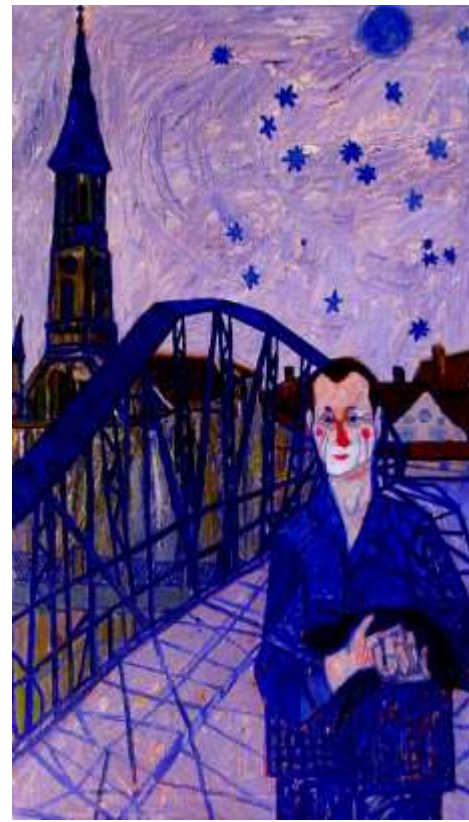


ДЕЦЕМБАРСКА ГРУПА (1955–1960)



ДЕЦЕМБАРСКА ГРУПА (1955–1960)

формирана је у клими либерализације и плурализације уметничког живота у Југославији. Чинили су је: Милош Бајић, Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија, Александар Луковић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Младен Србиновић, Александар Томашевић, Драгутин Цигарчић и Стојан Ђелић. Током постојања, група је приредила укупно осам изложби.



Изражајни језик уметника *Децембарске групе* кретао се у оквирима фигуративног исказа (Возаревић, Вујаклија, Србиновић ***Црвена јесен 1956***, Цигарчић ***Дрвеће 1957***, Луковић ***Кловн у Банату 1956***, ***Парада 1958***), формама експресивног израза (Бајић, Петровић) или, пак, умерено апстрактног, асоцијативног и геометризованог језика (Ђелић, Протић, Томашевић). Како је, дакле, реч о низу ауторских личности самосвојних изражајних идиома, уједињујући фактор групе налазио се изван елемената стила и манифестовао у артикулацији и елаборацији модернистичке концепције слике.

- Свим члановима групе заједничко је опредељење за **модернистичку концепцију слике**, као и идеја о **еманципацији уметности и позитивном деловању унутар**, а не *contra* социјалистичког **система**. Будући да идеолошка платформа модернизма *Децембарске групе* није садржала елементе авангардног бунта, нити је група имала намеру да делује антисистемски, њени протагонисти стварају на принципима **континуиране еволуције уметности**, а не револуционисања њеног језика.
- Иако естетичка платформа групе није била јединствена, у њеној основи била је идеја о даљој **елаборацији решења домаће међуратне уметности и Пикасовог дела**, а у складу са **синтаксом послератне „париске школе“**. Већину дела одликује:
 1. задржавање конвенције штафелајне слике,
 2. примена класичних изражајних средстава и оперативних поступака,
 3. хармонија ликовних елемената, као и
 4. референце на синтетички кубизам у виду геометризованог цртежа или асоцијација на предметни свет.
- Одсуство било каквих претензија ка радикалном формалном експерименту може се објаснити чињеницом да се у корпусу узора *Децембарске групе* нису налазила остварења авангарде, него првенствено деривати сезанизма и кубизма лотовске провенијенције, као и међуратног интимизма. Најекстремнији искораци њених носилаца везани су за асоцијативна или умерено апстрактна решења артикулисана у складу са синтаксом умереномодернистичких праваца западноевропске уметности.



Почетак кретања ка апстракцији објављују **Бајић** (*Композиција III* 1957), **Петровић** (*Плава машина* 1957), Ђелић, Протић и Томашевић. Њихово одвајање од предметног тече брзо и одвија се у знаку малобројних остварења која прелазе границу асоцијативног, тј. потпуног редуковања предметног и представљачког у слици. Иако их одликује рационална пластичка организација, висок степен техничке егзактности у реализацији, формално-садржајна прочишћеност и значењска једнозначност, њихова дела никада нису достигла ниво радикалне апстракције интернационалног високог модернизма. Асоцијације на предметни свет, валерско моделовање и рецидиви просторних планова разлози су због којих се група не може идентификовати као програмски носилац геометријске апстракције, како је то тврдио Миодраг Б. Протић.

- Поимајући уметничко дело као аутономан естетски предмет који еманира универзалне вредности и истине, експоненти *Децембарске групе* нису били склони радикалном формалном експерименту, који би водио ка промени доминантног схватања уметности и докидању постојећих естетичких конвенција.
- Делујући еманципаторски, позитивно унутар званичног „система уметности“, свој уметнички исказ никада нису заоштрили до граница авангардног бунта или социјалне побуне. Они су се супротстављали идеолошком проблематизовању друштвеног статуса уметности постављајући у први план **формалне и естетске квалитете слике**.
- Њихов допринос огледао се пре свега у реафирмацији наслеђа српске међуратне уметности, еманципацији и еволуцији ликовног језика, напуштању реалистичке парадигме, остваривању суштинске аутономије уметничког дела, те легализацији плурализма уметничког говора и разради модернистичке концепције слике.

- *Децембарска група* није негирала учинак традиције. У својој суштини либерална и реформистичка, она је одиграла историјску улогу у елаборацији послератног модернизма у српском сликарству и била носилац елитних идеја високомодернистичке, естетизоване културе. Декларишући се као носилац „националног сензибилитета“, али и проевропских уметничких струјања, *Децембарска група* је представљала еквивалент групи *Облик* у међуратном периоду.
- Убрзо, њен високоестетизовани и идеолошки испражњени визуелни исказ утемељен на принципима позитивизма, витализма и афирмације, постаје еталон модернизације домаће уметности и естетички идеал ширег круга поклоника.
- Стилски хетерогена, лексички еманципована и идеолошки неутрална, уметност *Децембарске групе* није изазивала било какав вид друштвене или политичке конфронтације, те је убрзо стављена у функцију спољнополитичког потврђивања демократичности, толерантности и либералности југословенског режима.
- Захваљујући издашној финансијској и организационој подршци званичног „система уметности“, група је стекла позицију водећег уметничког фактора приоритетног и привилегованог друштвеног статуса у културној хијерархији. Њени протагонисти су угледни уметници, интелектуалци, педагози и културни посленици, пожељни представници власти у свету „социјалистичке демократије“ и државне политике „седења на огради“ између Истока и Запада.



Они су главни представници Југославије на престижним међународним смотрама и изложбама у иностранству, а на домаћем терену добитници значајних државних признања за културна и уметничка достигнућа. Етаблирањем и укључивањем у званични „систем уметности“, *Децембарска група* губи конфликтни карактер и постаје мејнстрим југословенског послератног модернизма, тј. парадигма „социјалистичког естетизма“. Упркос иницијално позитивним ефектима, у периоду етаблирања њено стваралаштво показује озбиљне знаке стагнације, а инсистирање на формалним аспектима слике и стварање својеврсне „рецептуре“ дела делује инхибирајуће на артикулацију радикалнијих искорака у апстракцију и ликовних експериментација.

- То је недвосмислено показала последња изложба *Децембарске групе* одржана 1960, која је симболички најавила кризу „социјалистичког естетизма“, тј. крај оптимистичних педесетих и прелазак у песимистичне шездесете године, којима су печат дале у својој бити бунтовне и критичке, а у односу на овај институционализовани мејнстрим полемичне и алтернативне, уметничке праксе.
- После распада групе деловање њених бивших протагониста наставља се на два поља: уметничком и културном. У домену уметничког, Протић, Ћелић, Томашевић и Возаревић дају значајан допринос даљем развоју сликарства артикулишићи самосвојне изражајне идиоме засноване на елаборацији решења међуратне уметности, западноевропског умереномодернистичког дискурса по моделу Пикаса и савременом читању средњовековног наслеђа. У домену јавног рада у култури, Ћелић и Протић посвећују се писању о уметности, а потоњи, као директор Музеја савремене уметности (1965) започиње важне пројекте историзације и валоризације српске уметности 20. века.

Милош Бајић (1915–1995) после трауматичног искуства заробљеништва у нацистичком логору Маутхаузен, које ће битно обележити његова дела, и периода ангажованог сликарства у духу социјалистичког реализма, посвећује се изградњи новог типа слике, која стиже до апстракције. Већ 1952. његова изложба показује почетак метаморфозе предметног и наративног у апстрактни знак, што се још очигледније манифестовало у делима са изложбе 1954.





Слике ***Котор I*** (1954) и ***Котор II*** (1955) указују да његов експеримент са алузивном апстракцијом почиње веома рано за српске прилике. Оне су пример типа слике вертикалне ритмике. Видљива је структура „мреже“, која се темпераментно гради удробљеним потезима светлих и тамних контраста боја, који су темељ те основне структуре. Уколико занемаримо наслове који упућују на тип слике асоцијативног знака и хипотетичко присуство предмерног, видимо да Бајић брзо напушта алузивно и гради слику најближу апстракцији. То потврђују слике *Хоризонтални ритам* и ***Варијанта у тамном II*** (обе из 1958).



У периоду припадништва *Децембарској групи* Бајић даје прихватљиву верзију високомодернистичког сликарског језика, утемељеног на искуствима ране апстракције и апстрактног експресионизма. И даље, композициона структура слике је заснована на линеарној основи, на којој се даље гради колористички запис. Током шездесетих година, Бајић ствара типолошки различите слике гестуалне, лирске апстракције (*Вертикална структура* 1963), *dripping* – енформел (*Априлска варијанта* 1962), структурално-мозаичка низања (*Унутрашња структура* 1962, ***У част Аце Томашевића*** 1968), али и редуковане и експресивно-предметне композиције, у које уводи бројеве као асоцијацију на логорашке ознаке (*Повратак из каменолома, Људи бројеви, Крематоријум* 1967).



Стојан Ћелић (1925–1992) је до прикључења *Децембарској групи* савладао решења српског међуратног сликарства, градећи свој израз на искуствима истог. Постепено, у његовим делима значај или приоритет жанра (портрет и пејзаж) опада реципрочно доминацији боје и линије, што за последицу има минимализовање разлика у жанровима. Жанр је само тренутни ујединитељ истих ликовних елемената и средстава, идентичног колорита, сродног потеза, једнаког третмана бојене површине и линије. Слике *Предео* и *Портрет Нађе Ковачевић* (обе из 1955) говоре о превази ликовних елемената и потирању границе између апстрактног и предметног у Ћелићевом делу.



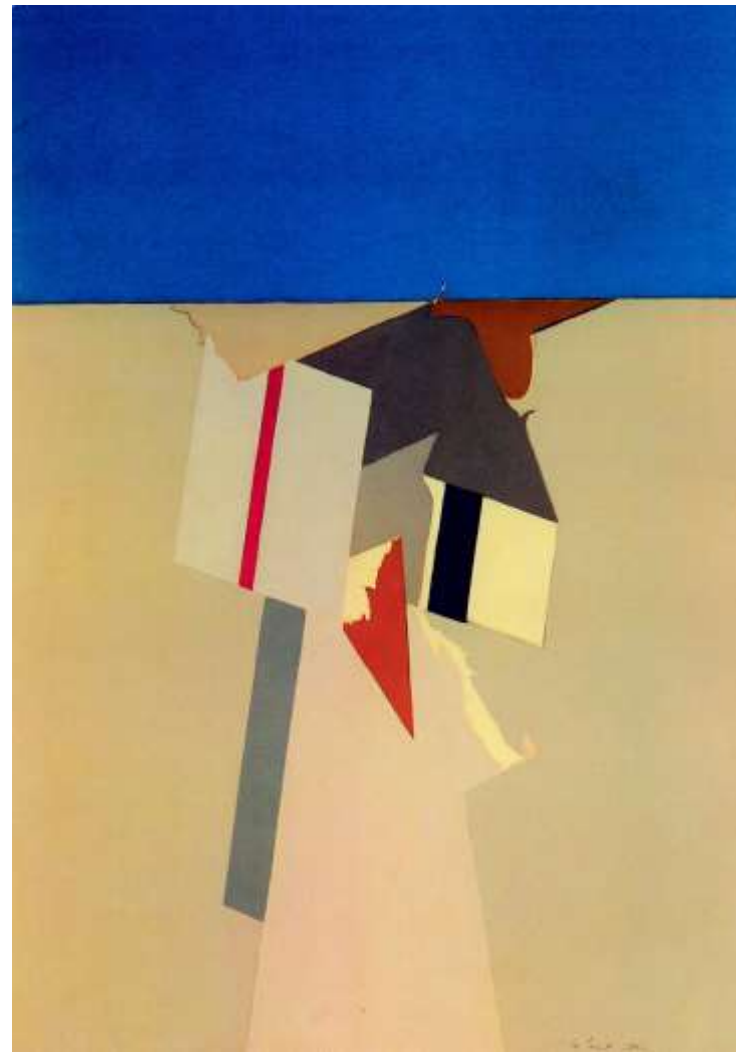
Овим радовима Ћелић ревалоризује модерно визуелно мишљење раних двадесетих и на њему даље гради сложени језик своје, у основи лирске апстракције. Она ће се нарочито манифестовати кроз матрицу „предела“, која ће омогућити даље кретање идеје слике ка апстракцији. Тако природа/предео током педесетих постаје претекст, полазиште у изградњи апстраховане слике као аутономне визуелне целине (*Пролаз* и *Зелени предео II* обе из 1956). Увођење угаоних форми у слици *Предео са облацима* (1957), води ка даљој редукцији, формално-садржајном прочишћавању слике. Касније, у сликама *Једноставни предео* и *Предео са сувим травама* (1958), присутне су простране површине само једне боје које наговештавају линију хоризонта и просторне планове. Редукција је приметна не само на нивоу апстрахованог призора, већ и у начину сликања. Појединачни потези се губе и утапају у уједначено сликану плоху једне исте, али тонски разрађиване боје.



Прелазни пут од *Предела из Студенице* (1957) до *Предела са сувим травама* (1958) одвијао се од конкретног ка идеалном облику/пределу. Слика у духу модернистичке премисе о аутономији постаје пластичка целина подвргнута законима организације дводимензионалног простора. Реч је о привидно апстрактном сликарству које полазиште налази у природи, чува асоцијацију на предео у процесу апстраховања, са циљем ликовног и пластичког, а не дескриптивног, организовања слике.



Сликом ***Шах поља*** (1957) Ћелић долази до границе „чисте“ апстракције, али ту границу уметник неће прелазити и увек ће задржавати референце на реални свет. До краја педесетих Ћелићево сликарство одликује лирско тумачење ликовних елемената у слици: композиционе равнотеже линија-форма, као и колористичког баланса топлих и хладних тонова, који постају особен ауторски знак. Око 1959. Ћелић уводи „меланхоличну“ палету, теже комбинације сивих, мрких и загасито зелених тонова. У тренутку распада *Децембарске групе* (1960), он прелази у свет суморног лиризма, задржавајући равнотежу елемената која деривира из лирске апстракције. Ако бисмо већину Ћелићевих дела из друге половине педесетих могли означити као поетску апстракцију „кристалног звука“, онда би његове слике из шездесетих и каснијег периода могли окарактерисати као меланхолично преиспитивање тог лиризма, али у смислу његове даље рационализоване елаборације.



Предео – варијанта V (1960), транспарентан и софистицираног колорита, означава излазак из асоцијативног. Даља разрада „мотива“ показује ослобођену изградњу дводимензионалне, полицентричне, „расклопљене“, беспредметне сликарске плохе. Томе у прилог говоре дела ***Друго поднебље* (1963)** и ***Нежни остац земље* (1966)**. Алузивност пејзажног доведена је до краја, она је сведена на иконички знак. Ова супремација бојеног поља и бојеног знака својствена је позним Ћелићевим делима.



Слика **Лаута** (1955) Миодрага Б. Протића (1922–2014), показује управо оне ликовне тежње које су у послератном периоду српског сликарства биле изведене из традиције групе *Облик* и сазнања о модерној слици посткубистичког проседеа.



Потреба за предметношћу релативизована је рационалном и прагматичном употребом предметног мотива. Он је у Протићевим делима подвргнут посткубистичкој геометријској стилизацији и представља средство у еволуцији слике ка беспредметном. То важи за слике **Локвањи (1953)**, **Мртва природа** и **Композиција са акваријумом и јарболима (1955)**, које остају везане за предметну реалност. Међутим, свима им је заједничка строга рационалност композиције. Конструкторска прецизност Мила Милуновића јесте Протићев примарни узор. Иако маргинализована, Протићева употреба предмета ипак спречава да брже уђе у апстракцију, везујући га за жанр мртве природе.





У слици ***Хоризонтална композиција са шкољкама (1956)*** Протић истражује границе предметног, не одвајајући се од његове назнаке, али неутралише други план до ефекта основе слике по којој „шкољке“ у низу делују као апликација. Слике из шездесетих *Композиција II* и *Шкољка* (обе из 1966), као и ***Жути месец (1964)***, показују прогресивно, концептуално одвајање од предметног, све до потпуног миноризовања његовог значаја или асоцијативног наговештаја. Међутим, предмет и даље остаје један од конститутивних елемената Протићеве концепције слике.





Трином: линија – боја – предмет, био је основни заједнички именитељ дела *Децембарске групе*, с тим што је код Протића његов симболички карактер био наглашенији. Реч је о везивној карици са реалним светом, тј. иконичном знаку, који је представљао могући садржај слике. То је најчешће предметно (што не значи и фигуративно) сликарство, које свесно задржава, чува предметни мотив, али његово присуство не нарушава нити потискује у други план пластичку организацију слике. Чак и када је доведен до границе ишчежавања или преведен у симбол, предмет и даље егзистира у слици као полазиште, почетни импулс у њеној артикулацији. Везаност за такав симбол или знак није пресудна у смислу даље изградње апстрактне слике, чему у прилог говоре циклуси из шездесетих година *Лунарни мотиви* (1964–1966), *Катедрале* (**Црна катедрала**) и *Букети* (1962–1964).



Што се тиче пејзажа као иницијалног предлошка, он ће у Протићевом делу еволуирати до имагинарног предела у истоименом циклусу (*Имагинарни предели* 1961–1966), сликама великих формата изведеним применом техничког поступка својственог пиктуралној струји енформела. Том утиску доприноси боја (посебно двозвук црно-тамноплаво), нанета у широким плановима на слике вертикалног формата (*Имагинарни предео II* 1962). Подаци предела су дематеријализовани и сведени на колористичке партије, али нису сасвим ишчезли. Облици ће даље еволуирати до чистих геометријских форми.



Геометријска апстракција од шездесетих година постаје основни циљ Протићеве слике. И док ће предмет бити маргинализован путем геометрије, линија и бојена површина ће остати као носећи пар, у чијем садејству настаје позно Протићево дело. Оно ће бити прочишћено од лиризма, које је одбачено у корист рационалних, строгих геометријских елемената слике. Томе у прилог говоре дела из позних шездесетих са енигматским називима, попут *Геа*, *Астра*, ***Бели астероид у плавом*** (1969) или једноставно *Слика*. За Протића је једино рационално компонована слика темељни конструкт модерности, коју он супротставља духу скептицизма, филозофији егзистенцијализма и искорацима из идеологије модернизма.



Александар
Томашевић

Александар Томашевић (1921–1968) у поступку изградње модернистичке слике полази од елаборације „идеје прошлости“ на нивоу различитих морфолошких елемената дела. Његов рад у периоду припадништва групи *Самостални*, а потом и *Децембарској групи*, указује се као период тражења који ће током шездесетих резултурати геометријским композицијама и сликама-објектима. То тражење повезано је са почецима његове радне биографије, када је од 1948. био члан екипе за копирање фресака за изложбу српске средњовековне уметности у Француској 1950, после које је наставио усавршавање у Паризу. Средњовековно фрескосликарство и етно наслеђе у његовом делу комбиновао је са синтезом форме својственом кубизму.



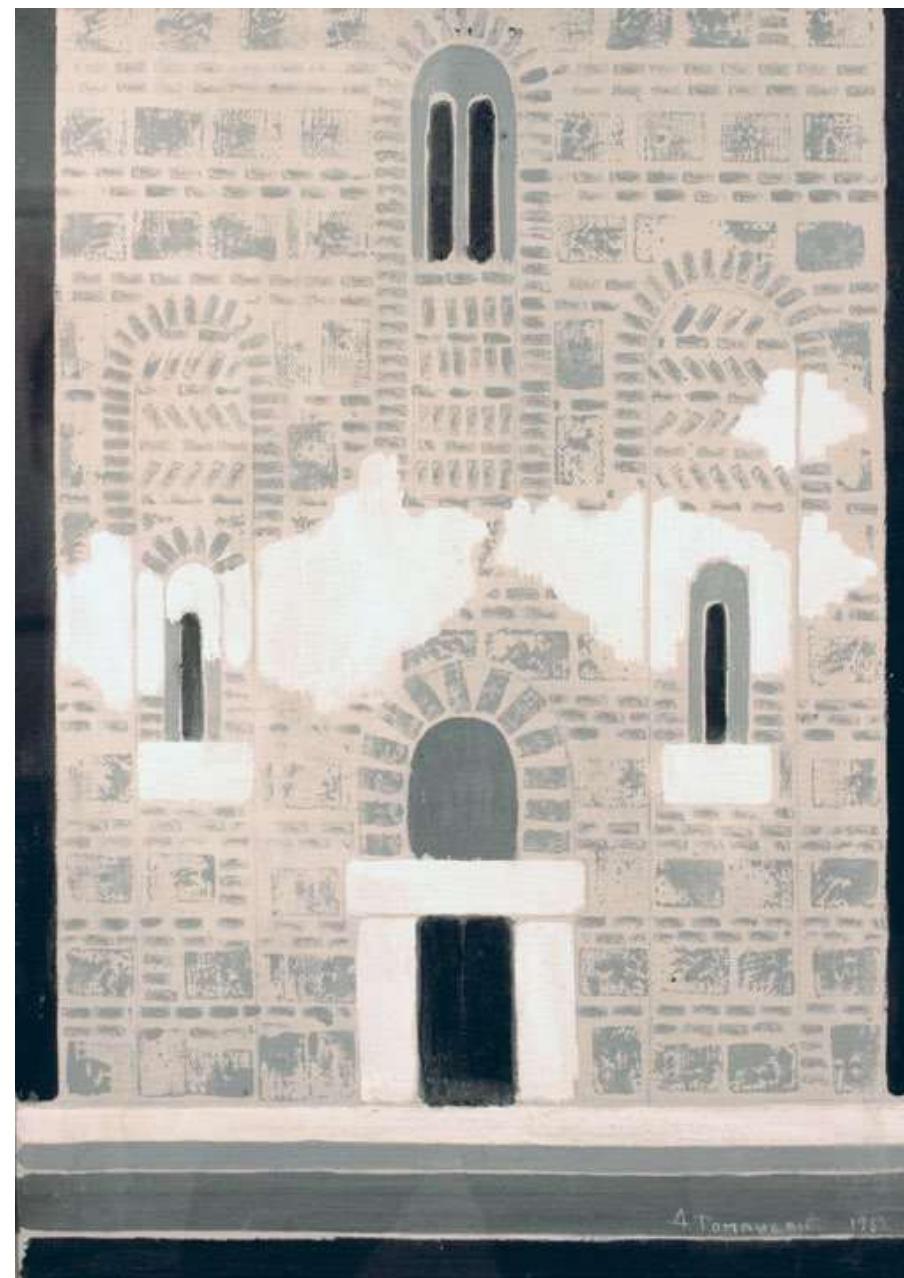
Томашевићеве слике настале после 1955. представљају ненаметљиви прелаз ка редукцији конститутивних елемената слике, изведен по узору на Бракова дела. Те слике заправо представљају интрасемиотички цитат, интерсекцију са елементима инклузије. Пример је слика ***Вазе из Пењу (1957)***, у којој Томашевић преузима и реплицира један детаљ живописа. Други ниво читања ове слике односи се на Томашевићев третман плохе и простора. Плоха је дводимензионална и не даје било какву сугестију перспективног кретања ка јединственом центру, нити у дубину. Стога је она блиска средњовековно-византијској концепцији безграничног простора.

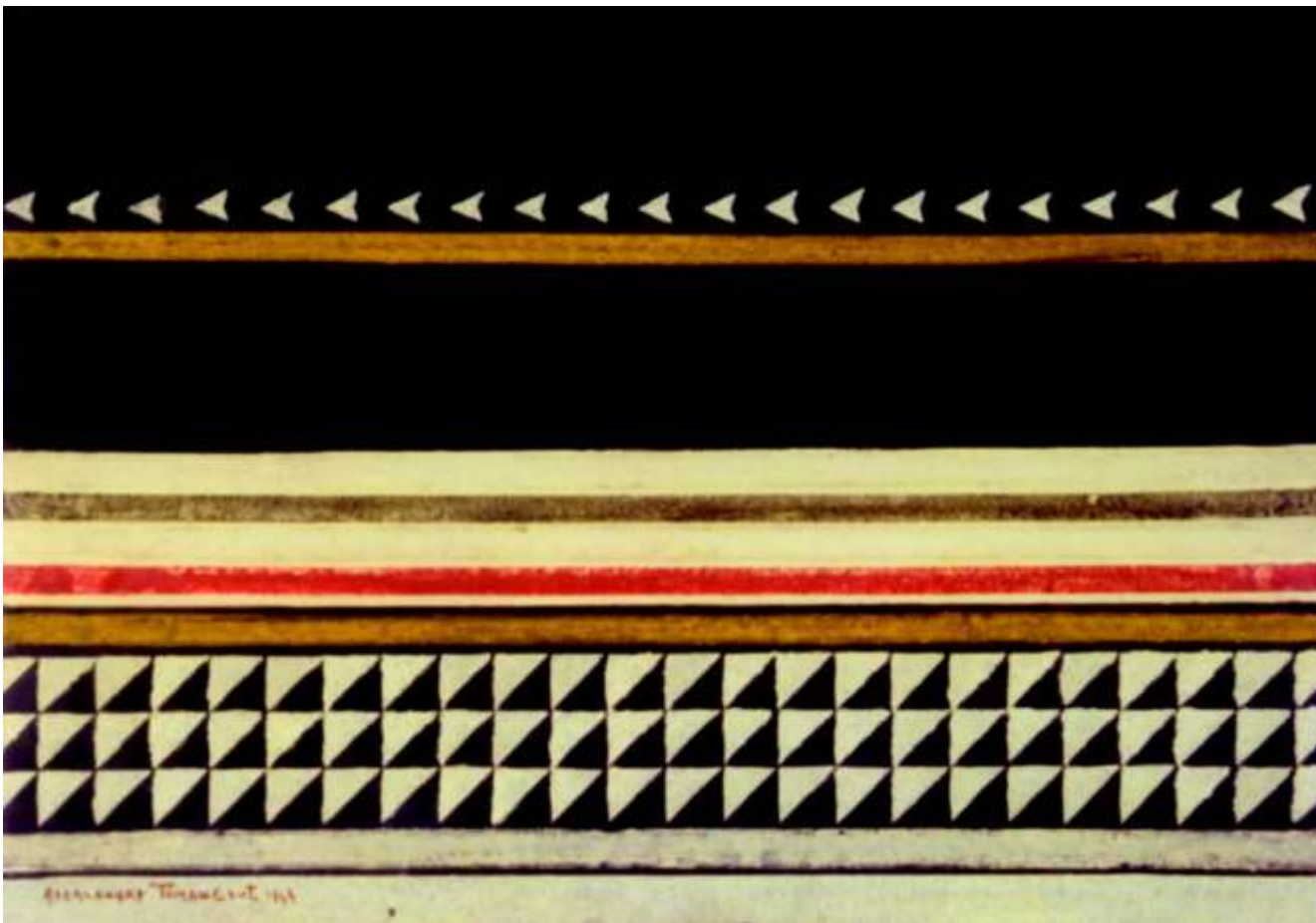


Различно компоноване мртве природе то недвосмислено показују. На слици **Рубе (1958)** предмети су раширени на неутралној површини која се може идентификовати као алузија стола једино по доњој, светлој, хоризонталној траци, а композиција, упркос сугестији центра, представља пример полицентричне плохе. **Бела риба (1957)** представља слику пажљиво подељену на три хоризонталне траке „пластичког збивања“, које наговештавају планове. На темељу синтезе средњовековног наслеђа и модерног језика, Томашевић тежи новом изразу који ће постићи током шездесетих година у форми неалузивне апстракције. Његова најзначајнија дела из тог периода настају из филозофског и медитативног промишљања односа модернистичке слике са њеним *genius loci* (дух места). Другим речима, Томашевићево позивање на стару уметност превазилази границу видљивог мотива и подиже се на духовну раван, на само значење дела.

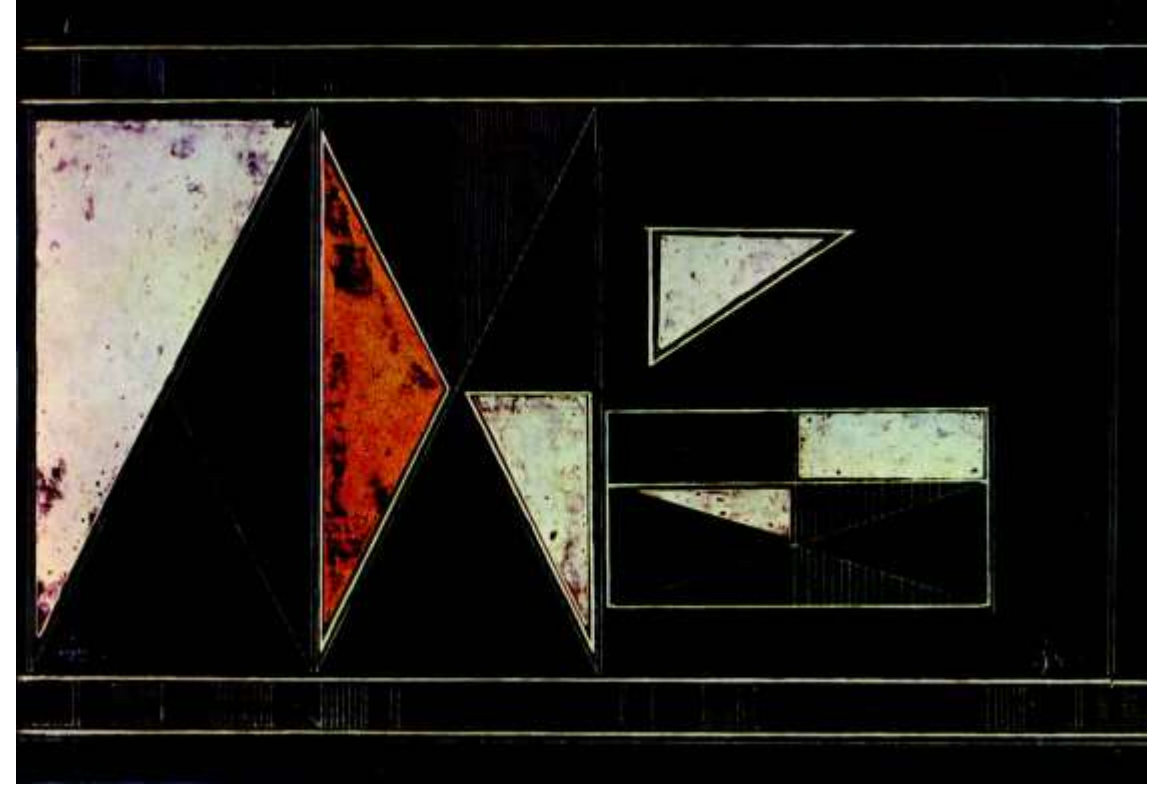
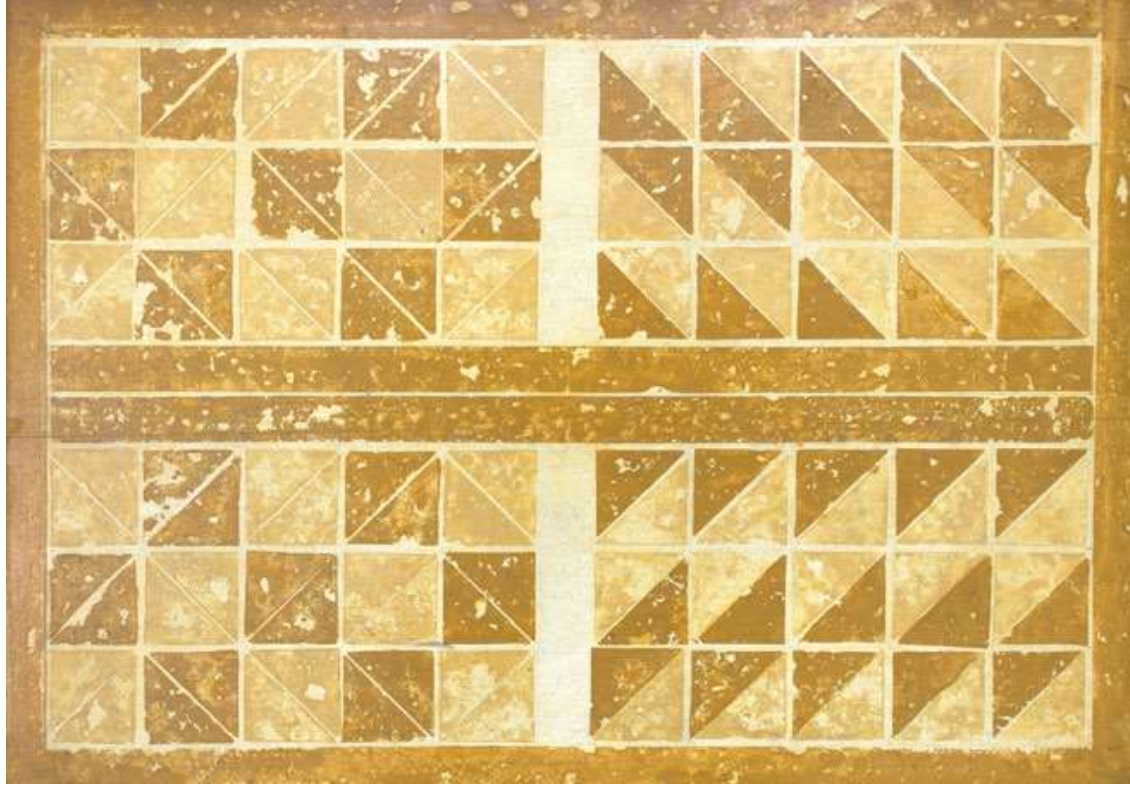


Томе је претходило неколико слика које представљају наговештаје радикализације остварене у сликама-објектима. То су композиције ***Данилова припрата у Пеђи (1958)***, ***Пеђка патријаршија (1961)*** и ***Липљанска фасада (1962)***.

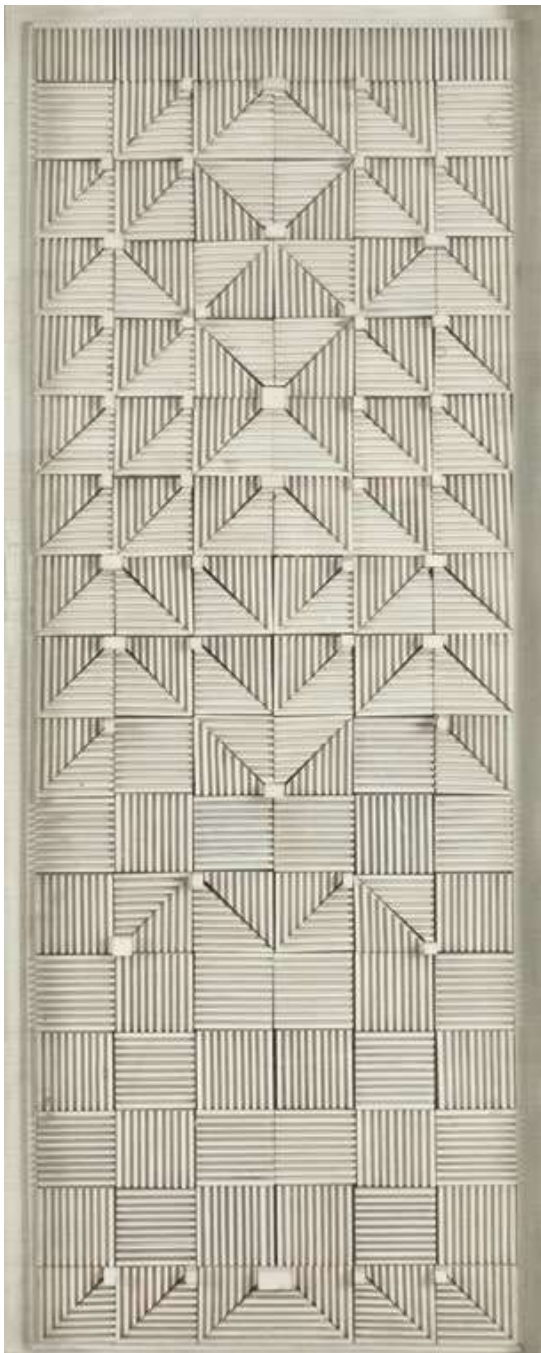




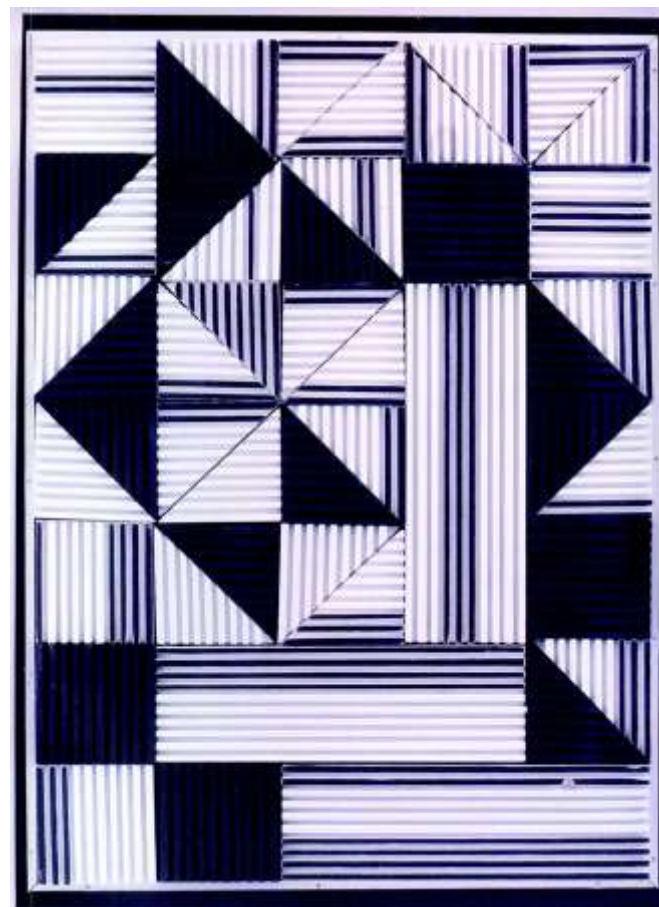
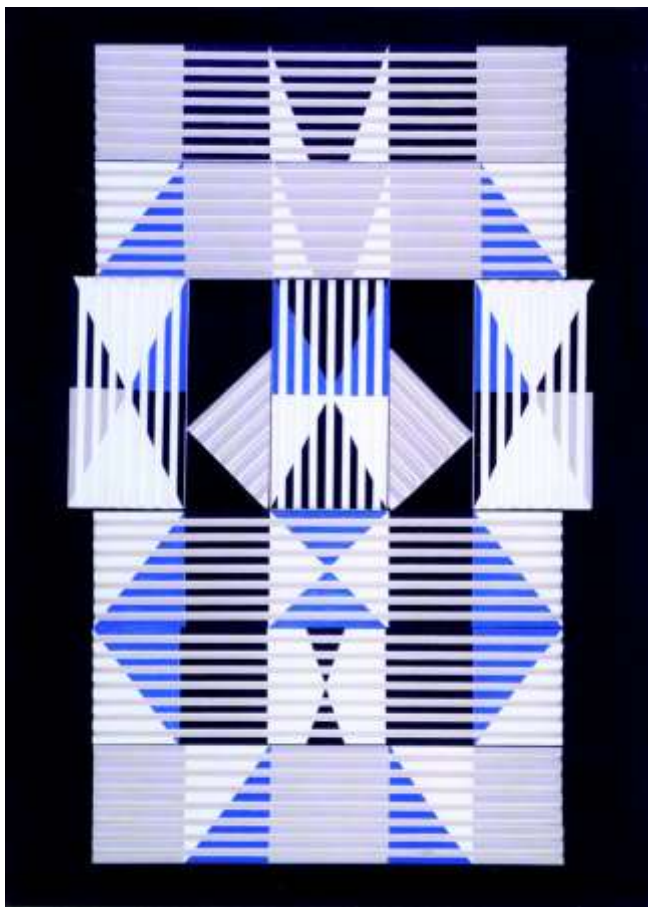
Међутим, Томашевићева апстракција која се развија у језику геометрије током 1962/63. остала је референтна, а цитатна релација постала је семиотичко и онтолошко начело. Тежња ка хармонији ликовних елемената јесте ултимативни темељ надградње ка спиритуалном. Реч је о две групе радова, изведених у два медијума: темпера на панелу (од 1964) и композиције од канелираних елемената дрвета (од 1966). Геометрија дела насталих око 1964. еволуира из мотива средњовековних фасада, слагања опека, сокла на фрескама, шара на ћилимима, као и из поступка брисања својственог мраморовању хартије, при чему се добија посебна фактура, систем нерватура. Топао „земљани“ колорит слика *Дело* и *Дело 63/1* (оба из 1964), говори о етно меморији као основи ових асоцијативних апстракција.



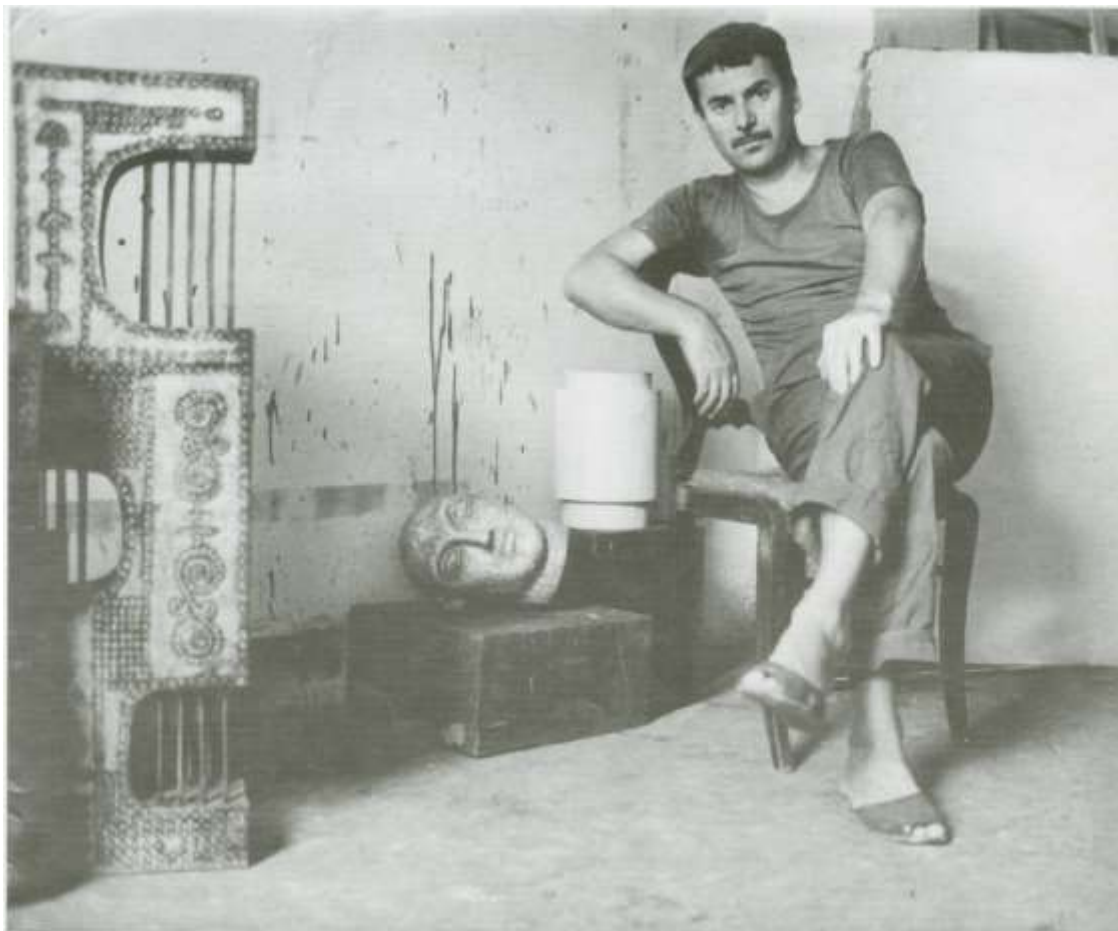
У неким делима се симетрична конструкција простора ремети различитим нијансама у померању: бојама, додавањем или одузимањем геометријских елемената и слично (*Дело 63/18 1964.* или *Дело 63/64 1965*).



Дела из друге половине седме деценије одликује строги геометријски распоред хоризонтала, вертикала и дијагонала, а ритмика плохе је доминантан ефекат у перцепцији. Танана рељефност гравираних плоха ствара утисак физичке конкретизације простора, потенцира контрасте светлости и сенке. То нарочито долази до изражаја у „белим композицијама“, геометријским конструкцијама изведеним у канелираном дрвету. Од 1967. ови привидно апстрактни, Томашевићеви радови имају за полазни мотив геометријски орнамент, који се подвргава трансформацијама и модификацијама у складу са технолошким поступцима и формалним склоповима проистеклим из средњовековне уметничке традиције и имагинације уметника. Праформа, далеки узор ових у високом рељефу изведених дела су дрвена, орнаментална врата, типична за архитектуру Балкана и Средњег истока (**Дело 65 1968**).



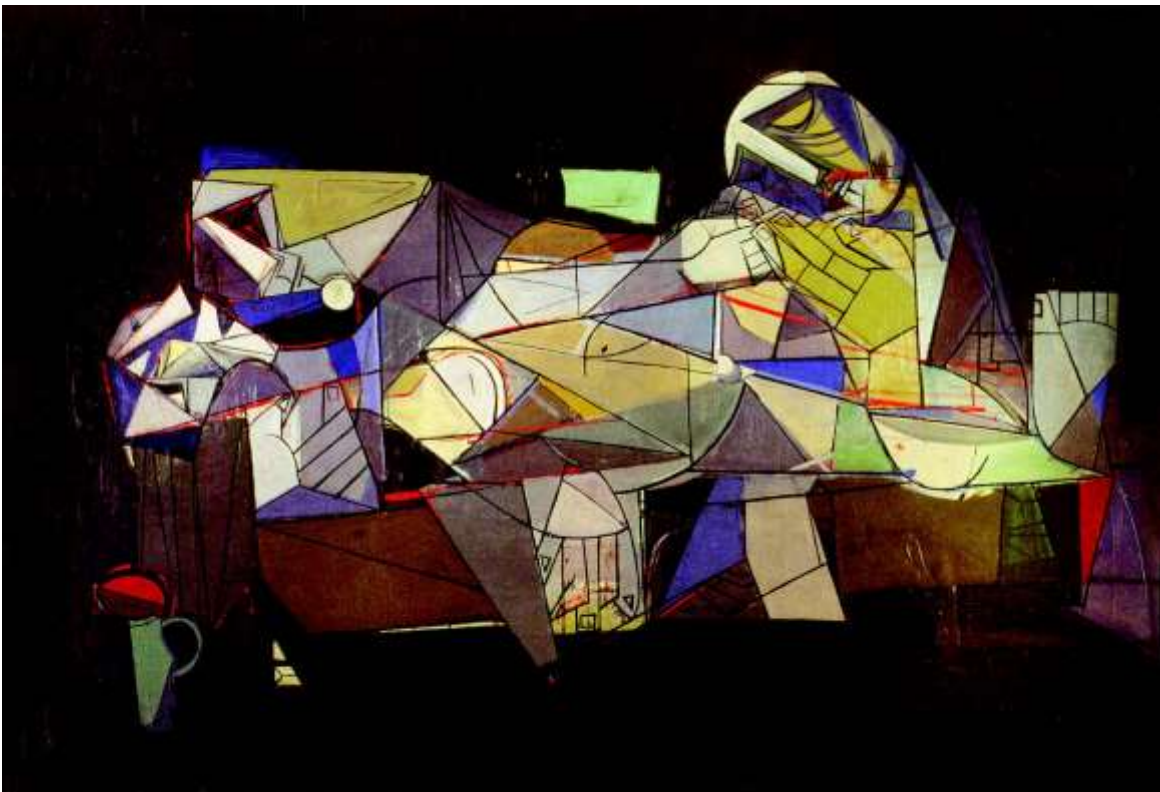
Томашевић дрвене, канелиране елементе лепи на панел плоче. Затим експериментише са бојом, која постаје конститутивни елемент ритмоване мреже канелура, светла, сенки и спојева. Оптичка снага ових дела проистекла је из контемплативног односа према форми, занатског умећа и односа према материјалу. Канелирани дрвени елементи, црно-бели, бели или обојени рељефи, стандардних су и уједначених облика и величина, лишени ауторског рукописа у бојеном слоју. Међутим, то овим модулима није одузело квалитет занатског рада. Томашевићева геометријска апстракција, колико год референтна била, и колико год била заснована на традиционалним узорима геометријских орнамената, довела је српску уметност у сам врх беспредметне, неалузивне, чисте и аутономне плохе-објекта (*Дело 65/14* и *Дело 62/65*). Њен значај лежи у потпуној трансформацији од иницијалног предлошка до уникатног дела.



Елаборација елемената византијске уметничке традиције у контексту различитих морфолошких елемената дела може се пратити и у стваралаштву **Лазара Возаревића** (1925–1968). Током припадништва *Децембарској групи* он је артикулисао особен фигурални израз заснован на креативној синтези пикасовске посткубистичке стилистике и различитих компоненти византијског уметничког наслеђа, у погледу тематике, елемената иконографије и композиционе структуре дела изведених традиционалним техникама фрескосликарства и иконописа.



Реч је о посткубистичким реинтерпретацијама историјских, христолошких и маријанских тема, хералдичких и амблематских мотива средњовековних фресака и икона, који су инкорпорирани у концепцију високомодернистичке слике. Томе у прилог говори серија слика на тему **Материнства (1956–1958)** са представом мајке и детета као тематско-иконографски цитат средњовековних приказа Богородице са Христом,



затим неколико *Pietà* и *Оплакивање Христа* (1956) са јасним асоцијацијама на иницијални предложак из манастира Нерези (12. век), те слике историјских личности *Симонида I* и *Симонида II* (обе из 1959).



Pietà око 1956.

Архитектоника призора на овим сликама изразито је хијератична и блиска средњовековној ортогоналној пројекцији простора. Сликане имперсонално у загаситој колористичкој или тонској гами, фигуре су као на средњовековним иконама и фрескама постављене на неутралан, монохроман (сивоплави, окер или мрки) фон. У поништавању централне перспективе и увођењу метафизички конципираног простора огледа се реактуелизација византијског уметничког наслеђа. Третман фигура заснован је на геометризацији, посткубистичком синтетисању форми, али и израженој линеарности, својственој византијском живопису епохе Комнина. Возаревићев графизам је експресиван и синтетичан, он нема обликовну него функцију ритмичког диференцирања површина. У схематичан сплет линија Возаревић смешта дескриптивније и материјалније, тј. орнаментално третиране детаље апстрахованих антропоморфних форми. Стереотипне и аперсоналне фигуре поседују чврсту унутрашњу структуру, својства хијератичности и симетричности, те представљају доминантно, регулативно средиште композиције. Сведене на основне геометријске облике (лопта, ваљак, кубус), људске фигуре су посредством сложеног система линија сведене на знак/симбол и транспоноване у пластичку структуру слике, идејно и значењски слојевите. Био је то Возаревићев покушај деканонизације и осавремењивања религиозне слике.



Оплакивање Христа 1956.



Крајем шесте деценије настало је још неколико слика есхатолошких садржаја и мрачне, злокобне атмосфере: **Смрт великог коцкара (1957)**, **Сећање на прошлост (1958)** и **Обешени (1958)**. У њима се јављају први отклони од реалне форме и раније наглашеног графизма, уместо којих доминирају експресивни колористички акценти са јасним конотацијама егзистенцијалног песимизма. Управо поводом ових слика критика је писала о „модерним играма смрти“, препознавајући да је Возаревићево дело дубоко прожето осећањем личне егзистенцијалне угрожености. И друге Возаревићеве слике из тог периода, портрети и мртве природе чији је мотив наизглед сасвим другачији, као својеврсни *memento mori* детаљ са средњовековног живописа резонирају уметникову свест о коначности, ефемерности постојања људске јединке. Начелно перципиране као „иконе модерног доба“, ове слике указују се као метафоре страдања, трагичне судбине и мучне егзистенције појединца у савременој цивилизацији.



Однос **Лазара Вујаклије** (1914–1996) према „идеји прошлости“ успостављен је на нешто другачијим изворима. Полазишта су му мотиви и архаични симболи преузети из древне камене пластике унутрашњости Балкана, пре свега стећака, који су ликовним средствима: бојом, дводимензионалношћу простора и сведеношћу ликовних елемената, трансформисани у знак, декор, орнамент. Симболички речник и наивистички израз Вујаклијиних фантастичних, маштовитих призора (***Ловчеви снови 1955, Пропланак 1956, Предео 1960***) аналогни су Клеовим позним радовима, али су њихова значења оптимистична.

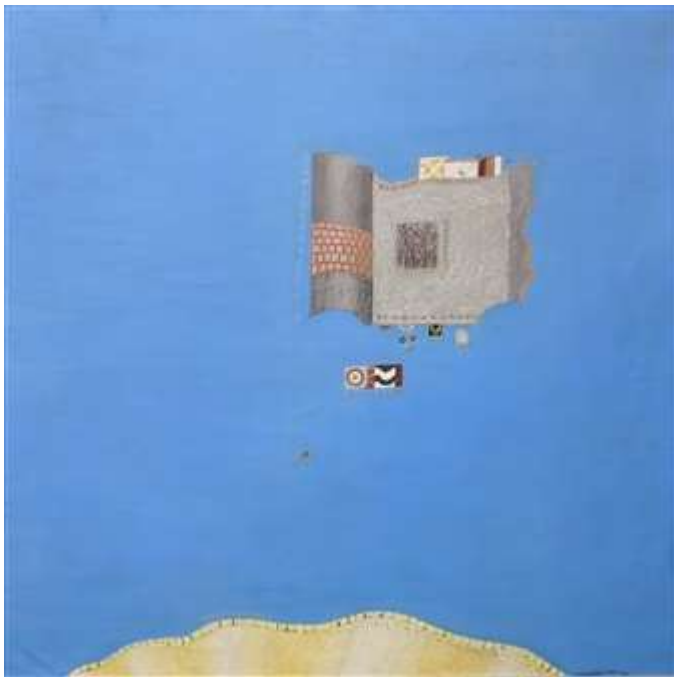


Крајње лична, уметничка визија **Младена Србиновића** (1925–2009) заснована је на метафизици Истока и Византије. Србиновићеве митске слике представљају обрнуту стварност, којима се аутор супротставља савременој цивилизацији. Тај отклон читава се у архетипским формама, као што су: **женска фигура** као знак „Аниме“ (душе) и уметникове склоности ка ирационалном; **круг** као знак Логоса и бити уметникове психе, односно „Јаства“ (унутрашњег бића); затим **квадрат** као алхемијски знак јединства супротности и уметниковог сликарског поступка; најзад, **мушка фигура** као знак универзалног духа природе и уметниковог места у њој. Иако у њима доминирају теме усамљености, одласка и повратка, Србиновићево сликарство у целини одражава оптимистичку веру у живот и открива хармонију која постоји у човеку.

- Томашевић, Возаревић, Вујаклија и Србиновић налазе инспирацију, креативни подстицај у фрескама, иконама, каменој пластици и метафизици византијског света и народној култури унутрашњости Балкана, а свој аутентични израз граде на синтези средњовековне традиције и етно наслеђа у тематици, симболици и техничким поступцима с једне стране, а с друге, ликовног језика који уважава и примењује тековине послератног европског модернизма.

Дело **РАДОМИРА ДАМЊАНОВИЋА ДАМЊАНА** (1936) заокружује пут од асоцијативне до радикалне геометријске апстракције. Делујући самостално, изван формалног удруживања или императивног идентификовања са било којим стилем, он је у југословенској средини запажен већ после првих изложби 1957/58, а током шездесетих је доживео брз успон, популарност и успех. Међутим, признања нису зауставила његова даља истраживања у уметности. У првој половини седамдесетих, све до одласка у Италију 1974, он је један од протагониста уметности концепта, односно „нове уметничке праксе“ београдске сцене.

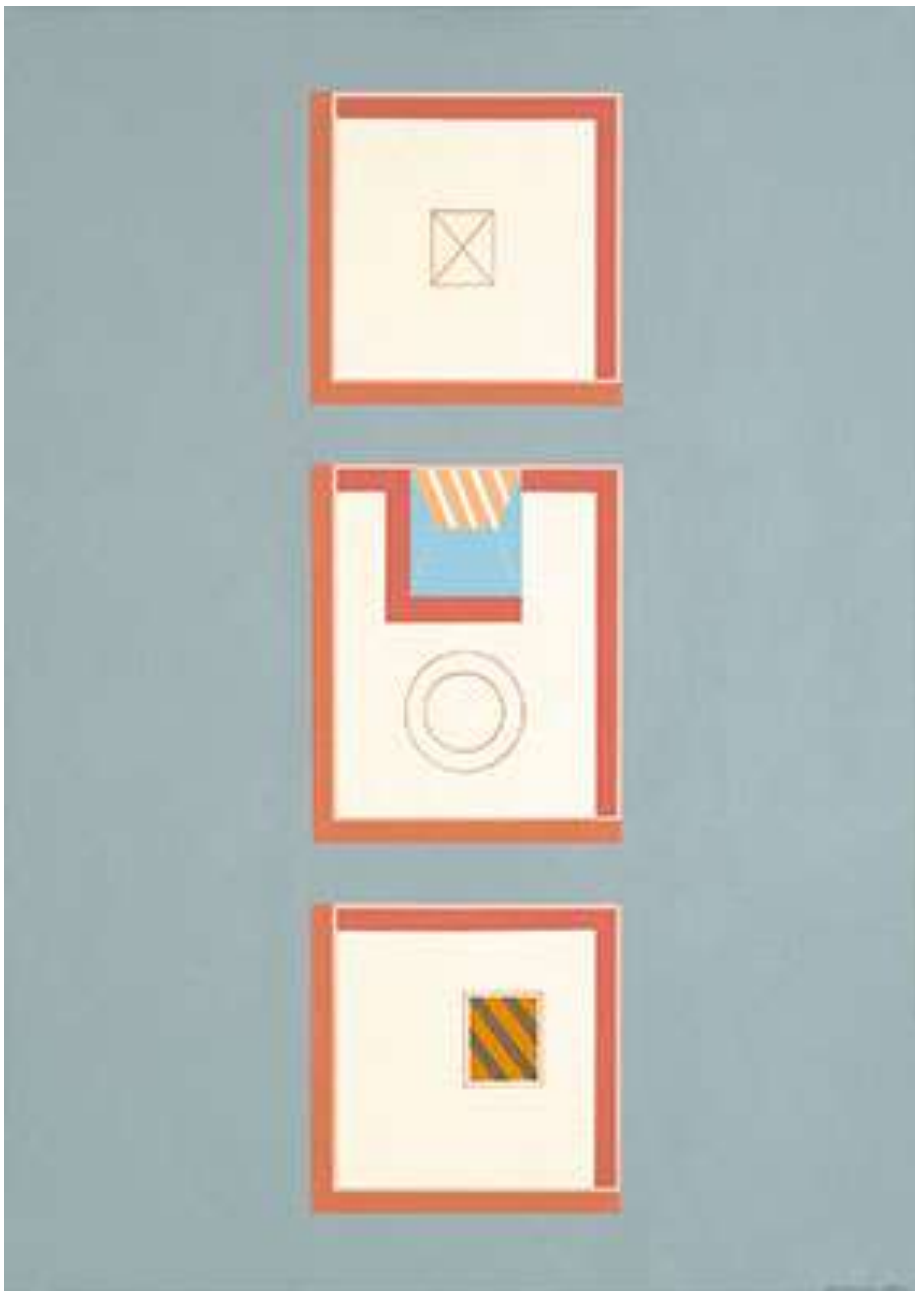




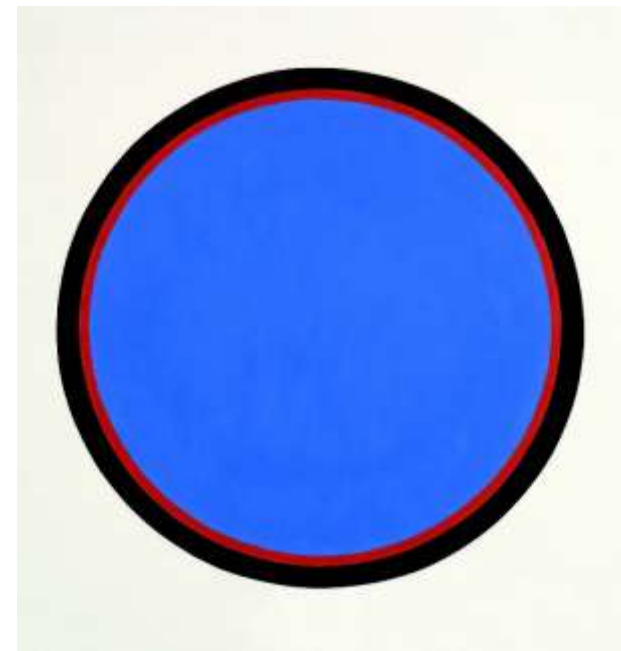
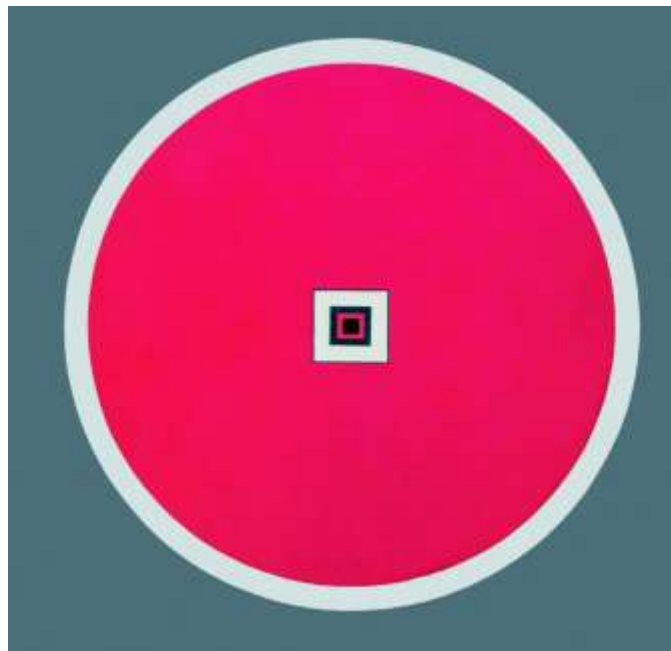
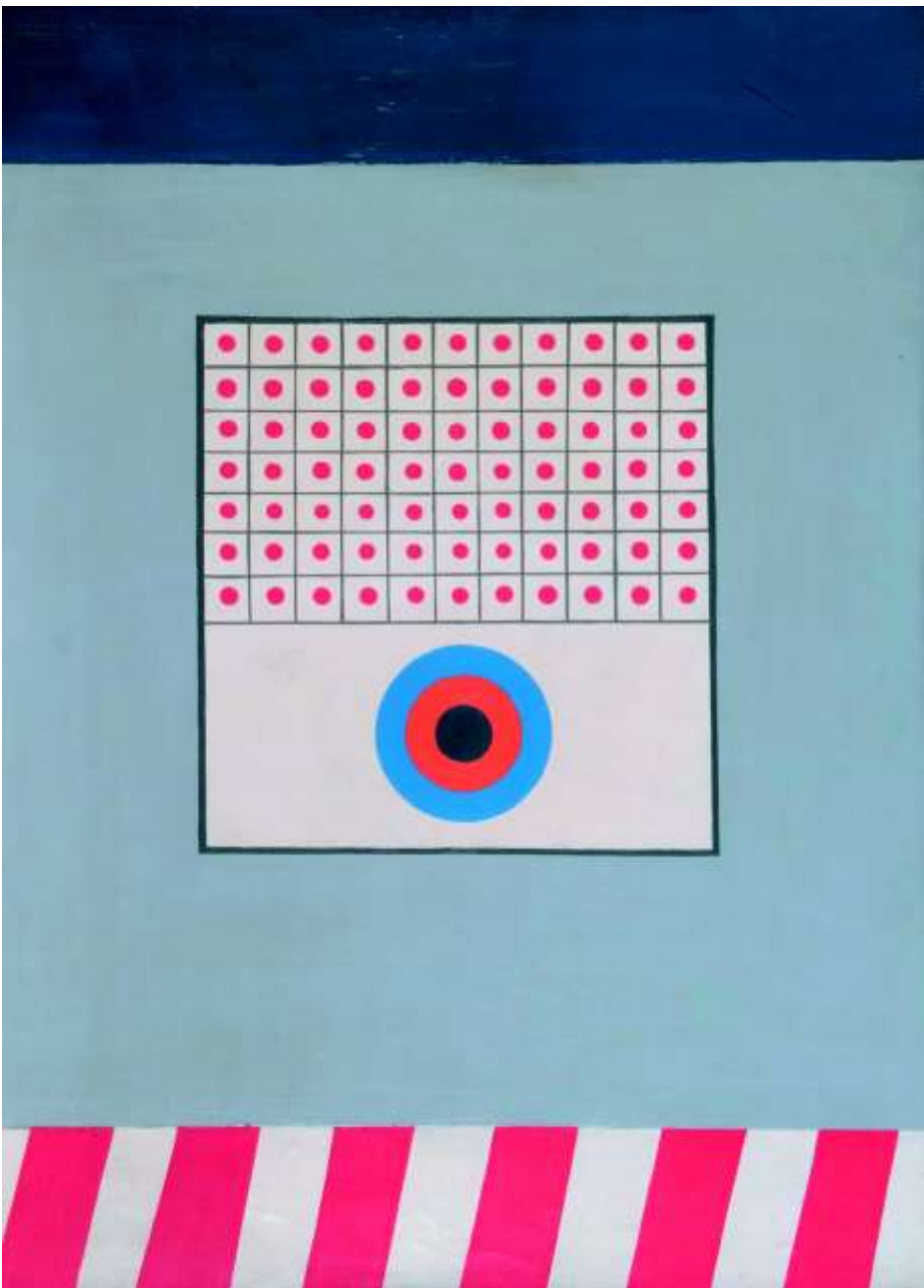
О Дамњановим раним тежњама да раскине са до тада актуелним сликарским решењима и моделима говори слика ***Асоцијација потонулог града (1959)***. Реч је о иреалном приказу који уметник никада није видео, него га је извео из дубоких слојева властите маште или подсвести. И циклус ***Пешчаних обала*** настајао до средине шездесетих, упркос томе што се налази у референтном пољу тзв. „асоцијативног пејзажа“, показује поетски и концептуални искорак који уметника води најпре ка редукционизму предметног, знаковно-асоцијативног, а потом и ка облицима пуризма и чисте геометријске апстракције. То су места где влада ничим ненарушени мир, осећај потпуне непомичности, простор којим влада тишина, чије бескрајно трајање у плаветнилу мора и ваздуха ништа не ремети. Изоловани од „буке и беса“ савременог света, ови Дамњанови непостојећи прикази су атипични, интроспективни пејзажи, где на рубовима копна, мора и неба све материјалне ствари постају безначајно мале, наговештавају неку нову Аркадију и трансцендирају идеју ескапизма.



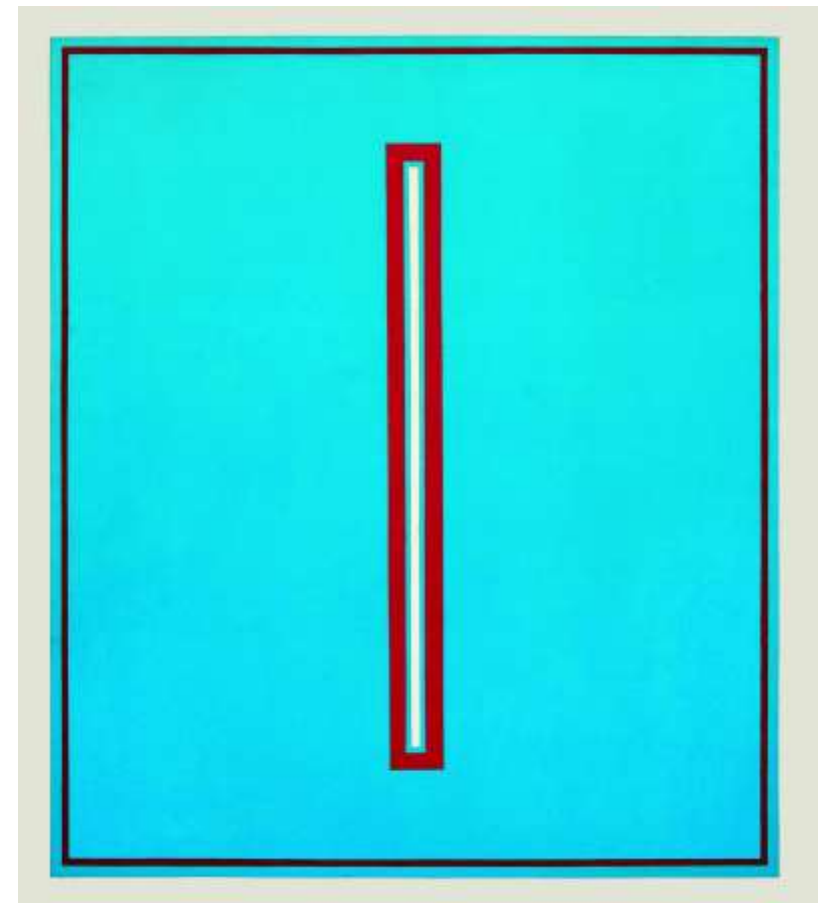
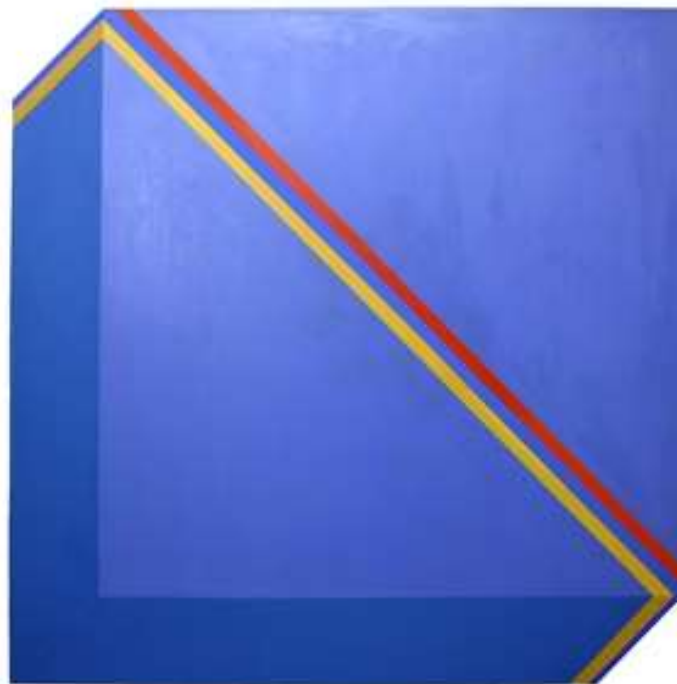
И поред утиска недирнуте природе, предметни подаци као што су мете, саобраћајни знаци, кабине, упућују на мотиве савремене, урбане провенијенције. Дамњан је уметник урбаног менталитета и, стога, свој пластички језик артикулише у складу са визуелном амблематиком градског простора који га окружује и у којем обитава. Притом слику ослобађа наслага материје и трагова ауторског рукописа. Све то утиче на његову свест о чистој пластичности слике, у чију структуру интерполира знаке свог личног „погледа на свет“. Серија *Пешчане обале* већ садржи елементе будуће потпуно апстрактне, геометријске слике (***Кабине на пешчаној обали 1961.*** и ***Пешчана обала 1962.***).



Даљи важан корак у том процесу представљају слике ***Моје бело јутро (1967)*** и ***Елемент у простору (1963)***, који синтетишу знаковност *Обала*, а семиотичка својства знакова дају Дамњановим сликама карактер икона модерног доба. У основи ове знаковитости налазе се елементи који су блиски поп-арту, а геометрија и геометризација у овим сликама само су средство достизања прецизности знаковног, а не циљ по себи. У том погледу, Дамњан повезује дух београдске *нове фигурације* са морфологијом апстрактне слике.

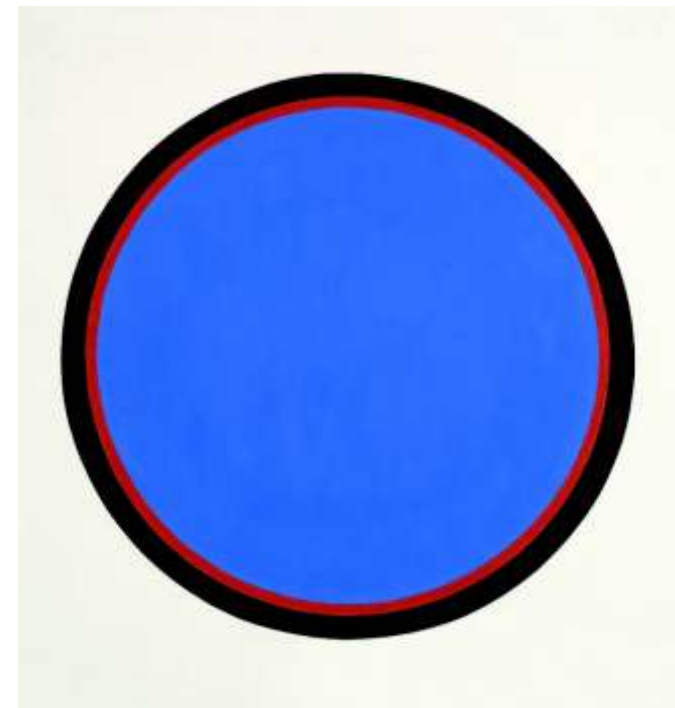
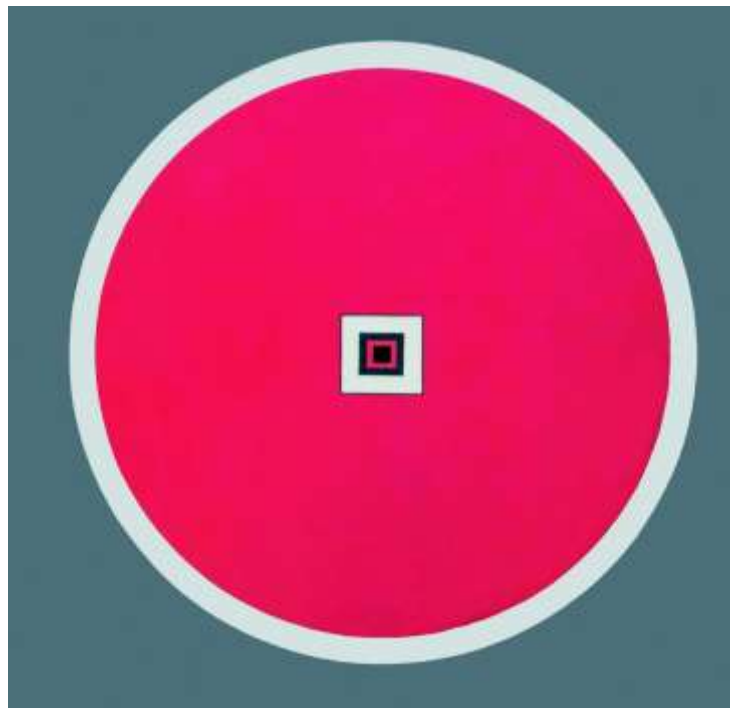


У сликама насталим 1964, долази до убрзаног сажимања предметних података у знакове, који поседују истакнуту меру пластичке самосталности, али и даље чувају референце ка далеким предметним полазиштима. Међутим, мала је разлика између слика **Објект са црвеним тачкама и плавим кругом (1964)**, **Црвеног, Сивог и Плавог круга** (све из 1965) с једне стране,

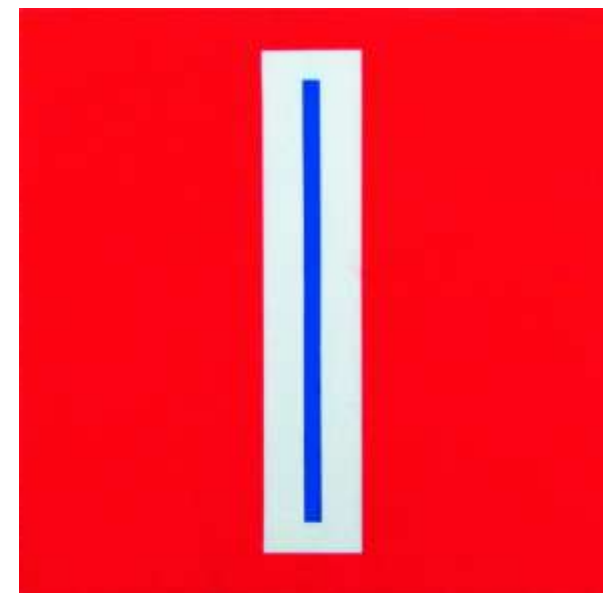
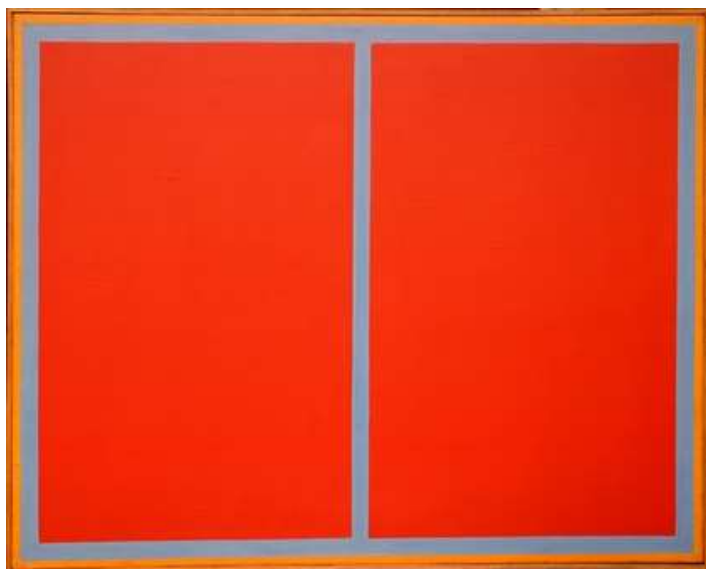


и *Пакета* (1967), *Објекта* (1968) или *Слике 1* (1969), с друге.

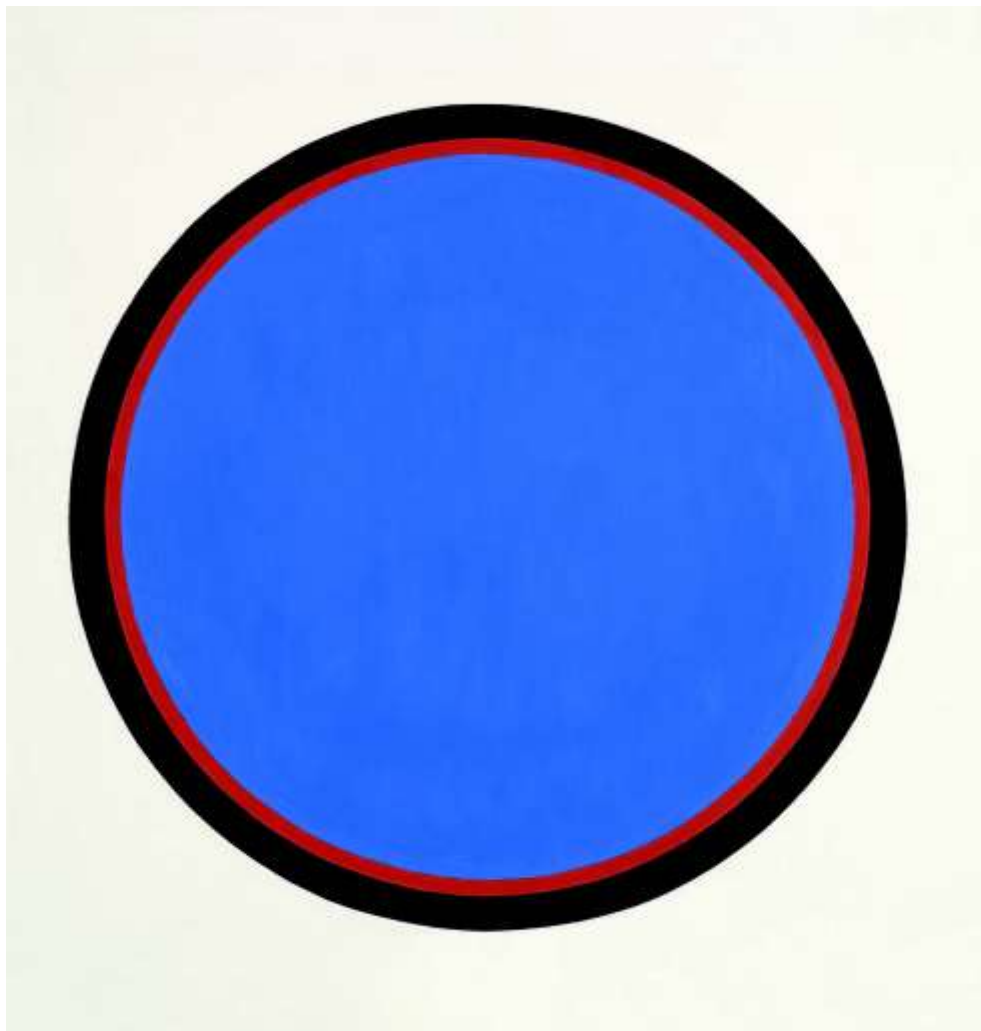
Слика 1964.



Прве представљају синтезу далеке везе са знаковним репертоарима савременог доба и истраживања аутономних ликовних елемената, конструкције и структуре слике, пре свега круга уписаног у квадрат. Кружне композиције поседују савршено уређену, симетричну, стабилну и уравнотежену структуру, али и кинетичко-просторну димензију, која им даје медитативни карактер. Ове композиције показују хармоничан однос између рационалне структуре слике и уметникових интуитивних тежњи, а то је парадоксална поетичност креирана путем „чисте“ геометрије.



У периоду око и после 1968, Дамњан развија концепт нереференцијалне уметности наомак минимал арта и сликарства оштрих ивица, где садржај/смисао дела произилази из његових формалних особина. Реч је о крајње аутореференцијалним делима (**Црвена слика, Слика 1, Тензија 1968**). Формалистички став, по којем апстракција нема „садржај“ превазиђена је уверењем да је садржај апстракције управо репрезентација концепта. Концепт који је Дамњан понудио у периоду 1965–1968, готово у потпуности превазилази контекст модернистичке слике актуелан на српској ликовној сцени, а најближи је стремљењима загребачке групе *Горгона* и покрета *Нове тенденције*. Он означава дисконтинуитет са моделом слике „париске школе“, који су неговали припадници *Децембарске групе* и већина српских уметника тог времена. Другим речима, концепт Дамњановићеве геометријске слике не дугује ништа ни посткубизму ни француској модернистичкој традицији.



Црвени, Сиви и Плави круг су прави примери еволуционистичког концепта, који проблематизују конвенције модернистичке штафелајне слике. Својим уједначеним колоритом и контрастним односима прецизних ивица избегавају тонско грађење дводимензионалног простора. На тај начин, укидају композиционо правило конструисања симетричне слике једног, свеобухватног погледа. Оне се приближавају облицима „постсликарске апстракције“ Ноландовог и Стелиног типа, али их не достижу јер задржавају „урамљену“ композицију дефинисане плохе, пулсирање оптичке просторности круга и доминацију утиска целине. Колико год даљи развој Дамњановићевих геометријских слика водио прочишћењу и аутономизацији сликовног поља, кружне композиције остају једно од врхунских достигнућа не само у опусу овог уметника, већ и у контексту српског послератног сликарства. Током шестомесечног боравка у САД 1971, Дамњан постепено и привремено прелази у подручје концептуалне уметности и уметности понашања (перформанс, видео-арт, фотографија), а од средине седамдесетих поново се враћа сликарској пракси, али овог пута примарних и аналитичких карактеристика.