

СРПСКА СКУЛПТУРА IV И V ДЕЦЕНИЈЕ

- Светска економска криза 1929. изазвала је далекосежне негативне последице не само у друштвенополитичком животу већ и у домену културе и уметности, где се сумња у револуционарне претензије и формално-језичке иновације авангарде манифестовала у идеологији рестаурације, „повратка реду“.
- Повратак *интимном* – индивидуалном осећању, *реалном* – директном опажању природе/стварности, *социјалном* – идеји преображаја друштва, требало је да доведе до једне посве другачије, „потпуне уметности“.
- Међутим, идеологија „повратка реду“ била је праћена одбацивањем тековина авангарде и поновним окретањем уметничкој традицији и великим узорима прошлости. У бити више квантитативна него квалитативна резулирала је стилским еkleктицизмом у српској уметности.
- Креативност се огледала у овладавању општих, техничких конвенција и садржају, што су били сигурни знаци кризе, „новог академизма“ – рестаурације естетике грађанске уметности.

- У српској скулптури четврте деценије доминантна су била два стилска обрасца:
- Први је модификовани синтетички приступ скулптури изведен из искуства треће деценије, а оличен у тзв. **„конструктивном интимизму“**.
- Други је тзв. „импресионизовани реализам“ обogaћен евокацијама Мештровићевих облика и покрета или академизоване форме, својствене **социјално ангажованој уметности** четврте и **социјалистичком реализму** пете деценије. То значи да друштвена свест и напредна политичка оријентација нису донеле значајније иновације или стилске промене у скулптури.
- Анализирајући остварења српских уметника представљена на Седмој пролећној изложби у Београду 1935, Растко Петровић апострофира да се вајарство задржало на „уобличавању пуних скулпторалних форми“, а да се уместо у архитектоници расподеле маса, млади скулптори разликују једино по третману површине. У њиховим радовима сусстицали су се принципи скулптуре конструктивног и импресионистичког усмерења, из којих су се током четврте деценије генерисала два паралелна тока:
 - 1) класичнији, заснован на рафинираној деспиоовској или **синтетичној моделацији форме**;
 - 2) експресивнији, заснован на слободније, **импресионистички моделованим волуменима и израженој фактури**.
- Између та два пола варирала је већина скулпторских остварења усмерена ка дочаравању животности облика. Тражења српских уметника одвијала су се у оквирима „традиционалног“ проблемског регистра, а скулпторска продукција била је концентрисана на: **споменичку скулптуру, архитектонску пластику и портрет**.



За разлику од остварења у споменичкој, архитектонској или камерној пластици, највећу сличност поседују портретне реализације. Било да инклинира стилизованом, синтетизованом облику било објективној форми, већина српских уметника се у **портретној скулптури** одриче индивидуалних интерпретација у име реалистичке карактеризације или дескрипције модела. Тако портрети **Вукосаве Вуке Велимировић** (*Мирослав Спалајковић*, 1929), **Перише Милића** (медаље *Кнез Павле Карађорђевић* 1935. и *Ђука Јанковић* 1947) и **Јосифа Мајзнера** (*Глава жене*, 1941) стоје на линији оплемењеног реализма или допадљивог натурализма, а идиом ових уметника варира од класицистичке или натуралистичке дескрипције, до експресивне форме. Другим речима, напуштањем јасне идеје о форми и конструктивног принципа, дошло је до преваге **имитативног** приступа у скулптури. Осим ових академских, конвенционално конципираних портрета, остатак портретне продукције чине решења заснована на чврстој форми или њеној импресионистичкој анализи са експресивним светлосним рефлексијама на површини.

Повратак интимном – „конструктивни интимизам“

- Конструктивне тежње треће деценије изневерене су у четворој декади поновним академизовањем оперативног поступка и променом општег става.
- То се огледало у склоности ка пријатној теми, допадљивом предмету малог формата и драгоцености материјала. **Хедонизам** је заменио интелектуализам треће деценије, а његовом прилагођавању интимизму умногоме је допринео доминантан овални облик као носилац антропоморфне **чулности**. У његовој структури расла је тензија између стереометријске чистоте и духовне сензуалности.
- Чулност је поништила стилску строгост дела Палавичинија и Стијовића преображавајући је у **сензуалност** као водећи идеал грађанског укуса. Тежња ка стилизацији форми, конструкцији и слободној игри маса читава се само у појединим портретима Ђорђа Ораовца (*Мајка* 1933). Изузев Ђукина, који је током четврте деценије радикализовао свој израз, у већини случајева радило се о напуштању конструктивних принципа.
- Највећи број аутора настоји да оствари равнотежу између чврсте конструкције волумена и слободнијег моделовања површине, а да истовремено постигне **веродостојност** приказаног лика.

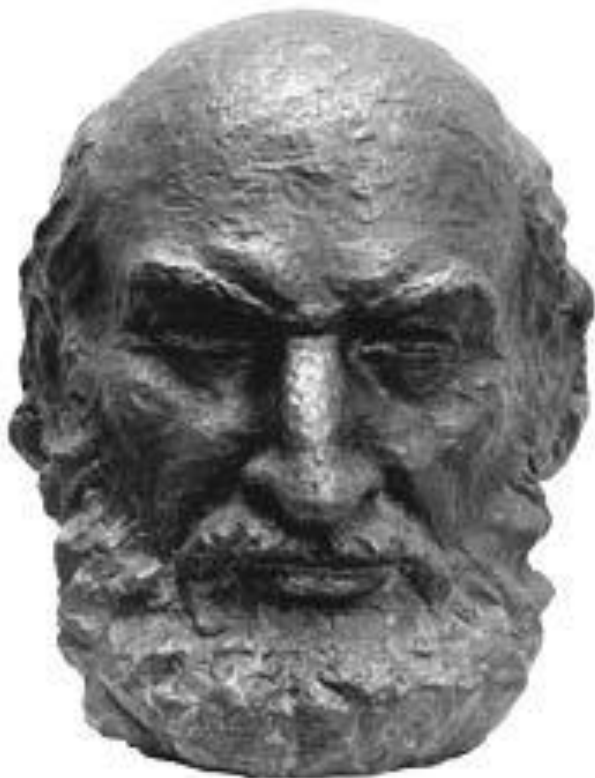


Томе у прилог говоре *Девојчица и Девојка са огледалом* (1934) **Владете Пиперског**. Иако уопштене, форме су заобљене и меко моделоване. Функционални преображај тог стилског обрасца евидентан је у портретима, статуетама, актовима и скулптурама животиња мањих димензија намењених интимним просторима грађанских домова. Интимизовањем скулптуре и њеним прилагођавањем грађанском укусу, форме су постале чулно естетизоване, приближене улепшаној варијанти реалног и прожете мање компликовним значењима.



Повратак реалном – „импресионизовани или експресивни реализам“

- Овим током доминира иконографија фигуративне скулптуре, углавном портрета и актова, чије су форме третиране аналитички, а површине моделоване импресионистички или експресивно са наглашеним ефектом треперења или пулсирања.
- Непосредним моделовањем напушта се чисти обрис мирне, геометризоване скулпторалне форме, масе су уморене, а спољне линије немирне и искривљене.



Парадигму таквог повратка реалном представља **Портрет Бурдела** (1928) **Ђорђа Ораовца** и **Портрет Љубице Сокић** (1939) **Стевана Боднарова**. То непосредно бележење тренутног визуелног опажаја приближило је овај метод не само импресионизованом реализму, већ и натурализму. Евидентна је тешкоћа да се испод узнемирене површине очува архитектонски чврсто језгро, а само су ретки српски скулптори, попут Стојановића, успевали да очувају унутрашњу структуру облика. Инсистира се на психолошком изразу модела, који је индивидуално одређен и реално приказан. Главнина скулпторских остварења била је заснована на принципу подражавања, док је аутономност пластичке масе била потиснута.



Михаило Томић и Живорад Михаиловић афирмисали су се на изложбама 1928/29. И поред извесних разлика, њихова сродност се читавала у третману женских фигурина, у којима су обојица покушала да досегну експресивност сензуализоване форме. Тим особинама њихова дела су се везивала за модерније токове српске скулптуре, иако су у суштини припадала интимистичком кругу.

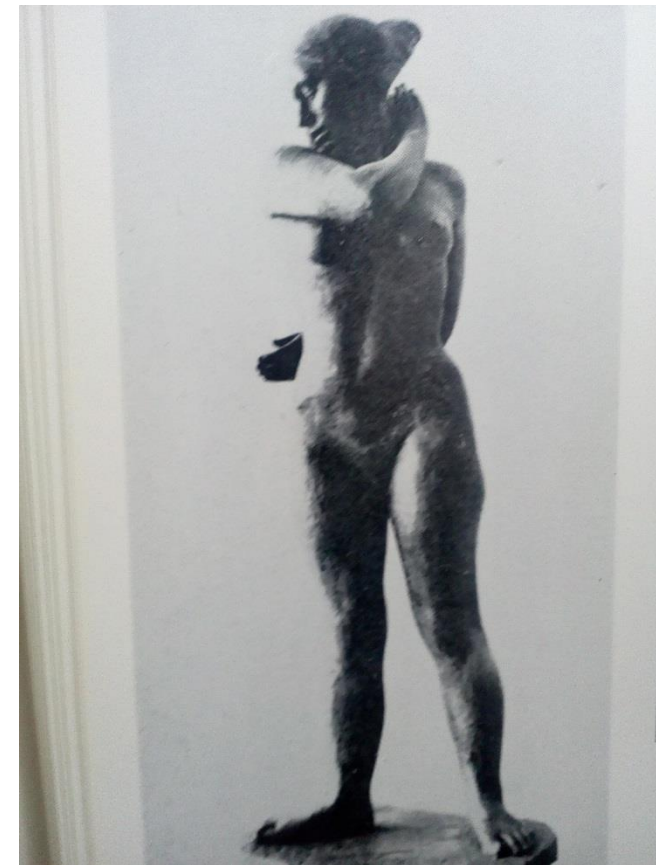
Михаило Томић начелно налази инспирацију у античкој скулптури, али у својим делима не евоцира конкретне узоре, него на њих реферира сензуалношћу облика и покрета, као и класичном концепцијом односа простора и маса. По оперативном поступку близак је Бурделу, али су његова дела животијна. Томе у прилог говоре ***Женски акт*** (1931) и ***Лежећи женски акт*** (1933).





Томићеве скулптуре **Млади свирач** (1934) и **Игранка у берби** (1937) припадају циклусу инспирисаном фолклором Неготинске крајине, народним обичајима који прате бербу грожђа. Међутим, ова дела одликује извесна контрадикторност, која проистиче из настојања да се динамика маса и пропорције фигуре задрже у оквирима реализма. С временом, Томићев израз се стишавао и завршио компромисом, тј. конвенционалним решењима.





Живорад Михаиловић оставио је за собом неколико вредних дела, када се са више слободе препуштао вајању облих, сензуалних волумена женских фигура. Његове скулптуре ***Девојка са птицом*** и ***Женски акт са голубом*** из средине четврте деценије одликује складан линеарни ритам, док ***Ева*** (1938) показује смисао за монументално, иако је у питању дело мањих димензија.



Истом дискурсу
припадају и женски
актови **Милана
Бесарабића** из 1939.



Импресионистички третирана форма ***Везиље*** (1939) **Владете Пиперског** припада струји интимистички конципиране скулптуре, и поред тога што је у питању мотив везан за свакодневни живот и послове обичне жене, који би могао да се тумачи и у контексту социјално ангажоване уметности.

Повратак друштвеном – социјално ангажована скулптура

- Шпански грађански рат и директивна естетика Коминтерне представљали су главни подстицај у артикулацији социјално ангажоване уметности, односно идеје револуционарног преображаја друштва путем стваралаштва, у складу са идеологијом марксизма-лењинизма и Октобарске револуције.
- Реч је о специфичном уметничком дискурсу у функцији **идеје**, који није био стилски хомоген, морфолошки јединствен. Уметност као **констатација животне реалности и социјалних чињеница** јесте основна одлика ове тенденције. Она нема самосвојну синтаксу, али поседује специфичну друштвену и уметничку свест, идеологију и угао гледања на стварност, те се у делима припадника ове струје сустичу различита уметничка искуства четврте деценије.
- Београдска **група Живот** (1934) и њени експоненти у домену скулптуре, Владета Пиперски и Стеван Боднаров, негују посебан однос према **теми и покрет**, који у социјалистичком реализму постаје изразито наглашен, силовит и театралан.

- Антропоморфна у целини, српска скулптура настајала у окриљу тенденције социјално ангазоване уметности истакла је у први план **Човека** као учесника друштвеног процеса. Стога констатовање чињеничне стварности поседује снажне социјалне конотације.
- У портретима и фигуралним композицијама приметна је тенденција да се уочавањем једне чињенице реконструише социјални смисао или читава друштвена ситуација.
- Као израз друштвене свести, социјално ангазована уметност се испољила у **портрету, људским фигурама у свакодневним пословима, борбено покренутом мушком торзу или пучкој групној композицији.**
- Социјално ангазована уметност није креирала аутентичну скулпторску форму, али је донела другачију мотивацију и нова значења. Тако, уместо дочаравања психолошког профила и карактера портретисане личности, портрет у четвртој и петој деценији има функцију да преко индивидуалне карактеризације укаже на одређени **друштвени тип.**
- Међутим, остајући у фрагменту и малом формату социјално ангазована скулптура није успоставила ширу комуникацију са публиком. Без поруџбина и материјалне подршке заједнице, програм напредне уметности није се ни могао исказати у потпуности у медију скулптуре.

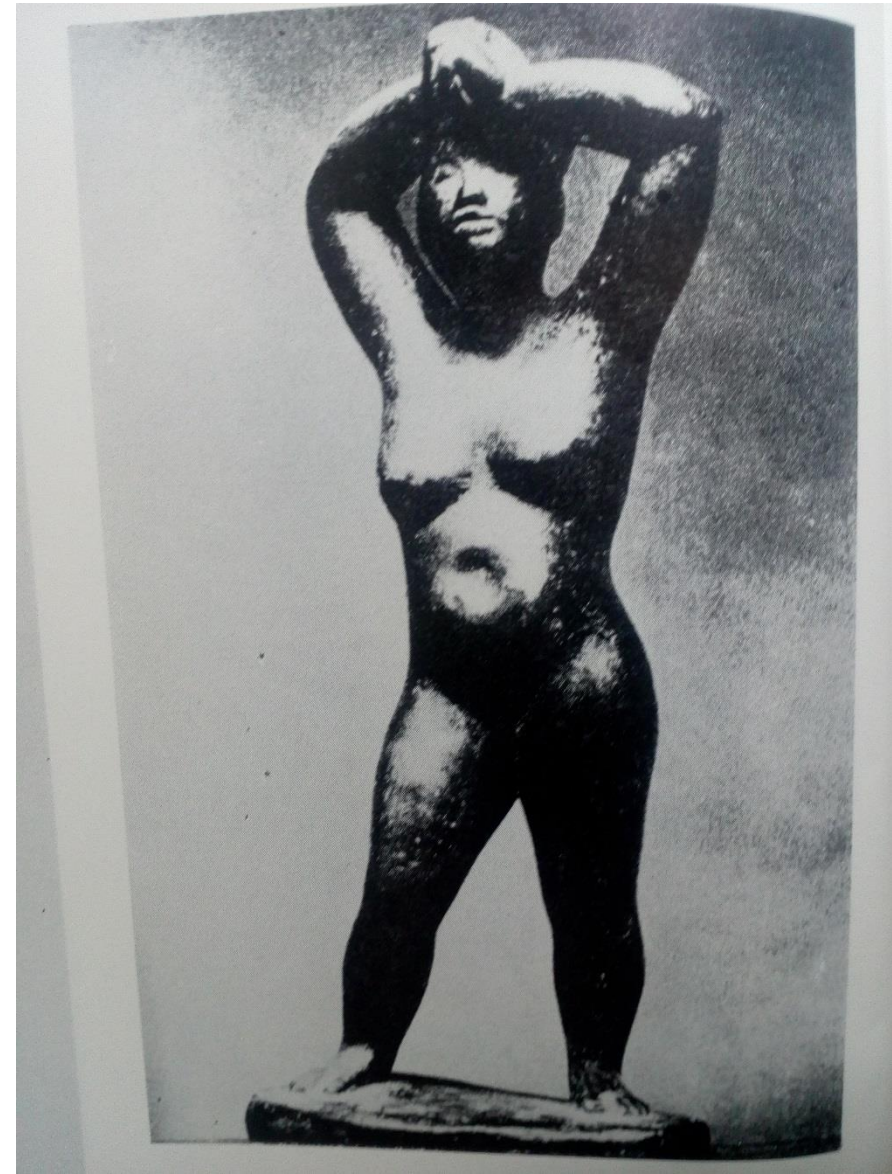
- Низ нерешених егзистенцијалних проблема довео је до сукоба једне групе уметника са управом Друштва пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, који је ескалирао у категоричну сталешку борбу, а потом довео до захтева за израженијим друштвеним ангажманом уметности, који су заговарали левичарски оријентисани уметници и критичари окупљени у групи *Живот*.
- Године 1936, након тзв. „Бојкоташког салона“, формира се и **Салон независних**, који је категорично заступао програм напредне уметности усмерен ка **реализму**.
- И други аутори, који су желели да мимо постојећих уметничких група изразе своје неслагање са затеченом друштвенополитичком ситуацијом и напредна идеолошка опредељења, допринели су јачању реалистичког тока у српској скулптури четврте деценије. Тај реалистички ток био је додатно ојачан даљом оријентацијом афирмисаних српских скулптора, као и доласком словеначког скулптора Лојзе Долинара у Београд (1932).
- Социјална свест изражена мотивом, покретом или радњом, евидентна је у скулпторским делима Стевана Боднарова и Владете Пиперског.



Боднаров као вајар иступа на изложби *Салона независних* 1936/37. представљајући се публици у наредним годинама портретима, као што је ***Пјер Крижанић*** (1940).



На наредном *Салону Пиперски* је изложио програмско дело социјалне уметности (изгубљено) *Млади радник* (1938), а **Радета Станковић** иступио је на београдску уметничку сцену делима, попут скулптуре ***Водоноша*** (1939), која су својим реализмом измицала нормама грађанског естетизма.



Дела **Косте Ангели Радованија**, као што су ***Праља*** (1939) и ***Девојка са рукама у коси*** (1942), својом синтетизованом формом антиципирају развојне токове српске скулптуре после 1950.



Године 1939. настаје скулптура **Пали ратник** Антуна Аугустинчића, бившег припадника социјално ангажоване групе Земља из Загреба. Истом, социјално ангажованом дискурсу припадају рељефи Бранка Шотре **Ратари** и **Копачи** (1934), као и скулптура **Рањени рудар** (1941) Лојза Долинара, настала у Београду.

Социјалистички реализам

- Скулптура настајала током Другог светског рата и по ослобођењу (1945–1950) припада дискурсу социјалистичког или ангажованог реализма.
- Заснован на негацији модернизма и одбацивању формалних иновација, социјалистички реализам подразумевао је повратак на стање пре импресионизма, на језик „велике“ уметности, којим се друштвене и политичке поруке саопштавају лако читљивим наративом и јасним ликовним формама. Ликовна синтакса је морала бити неупадљива и подређена садржају, односно идеји.
- На тај начин, пренебрегнута је чињеница да се формалним језиком минулих уметничких епоха нису могли саопштити нови садржаји, те да пластички језик не може бити неутралан. Како је скулптура била првенствено у функцији социополитичких, идеолошких и колективних представа, решења социјалистичког реализма нису донела значајнији преокрет у овој уметничкој дисциплини.
- Будући више политичка него уметничка идеологија, социјалистички реализам је оснажио уверење да сви циљеви и вредности уметности леже изван ње, у идеји. У том смислу, он није почео 1945. нити се завршио 1950, његови основни принципи егзистирали су у српској скулптури и раније, а остали су актуелни и касније, све до појаве Олге Јеврић, Олге Јанчић и других уметника модернистичке оријентације.

- После 1945. комунистички режим у потпуности мења читаву иконосферу, а у домену визуелне културе креира нови семантички оквир, који је требало да буде метафора апсолутне власти. То се огледало у систематском брисању безмало свих означитеља претходног режима: државног, друштвенополитичког и културног модела актуелног до 1941, а нова политичко-културна идеологија манифестовала се експлицитно у **споменичкој скулптури**.
- Будући јавна, најмонументалнија и најсугестивнија ликовна форма, споменичка скулптура као парадигматично оличење владајуће политике, власти и моћи, представљала је једину издашно финансирану грану уметности датог периода. Стога у годинама етатизованог социјалистичког реализма скулпторска продукција била је у експанзији, а њеном масовношћу ућвршћена су **реалистичка** усмерења.
- Социјалистички реализам није артикулисао самосвојну поетику, него је из постојећег репертоара формалних израза преузео одређена решења, која је функционализовао у новом контексту дајући им посве другачије значење. Он је реактуелизовао првенствено решења **академског реализма и социјално ангазоване уметности**.

- Инсистирано је на **читљивости предметног мотива и његове идејне поруке**, а концепт скулптуре као естетског предмета и носиоца уметничког схватања света је одбачен.
- Примарни проблем било је тематско преусмеравање, као и питање стваралачких могућности уметника у погледу реализације монументалне споменичке пластике.
- Спомеником је требало **успоставити нови тип митологије и афирмисати меморијалне топосе НОБ-а**: сећање на погинуле борце, страдале родољубе, хероје и жртве рата. Тај задатак могао је бити остварен, без већих идејних колебања али са знатним занатским тешкоћама у скулптури заснованој на предратним поетикама, пре свега академском реализму и социјално ангажованој уметности, будући да је краткотрајна епизода „конструктивне“ скулптуре у међувремену потиснута, а да у јавном споменику никада није ни била испољена.
- Већина српских скулптора је своју предратну поетику прилагођавала новим иконографским **мотивима борбе, револуције и страдања**. Стога упркос издашним финансијским улагањима државе, ова политички пројектована тенденција у скулптури није дала сразмеран број успешних резултата, који би и у пракси показали како изгледа уметност јединственог и савршено уређеног социјалистичког друштва.

- **Споменичка скулптура** овог периода заснована је на вишефигуралној композицији или појединачној фигури. **Наглашен покрет** је спољна ознака за борбу, активизам, револуционарни подвиг, али и окосница композиције.
- Међутим, битно је оно што је представљено (садржај), а не како је представљено (форма). Иконографски слој је доминантан, он потискује све остале слојеве уметничког дела, пре свега слободни обликовни поступак, а тиме и духовну надградњу, значење скулпторалне форме. **Људско тело** је метафора за структуру и функционисање друштва као целине.
- Револуционарну снагу и борбени елан изражава тип асексуалне људске фигуре снажне мускулатуре и наглашеног покрета или геста, док је идеја херојства и страдања подразумевала снажну мимику лица, заправо гримасу. То су **типизирани фигуре** бораца, радника и радница, одевених у партизанске униформе или радна одела, са пратећим атрибутима одабраним у зависности од теме споменика.
- Ликовни језик је одвојен од садржаја и подређен лако читљивом наративу, а и најмање одсупање од такве формуле осуђивано је као „чист формализам“. Инсистирање на реализму путем којег се скулптура приближавала натурализму није било довољно. „Формалистичка“ је била и реалистичка фигура уколико није одговарала **политички пројектованом идеалу** борбености, хероизма и страдања. Усмеравајући скулптуру преко граница реализма, социјалистички реализам је изнедрио схематизована решења или нови тип академске, **идеализоване форме** обележене патетичном симболичком геста и израза.
- Хероизовање скулптуре указује на потребу социјалистичког реализма за **монументалним гестом, великом темом и јасном нарацијом**.



Парадигматичне примере југословенског социјалистичког реализма и отелотворење прагматичне спреге уметности и политичке идеологије, блиске совјетском моделу, представљају споменичка остварења **Антуна Аугустинчића** *Споменик захвалности Црвеној армији* на Батини (1947),



споменичко остварење **Војина Бакића**
Позив на устанак у Бјеловару (1947),



Борба (1948/49) Сретена Стојановића и **Обнова** (1948) Лојзе Долинара при згради Општине Вождовац у Београду,



као и монументални или меморијални портрети ***Јосипа Броза Тита*** Долинара и Боднарова (око 1948),



Antun Augustinčić-Moša Pijade, gips, 1952

бисте **Моше Пијадеа** које је извео **Аугустинчић** (1949. и 1952)



и *Иве Лоле Рибара* рад
Боднарова (1948).

У портретним представама челника револуције, њихов лик се хероизира и подиже на ниво надличног, мита. Овакав приступ био је кључан за конституисање **владарске/маршалске иконографије**. Централни жанр митологизације предводника револуције јесу портретне представе Јосипа Броза Тита. Оне су у најужој вези са реторичким и идеолошким концептом *body politic*, свеобједињујућег и свеприсутног комунистичког тела отелотвореног у лику вође. Визуелна, амблематска и иконишка фигура овог концепта је био управо Тито, чији портрет рефлектује идеју о јединственој и савршеној структури југословенског социјалистичког друштва.



Успостављање репрезентацијског симбола моћи и владарског култа, тј. конституисање политичке „иконе“ вође покрета отпора и будуће земље почиње још 1943, када је на Другом заседању АВНОЈ-а Тито добио титулу маршала Југославије. Том догађају присуствовали су и уметници, попут Антуна Аугустинчића, Божидара Јакца, Моше Пијадеа и Коче Поповића (бивши надреалиста), у својству потпредсеника Председништва или републичких делегата. **Аугустинчићеве** вајарске скице настале том приликом и дела произашла из њих, постала су водећи узор у политичком дефинисању стилско-морфолошких законитости социјалистичког реализма у скулптури.



То је биста **Маршал Тито** и монументални **Споменик маршалу Титу** у Кумровцу (1948), којима Аугустинчић крунише маршалску иконографију. Виртуозном уметничком изведбом, сценичном поставком и одлучним покретом, ова скулптура надживела је кратки век етатистичког социјалистичког реализма и портретисаног вођу.





Као индивидуална психолошка или реална карактеризација модела, портрет није био примарна форма испољавања у скулптури социјалистичког реализма. Ипак, то не значи да је портрет изведен у духу импресионистичке и реалистичке, односно академске традиције у потпуности ишчезао. Томе у прилог говори ***Портрет Наде Димић* (1948) Косте Ангели Радованија**. Будући да су фигуралне композиције укључивале портрет, та традиција је настављена.

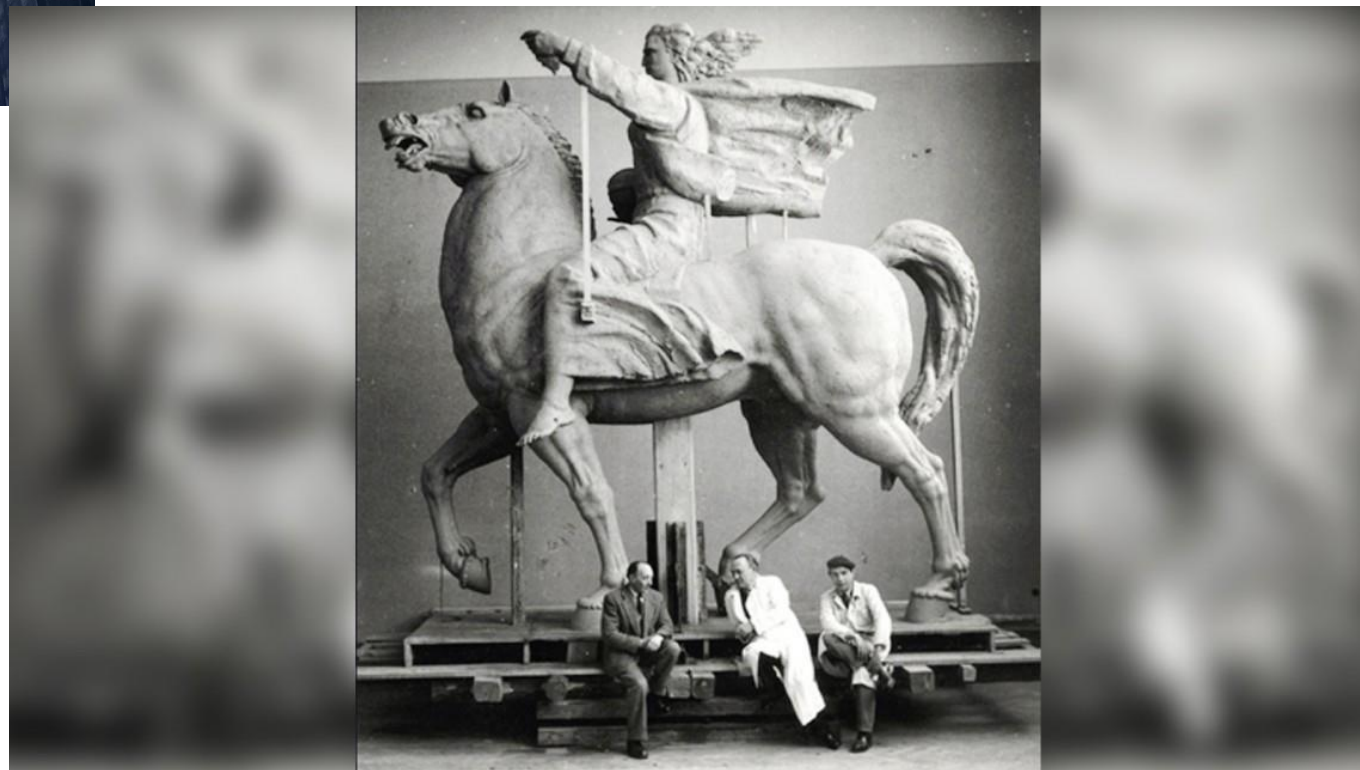


Међутим, када је и била предмет скулпторске обраде, представа људског лика је идеализована и недвосмислена представа одређеног типа, класног модела као средства масовне комуникације. Изузетак представљају портретне бисте **Ђуре Ђаковића**, **Иве Лоле Рибара** (1948) и **Димитрија Туцовића** (1949), којима је **Стеван Боднаров** дао значајан уметнички допринос портретној скулптури социјалистичког реализма.

- Инсистирање на јавној функцији скулптуре одговарало је традицији, стилским и поетичким особинама новије југословенске скулптуре, као и идеолошким захтевима датог историјског тренутка.
- Међутим, тенденција „повратка“ интимном, реалном и социјалном укорењена у навикама и афинитетима доратне генерације домаћих вајара, умногоме је потиснула склоност ка монументалном изразу. Формирана на портрету и акту, односно пластици интимистичког карактера, она углавном није адекватно одговорила захтевима грађења монументалних облика у отвореном простору и споменичке скулптуре као средства масовне комуникације.
- Том изазову могли су да одговоре једино скулптори са већим искуством и склоностима ка монументалној форми.



Са великим доратним искуством у реализацији споменика, после 1945. **Аугустинчић** постаје водећи мајстор меморијалне и споменичке скулптуре, а његова најпознатија дела те врсте су ***Мир*** испред зграде УН у Њујорку (1954)





*и Споменик сељачкој буни и Матији
Гупцу у Горњој Стубици (1973).*



Сретен Стојановић успешно реализује *Споменик устанку* у Босанском Грахову (1952). Као ученик и следбеник Мештровића и Аугустинчића, **Радета Станковић** такође са солидним успехом решава задатке споменичке скулптуре, чему у прилог говоре *Електромонтери* (1948), **Васа Чарапић** (1949) и *Обалски радник* (1952) у Београду.





Стеван Боднаров аутор је споменика ***Партизанском куриру*** у Београду (1954).



Изведене спонтаније, скулптуре мањих формата представљају успелија остварења од споменика реализованих са већим претензијама. Томе у прилог говори **Аугустинчићев Одмор** у две верзије (1946).



Креативни допринос споменичкој скулптури етатираног соцреализма представљају **Росандићев** *Споменик палим борцима/Умирући партизан* (1948) у Суботици,



Стојановићева **Слобода** на Иришком Венцу (1950) и друга дела.

Вајари млађе генерације иступају на уметничку сцену после 1950. у оквиру изложби УЛУС-а, на којима се представљају портретним бистама, рељефима, ређе фигурама.