

СРПСКА СКУЛПТУРА ПОСЛЕ 1950.

- Након диктата социјалистичког реализма, генерација скулптора која на уметничку сцену ступа после 1950. напушта доратну традицију српске скулптуре и изворе инспирације проналази у неklasичном наслеђу, које ће их приближити светским токовима. Појава слободне скулпторалне форме почетком педесетих година представљала је радикалну промену пластичког сензибилитета и захтевала промену критеријума валоризације скулпторске дисциплине. Паралелно са овим током, у српској скулптури егзистира и анахрона струја заснована на академизму и антропоморфизму. Реч је о два крајње супротна схватања скулптуре.
- Хронолошки старија, струја антропоморфизма представља продужени традиционализам, који је претрајавао до средине шесте деценије због анахроних наставних програма на академијама. Претворен у занатску вештину, он је до почетка шесте деценије био водећа естетичка доктрина у српској скулптури. Стварати по природи, приказати реалне форме, тежити хармонији пропорција, транспоновати природну форму у скулпторски материјал и глорификовати хумани садржај, била су основна начела овог усмерења. Оно је изнедрило идеализоване актове и портрете патетичне експресије. Одликовало их је инсистирање на главном изгледу дела, тј. истицање фронта као главне визуре којој су подређени сви остали изгледи. Различите облике антропоморфизма карактерише одсуство интереса за суштинске феномене скулптуре, а то су: маса, простор и материјал. Иако је у овим делима присутан човеков лик, тј. људска форма, из њих провејава дистанцираност према горућим питањима савременог човека и света. Два суштинска својства академског антропоморфизма су *неотрадиционализам* и *егзистенцијални експресионизам*.

- **Неотрадиционализам** – ослањао се на постојећа академска решења и егзистирао захваљујући доминантном утицају Томе Росандића, а његови водећи експоненти су Сретен Стојановић, Илија Коларевић и Лојзе Долинар. Мада у њиховим делима постоје стилске разлике, које се крећу од реалистичке форме до стилизације људских облика, то је помирљива и херметична уметност поетске атмосфере. Упркос позитивној намери да слави човека, због немоћи да досегне његове праве проблеме овај скулпторски ток деловао је анахроно. Додатно, потврдио је да хуманизам уметничког дела не зависи од приказа људске форме, већ од дубљих, сложенијих хуманих садржаја, аутентично представљених кроз нову форму. Ни у погледу морфологије неотрадиционализам није донео ништа ново што би изменило или усавршило методологију и технологију, које су успостављене између два светска рата. Скулпторска маса је и даље у функцији природне форме, а дела одликује стабилна архитектоника маса, чврста унутрашња конструкција, развијени планови, моделаација треперавих површина или геометријска стилизација облика.



Томе у прилог говоре остварења млађих настављача ове тенденције, пре свега **Саве Сандића**: *Материнство* (1966), *Јогуница* (1971), *Спознаја II* (1977),

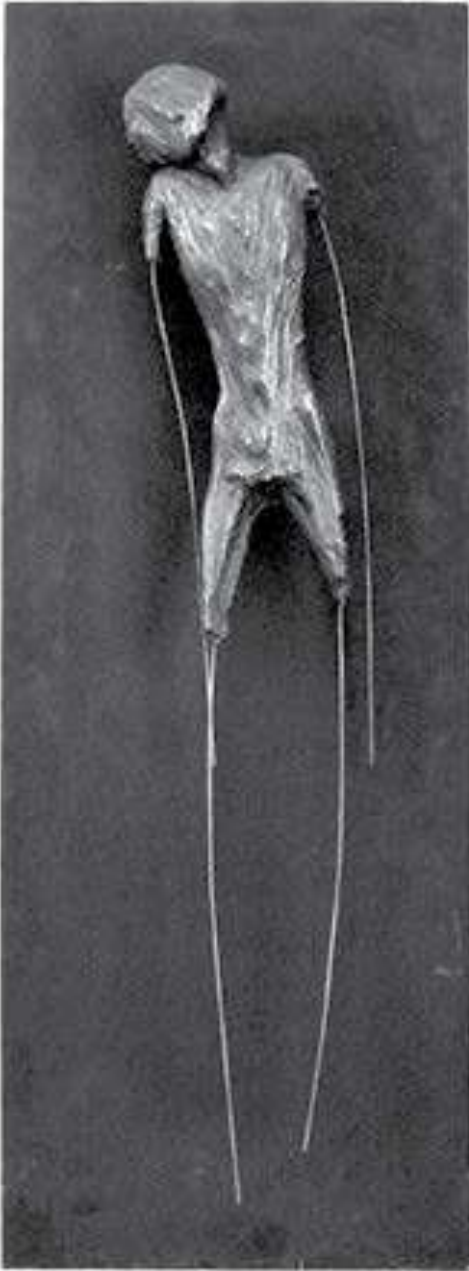


затим радови **Ангелине**
Гаталице: Надежда Петровић
(1973) и **Жена са дететом и**
огледалом (1974)



портретна дела Николе Коке Јанковића: *Ксенија Љубибратић* (1950), *Мира Јуришић* (1957), *Ана Виђен* (1965).

- **Егзистенцијални експресионизам** је други став у покушају да се антропоморфизам продужи и за њега нађе савременија форма израза. Блоковска подела света, хладни рат и свеопшта криза педесетих допринели су ширењу егзистенцијализма – филозофије скептицизма и алијенације човека у савременом свету, те живот без извесне будућности, осећање песимизма, очаја и усамљености појединца постају актуелне теме уметности. Страх од атомског уништења и атмосфера неизвесности новог глобалног сукоба, враћали су човека ка исконским формама и вредностима као могућем стабилном упоришту, у којем је тражио аналогije за своју нову егзистенцијалну позицију у савременом свету. Стога су се управо током педесетих година јавили напори да се то ново стање психолошке кризе прикаже новом формом и прожме идејама егзистенцијализма. Овај талас захватио је и део српске скулптуре. Осим приказа човека као жртве глобалне хостилизоване атмосфере и носиоца пасивног отпора, у њој доминира осећање дубоке људске патње, што је целом овом току дало експресионистичко обележје. Изразита деформација форме, подређена унутрашњој експресији, а понекад и литерарности, представља покушај да се у антропоморфизам уведу савремена формална решења.



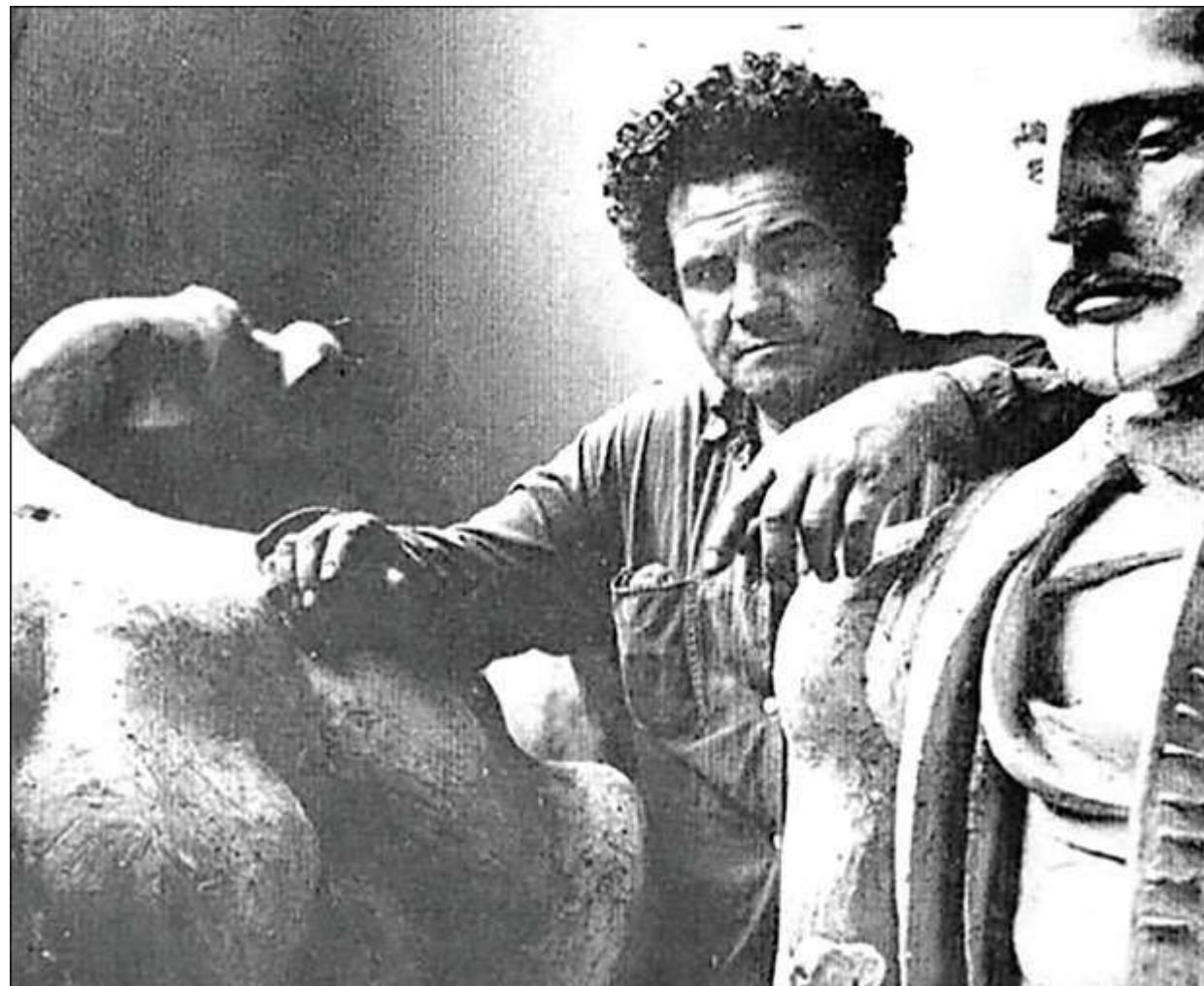
Ту проблематику формално и језички креативно третирају скулптори попут **Виде Јоцић** и Јована Солдатовића. Трагично осећање и поимање човека као жртве присутно је у делима Виде Јоцић ***На жици*** и ***Преживела логорашица*** (1958), а сугерисано штапастом и гребаном формом која евоцира страдања у немачким концентрационим логорима.



Истом дискурсу припадају и пластично знатно сложеније скулптуре **Јована Солдатовића** (*Споменик жртвама расије* у Чуругу, *Двоје*) са повременим референцама на Ђакометијева послератна дела.



Заснована на самосвојном скулпторском изразу, динамичној транспозицији форми, антитези реалистичких и деформисаних облика, масе и простора, светла и сенке, фигурална пластика **Матије Вуковића** естетски, али и идејно, по сложености значења, представља уникум у историји српске послератне скулптуре. Тематски репертоар Вуковићевих остварења чине портрети, људске, митолошке и животињске фигуре, које одликује снажна емоција, патос бернинијевске и напетост микеланђеловске провинијенције, експресивност и асоцијативност, непосредност виђеног, те промишљена моделација у камену, гипсу или бронзи.





Зрела Вуковићева дела (**Рањеник** 1952, **Ас** 1953, **Жена с мртвим дететом** 1955, **Сужањ** 1957, **Умирући рањеник** и **Стрељани** 1961, **Утопљеница** 1967) реализована су робусно, у експресивном маниру и динамичном ритму маса, са снажним деформацијама природних облика. Деформација форме има барокну разиграност опозиције форма-контраформа, са тенденцијом кондензовања различитих профила у јединствену целину. Као архетипске представе људске драме, осећања страха, очаја и бола, ове скулптуре произашле су из уметничког дубоко хуманог односа према животу.





Већина Вуковићевих дела органски је повезана са постаментима из којих готово да израстају, као и са спољашњим амбијентом у који су постављена, као и са посматрачем коме су намењена и кога сугестивно увлаче у своју орбиту. Томе у прилог говоре фигуре митолошких бића (*Перун* 1962, *Медуза* 1978, *Минотаур* 1980)



или анималистичке
скулптуре (**Лав** 1951,
Бизон 1956, *Бик у
паду* 1959, **Медвед**
1982, *Носорог* 1985),
којима аутор
симболично
изражава властити
унутрашњи немир,
дилеме, борбу са
самим собом –
егзистенцијална
људска стања са
којима се и
савремени
посматрач може лако
идентификовати.



Рељеф *Врата* део је макете „Маузолеја непризнатих“, архитектонско-скулпторалног ансамбла на којем је Вуковић годинама радио. Посвећено свим непризнатим и несхваћеним уметницима савременог доба, ово дело се на једном другачијем нивоу читања указује као метафора борбе добра и зла, сукоба живота и смрти, која идејно и ликовно кореспондира са Роденовим *Вратима Пакла* и Микеланђеловом *Борбом Лепита и Кентаура*. У домену споменичке скулптуре, Вуковић је иновативним приступом и аутентичним скулптоским изразом креирао универзалне и истински модерне представе хероизма, страдања и нове друштвене стварности. *Споменик палим борцима* у Стублинама код Обреновца (1970), иако сведен на само једну, мушку фигуру дату у лучној композицији „пренапрегнутих“ скулпторских форми, непосредно и снажно изражава сву тежину љуске судбине и ужасе страдања. ***Споменик првој Титовој штафети*** у Крагујевцу (1980), такође персонификује једна фигура, али овог пута женска. Театралног става и великог геста, она као „савремена Нике“ симболизује младост и победу новог друштвеног поретка.



Радови **Нандора Глида** који су означили почетак његовог трагања за новом скулпторском формом и креативног решавања аутономних проблема скулптуре јесу два веома сведена, психолошки моделирана и продуховљена портрета у граниту, црвеном – **Антонија** (1953) и црном – **Живка Пајић** (1956). Одмереним реализмом лишеним сувишних детаља, Глид је на портретима знаменитих Јевреја, народних хероја и припадника југословенског политичког врха, вођа совјетске револуције, те истакнутих личности српске историје и културе, инсистирао на карактерном препознавању суштине портретисане личности, а не на физичкој сличности са моделом.



Напустивши миметички концепт споменичке скулптуре, Глид се приклонио стилизацији облика и дезинтеграцији скулпторских форми које ипак остају у домену фигуративног. Убрзо показује тенденцију ка редукцији, плошности и линеарности, грађењу мрежасте структуре. Ова концепција елаборирана је у оквиру пројеката за меморијалне споменике жртвама нацистичког погрома у концентрационим логорима. Радећи ***Споменик југословенским жртвама 1941-1945*** у Маутхаузену (1958),



Баладу о вешанима у Суботици (1967)





Међународни споменик 1933-1945 у Дахау (1968)



и **Меморијал жртвама концентрационих логора и логора смрти** у оквиру комплекса **Јад Вашем** у Јерусалиму (1979), Глид се определио за концепт сублимирања идеје страдања и одбацивања баналне реторике, нарације и академских форми у реализацији. Ова дела настала су у покушају да се перфорацијом растерети скулпторално језгро и, тако, афирмише идеја пасивног отпора. Отварање волумена и слободно продирање у масу увело је у Глидову скулптуру простор као конститутивни елемент, приближивши је актуелним пластичким истраживањима у свету. Мада блиска апстракцији, она остају у домену ангазоване фигурације, антропоморфног експресионизма са елементима асоцијативног. Одликује их изражајна фактура и експресивност која проистиче из деформација или синтетизовања антропоморфних облика, светлосних ефеката, конкавних и конвексних површина, перфорирања скулпторалне масе.



Глид је аутор три тематска циклуса мањих димензија: *Јама*, *Кола/Колица смрти* и *Феникс/Жар птица*, моделована углавном у воску, али и ливена у бронзи. Елаборацијом форми из циклуса *Феникс*, он је дошао до оригиналних решења за неколико вертикално конципираних споменика.





У питању су представе испреплетаних тела у агонији моделованих у маси, а организованих у форму разгранатог дрвета сложене симболике и снажног емотивног набоја: ***Сто за једног*** у Спомен-парку „Крагујевачки октобар“ у Шумарицама (1980),



Менора у пламену/Менора с Дорћола у Београду (1990) и ***Менора у пламену 2*** у Солуну (1997).



Паралелно, израдио је више инсталација-асамблажа од трофејног оружја из II светског рата за основне поставке у Војном музеју у Београду (*Капитулација Италије*, 1960), Музеју револуције Босне и Херцеговине у Сарајеву (*Заклетва устаника 1941*, 1962), Музеју револуције у Новом Саду (*Фашизам, Устанак, Борба и Победа*, 1971) и Спомен-музеју 21. октобар у Крагујевцу (*Крвава бајка*, 1976). Осим скулптуром, бавио се проблемом синтезе уметничких остварења и урбаног амбијента, тј. визуелног артикулисања градског простора укључивањем дела ликовне и примењене уметности у савремену архитектуру, паркове и тргове.

- Иако имају заједничку основу у приказивању фигуре, чији је смисао у тражењу пропорција и естетичких канона, идеалних хармонија, магијског садржаја, симболичне асоцијације или унутрашње експресије, поменуте две тенденције српске скулптуре јасно су диференциране и посве различите. Док је *неотрадиционализам* заокупљен традиционалним маниром и академском нормом, *егзистенцијални експресионизам* показује склоност ка смелијим пластичким решењима и истраживању. Снажне, сурове деформације природне форме служе експресивности фигуре и доказују да хумани садржај уметничког дела не зависи од тачног, реалног приказа облика, већ од његових унутрашњих подстицаја и потенцијала да изрази уметникове идеје и горућа питања актуелног тренутка.



По страни од ова два антропоморфна тока, стоји фигурална скулптура **Небојше Митрића** са тематским асоцијацијама на средњи век, његов циклус *Песника* (**Споменик кнезу Лазару** у Крушевцу 1971).



Дела **Славољуба Радојчића** и **Николе Коље Милуновића**, такође дају нова решења за модерно схваћени антропоморфизам. Код њих је фигура претекст за развијање пластичких ритмова: код Радојчића на бази масе са једним ослонцем, по чијој се површини развија арабеска различитих знакова (**Предлог за споменик стрељаним родољубима у Јајинцима 1987**), а код Милуновића на основи пуног облика напетог према простору, неопримитивистичком изразу са асоцијативним значењем (**Фигура 1962/63**).



- Друга тенденција, тзв. **„уметност слободних облика“**, развија се у периоду 1955–1965. и има карактер реакције на антропорфизам. Она је у први план поставила другачије принципе: уместо визуелног – тактилни квалитет, уместо површинске представе скулпторалне форме – продирање у дубину масе, а уместо дескрипције реалне форме – слободни облик у простору. Тиме су створени услови не само за стилске промене, већ и за ново схватање скулптуре. У питању је интегрални волумен, дакле не само оно што око види, већ и оно што се осети путем додир и емоционално доживљава.
- Из истраживања тактилних вредности скулпторалног облика, проистекло је ново схватање феноменологије скулптуре, њеног **волумена, простора и материјала**. Подстицај у том правцу дала је скулптура Хенрија Мура, чија је самостална изложба одржана у Београду 1955. Маса се више не третира у функционалној зависности од форме/фигуре, него се доживљава као специфична тежина облика, његова запремина и измерљива релација са простором. Сугерисан симболима пада, лета, отпора или агресије, који се развијају кроз кинетичке или статичке ритмове, простор је одлучујући елемент у одређивању димензија скулптуре и тачном дефинисању волумена. То подразумева простор интегрисан у саму скулптуру, у којој ређе замењује масу (као у Габоовим конструкцијама), а чешће утиче на њу тако што је пресеца или дуби остајући у њој заробљен. Код скулптуре затворених статичких ритмова дејство простора ствара компактну масу, која се опире његовом притиску споља и има тенденцију артикулације чврстих облика снажне унуташње напетости, тензије. Она се манифестује у тактилним вредностима материјала, пластичке масе.
- Фигурални приказ није циљ овог скулпторалног тока. Стварност приказана у делима ове тенденције изведена је из уметничког индивидуалног сазнања и поимања света, што указује на постојање две различите реалности: једне објективне (ван дела) и друге субјективне (у самом делу), које се најчешће не поклапају.
- У оквиру корпуса скулптуре „слободних облика“ може се идентификовати неколико различитих приступа у решавању пластичких проблема. То су **асоцијативна, органска и апстрактна** скулптура. Заједничко им је одбацивање антропоморфизма, реакција на неотрадиционализам и оријентација ка психолошким садржајима или формалном експерименту.

- На прелазу од антропоморфизма ка слободном облику, **асоцијативна** скулптура доноси нова решења, која рачунају на психолошко дејство облика сведеног на симбол или знак, али сада са посве другачијим подтекстом, садржајем и значењем. Скулптура није више преношење објективне реалности у пластичку форму, него визуелизација унутрашњих, сазнајних и емоционалних процеса у човеку преточених у асоцијативни облик. Човек, дакле, није само пасивни посматрач већ и активни учесник, а уместо искључиво визуелног, успостављен је и психолошки контакт са скулптуром, што је резултирало потребом да се она доживи из свих изгледа, да се дотакне и да се зађе у њен простор. Будући да је асоцијативна скулптура била широко распрострањена међу српским уметницима шесте деценије, суштинска одлика овог тока јесте хетерогеност пластичког израза.

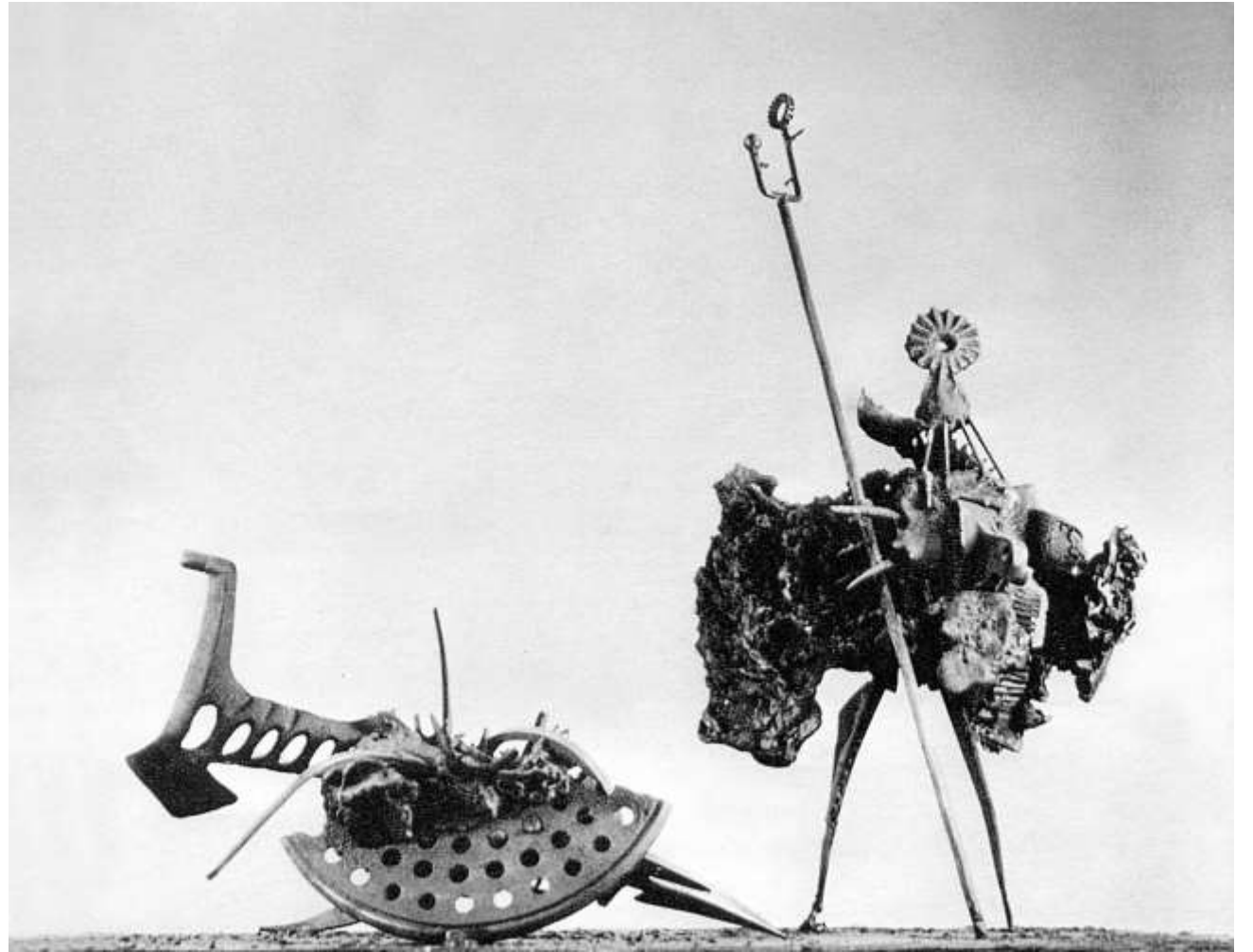


Скулптура **Зорана Петровића**, члана *Децембарске групе*, склопљена је од старог гвожђа и машинског отпада, ливена је у гусу или креирана у монтажном поступку одбачених предмета. Она се креће у домену снажно деформисаног антропоморфизма и слободних облика са асоцијативним значењем. Првом току припадају дела *Топ и звер*, *Бубе тобџије* и ***Коњаник*** (1958), чију основу чине аутоматско повезивање бизарних елемената у пластичку целину, чије је значење изведено из ауторове подсвести.

Другом току припадају дела попут *Рипиде простора* и ***Главе ратника*** (1968), чији облик делује на свест као асоцијативни симбол са вишеструким значењем. Та необична симбиоза човека и машине остварена је у отвореној, оштрој и децентрираној форми, која одаје утисак ширења у простор.



Петровићева дела представљају најудаљенију тачку у којој се пресецају фантастична фигурација и модерна асоцијативна форма, са литерарним подтекстом (*Свети Ђорђе и аждаја* 1958).





Насупрот томе стоји циклус **Руке** (1975) **Александра Зарина**, као друга могућност развијања асоцијативног дејства скулпторалне форме. Различите варијације овог тотемског знака, архетипског симбола сугеришу различите садржаје: јединство, лет, отпор, клонуће, пад, агресију итд. Заринов експеримент је имао далекосежан значај за српску скулптуру, јер је показао да један мотив (рука) може да произведе различита асоцијативна значења, која проистичу из пластичке структуре дела. Промене су се десиле у карактеру и садржају симбола. Код Зарина, тектонски разрађена и геометризована рука није само симбол физичког рада и човека, већ и машине, кретања, менталних процеса.



Сведена и апстрахована, скулптура **Војина Стојића** понекад је претворена у чисту линију и ритам. Асоцијативна својства пластичке форме проистичу из деликатне обраде материјала, а везују се за физички и биолошки свет, односно пад, лет, раст, уздизање. Те идеје, иницијално артикулисане у циклусу **Птице** (1959), касније су елабориране у делима која одликује тежња ка чистој форми и истицању аутохтоних особина материјала. То су дела лаких, избалансираних скулпторалних форми, које као да се крећу кроз простор.

- У **органској** скулптури присутна је идеја о биолошком идентитету форме, која је схваћена позитивистички, рационално. Слободно простирање форме кроз простор конципирано је по узору на органско-биолошке процесе у природи. То су углавном пуне скулпторалне масе, које подсећају на Арпове израслине, а конотирају природне процесе кондензације, стврдњавања, згушњавања, срастања и метаморфозе. И у овом току српске скулптуре, индивидуална решења су језички различита.



Скулптуре **Ане Бешлић** су дела пуне, компактне масе која се одупиру простору и претварају у обојени предмет, а асоцирају на идеју плодности. То је затворен скулпторални облик на трагу бранкусијевске и арповске типологије органске форме и муровске виталне форме, испод чијег спољашњег омотача пулсира снажна унутрашња енергија. У делима, као што је **Торзо** (1954), **Материнство** (1956) и **Роб** (1956–1959) у питању је лично, интимно саопштавање уметничког и животног светоназора. Људско тело је сведено на битне атрибуте, стога ова немиметичка и недескриптивна скулптура ипак није до краја аиконична.



Олга Јанчић од средине шесте деценије ствара асоцијативне скулптуре напетих облика, удвојених форми и робусне фактуре, које се на необичан начин одупиру простору (***Бремените форме*** 1955, *Мушки торзо* 1956, ***Материнство II*** 1957). Почетком седме деценије, њене скулпторалне форме развијају се у два правца. Један чине дела у којима глатка маса почиње да се угиба, издужује, неправилно отвара и претвара у органске израслине. Други репрезентују дела у којима се, сходно променама у маси, мења и поступак моделовања. Њиме се дочаравају ефекти ерозије и абразије, који се на површини манифестују у виду шупљина и пукотина, испуцале и разорене материје.



У циклусу бронзаних рељефа из 1963/64, који делују као окамењене, фосилизиране представе праоблика и праматерије, присутна је идеја коначности и мучности људске егзистенције. И у „округлим“ скулптурама Олге Јанчић (***Затворени облик I*** и ***Преображај II*** 1961, ***Распуклина***, ***Плод V*** 1968) присутно је органско и биолошко израстање облика, пренето у принцип две форме.



Скулптура **Ота Лога** има магијски и симболички карактер. Пуни и напети, виталистички у основи, ови облици настају из пластичких истраживања односа тврдо – меко. Иако се у појединим формама читава склоност ка конструкцији, она је заправо у функцији дочаравања органског израстања масе. У том расту форма се поставља агресивно према природи и простору, јер чак и када простор продре у њу, она га апсорбује, затвара и креира машинолику пластичку целину (*Скулптура 27*, **Знак 2** 1965, **Реликвија** 1969). Лого полира површине како би дошао до оне осетљиве границе органског живота, што његову скулптуру претвара у предмет посебне врсте, попут магијског објекта. Његови саставни елементи у форми шпигела, напрегнутих овала, обрнутих пирамида, тврдих оклопа или меких језгара дају овим делима симболички карактер.





Скулпторалне форме **Лидије Мишић** и Ане Виђен такође припадају типу магијске органике, али у појединим решењима прелазе у домен „скулптуре-предмета“. Док код Мишићеве пластичка организација почива на отварању облика ка простору (*Сакрална секира*, *Космичка глава* 1978), код **Ане Виђен** је то затворена маса по чијој су површини као да су ерозивни процеси времена оставили магичне трагове (*Микенски фрагмент*, *Облутак*).



Овој тенденцији органске скулптуре припадају и асоцијативна дела **Мире Јуришић**, у којима је феномен израстања биолошких структура фигурално пројектован и толико наглашен, да добија драматичан и експресиван садржај (*Смирај* 1961, *Предлог за споменик Бранку Миљковићу* 1962, *De profundis II* 1968).



- Трећи ток у скулптури слободне форме има изразито **апстрактан** карактер, будући да су у њему пластичка истраживања ослобођена непосредног или симболичког приказа хуманог. Њен људски садржај посредно је исказан у самом чину, поступку стварања. Стога суштину овог типа скулптуре треба тражити у сложеним токовима креативног процеса, који се поистовећују са човековом егзистенцијом. Скулпторална форма није у функцији антропоморфног приказа, нити је усмерена ка неком симболично-асоцијативном значењу. Њен смисао је у откривању њој иманентних структура и закона, односно пластичких и феноменолошких аспеката. Чак и када покреће извесне асоцијације, оне су слободне, произвољне и зависе од перцепције посматрача, а не пројектована и контролисана идеја. Реч је о језички хетерогеном дискурсу инспирисаном идејама структурализма, које су се у скулптури манифестовале у отварању језгра скулпторалне масе и другачијем поимању стваралачког процеса.



Олга Јеврић учинила је први радикалан продор у домен апстрактне скулптуре 1954. са **Пројектом Споменика за Милановац**, који није изведен. Иако почива на усклађивању три вертикалне масе, ово дело демонстрира у српској скулптури први продор у простор, који постаје интегрални, конститутивни део пластичке целине. То је нова врста меморијалне скулптуре, споменичке пластике посвећене палим жртвама (а не победницима и херојима рата), са порукама које немају ничег апологетског, него у себи носе трагично, али узвишено осећање људске патње и коначности. Када је језгро масе једном отворено, створена је могућност за даља истраживања.



Током 1956/57. Јеврић дефинише свој уметнички концепт у скулптурама *Надсвођена форма* и **Комплементарне форме**. Оне су засноване на две пластичке масе, које су условиле сложену организацију простора између њих. Две слободне, рустичне масе изливене у бетону успостављају узајамни однос на два начина:

1. механичким садејством једне масе на другу – што значи да се притиском једне, друга извија и обликује према снази тог притиска, иако се не додирују;
2. преко гвоздених шипки, које преносе и учвршћују физички додир између те две масе. Осим тог физичког контакта, гвоздене шипке имају задатак да учврсте и понесу терет масе и да обликују простор између њих. Другим речима, оне имају троструку функцију: *механичку* – као статички носач, *ликовну* – ритмичка дефиниција простора, и *психолошку* – транспонованье тактилних вредности скулптуре у асоцијације отвореног значења.



Простор – маса – шипка остали су трајни градивни елементи скулптуре Олге Јеврић, а у спрези тих елемената садржани су готово неисцрпни начини њиховог узајамног усаглашавања. Тако крајем педесетих настају читави циклуси скулптура: *Артикулације простора*, *Конкавне комплементарне форме*, *Агресивне форме*, *Дивергентна кретања*, *Закриљени облик* итд. С временом, маса је постала грубља, а број форми у композицији се повећао на више од три (*Центрипетална форма I* 1965, *Ексцентрично разлагање I* 1967).



У тој метаморфози најзначајније промене су се десиле у обликовању простора. Уместо ранијих „просторних кавеза“ у којима је било више слободне циркулације, простор је сада тешком и аморфном масом сабијен и прикљештен, подвучен под форму, разуђен и трансформисан у непрегледни, мрачни бездан. Извесна симболичка, психолошка значења могу се наслутити и у овим чисто пластичким истраживањима Олге Јеврић. Скулпторски језик ове уметнице и потенцијална значења њених дела произилазе из специфичног, монтажно-конструктивног поступка и улоге материје, која је остављена у конкретном, рудиментарном стању. По времену настанка и контексту стицања међународне репутације, као и по укупној експресији која еманира расположење крајње егзистенцијалне тежине и песимизма, дело Олге Јеврић би се могло прикључити комплексу енформела схаћеног шире, као општа духовна клима послератне епохе, иако је сама уметница негирала било какве везе са том тенденцијом.

Наступ Олге Јеврић на 29. венецијанском бијеналу 1958. у оквиру југословенске селекције био је не само запажен у круговима иностране критике, већ и хронолошки, проблемски и идејно кореспондентан са енформелним тенденцијама доминантним на тој међународној смотри. Она том приликом излаже две *Композиције* (1956/57) и три ***Предлога за споменике*** (1957), бруталне егзекуције и експресије, без икаквих референција на предметни свет. Заснован на координацији чистих пластичких елемената и експресивних својстава бетона и гвожђа, такав скулпторални облик егзистира као аутореференцијални знак, симбол једне изразито индивидуалне уметничке изјаве.





У стваралаштву **Јована Кратохвила** тај прелаз од фигуралне ка апстрактној пластичкој форми имао је дужу еволуцију. Тек крајем шесте деценије, овај уметник прави заокрет ка стилизованој моделирању геометријских форми, из којих је артикулисан апстрактан облик. Масе се слободно шире по простору, интегришу са њим и укључују га у свој волумен. У тим масивним облицима који личе на просте машине могуће је идентификовати дух индустријализације и процеса машинизације. Тај индустријски облик радикално је трансформисан 1964, када је Кратохвил користио гвожђе и месинг као градивни материјал, чије је усклађивање подразумевало промену, прилагођавање извођачког поступка и карактера форме. Он је олакшао и перфорирао језгро, али никада није отварао масу. Тако, основна структура садржи опозицију између шупљег, напетог и набреклог језгра с једне стране, а с друге, чврстог металног опасача, који заробљава то језгро (*Композиција 2/64*, *Композиција 4/64*). Овај дуализам захвата све аспекте Кратохвилове скулптуре (***Скулптура МВД 3/78*** 1978), који се огледа у избору материјала, поступку моделирања (језгро има разуђену структуру и површинску фактуру, док је опасач компактан и гладак) и својствима пластичке масе (обле и плошне).



Овој апстрактној тенденцији припадају такође Борис Атанасијевић и **Момчило Крковић**. Код њих се ради о тектонској пластици, са изразитом склоношћу ка геометризацији у артикулацији масе. И док је Атанасијевић показивао склоност ка разлиставању форме, Крковић је остао у домену пуне, компактне масе, која вертикално израста из основе, али се при врху разуђује по хоризонтали (***Надрастање*** 1968, ***Финиш*** 1972). Својим делима, ови скулптори су стигли надомак конструктивизма, али ту границу никада нису прешли.



Начелно, за српску послератну скулптуру прогресивног усмерења карактеристична је склоност ка ирационалном и метафизици, ослањање на некласичне узор, поништавање ликовних хармонија и рационалних пропорција, те превага унутрашњих, духовних садржаја над формалним изразом. У таквој констелацији, није било услова за рационалну уметност и конструктивистички експеримент заснован на строгом геометријском поретку.

- У сва три тока уметности слободне форме, тј. асоцијативној, органској и апстрактној скулптури, развијено је осећање за масу, простор и материјал.
- Истраживања масе кретала су се у два правца: према стварању чврстог, компактног језгра, затвореног волумена и пуне масе с једне стране, а с друге, према отварању масе које води њеној разуђености и дезинтеграцији.
- Што се тиче простора, пуна маса му се одупире или га отворени и разуђени пластички облици уводе у саму скулптуру, чији конститутивни елемент постаје. Међутим, српски скулптори далеко чешће користе простор као елемент моделирања, него што се у њиховим делима скулпторална маса шири по простору, осваја га и обликује, те су праве, развијене просторне скулптуре веома ретке. Разлоге томе требало би тражити у чињеници да је српска скулптура вековима била конципирана превасходно као ентеријерска и споменичка, прва намењена затвореном амбијенту, а друга доминантно подређена јавној, меморијалној функцији.
- Најзад, савремена српска скулптура истакла је у први план вредност и значај материјала, његову активну улогу у изградњи пластичке визије. Увођење нових, нестандартних материјала евидентно је у скулпторским експериментима Олге Јеврић, Ота Лога, Војина Стојића, Олге Јанчић, Зорана Петровића, али и Веније Вучинић Турински, Томислава Каузларића и других уметника.

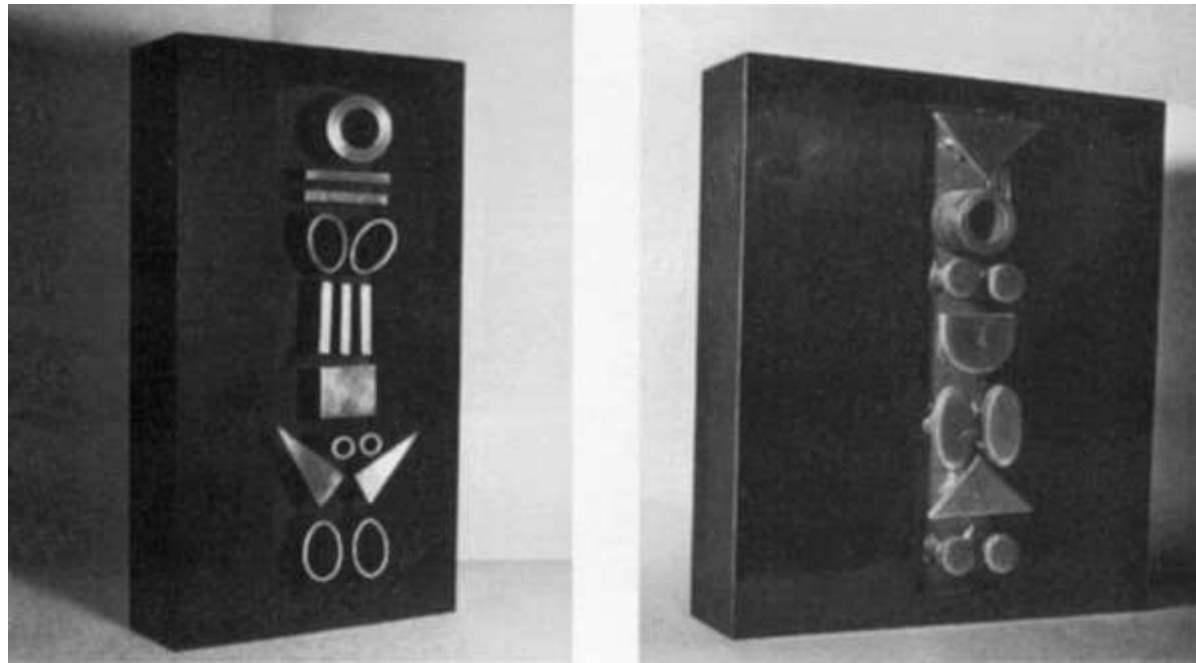
- У вези са материјалом, материјалним својствима скулптуре у домаћој продукцији могуће је идентификовати још један, трећи генерални ток назван „скулптура предмета“, који се развија после 1965. У „скулптури предмета“ симболичко значење потпуно је дислоцирано, односно пренето са појединца на колектив.
- Сврха предмета није да пројектује одређени асоцијативни садржај код посматрача, него да покрене колективну енергију и да попут магијског, архетипског објекта послужи интуитивном откривању истина. Реч је о специфичној врсти спознаје везане за колективно несвесно. Јунговски принцип колективно несвесног као облик друштвене свести афирмише процес трагања за смислом људске егзистенције, преиспитивања човековог односа са природом и досезања властитог сопства. Те тежње део су општих стремљења човечанства и представљају реакцију на грађански, буржоаски изолационизам и процес алијенације. Ради се о исконској тежњи човека ка сједињењу са виталним силама природе и живота.
- Таква значења суштински су одвојила „скулптуру-предмет“ од творевина неодаде, конструктивизма и кинетичке уметности. Док у неодадаистичкој творевини увођење стварног предмета као урбаног одпада или дела живота има социјални подтекст, а у другој солуцији тактилна изградња предмета има за циљ задовољење оптичке и кинетичке сензације, у „скулптури-предмету“ предмет егзистира као магијски, духовни објекат или симбол колективне свести. Суштинска одлика овог тока јесте укрштање пластичких (тактилних) и сликарских (пиктуралних) особина скулпторалне форме. У питању мануелна или техничка израда уметничке творевине која подразумева запоседање околног простора.



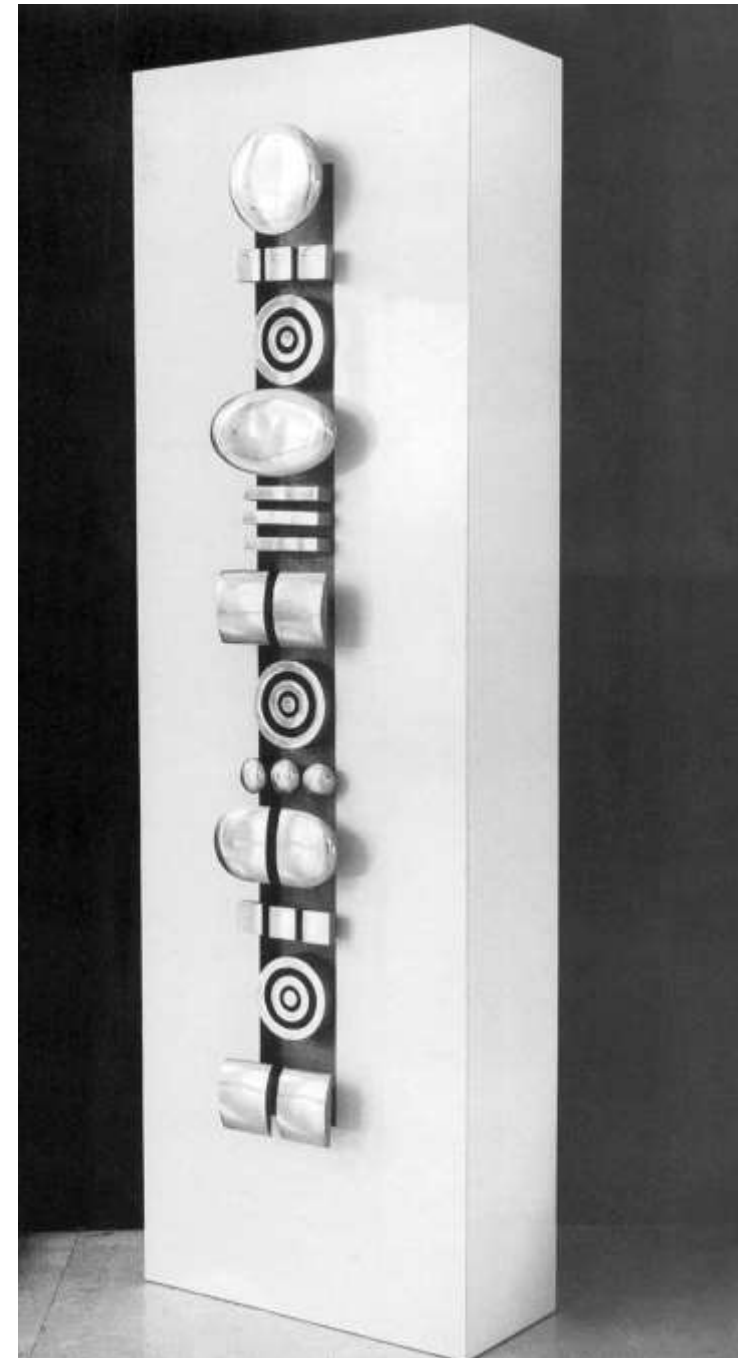
Тако **Војислав Јакић** од средине шесте деценије креира тзв. „**полице**“, које настају монтажном методом и аутоматским везивањем готових, завршених облика. Оне су сведочанство о морбидном карактеру и трагичној коначности материје.



Скулптура предмета присутна је и у опусу **Веније Вучинић Турински**. Принцип две форме уметница користи не да би постигла ликовну антитезу, него да би истакла рефлексивне садржаје и психолошко значење форме. Њени предмети као прикази човековог духовног присуства нису реални објекти, али личе на њих (**Мала карлица** 1963). Понекад су трансформисани у мистичне и тајанствене реликвије, које покрећу колективну људску енергију (**Катапулт** 1969, **Бурило** 1983).



Насупрот томе, скулптура **Милије Нешића** афирмише хладан, металан предмет са мултиплицираним формама, који спаја машинску иконографију са тотемском формом квазиупотребне функције. Таквом утиску доприноси технички карактер форме, полирана орнаментика на тешкој црној маси. То су дела из циклуса *Мали предмети*, *Елементи*, *Предмети идеје* и *Конкретне скулптуре* (1964–1967), инспирисана научним и техничко-технолошким открићима тог времена. Томе у прилог говори избор вештачких материјала (ултарпас), којим се исказује у основи позитиван однос према тековинама савремене индустријске цивилизације. Заснивајући свој уметнички дискурс на комбинацији референци на савремени свет машине и симболчкој орнаментици која асоцира на древне тотеме и архетипске слике, Нешић се овим механоморфним пластичким формама приближио минималној уметности.



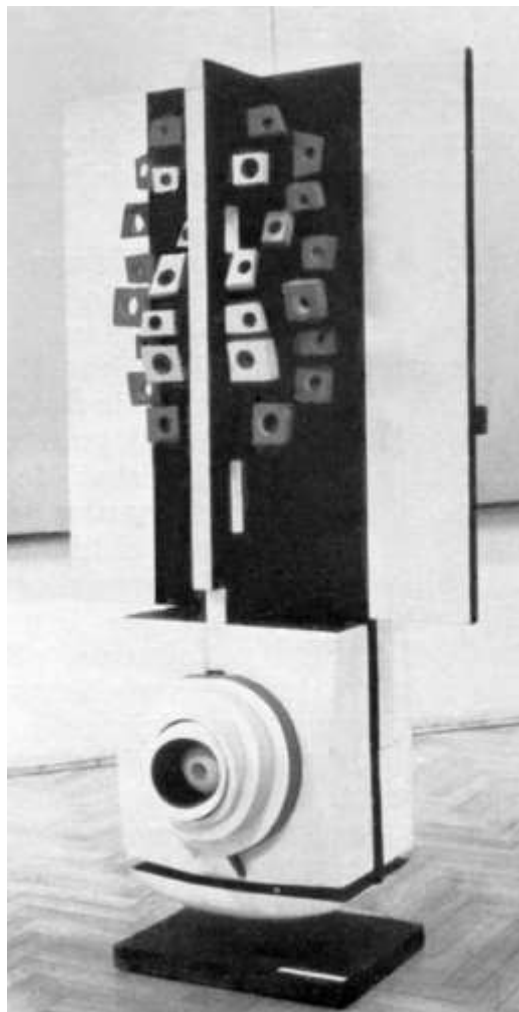
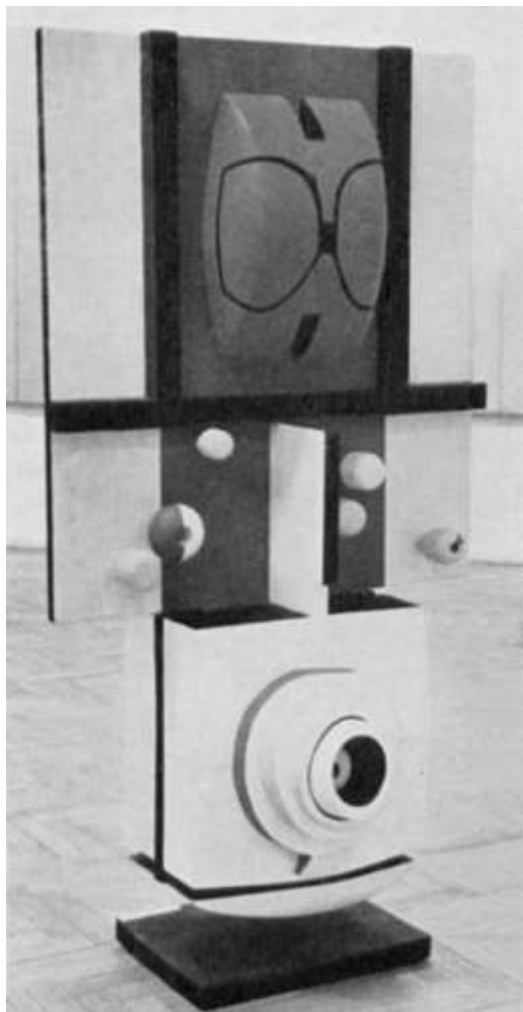


Суочен са неприхватљивим му друштвеним односима, почетком осме деценије Нешић демонстративно напушта продукцију скулптура у акцији ***Уметност у контејнеру*** (1972).

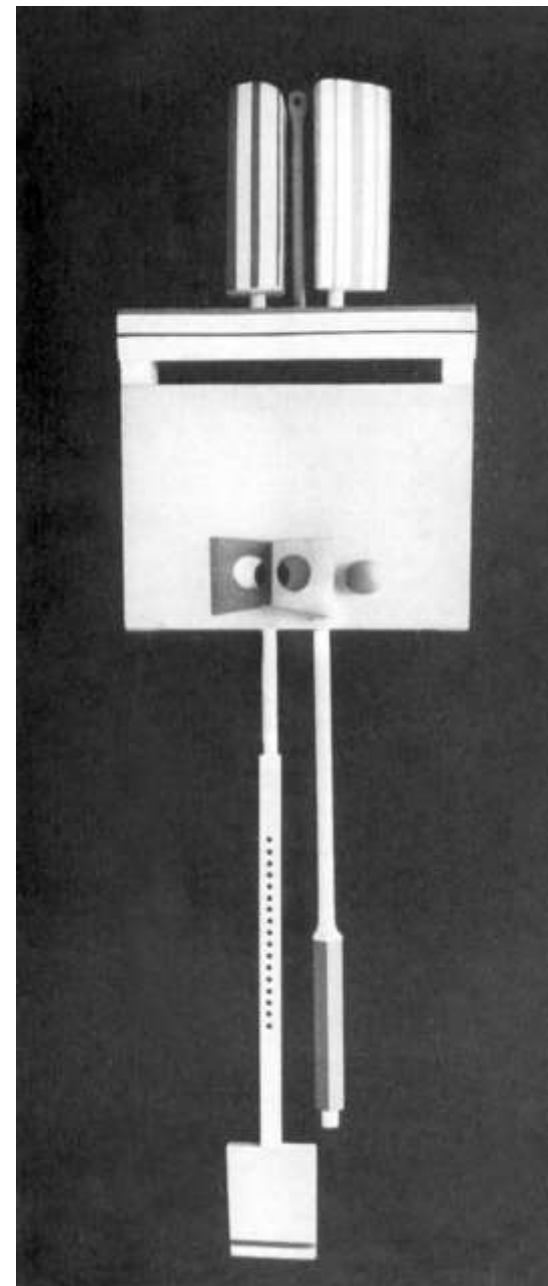


Од краја седамдесетих година Нешић постаје познат по инвенцији покретних дрвених објеката, тзв. *Мрдалица*, са тематиком социјално ангажоване фигурације и ироничним порукама (*Поглед у напред*, *Беба и облак* 1980).



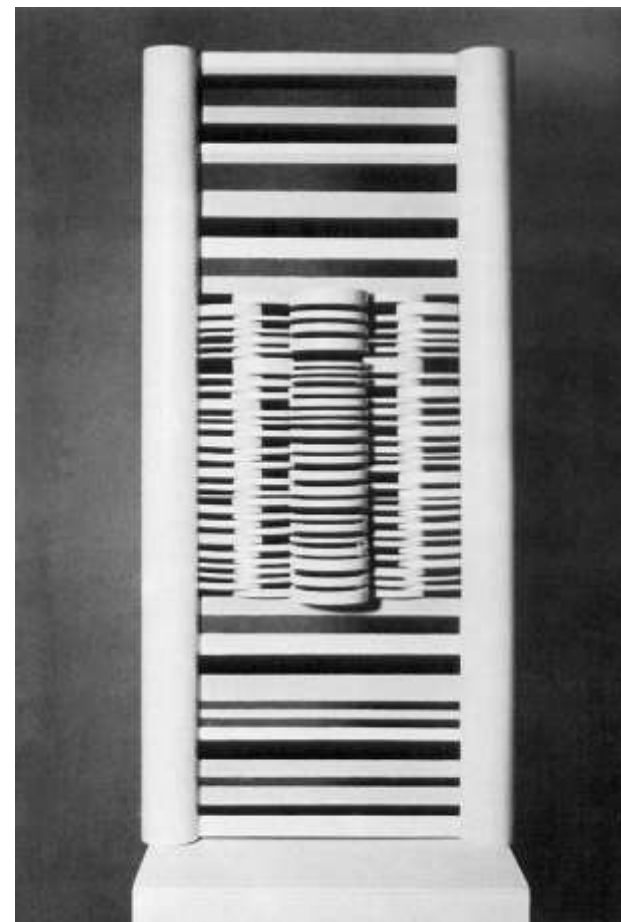
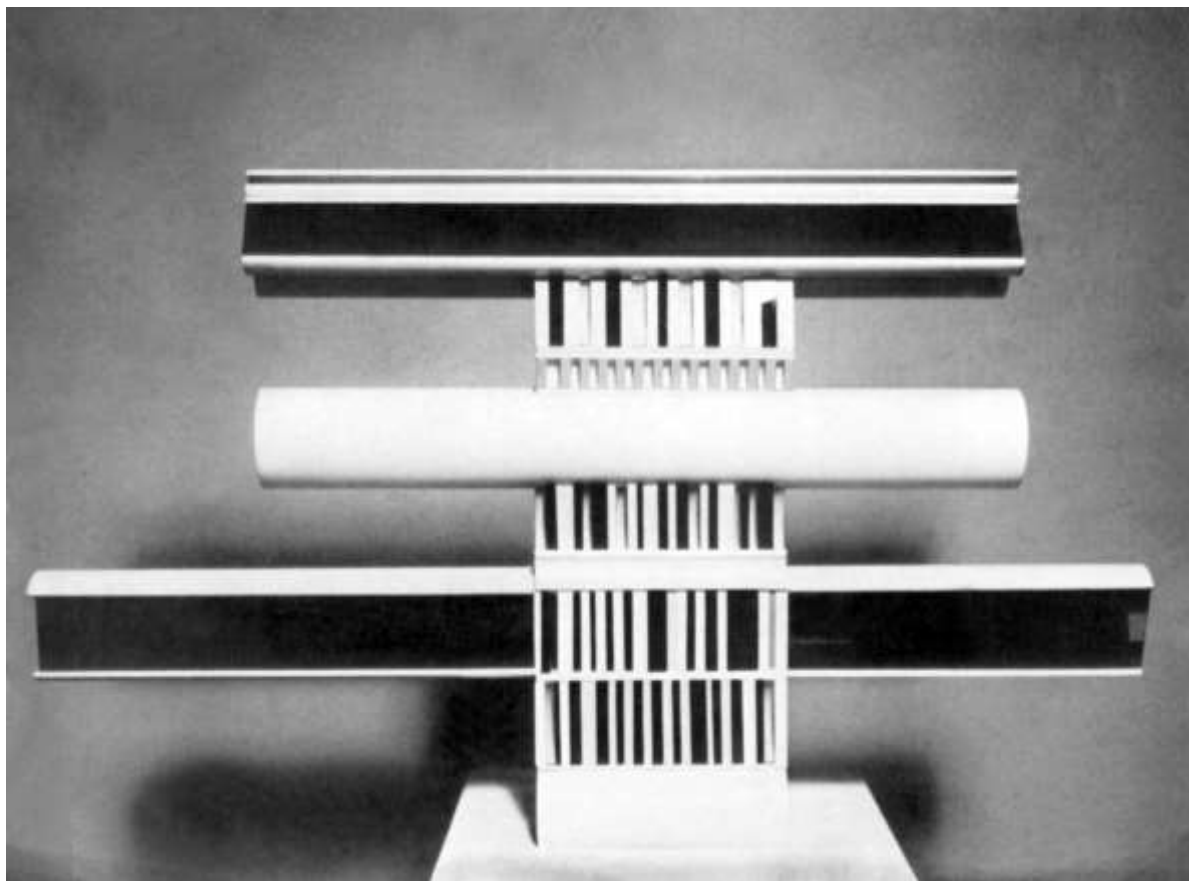


У радовима насталим до средине шездесетих година, као што су *Топографија будућности* (1964) или *Град будућности* (1965), **Томислав Каузларић** је афирмисао архитектонске принципе у изградњи предмета, које је даље елаборирао у скулптурама-објектима изведеним у дрвету прецизним механичким поступком, развијајући кинетичке аспекте са хроматским обележјем. Тај облик је код Каузларића редовно референцијалан, метафоричан, а понекад и анегдотски наративан (*Дивбуба* и *Поштанско сандуче* 1967). Међутим ти предметни подаци пре служе уметнику при уласку у радни процес, него што гледаоцу помажу при читању значења ових радова.





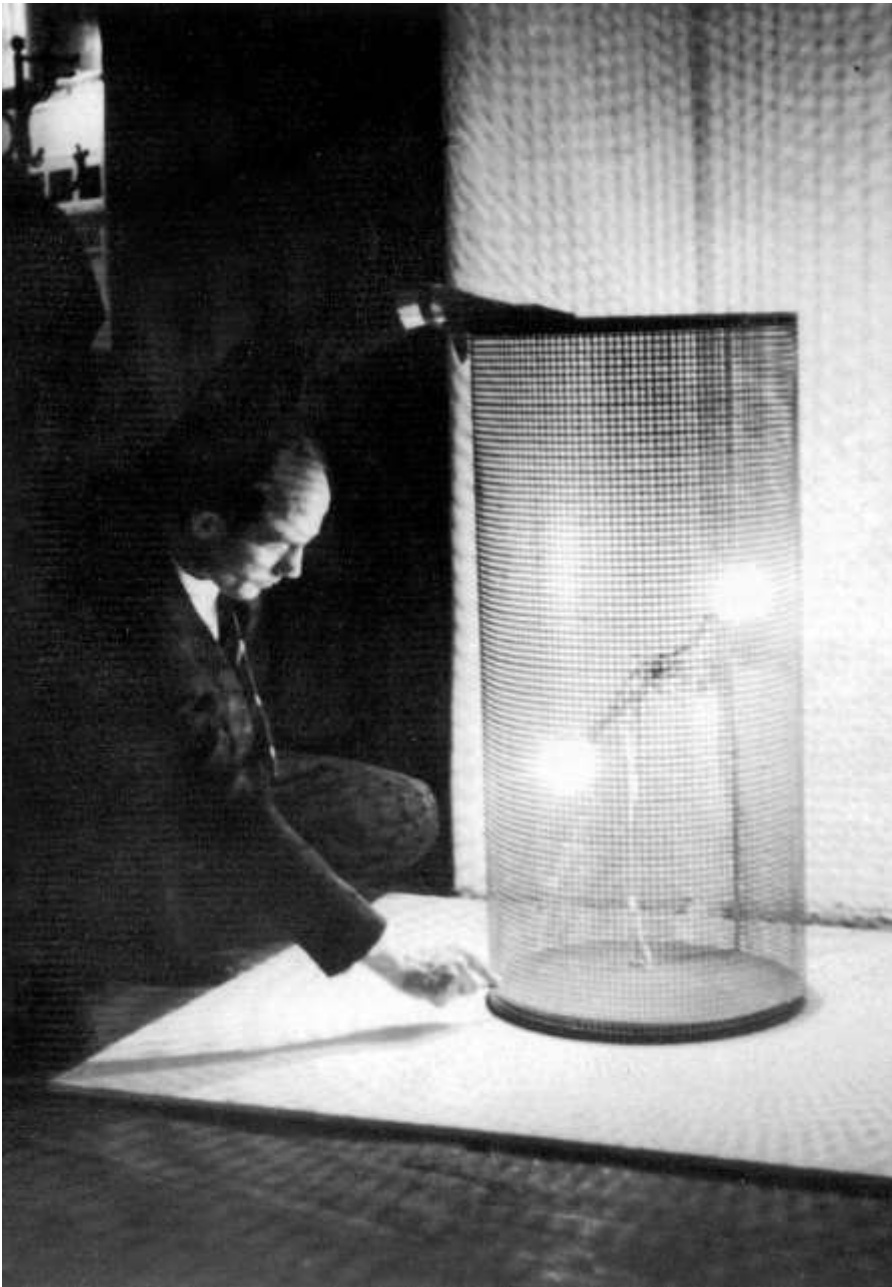
Због присуства хумористичког и лудичког елемента у Каузларићевом делу ***Хипи-чигра*** (1968), овај покретни објекат има карактер естетске играчке.



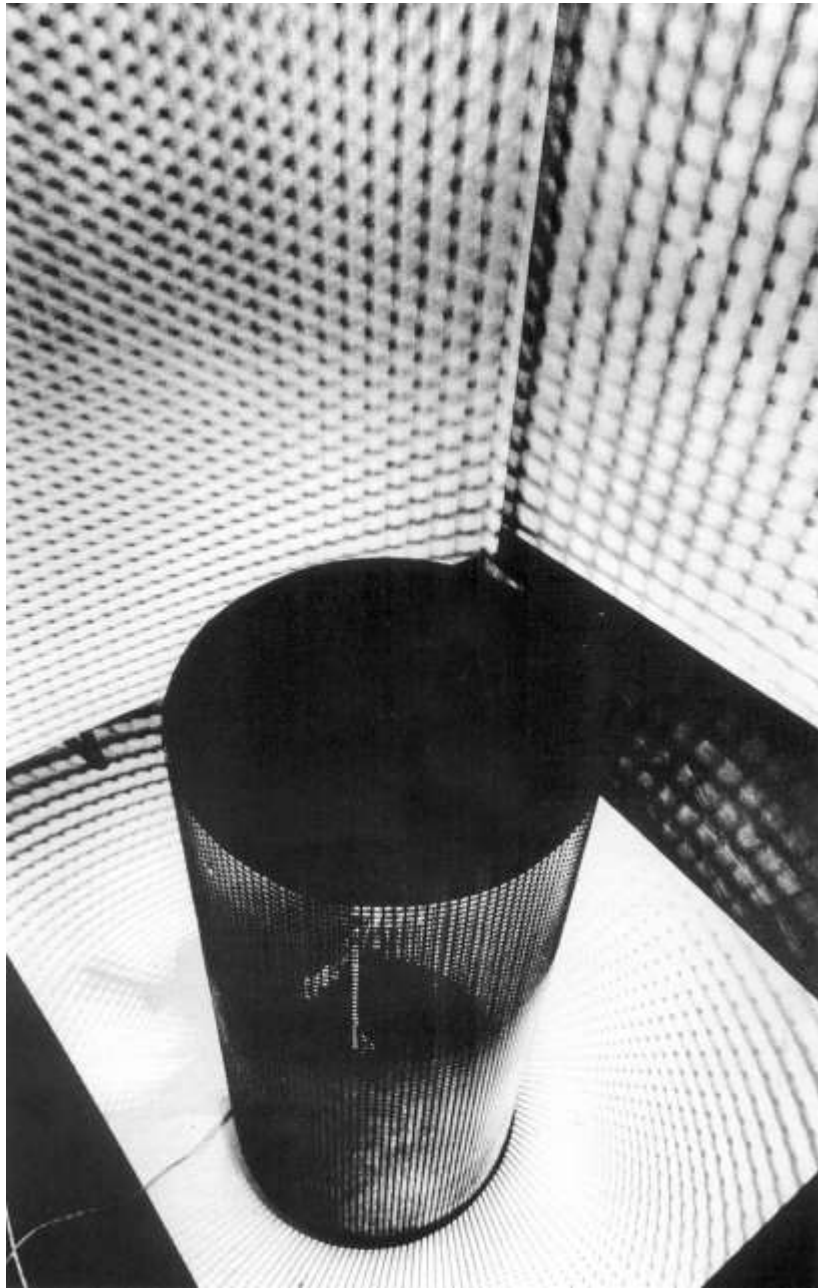
Тежећи објекту који поседује прецизни изглед машине, Каузларић крајем шездесетих посеже за префабрикованим елементима и њиховим фрагментима од пластичних материјала (клирит, јувидур). Ти претерано естетизовани радови, изведени у пластици, носе једноставан назив **Објекти** (1969) са додатим редним бројем. Почетком седамдесетих година, Каузларић се поново враћа обојеном дрвету, градећи сложене ансамбле по форми истоветних, али у боји различитих геометријских модула, који су у целину објекта укључени тако што се руком уметника или посматрача могу померати и тиме потенцијално, до безброј варијанти мењати укупни спољни изглед дела. Начелно, ове Каузларићеве конструкције прожете су схватањем уметности које произилази из неоконструктивистичке естетике шездесетих и прихватања миљеа „вештачке природе“ модерног града.

Ипак, најоригиналнији сегмент
Каузларићевог опуса припада
„истраживањима у новинском папиру“ с
краја осме и почетка девете деценије,
када настају објекти планског и
планираног поретка састављени од
великог броја ситних моноелемената
(*Објект истраживања* 1979).

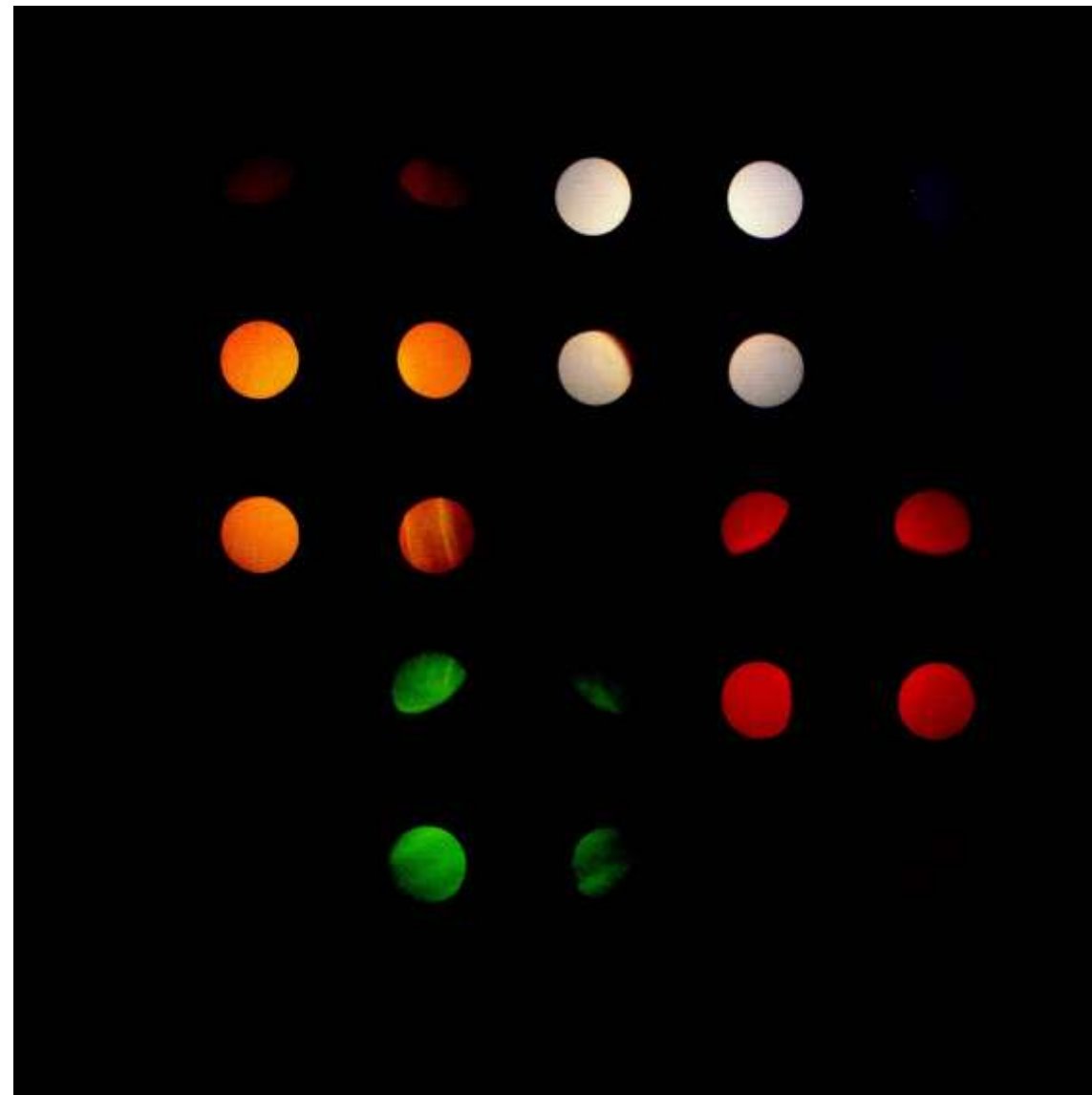
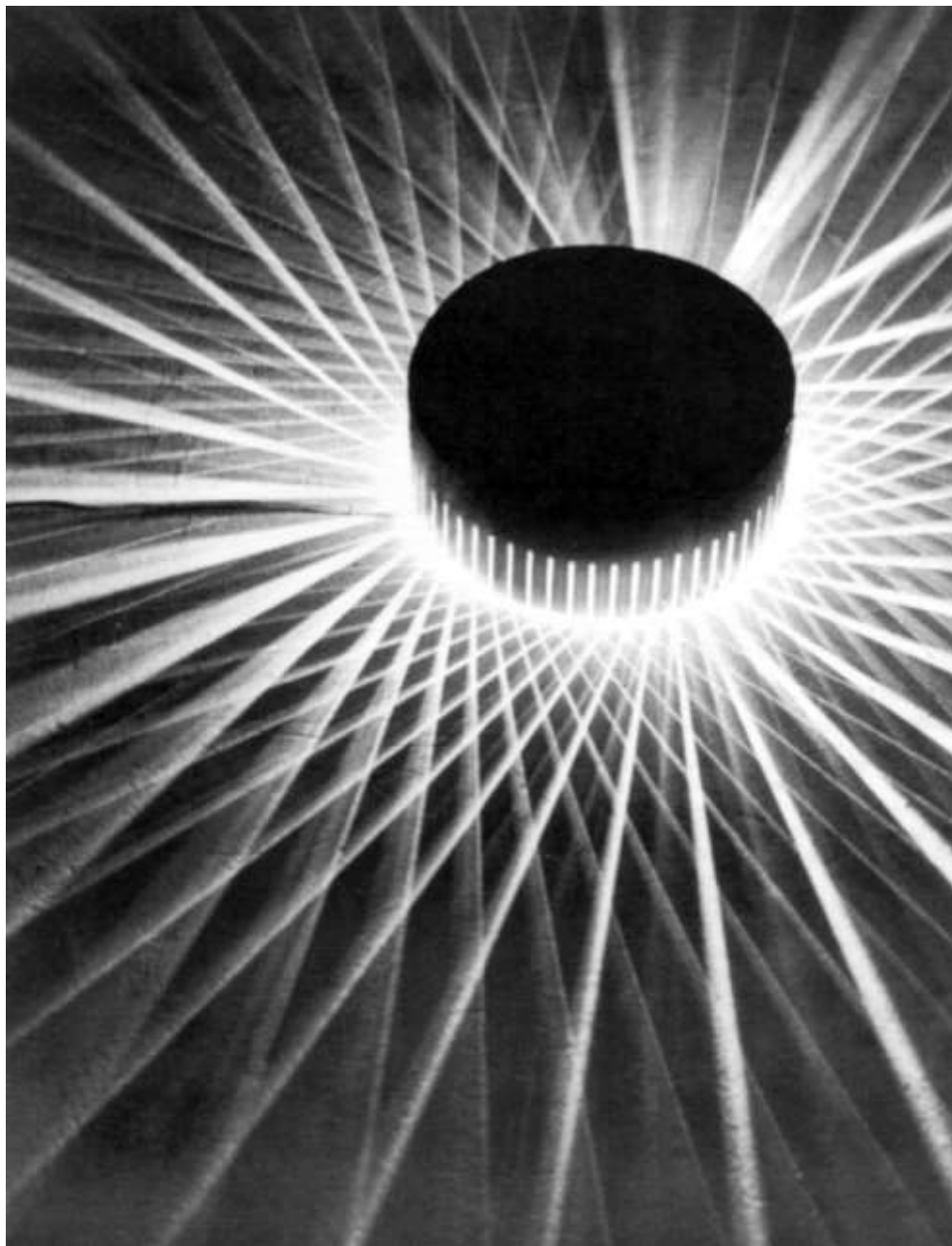




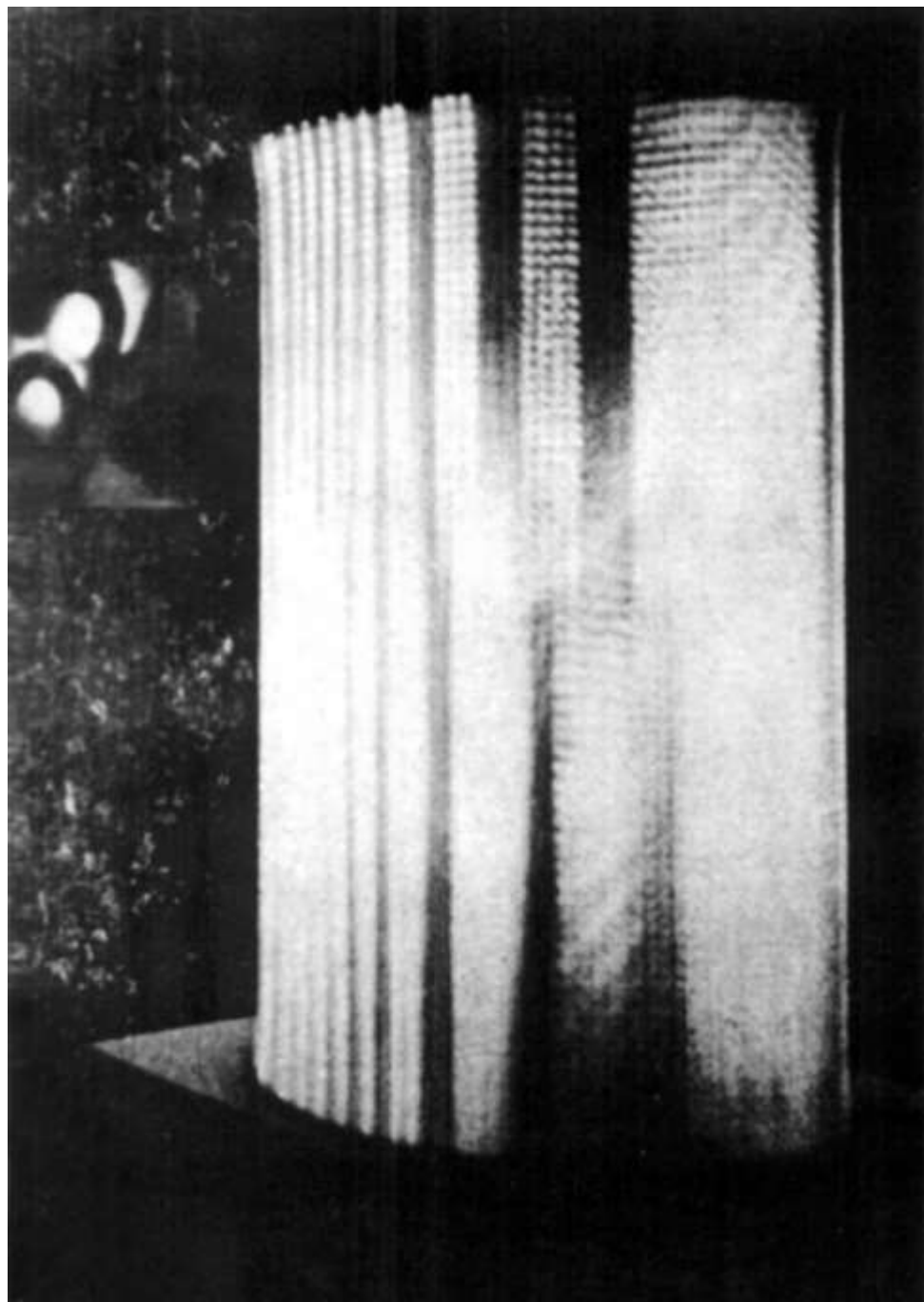
Коломан Новак, некадашњи студент Академије примењених уметности у Београду, током шездесетих упушта се у српској средини готово непознате и ретке, а на европској уметничкој сцени тада актуелне кинетичке и луминокинетичке експерименте. У теоријским постулатима кинетичке уметности истиче се захтев за научним утемељењем пластичких истраживања и применом најсавременије технологије у сврхе уметничког обликовања. Новак није испунио ниједан од ових предуслова, али то не умањује значај резултата до којих је дошао скромним средствима и материјалима, који су му стајали на располагању. Од почетка уметничке каријере испољавао је аналитичке предиспозиције и рационални приступ, али се у раду руководио неизвесношћу игре открића. Инспирисан ефектима које изазива каледиоскоп, посветио се конструисању неутилитарних машина, као што је *Кинематички каледиоскоп* (1962), чије је функционисање резултирало неочекиваним визуелним сензацијама. Године 1962. на једновечерњој демонстрацији у Београду представља свој рад *Кондензатори времена*, необичну гипсану скулптуру-конструкцију са огледалима. Прикључујући се међународном покрету *Нове тенденције*, а под утицајем радова *Групе Н* из Падове, реализује објекат *Кинетички варијабиле* (1964) и серију радова са називом *Велики кондензатори* (1965).



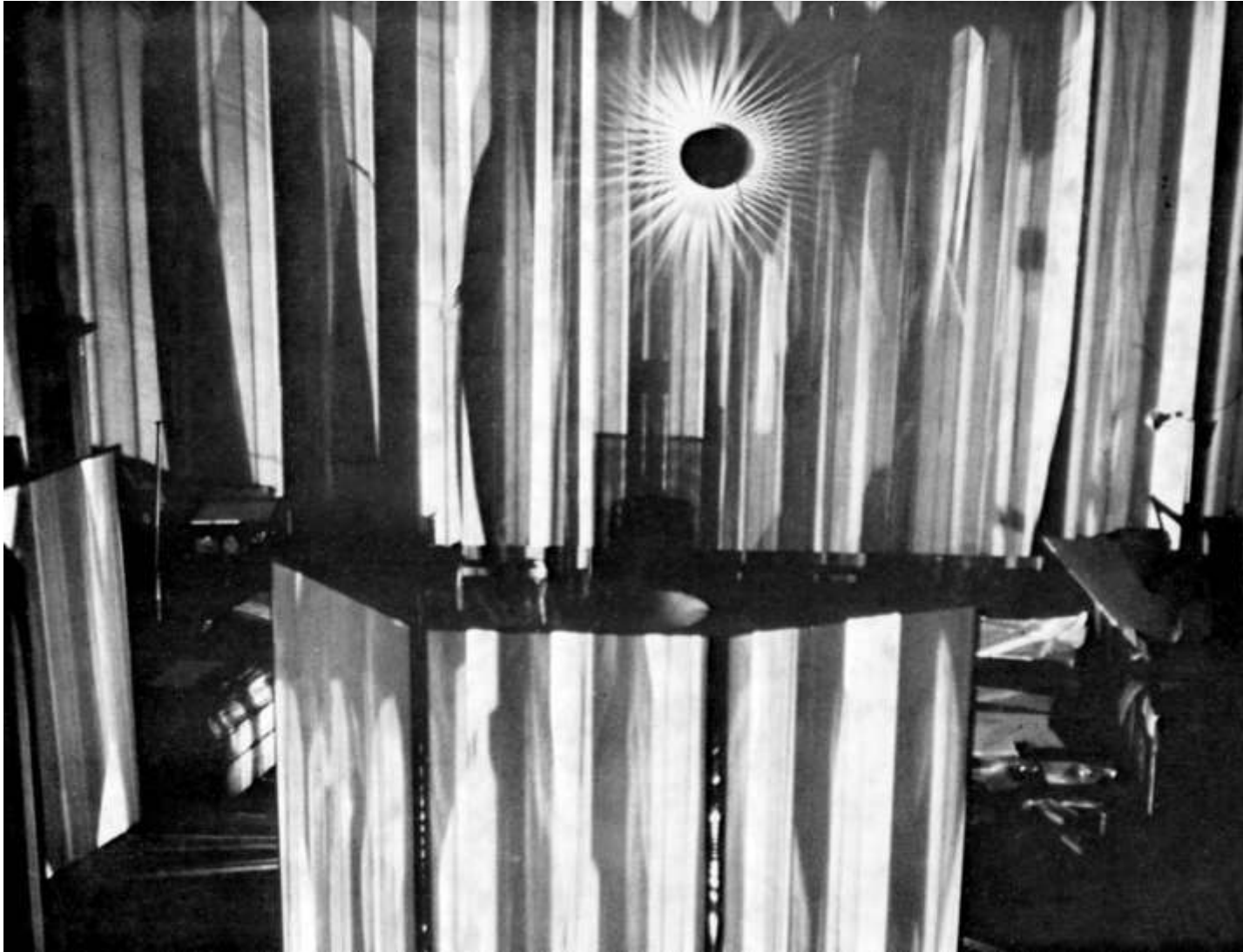
С временом, Новаков радни поступак постаје егзактнији, али он неће тежити техничко-технолошком унапређењу. Његови луминокинетички објекти изгледали су као мали телевизори. Изнутра, они имају електромотор који покреће сијалице у боји, а светлост до екрана пролази кроз статичне филтере или обрнуто, филтери су покретни, а сијалице статичне. Сваки од њих био је различит како у конструкцији, тако и у визуелном и колористичком деловању. Током боравка у Бечу (1966–1971), Новак наставља уметнички рад, а неки од његових луминокинетичких објеката уграђени су на фасадама зграда једног стамбеног насеља на периферији аустријске престонице. Тада настају луминокинетички објекти, инсталације и амбијенти ***Мрежа, светлосни амбијент,***



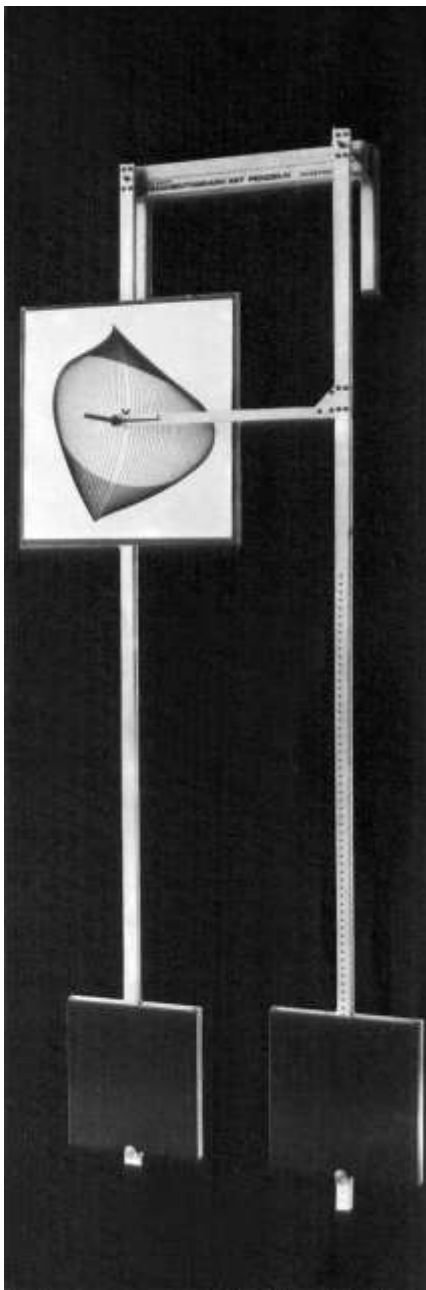
Лумино-диск и Светлосни варијабл (сви из 1967)



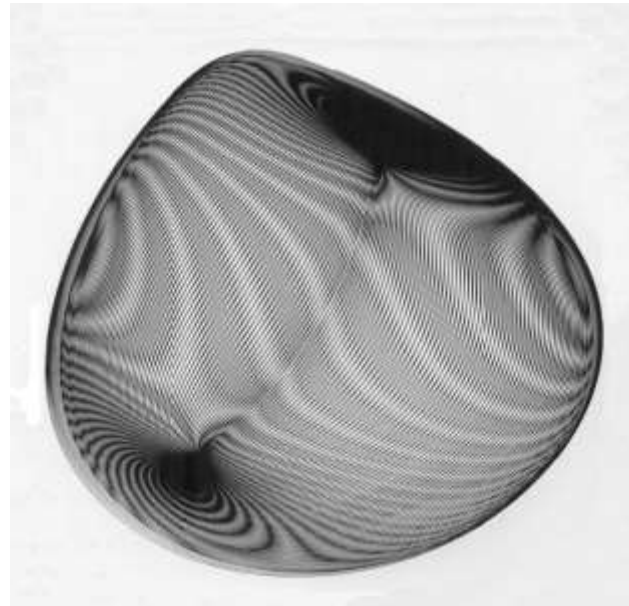
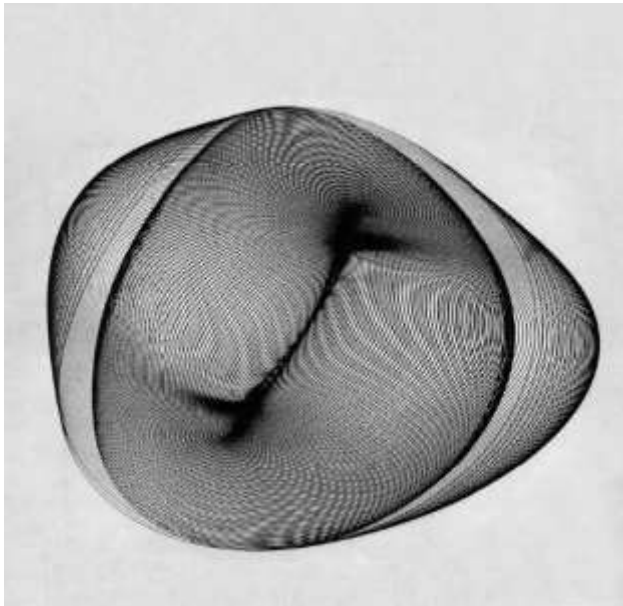
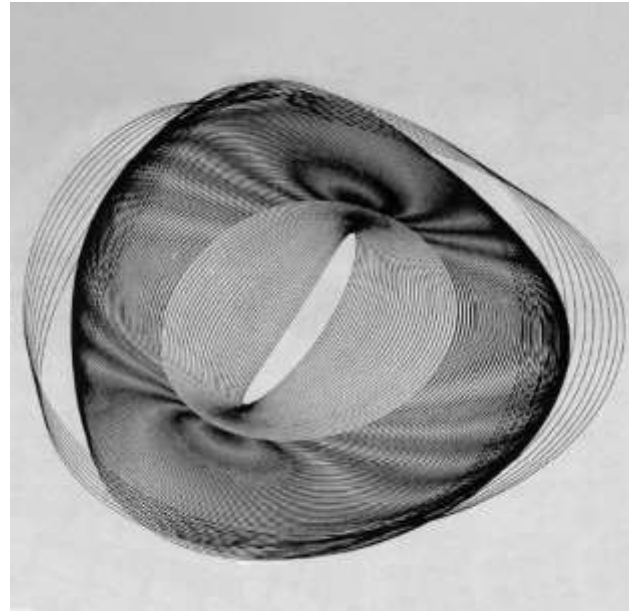
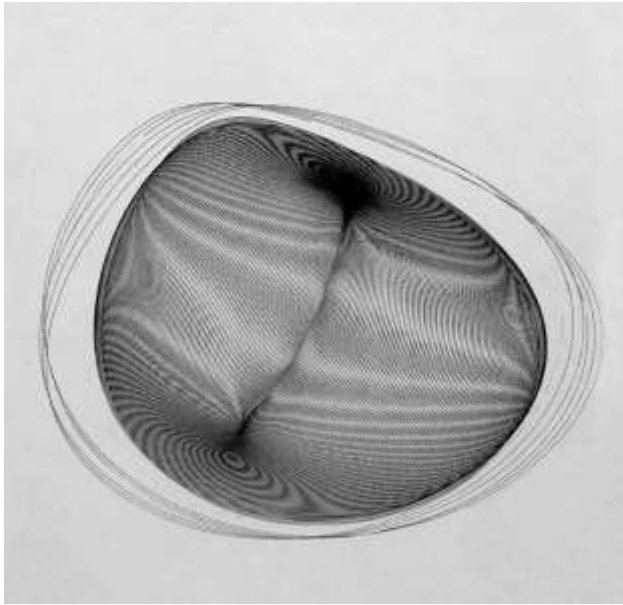
Луминокинетичка мрежа (1968), Луминокинетичка кугла (1969),



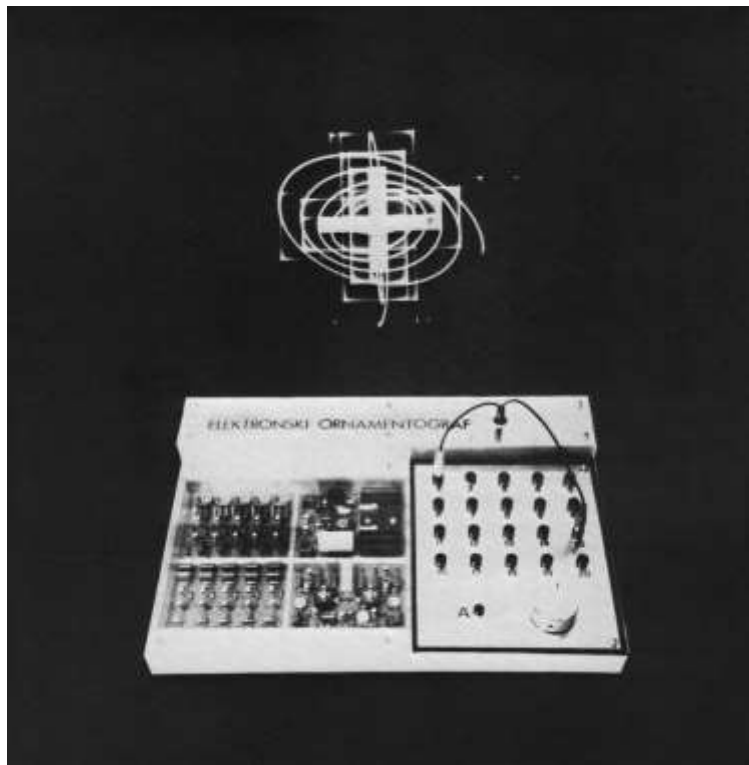
а по повратку у Београд ***Верикале, луминокинетички амбијент*** (1970–1975). Сви Новакови радови утемељени су на уметничком ставу проистеклом из поверења у проширено поље уметности, а у складу са утопијском идејом „естетског друштва“.



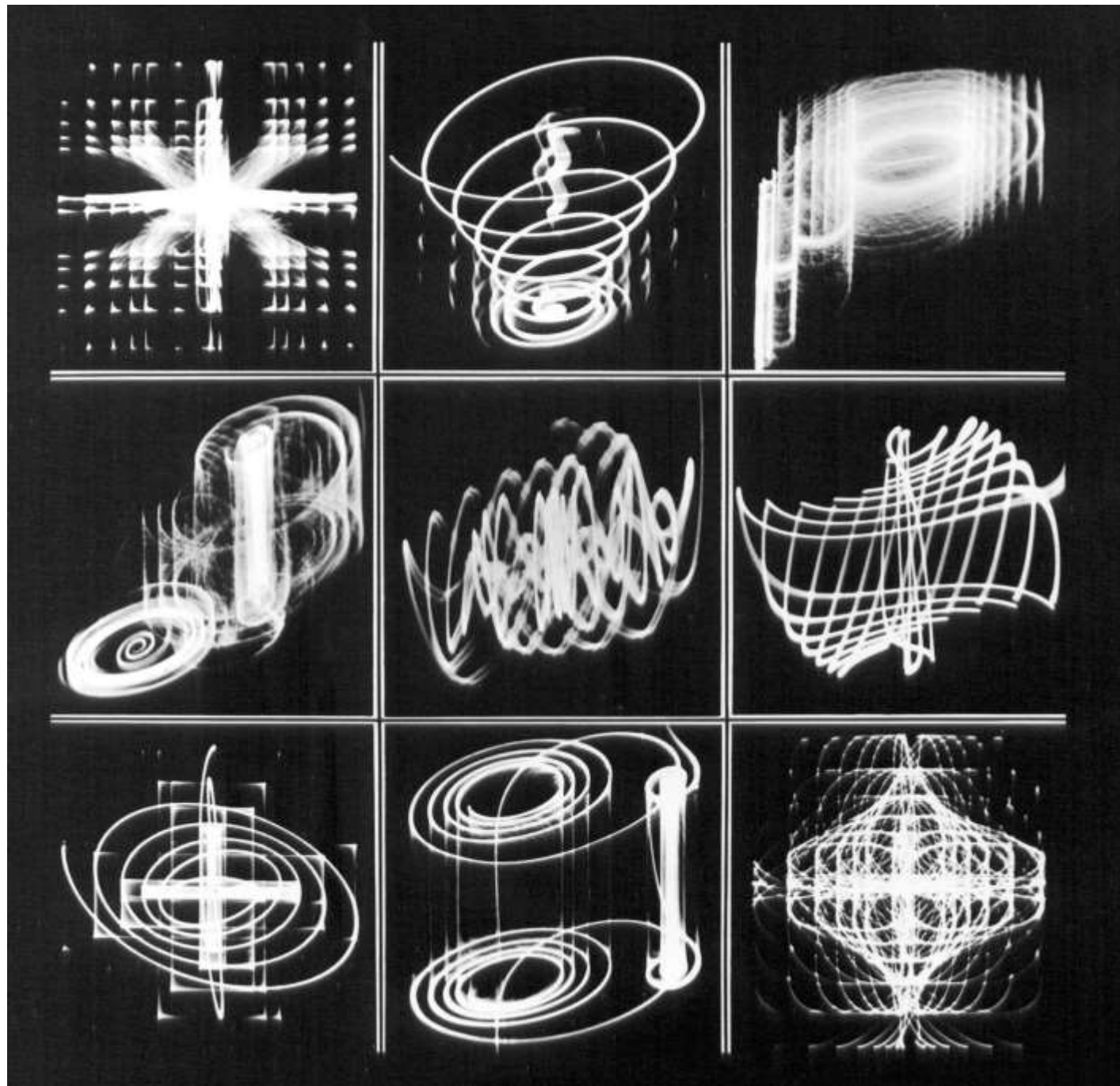
Међународни покрет *Нове тенденције* је током шездесетих година представљао матичну струју, која је окупљала бројне заговорнике уметничке идеологије засноване на синтези науке и уметности. Године 1966. њој се прикључује београдски студент електротехнике **Зоран Радовић**, демонстрирајући у једном галеријском простору своју „машину која црта“ – **орнаментограф са клатнима**.

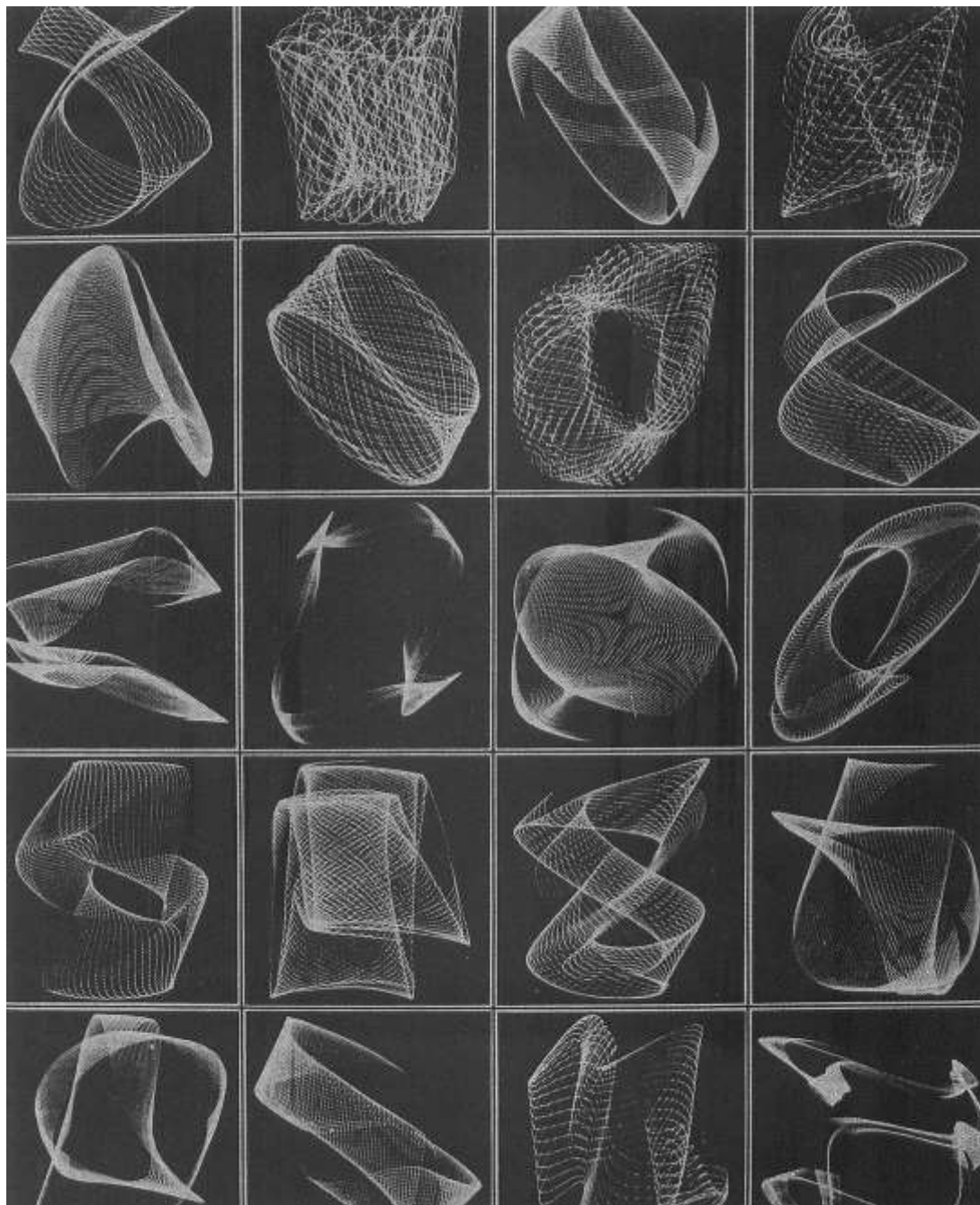


Када се покрене, ова направа оставља на хартији трагове својих осцилација у виду специфичних, егзактних, али увек различитих записа. **Механоцртежи** добијени помоћу ње поседовали су извесне естетске и ликовне квалитете, а Радовић их је излагао као ауторске визуелне творевине, јер је машину патентирао као свој изум. То је покренуло многа питања о природи уметности, која више не мора обавезно да буде изведена мануелно (знањем обликовања, вештином извођења) специјалистички формираног уметника. Другим речима, то је довело до демистификације уметничког процеса, јединствености уметничког дела и уметника као његовог аутора.



Године 1970, Радовић по истом принципу као орнаментограф са клатнима конструише **електронски орнаментограф** и на екрану катодног осцилографа постиже стално промњиве, кинетичке светлосне конфигурације.





После 1972. у Немачкој започиње експерименте са ласерима (**ласерски орнаментограф**), доприносећи даљем преиспитивању и проширењу појма уметности. Управо у досезању границе на релацији уметничко-научно лежи суштина Радовићевог подухвата, а његово дело носи својства симптома једног стања духа у уметности позног модернизма, још увек заокупљеног идејом техничког и цивилизацијског прогреса.