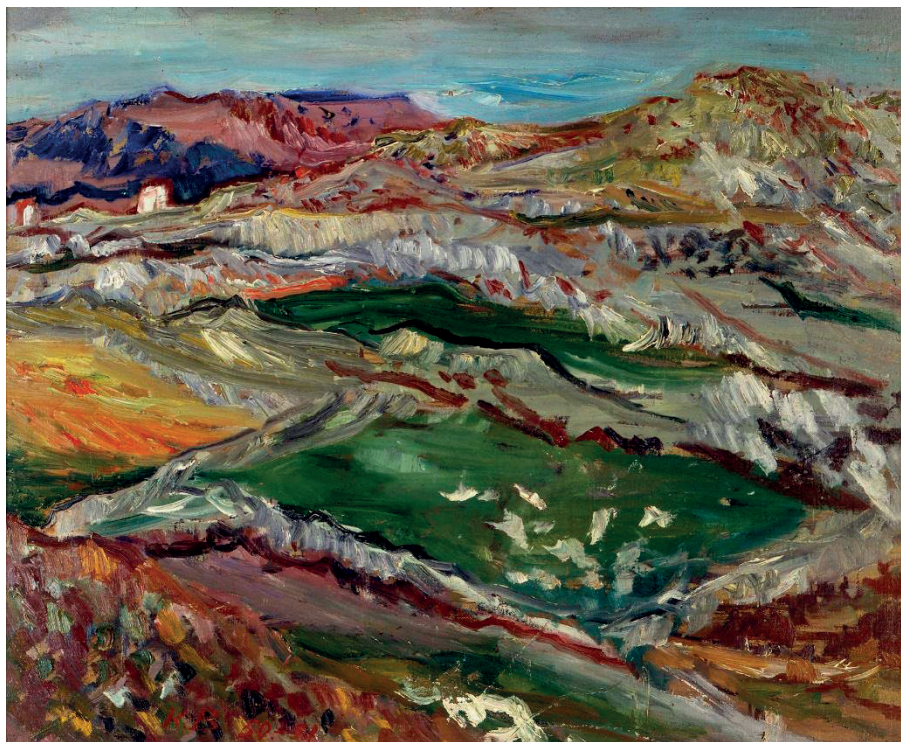
Слика 55. Петар Омчикус, Гувернерова палата, 1947.



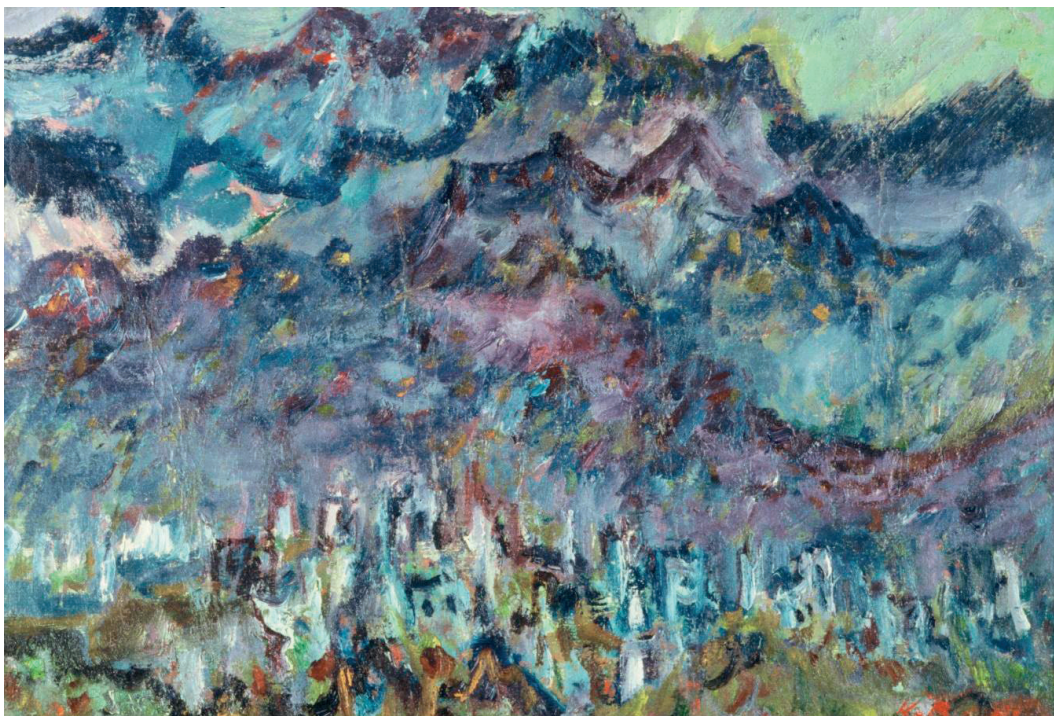
Слика 56. Петар Омчикус, Рушевине Задра, 1947.



Слика 57. Косара Бокшан, Улцињ, 1950.



Слика 58. Косара Бокшан, Околина Ријеке, 1950.



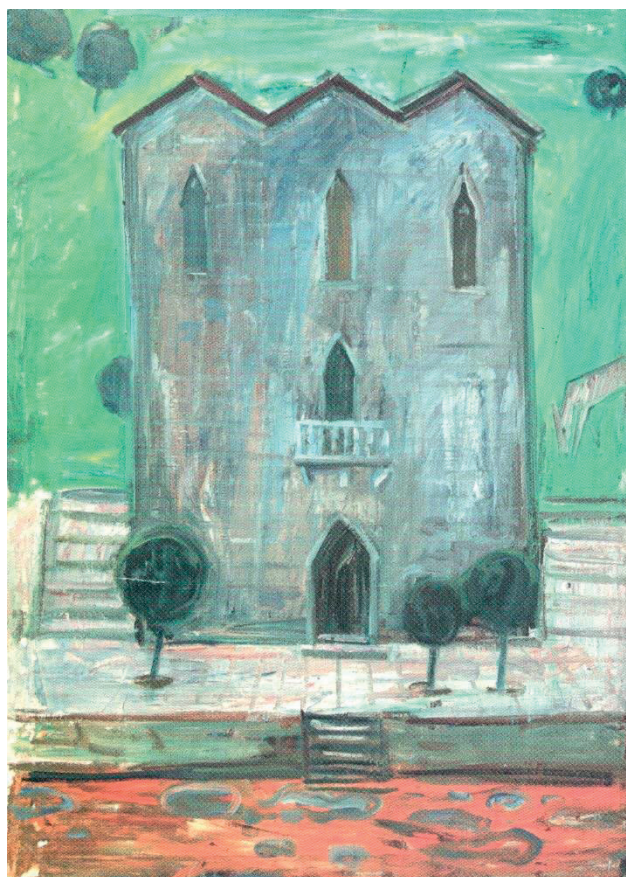
Слика 59. Косара Бокшан, **Стари Бар**, 1951.



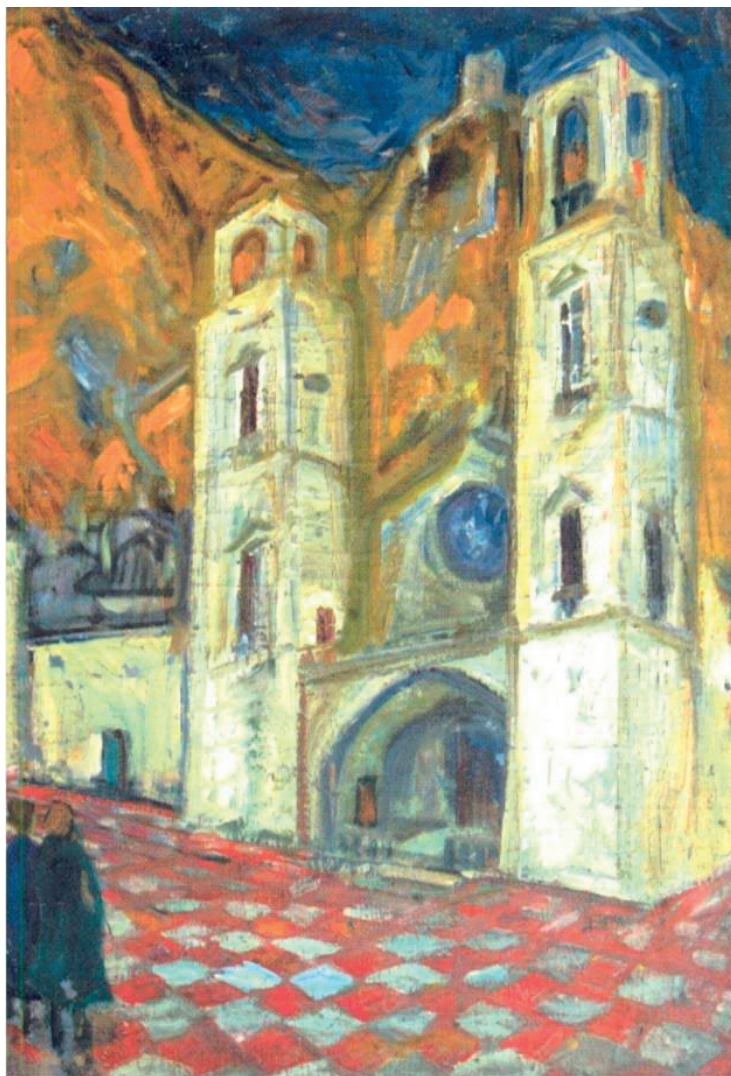
Слика 60. Љубинка Јовановић, **Поглед из манастира Крке на реку Крку**, 1950.



Слика 61. Љубинка Јовановић, Которски кровови, 1949.



Слика 62. Љубинка Јовановић, Tre sorelle – Котор, 1950.



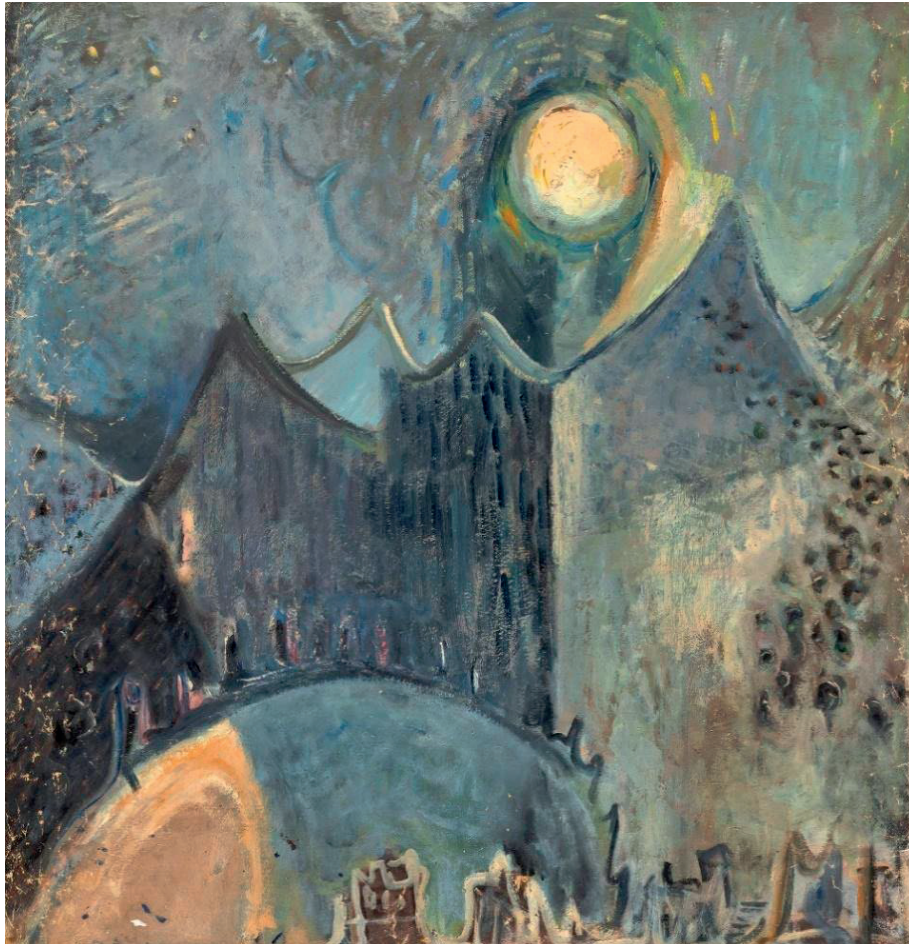
Слика 63. Љубинка Јовановић, Катедрала у Котору, 1948.



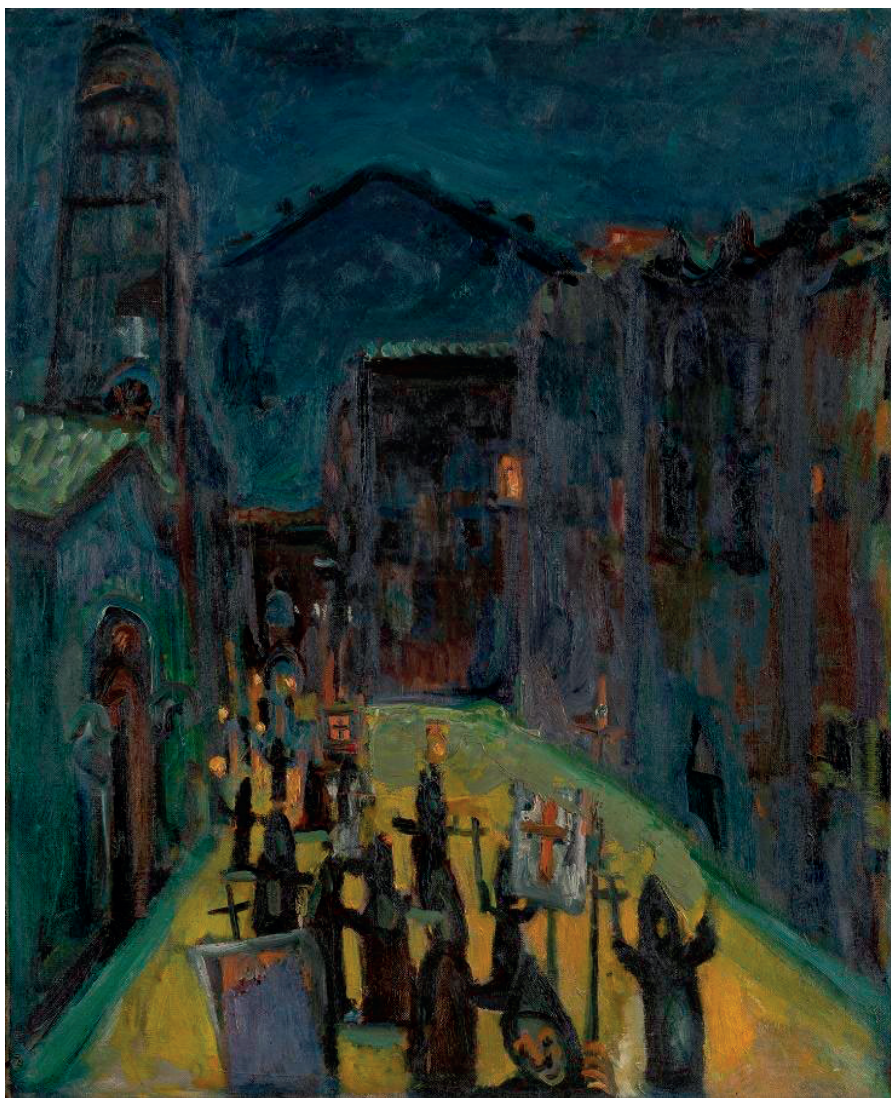
Слика 64. Вера Божичковић, Маслина, 1947.



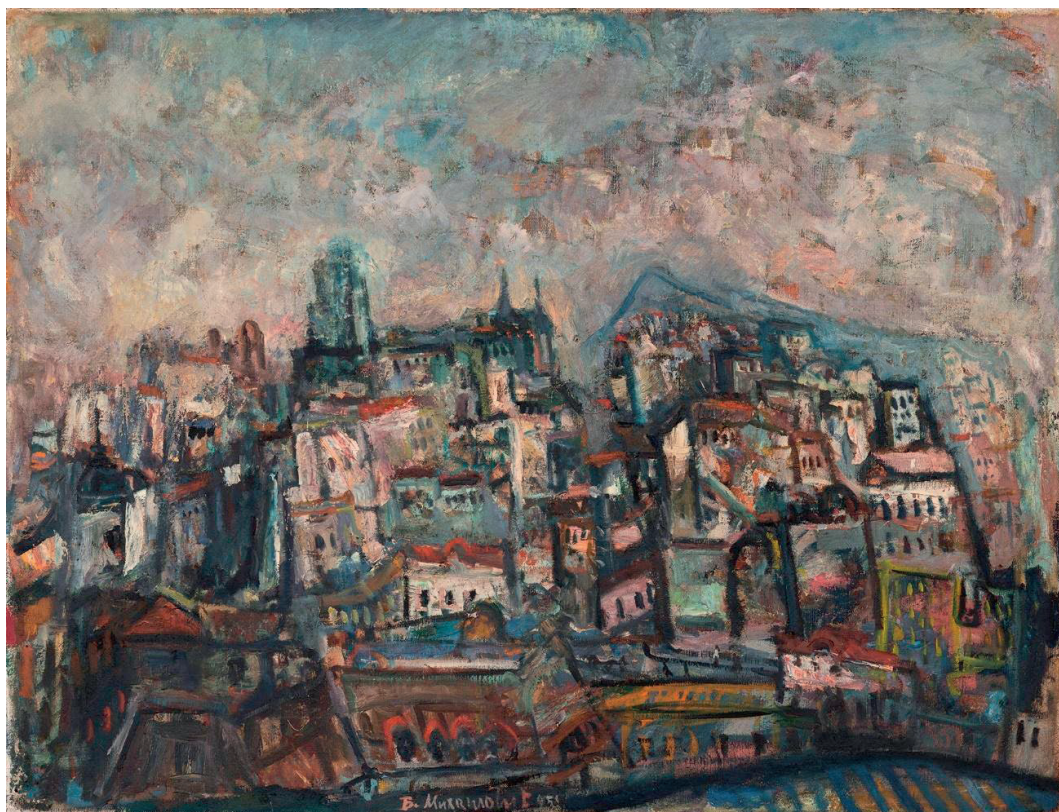
Слика 65. Вера Божичковић, Предео из Задра, 1947.



Слика 66. Милорад Михаиловић, Стари Бар, 1949.

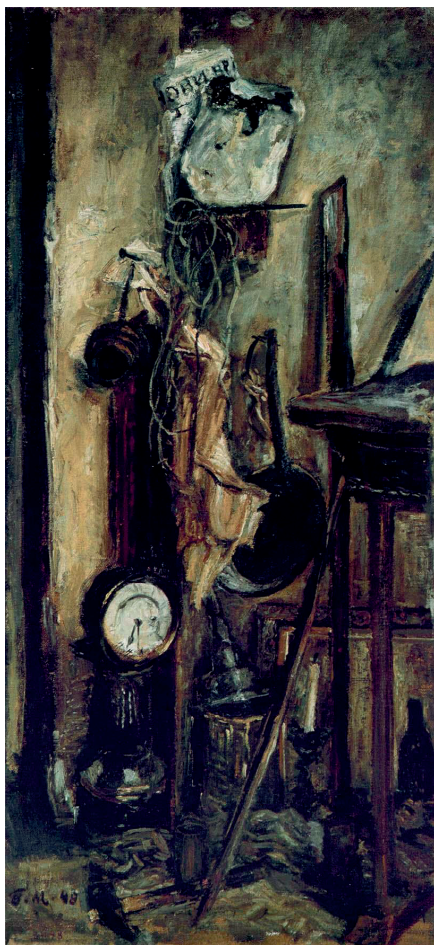


Слика 67. Милорад Михаиловић, Процесија на Корчули, 1949.

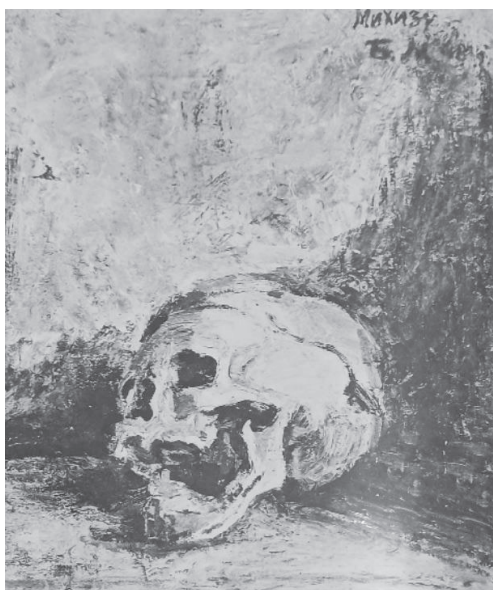


Слика 68. Милорад Михаиловић, (Велики) Београд, 1951.

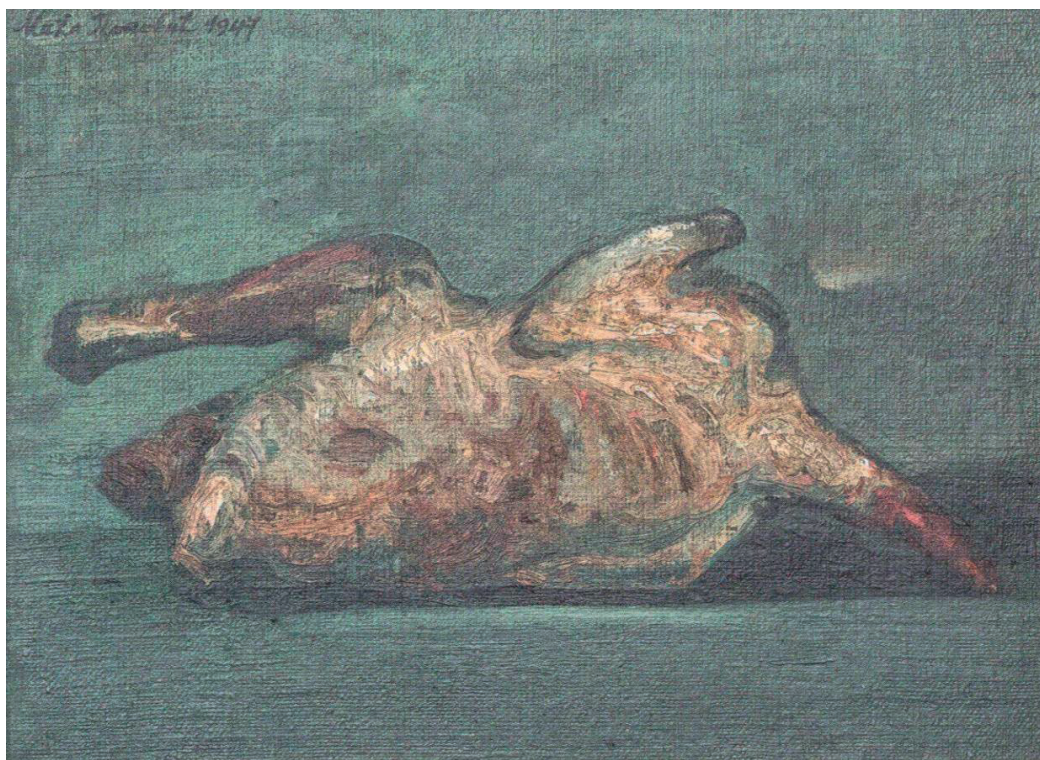
МРТВЕ ПРИРОДЕ



Слика 69. Милорад Михаиловић, **Старудије**, 1948.



Слика 70. Милорад Михаиловић, **Лобања**, 1948.



Слика 71. Миодраг Поповић, **Ћурка**, 1947.



Слика 72. Миодраг Поповић, **Тепсија са рибом**, 1948.



Слика 73. Миодраг Поповић, **Шкољка**, 1947.



Слика 74. Миодраг Поповић, **Шах**, 1947.



Слика 75. Вера Божичковић, **Шах**, 1950.



Слика 76. Петар Омчикус, Тигањ са рибом (или Жуте рибе), 1951.



Слика 77. Петар Омчикус, Рибе, 1949.

XIX СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

1. Марко Челебоновић, **Породица (Група)**, 1931.
Уље на платну, 131 x 195 cm, Народни музеј, Београд

Аутопортрети

2. Миодраг Поповић, **Аутопортрет**, 1943.
Уље на платну, каширано на картон, 52,7 x 62,3 cm, непознато власништво
3. Петар Омчикус, **Аутопортрет**, 1942.
Пастел на папиру, 70 x 48 cm, приватно власништво
4. Миодраг Поповић, **Аутопортрет са капом**, 1946.
Уље на платну, 77 x 60 cm, приватно власништво
5. Миодраг Поповић, **Сећање на Гоју**, 1947.
Уље на платну, 65 x 50 cm, приватно власништво
6. Франциско Гоја, **Аутопортрет**, 1815.
Уље на платну, 54 x 46 cm, Краљевска академија уметности Сан Фернандо, Мадрид, Шпанија
7. Миодраг Поповић, **Аутопортрет**, 1947.
Уље на платну, каширано на лесониту, 37 x 24 cm, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница
8. Миодраг Поповић, **Аутопортрет на белој позадини**, 1948.
Уље на платну, 67,5 x 54,5 cm, Народни музеј Шумадије, Крагујевац
9. Миодраг Поповић, **Аутопортрет са лулом**, 1949.
Уље на платну, 46 x 38 cm, Народни музеј, Београд
10. Милорад Михаиловић, **Аутопортрет са шеширом**, 1947/1948.
Уље на платну, 60 x 49 cm, приватно власништво
11. Милорад Михаиловић, **Аутопортрет**, 1949.
Уље на платну, 45,5 x 38,5 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
12. Петар Омчикус, **Аутопортрет**, 1952.
Уље на картону, 42 x 27 cm, приватно власништво
13. Петар Омчикус, **Аутопортрет**, 1950.
Уље на картону, 56 x 38 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
14. Косара Бокшан, **Аутопортрет**, 1950/1952.
Уље на картону, 64 x 47 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
15. Косара Бокшан, **Аутопортрет**, 1951.
Уље на платну, 45 x 33 cm, приватно власништво
16. Косара Бокшан, **Аутопортрет**, 1946.
Уље на платну, 37 x 25 cm, непознато власништво
17. Вера Божичковић, **Аутопортрет**, 1950.
Уље на платну, 44 x 37 cm, приватно власништво
18. Петар Омчикус, **Аутопортрет са шајкачом**, 1947.
Уље на платну, 72 x 57 cm, приватно власништво
19. Миодраг Поповић, **Аутопортрет са маском**, 1947.
Уље на платну, 91 x 76 cm, Музеј савремене уметности, Београд

Портрети

20. Петар Омчикус, **Црнац**, 1951.
Уље на картону, 95 x 52 cm, приватно власништво
21. Петар Омчикус, **Портрет Анте Теленте**, 1949.
Уље на платну, 87 x 64 cm, породична заоставштина
22. Петар Омчикус, **Портрет Марина Теленте**, 1952.
Уље на платну, 44 x 29 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
23. Петар Омчикус, **Свећеник**, 1950.
Уље на платну, 88 x 55 cm, приватно власништво
24. Петар Омчикус, **Жена у плавом**, 1949.
Уље на платну, 76 x 49,5 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
25. Милорад Михаиловић, **Љубинка за столом**, 1950.
Уље на платну, 64 x 75 cm, породична заоставштина
26. Милорад Михаиловић, **Жена са цвећем (Ружа Стојковић)**
Уље на платну, 95 x 68 cm, породична заоставштина
27. Милорад Михаиловић, **Сестра Олга**, 1949.
Уље на платну, 109 x 82 cm, породична заоставштина
28. Љубинка Јовановић, **Портрет мајке Анђе**, око 1947.
Уље на платну 83 x 70 cm, непознато власништво
29. Љубинка Јовановић, **Портрет оца Страшимира**, 1948.
Уље на платну, 102 x 74 cm, непознато власништво
30. Љубинка Јовановић, **Портрет брата Мирослава**, 1945.
Уље на платну, 85 x 68 cm, непознато власништво
31. Косара Бокшан, **Портрет Месаровића**, 1951.
Уље на платну, 91,5 x 79 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
32. Косара Бокшан, **Пругаста хаљина**, 1951.
Уље на картону, 100 x 70 cm, Међународна галерија портрета, Тузла
33. Косара Бокшан, **Девојчица са мачком**, 1951.
Уље на платну, непознате димензије, непознато власништво
34. Миодраг Поповић, **Портрет Вере Божичковић**, 1949.
Уље на шперплочи, 41,5 x 32 cm, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
35. Миодраг Поповић, **Моја мајка**, 1948.
Уље на платну, 39 x 38 cm, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница
36. Миодраг Поповић, **Мој отац**, 1948.
Уље на платну, 68 x 55 cm, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница

Групни портрети

37. Миодраг Поповић, **Трасирање пруге Шамац–Сарајево**, 1947.
Уље на платну, непознате димензије, непознато власништво
38. Миодраг Поповић, **Изградња Новог Београда**, 1950.
Уље на платну, 78 x 118 cm, Музеј савремене уметности, Београд
39. Милорад Михаиловић, **Пруга**
Уље на платну, 170,5 x 127 cm, породична заоставштина
40. Милорад Михаиловић, **Грађевина**, 1949.

- Темпера на папиру, 51,6 x 35 цм, приватно власништво
41. Миодраг Поповић, **Грађани**, 1949.
Уље на платну, 100 x 200 цм, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница
42. Миодраг Поповић, **Критика у пејзажу**, 1949.
Уље на платну, 312 x 192 цм, Музеј савремене уметности, Београд
43. Петар Омчикус, **Табаковић и студенти**, 1946/1947.
Уље на платну, 41 x 44 цм, приватно власништво
44. Петар Омчикус, **Професори**, 1949.
Уље на платну, 38 x 94 цм, приватно власништво
45. Милорад Михаиловић, **Сељаци за столом**, 1950.
Уље на платну, 104,5 x 121 цм, породична заоставштина
46. Косара Бокшан, **Дечаци са витражом**, 1951.
Уље на платну, 60 x 80 цм, приватно власништво
47. Миодраг Поповић, **Моја породица**, 1946.
Уље на картону, 53,5 x 66,5 цм, породична заоставштина
48. Миодраг Поповић, **Моја мајка и моја жена**, 1950.
Уље на платну, 170 x 75 цм, Музеј савремене уметности, Београд

Пејзажи

49. Миодраг Поповић, **Лука у Задру**, 1947.
Уље на платну, 147 x 238 цм, Република Србија – Управа за заједничке послове републичких органа, Београд
50. Миодраг Поповић, **Народно позориште у Београду око 1880.**, 1949.
Уље на платну, 72 x 106 цм, Народни музеј Србије, Београд
51. Миодраг Поповић, **Београд**, 1947.
Уље на платну, 110 x 148 цм, Народни музеј Србије, Београд
52. Петар Омчикус, **Стари Бар**, 1950.
Уље на картону, 67 x 100 цм, приватно власништво
53. Петар Омчикус, **Кровови Дубровника**, 1950.
Уље на платну, 100 x 147 цм, приватно власништво
54. Петар Омчикус, **Вагони**, 1951.
Уље на лесониту, 70 x 92 цм, Музеј савремене уметности, Београд
55. Петар Омчикус, **Гувернерова палата (Гувернерова вила у Задру)**, 1947.
Уље на лесониту, 36,5 x 50 цм, Галерија Матице српске, Нови Сад
56. Петар Омчикус, **Рушевине Задра**, 1947.
Уље на платну, 62 x 50 цм, Народни музеј, Београд
57. Косара Бокшан, **Улцињ**, 1950.
Уље на платну, 68 x 50 цм, приватно власништво
58. Косара Бокшан, **Околина Ријеке**, 1950.
Уље на платну, 50 x 68 цм, приватно власништво
59. Косара Бокшан, **Стари Бар**, 1951.
Уље на платну, 40 x 70 цм, приватно власништво
60. Љубинка Јовановић, **Поглед из манастира Крке на реку Крку**, 1950.
Уље на платну, непознате димензије, приватно власништво
61. Љубинка Јовановић, **Которски кровови**, 1949.
Уље на платну, 103 x 122 цм, породична заоставштина
62. Љубинка Јовановић, **Tre sorelle – Котор**, 1950.
Уље на платну, 97 x 70 цм, приватно власништво
63. Љубинка Јовановић, **Катедра у Котору**, 1948.

- Уље на платну, 84,5 x 61 cm, породична заоставштина
64. Вера Божичковић, **Маслина**, 1947.
Уље на платну, 71 x 98 cm, непознато власништво
65. Вера Божичковић, **Предео из Задра**, 1947.
Уље на платну, 62 x 93 cm, непознато власништво
66. Милорад Михаиловић, **Стари Бар**, 1949.
Уље на платну, 103 x 95 cm, приватно власништво
67. Милорад Михаиловић, **Процесија на Корчули**, 1949.
Уље на платну, 100 x 81 cm, породична заоставштина
68. Милорад Михаиловић, **(Велики) Београд**, 1951.
Уље на платну, 130 x 171 cm, Музеј савремене уметности, Београд

Мртве природе

69. Милорад Михаиловић, **Старудије**, 1948.
Уље на платну, 136 x 62 cm, непознато власништво
70. Милорад Михаиловић, **Лобања**, 1948.
Уље на платну, 42 x 33 cm, непознато власништво
71. Миодраг Поповић, **Ћурка**, 1947.
Уље на платну, 38 x 51 cm, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница
72. Миодраг Поповић, **Тепсија са рибом**, 1948.
Уље на платну, 37 x 44 cm, породична заоставштина
73. Миодраг Поповић, **Шкољка**, 1947.
Уље на платну, 53 x 43 cm, приватно власништво
74. Миодраг Поповић, **Шах**, 1947.
Уље на платну, 63,5 x 78 cm, Политика А. Д., Београд
75. Вера Божичковић, **Шах**, 1950.
Уље на платну, 44 x 55 cm, непознато власништво
76. Петар Омчикус, **Тигањ са рибом (или Жуће рибе)**, 1951.
Уље на платну, 65 x 88 cm, приватно власништво
77. Петар Омчикус, **Рибе**, 1949.
Уље на платну, 44 x 50 cm, приватно власништво

Х ЛИТЕРАТУРА

А

Амброзић, Катарина, *Прва изложба Бате Михаиловића*, 20. октобар, Београд, 17. 10. 1951.

Амброзић, Катарина, *Прва изложба Косаре Бокиан*, 20. октобар, Београд, 6. 10. 1952.

Андрејевић, Нађа, *Победа ненаметљивости*, НИН, Београд, 21. 5. 1998.

Б

Батаковић, Душан, Гојко Ђого, Здравко Вучинић, *Петар Омчикус. Портрети*, Галерија САНУ, Београд 2012.

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Branko Kukić, Beograd, Umetničko društvo Gradac, Čačak 2005.

Бекер, Катрин, „Званично тело у комунизму: Лењин”, у: Дејан Сретеновић (ур.), *Ново читање иконе*, Георетика, Београд 1999.

Bogavac, Branka, *Slikarstvo kao neracionalna sreća*, Pešić i sinovi, Beograd 2004.

Богдановић, Ана, „О питању реализма у сликарству Марка Челебоновића”, у: Лидија Мереник, Ана Богдановић, Невена Мартиновић, *Марко Челебоновић*, Галерија САНУ, Београд 2018.

Bogdanović, Kosta, Sava Stepanov, *Ljubinka Jovanović Mihailović*, Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov”, Pančevo 1992.

Bošković, Dušan, *Estetika u okruženju*, Filip Višnjić, Beograd 2003.

Бошњак, Срето, *Миодраг Мића Поповић*, Галерија ВИД, Београд, Културно-просветни центар Вук Караџић, Лозница 1989.

Бошњак, Срето, Чарлс Симић, Раул-Жан Мулен, *Љубинка Јовановић*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1990.

Бошњак, Срето и др., *Милорад Бата Михаиловић*, Галерија САНУ, Београд 2005.

Бошњак, Срето, *Мића Поповић*, Народни музеј Панчево, Панчево 2005.

Brković, Jevrem, *Minska polja estetike*, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić”, Osijek 1987.

Bryson, Norman, *Looking at the overlooked: Four essays on Still Life painting*, Reaktion Books, London 1990.

В

Васић, Павле, *Изложба Вере Божичковић-Поповић*, Политика, 31. 3. 1956.

Васић, Павле, *Изложба слика Милорада – Бате Михајловића*, Политика, Београд, 27. 10. 1951.

Васић, Павле, *Љубинка Јовановић још једна жена-сликар*, Политика, 7. 3. 1952.

Васић, Павле, *Петар Омчикус – један од обдарених сликара младе генерације*, Политика, Београд, 18. 11. 1951.

Васић, Павле, *Прва самостална изложба сликара Миће Поповића*, Политика, Београд, 28. 9. 1950.

Vujić, D., *Povratak portreta*, Mladost, Beograd, 30. 3. 1979.

Вуковић, Катарина, *Постало је најважније да ли је човек исплатив*, Наш глас, Београд, 29. 6. 2005.

Vučetić, Radina, *Koka-kola socijalizam*, peto izdanje, Službeni glasnik, Beograd 2019.

Г

Gavrić, Zoran, Ješa Denegri, Lazar Trifunović, *Petar Omčikus*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1989.

Gavrić, Zoran, „Slikarstvo Miće Popovića”, у: Zoran Gavrić, Lazar Trifunović, Borislav Mihajlović Mihiz, *Popović*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Književne novine, Beograd 1987.

Гамулин, Грга, *Млада уметност*, НИН, бр. 111, 15. 2. 1953.

Gamulin, Grga, „Retrospektive sa XXIV. Biennala”, у: *Umetnost 1*, Savez likovnih umetnika Jugoslavije, Beograd 1949.

Gamulin, Grga, *Sablasti na Lagunama. Reportaža sa 24. Bijenala*, Književne novine, 2. 11. 1948.

Gligoriјевић, Мило, *Мића Поповић. Одговор Миће Поповића*, Независна изданја 35, Београд 1983.

Глигоријевић, Мило, „Улица Бате Михаиловића”, у: Миодраг Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, Галерија САНУ, Београд 1989.

Gomperc, Vil, *Šta gledaš?*, Dereta, Beograd 2015.

Гројс, Борис, *Уметност утопије*, Плави круг Логос, Београд 2011.

Grojs, Boris, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb 2006.

Д

Девић, Милан, *Између забаве и пропаганде*, Филмски центар Србије, Београд 2015.

Dedić, Nikola, *Između dela i predmeta. Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i suvremene umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017.

- Denegri, Ješa, Jovan Despotović, *Vera Božičković Popović*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1984.
- Denegri, Ješa, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti*, BIGZ, Beograd 2009.
- Денегри, Јеша, *Косара Бокиан*, Музеј савремене уметности, Београд 2001.
- Denegri, Ješa, „Marko Čelebonović”, у: *Modernizam / Avangarda*, Službeni glasnik, Beograd 2012. (штампано у: *Život umjetnosti*, 3–4, Zagreb 1967).
- Denegri, Ješa, „Milorad Bata Mihailović”, у: Ješa Denegri et al., *Milorad Bata Mihailović: slike*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš 1981.
- Денегри, Јеша, Марија С. Ђорђевић, *Милорад Бата Михаиловић*, Галерија САНУ, Београд 2023.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993.
- Denegri, Ješa, „Petar Omčikus. Slikarstvo i sudbina u znaku nepristajanja”, у: Zoran Gavrić, Ješa Denegri, Lazar Trifunović, *Petar Omčikus*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1989.
- Денегри, Јеша, „Прилози о наступима савремене француске уметности на Југословенском уметничком простору у другој половини XX века”, у: *Зборник Народног музеја*, XIX-2, Народни Музеј, Београд 2010.
- Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, Orion Art, Topy, Beograd 2013.
- Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti 1945–1970*, Atoča, Topy, Beograd 2009.
- Деснић, Лидија, *Дуг је пут од Задра до галерије САНУ*, Демократија, Београд, 3. 9. 1998.
- Despotović, Jovan, *Petar Omčikus. Retrospektivna izložba*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, јун–јул, Moment, br. 15 (1989).
- Деспотовић, Јован, „Слика и информација 1945–1990”, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839–1989.*, Галерија Сану, Београд 1991.
- Despotović, Jovan, „Slikarstvo Vere Božičković-Popović”, у: Ješa Denegri, Jovan Despotović, *Vera Božičković Popović*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1984.
- Đimić, Ljubodrag, *Agitprop kultura*, Izdavačka radna organizacija Rad, Beograd 1988.
- Димић, Љубодраг и др., *Модерна српска држава 1804–2004. Хронологија*, Историјски архив Београда, Београд 2004.

Ђ

- Đilas, Aleksa, *Osporavana zemlja*, Književne novine, Beograd 1990.
- Ђилас, Милован, „Извештај о агитационо-пропагандном раду”, у: *V Конгрес Комунистичке партије Југославије, Извештаји и реферати*, Култура, Београд 1948.

Đorđević, Dragoslav, „Socijalistički realizam 1945–1950.”, у: Miodrag B. Protić et al., *Jugoslovenska umetnost 1929–1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

Ђорђевић, Марија, *Из потребе за миром*, Политика, 10. 6. 2000.

Đorđević, Marija S., „Топографија сликарства Milorada Bate Mihailovića”, у: Lidija Merenik, Ješa Denegri, Marija S. Đorđević, *Milorad Bata Mihailović*, Galerija Rima, Kragujevac 2023.

Ђукић, Славољуб, *Политичко гробље*, Службени гласник, Београд 2010.

Е

Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 4 (Portr-Ž), dodatak, Zagreb MCMLXVI (1966).

Епштејн, Михаил, *Постмодернизам*, Zepter Book, Београд 1998.

Ереш, Ана, *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2020.

Ерић, Зоран, „Између поп-арта и геометријске апстракције: сликарство Милете Андрејевића од 1961. до 1964. у Њујорку”, у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 50, Матица Српска, Нови Сад 2022.

Ерић, Оливера, *Феномен збирке образовне институције, њена сврха, функција и значај – Наставна уметничка збирка Факултета ликовних уметности у Београду* (хабилитациони рад, Факултет ликовних уметности у Београду), Београд 2015.

Erjavec, Aleš, Miško Šuvaković (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd 2009.

Ж

Ž. V., *Izložba slika Petra Omčikusa*, Borba, Zagreb, 19. 11. 1951.

Živadinović, Milica, *Miodrag Mića Popović (1923–1996)*, Orion Art, Beograd 2014.

З

Звијер, Немања, *Идеологија филмске слике*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд 2011.

Zogović, Radovan, *Na poprištu*, Kultura, Beograd 1947.

Zukin, Sharon, *Beyond Marx and Tito. Theory and practice in Yugoslav Socialism*, Cambridge University Press, London, New York 1975.

И

Ивановић, Ивана, „Психолошки и симболички подтекст сликарства Марка Челебоновића”, у: *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Народни музеј, Београд 2004.

Isaković, Svetlana, *Beogradski politički plakat 1944–1974*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1974.

Ј

Jakovljević, Branislav, *Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, Michigan 2016.

К

Kadijević, Đorđe, *Vera Božićković Popović*, Galerija Milenko Atanacković, Bijeljina 1990.

Kadijević, Đorđe, „Slike”, у: Lazar Trifunović et al., *Vera Božićković Popović*, Cicero, Beograd 1994.

Kalezić, Vasilije, *U Krležinom sazvežđu*, Narodna knjiga Alfa, Beograd 2000.

Карановић, Чедомила, *Петар Омчичус*, Галерија САНУ, Београд 1998.

Кардељ, Едвард, *Пут нове Југославије*, Култура, Београд, Загреб 1946.

Квас, Авакум, *Уметничко не*, Српска читаоница у Иригу, Ириг 2019.

Кемп, Волфганг, „Наратив”, у: Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад 2004.

Кнежевић, Радивоје, *Поводом изложбе Петра Омчичуса*, 20. октобар, Београд, 24. 11. 1951.

Круљац, Весна, *Миодраг Мића Поповић*, Галерија САНУ, Београд 2023.

Kuzmanović Radosavljević, Nataša, *Kosara Bokšan*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2019.

Кузмановић Радосављевић, Наташа, „Настајање Задарске групе: узроци и последице”, у: *Полемички аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање чланова Задарске групе*, тематски зборник, Душан Оташевић, Весна Круљац (ур.), САНУ, Београд 2024.

Кујунџић, Миле, *За фигуралну композицију са актуелном тематиком*, Студент, Београд, 2. 10. 1950.

Л

Лазић, Мирослав П., „Европски сабласни плес Алберта Мартинија 1914–1916”, у: *Годишњак за друштвену историју*, год. XXX, свеска 1, Београд 2023.

- Lasenij, Žak, Uvodni tekst (prevod S. Vinaver), у: *Izložba radova francuskih slikara XIX veka. Delakroa-Kurbea-Milea-Koroa i T. Rusoa*, Umetnički muzej, Beograd juni 1950.
- Lenin Ilich, Vladimir, „On proletarian culture”, у: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–1990*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA 1995.
- Lenin Ilich, Vladimir, „Party Organization and Party Literature”, у: Charles Harrison, Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900–1990*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA 1995.
- Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1951*, Institut za znanost o književnosti, Zagreb 1970.

M

- М. М., *Прва изложба Вере Божичковић-Поповић*, Борба, Београд, 31. 3. 1956.
- М(арић), Д., *Изложба Косаре Бокиан-Омчикус*, Република, Београд, 8. 1. 1952.
- Марић, Д., *Поводом изложбе Бате Михајловића*, Република, 13. 11. 1951.
- Марић, Д., *Прва самостална изложба Љубинке Јовановић-Михајловић*, Република, Београд, 11. 3. 1952.
- Марић, Сретен, *Поводом једне изложбе без датума*, Политика, Београд, 6. 1. 1945.
- Марјановић Челар, Миња, *Сведок и саучесник*, Политика, 24. 4. 1990.
- Марковић, Предраг Ј., *Београд између истока и запада*, Службени лист, Београд 1996.
- Maroević, Tonko, „Pokret, pa portret i opet okret”, у: *Petar Omčikus*, Palača Milesi, Kulturna ustanova galerija Kula, Split 2013.
- Matvejević, Predrag, *Književnost i njena društvena funkcija*, Radnički univerzitet „Radivoj Ćipranov”, Novi Sad 1977.
- Medaković, Dejan, *Bata Mihailović. Gradovi*, Galerija likovne umetnosti Poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1979.
- Medaković, Dejan, „Zapisi o Bati Mihailoviću”, у: Ješa Denegri et al., *Milorad Bata Mihailović: slike*, каталог, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš 1981.
- Мереник, Лидија, „Далеко од разуздане гомиле: уметниково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.”, у: Милан Ристовић (ур.), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Clio, Београд 2007.
- Мереник, Лидија, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.
- Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001.
- Merenik, Lidija, Ješa Denegri, Marija Đorđević, *Milorad Bata Mihailović*, Galerija Rima, Kragujevac 2023.

- Мереник, Лидија, *Модернизми – континуитети и сучељавања*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.
- Merenik, Lidija, Ješa Denegri, *Petar Omčikus*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2018.
- Мереник, Лидија, *Политички простори уметности 1929–1950: Борбени реализам и социјалистички реализам*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fondacija Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2010.
- Мерин, Ото Б., *Друга изложба ликовних уметника Србије*, Наша књижевност, 1 (Београд 1946).
- Мерин, Ото Б., *Људи Милана Коњовића*, Књижевне новине, новембар 1946.
- Мерин, Ото Б., *Поводом слике Боже Илића – Сондирање терена на Новом Београду*, Борба, 9. 1. 1949.
- Мерин, Ото Б., *Прва изложба Савеза ликовних уметника Југославије*, Борба, 22. 5. 1949.
- Мерин, Ото Б., *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века. Поводом изложбе у београдском Уметничком музеју*, Наша књижевност, бр. 11 (Београд 1946).
- Мерин, Ото Б., *Трећа изложба удружења ликовних уметника Србије*, Борба, 25. 11. 1946.
- Mesarić, Ka, „Smjerovi moderne umjetnosti”, у: *Edicija Socijalne misli*, 1, Zagreb 1929.
- Метлић, Дијана, *Слике пролазног света. Односи француског и српског интимизма*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.
- Милетић, Јелена, „Мапа графика „Крваво злато” Ђорђа Андрејевића Куна. Услови и време под којима је настала”, у: *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Београд 2004.
- Митровић, Андреј, *Ангажовано и лепо*, Завод за уџбенике, Београд 2011.
- Mitchell, Thomas William John, *Landscape and Power*, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Mihajlović, Borislav, *Vera Božićković Popović*, Galerija ULUS, Beograd, 21–31. 3. 1956.
- Михајловић Михиз, Борислав, *Аутобиографија о другима*, четврто издање, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1993.
- Мичета, Лука, *Људи су покварили море*, НИН, Београд, 28. 6. 1996.
- Мулен, Раул-Жан, „На граници сећања и имагинарног”, у: Миодраг Поповић и др., *Сликарство Милорада Бате Михаиловића*, Галерија САНУ, Београд 1989.
- Мулен, Раул-Жан, „У ватри знакова и блеску слике”, у: Срето Бошњак, Чарлс Симић, Раул-Жан Мулен, *Љубинка Јовановић*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1990.

Н

Nikolajević, Milivoj, *NOB i obnova. Crtež – grafika*, Galerija likovne umetnosti Poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1987.

Nikolić, Milena et al., *Ustanak u Srbiji 1941. u delima umetnika*, Istorijski muzej Srbije, Beograd 1973.

Никчевић, Наташа, *Мит о Икару и жени*, Побједа, Подгорица, 27. 10. 2001.

П

Павловић, Миодраг, *Природни облик и лик. Ликовни огледи*, Нолит, Београд 1984.

Панић, Ана, *Уметност и власт: пејзажи из збирке Јосипа броза Тита*, Галерија Матице српске, Нови Сад, Музеј историје Југославије, Београд 2014.

Panić Matić, Radmila, „Intervju M. B. Protić, kritičar”, у: Zoran Gavrić (ur.), *Miodrag. B. Protić*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1986.

Пејић, Бојана, „*Тито* или иконизација једне представе”, у: Дејан Сретеновић (ур.), *Ново читање иконе*, Георетика, Београд 1999.

Петровић, Вељко, *Београдско сликарство почетком XX века*, Уметнички музеј, Београд 1949.

Petrović, Sreten, „Fenomenološka estetika Georga Lukacsa”, предговор, у: Đerđ Lukač, *Hajdelburška estetika*, Mladost, Beograd 1977.

Petrović, Tanja, Ana Hofman, „Rethinking Class in Socialist Yugoslavia: Labor, Body, and Moral Economy”, у: Dijana Jelača, Maša Kolanović, Danijela Lugarić (eds.), *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia. (Post) Socialism and Other*, Palgrave Macmillan, New York, London 2017.

Поповић, Ђорђе, *Изложба Бате Михајловића*, Република, Београд, 30. 10. 1951.

Поповић, Ђорђе, *Изложба слика Миће Поповића*, Лик, Орган удружења ликовних уметника Србије, бр. 1, Београд, 29. 11. 1950.

Popović, Jovan, „Idejnost daje krila talentima”, у: *Umetnost*, 1, Savez likovnih umetnika Jugoslavije, Beograd 1949.

Popović, Ljubiša B., Nenad Cambi, Dragoslav Srejić, Uvod, у: *Antički portret u Jugoslaviji*, Narodni muzej, Beograd 1987.

Поповић, Миодраг, *Изложба слика Миће Поповића*, Уметнички павиљон, Београд, октобар 1950.

Поповић, Миодраг и др., *Сликарство Милорада Бате Михаиловића*, Галерија САНУ, Београд 1989.

Popović, Mira, *Mislim da živimo u lošem trenutku*, Danas, 28. 5. 2005.

Popović, Savo, *Miriše na more*, Muzej Zepter, Beograd 2022.

Протић, Миодраг Б., *Изложба Љубинке Јовановић*, НИН, 2. 3. 1952.

Protić, Miodrag B., *Izložba slika Bate Mihailovića*, Književne novine, Beograd, 27. 10. 1951.

Protić, Miodrag B., *Izložba slikarke Kosare Bokšan-Omčikus*, Književne novine, Beograd, 6. 1. 1952.

Protić, Miodrag B., *Izložba slika Petra Omčikusa*, Književne novine, 24. 11. 1951.

Protić, Miodrag B. et al., *Jugoslovenska umetnost 1929–1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

Protić, Miodrag B., *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1975.

Protić, Miodrag B. et al., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980.

Protić, Miodrag B., *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd 1970.

Р

Radišić, Đorđe, *Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije*, Galerija Doma jugoslovenske narodne armije, Beograd 1966.

Радовић, Н., *Некада је кичица била у рукама државе*, ДАН, Подгорица, 3. 6. 2005. Радојчић, Светозар, *Портрети српских владара у средњем веку*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1996.

Ракић, Ана, *Уметничка збирка Рајка Мамузића*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2019.

Raunig, Gerald, *Umetnost i revolucija*, Futura publikacije, Novi Sad 2006.

С

Саундерс Стомор, Френсис, *Хладни рат у култури*, Досије студио, Београд 2013.

Ставрић, Љубиша, *Анархиста сам*, НИН, 4. 8. 2005.

Ставрић, Љубиша, *Парижанка из круга двојке*, НИН, 22. 12. 2005.

Стајлс, Кристин, „Перформанс”, у: Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад 2004.

Станић, Стеван (ур.), *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад 1961.

Stanković, Maја, *Fluidni kontekst*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015.

Stevanović, Momčilo, *Izložba mladog slikara Miće Popovića*, Književne novine, Beograd, 10. 10. 1950.

Стевановић, Славица, *Божа Илић*, Музеј савремене уметности, Београд 1996.

Степанов, Сава, „Ка аутентичној слици”, у: Сава Степанов и др., *Косара Бокиан. Ретроспектива*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1990.

Степанов, Сава и др., *Косара Бокиан. Ретроспектива*, Галерија ликовне уметности Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1990.

Степанов, Сава, „Љубинка Јовановић Михаиловић”, у: Милорад Бата Михаиловић и др., *Љубинка Јовановић Михаиловић*, УЛУС, Карић фондација, Београд 2002.

Stepanov, Sava, *Ljubinka Jovanović Mihailović, Slike*, Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov”, Pančevo 1992.

Стојковић, Андрија Б., *Почеци филозофије у Срба*, Часопис Дијалектика, Београд 1970.

Стојковић, Живорад, „В. М. Mihailovitch (Прилози о сликару, и друго)”, у: Миодраг Поповић и др., *Сликаство Милорада Бате Михаиловића*, Галерија САНУ, Београд 1989.

Суботић, Ирина, „Мића Поповић”, у: *Уметници академици, 1968–1978*, Галерија САНУ, Београд 1982.

Суботић, Ирина, *Мића Поповић: Од материје до материјала и његове илузије*, Народни музеј, Београд 1994.

Т

Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova: Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu*, Nolit, Beograd 1978.

Trifunović, Lazar, *Vera Božićković-Popović*, Grafički kolektiv, Beograd 1981.

Трифуновић, Лазар, *Сликаство Поповића*, Галерија САНУ, Београд 1983.

Trifunović, Lazar (ur.), *Studije, ogledi, kritike 3*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990.

Trifunović, Lazar (ur.), *Studije, ogledi, kritike 4*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990.

Tchoukarine, Igor, „The Yugoslav Road to International Tourism”, у: Hannes Grandits, Karin Tayler (eds.), *Yugoslavia s Sunny Side*, Central European University Press, Budapest, New York 2010.

Турајлић, Мила, *Култура сећања на лик Јосипа Броза Тита у пост југословенским документарним серијама*, Култура, XIII (пролеће 2015).

Ђ

Ђелић Симеоновић, Ивана, *Времећлов кроз 80 година. Академија/Факултет ликовних уметности у Београду*, Факултет ликовних уметности у Београду, Београд 2015.

Ђелић Симеоновић, Ивана, *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука 2001.

Ф

Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb 1984.

Focht, Ivan, „Temelji Lukačeve estetike”, предговор, у: Ђерђ Лукач, *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd 1975.

Ц

Цветковић, Сава В., *Зборник музеја позоришне уметности*, I, Музеј позоришне уметности, Београд 1962.

Цветковић, Срђан, *Између српа и чекића*, Службени гласник, Београд 2019.

Ч

Ћелебовић, Aleksa, *Dve izložbe. Vera Božićković Popović*, Književne novine, Beograd, 1. 4. 1956.

Ћелебовић, Aleksa, *Mića Popović: slike i crteži*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1979.

Ћелебовић, Aleksa, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Jugoslavija, Beograd 1965.

Чупић, Симона, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.

Д

Džejmson, Frederik, *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd 1974.

Ш

Šinko, Ervin, *Književne studije*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb 1949.

Šuvaković, Miško, „Ideologije građanskih realizama. Kulturalne funkcije i efekti međuratnog slikarskog modernizma: od realizma do intimizma”, у: Miško Šuvaković, Ješa Denegri, Nikola Dedić, *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Fond Vujičić kolekcija, Beograd 2010.

Šuvaković, Miško, „Kubizam i preko kubizma. Ideologije formalističkog estetizma u predratnom i posleratnom postmodernizmu”, у: Miško Šuvaković, Ješa Denegri, Nikola Dedić, *Trijumf*

savremene umetnosti, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad, Beograd 2010.

Šuvaković, Miško, *Studije slučaja. Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo 2006.

Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd 2012.

Šuica, Nada, *Likovna dela iz Narodnooslobodilačkog rata*, Vojni muzej u Beogradu, Beograd 1971.

Шуица, Никола, „Сликовна понирања”, у: Милорад Бата Михаиловић и др., *Љубинка Јовановић Михаиловић*, УЛУС, Карић фондација, Београд 2002.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ:

Архив Југославије (АЈ)

- Фонд 314: Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ

Државни архив Србије (ДАС)

- Фонд 209: Академија ликовних уметности у Београду

Архива Факултета ликовних уметности у Београду

- Књига број 111, Записници са седница Професорског савета
- Књига број 112, Записници са седница Професорског савета
- Књига број 113, Записници са седница Професорског савета
- Акт број 1134/1947, Молба студента Петра Омчикуса

Архива Галерије Српске академије наука и уметности

- Документација уметника

Документација Музеја савремене уметности у Београду

- Хемеротека
- Збирка изложбених каталога

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

Zadar. *Hrvatska enciklopedija., mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2023, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/zadar> (приступљено 25. 12. 2023).

Štiks, I., *Nations and Citizens in Yugoslavia and the Post – Yugoslav States*, London 2015,
<https://www.bloomsburycollections.com/monograph-detail> (приступљено 29. 5. 2024).

БИОГРАФИЈА

Наташа Радосављевић Кузмановић

Рођена 1975. године у Смедереву. Дипломирала 2001. године и магистрирала 2010. на Катедри за студије модерне уметности Одељења за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду код проф. др Лидије Мереник.

Ради као кустоскиња Градске галерије савремене уметности Музеја у Смедереву од 2005. године. У оквиру излагачке делатности наведене институције приредила велики број кустоских изложби и била ауторка и руководилац 23 реализована пројекта на Конкурсу за финансирање или суфинансирање пројекта у области савременог стваралаштва Министарства културе Републике Србије.

Пише текстове и студије из области модерне и савремене уметност – монографске приказе и предговоре каталога, студије и прилоге у стручним часописима.

Ауторка монографске студије *Косара Бокшан, Природа као подстицај, уточиште и метафора*, Вујичић колекција, Београд 2019.

Чланица Музејског друштва Србије, Националног комитета ICOM-а Србије и међународног удружења ликовних критичара AICA.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Наташа Радосављевић Кузмановић

Број индекса: 6i200003

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Задарска група и њено деловање 1947 – 1951.

-
-
- резултат сопственог истраживачког рада;
 - да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
 - да су резултати коректно наведени и
 - да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 31.1.2025.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Наташа Радосављевић Кузмановић

Број индекса: 6i200003

Студијски програм: Историја уметности

Наслов рада: Задарска група и њено деловање 1947 – 1951.

Ментор: Проф. Др Лидија Мереник, редовни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултете Универзитета у Београду

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 31.1.2025.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Задарска група и њено деловање 1947 – 1951.

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 31.1.2025.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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.