

„ПОЕТИКЕ ПОБУНЕ“

- Крајем педесетих и почетком шездесетих година југословенски самоуправни систем показује прве знаке озбиљне кризе, коју су обележиле социополитичке тензије, конфронтације између политичке и интелектуалне елите, националне нетрпељивости, економска стагнација и малверзације, бирократизација и латентни догматизам, као и „социјалистички естетизам“ утонуо у самодовољност, навике и конформизам.
- Актуелни друштвени процеси и општа криза утицали су на промене у понашању, мишљењу и деловању прогресивних интелектуалаца и уметника, код којих сазрева свест да уклапање у затечене друштвене прилике и постојећи идеолошкополитички и уметнички мејнстрим није излаз. Иако су се друштвени контексти у западној Европи и Југославији разликовали, дилеме везане за личне слободе и критичка перцепција реалности постале су заједничко обележје знатног дела индивидуалних тражења и интуитивних досезања одговора на горућа питања епохе. Доживљавајући затечену ситуацију као спутавајућу и репресивну, интелектуалац и уметник тог времена није могао да остане политички и етички неутралан и пасиван, него је био принуђен да нађе сопствене одговоре на питања која су изазивала реакције испољаване у распону од интимне побуне до јавне ангажованости.

- Усмерен на питања судбине појединца у савременом свету **егзистенцијализам** Жан-Пол Сартра био је најшире прихваћена филозофска концепција после 1945. Иницирана трауматичним искуствима и катастрофалним последицама Другог светског рата, имплицирала је пасиван отпор и критички отклон према доминантним политичким идеологијама, изражавајући сумњу у рационални поредак ствари, идеју прогреса и сва колективна настојања.
- Поимање социјализма као перманентног процеса револуционарне трансформације друштва и инсистирање на „бескомпромисној критици свега постојећег“, слободи критичког мишљења и диференцирања ставова, представљали су идејну платформу прогресивних интелектуалаца марксистичке оријентације, односно „**нове левице**“.
- Заједнички именитељ ових, у бити различитих, филозофских становишта било је неповерење према савременим технологијама и технократском менталитету као узроцима дехуманизације, алијенације (отуђења) појединца и потирања креативне људске субјективности. Као такви, оставили су дубок траг не само у европској, већ и југословенској уметности и култури педесетих и шездесетих година. Иако ангажман њихових носилаца никада није прешао границу теоријске експликације, они су били жестоко нападани и оптуживани за подривање идеолошких темеља југословенског самоуправног система.

- Артикулација југословенског модернизма с почетка шездесетих година одвијала се у знаку његовог превазилажења и оштре конкурентске борбе између „социјалистичког естетизма“ и „поетика побуне“, два идејно и идеолошки различита модела уметничког и етичког испољавања и деловања.
- Закупљени узроцима алијенације, етичким смислом сопствене и егзистенције појединца уопште у социјалистичком друштву, поједини уметници схватили су да се суштина уметности не исцрпљује у стилском плурализму нити у конформистичком односу према владајућој идеологији него у освајању слободе садржаја и проблематизовању друштвене стварности. То их је мотивисало да артикулишу специфичне **„поетике побуне“**, особене за егзистенцијалистички дух скептицизма, немир и песимизам.
- Инсистирајући на субјективности уметничког исказа и светоназору мање оптимистичном од оног званично прокламованог, „поетике побуне“ проблематизују послератну политичку идеологију и резултате револуције успостављајући се као алтернатива институционализованом уметничком мејнстриму („социјалистичком естетизму“).

- У питању су два језички и концептуално крајње дивергентна тока: енформел као изразита апстракција с једне стране, а с друге, *Медиала* и нова фигурација као обнова фигуре и наратије.
- Њихове заједничке идејне и идеолошке премисе проистичале су из истоветног бунтовног менталитета, који се манифестовао у сродном схватању друштвене функције уметности и етичким ставовима носилаца ових поетика. Наиме, ниједан од ових покрета није претендовао да буде део званичног „система уметности“, нити да учествује у борби за превласт на идеолошко-институционалној мапи значења, јер су њихове уметничке идеологије почивале на антисистемском деловању, идеји дисконтинуитета, раскида са локалном ликовном традицијом и на њој заснованим вредносним критеријумима.
- И док је **медиална** „интегрална слика“ почивала на обнови ренесансне традиције по принципу „цитатности“, говору симбола, алегорије и загонетке, **нова фигурација** тежила је тематизацији бруталног насиља, суровости и отуђености, али и црном хумору и иронији, прибегавајући експресивним деформацијама људске форме или иконографским мотивима изведеним из масовне културе и урбане средине. Ова „егзистенцијалистичка фигурација“ уводи у представу различите литерарно-метафоричке, анегдотске или пародијске наративе, често са идеолошким подтекстом, мање или више експлицитним референцама на тада актуелну друштвену стварност и политичка збивања у Југославији.
- Као „егзистенцијалистичка апстракција“, **енформел** је посредством антиестетичности и конкретизма материје, грубе гестуалности, бруталне егзекуције и експресије трансцендирао појам апсурда и осећања тескобе, мучнине, отуђености индивидуе у самоуправном социјалистичком друштву, а разореном композиционом структуром имплицирао хаос, процес фрагментације његове структуре.

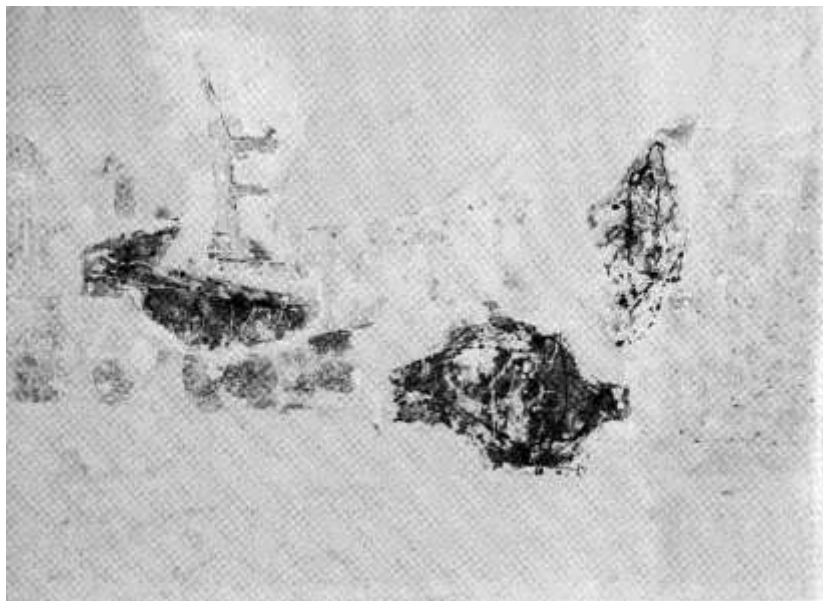
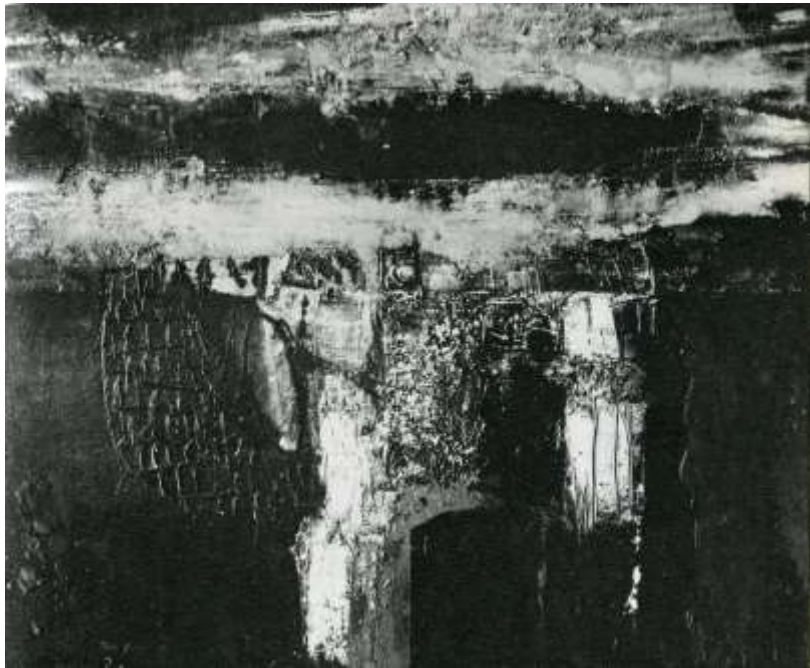
- Генерално, у питању су граничне појаве модернизма, које различитим стратегијама систематски докидају синтаксу високомодернистичке слике и афирмишу принцип релативности у смислу непостојања једне и јединствене истине, јединства „стила“ и епохе.
- Оне антиципирају постмодернизам и у локалним приликама имају улогу авангарде самим тим што ремете, подривају концепт оптимистичког напретка, идеју колектива, доминантно схватање уметничког дела, хијерархију вредности, естетичке конвенције и „систем уметности“.
- С њиховом појавом, поново су реактуелизована питања идејности садржаја, изворности, аутентичности и страних утицаја у домаћој уметности, која су представљала не само окосницу жустрих полемика, бројних расправа и поларизација у југословенском друштву, већ и неуралгичне тачке односа уметности и власти.

БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ

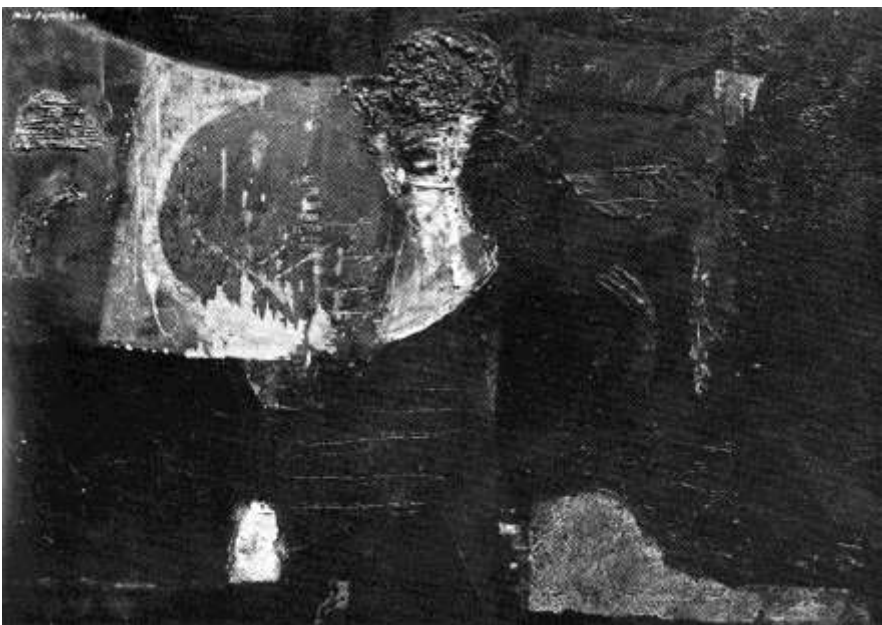
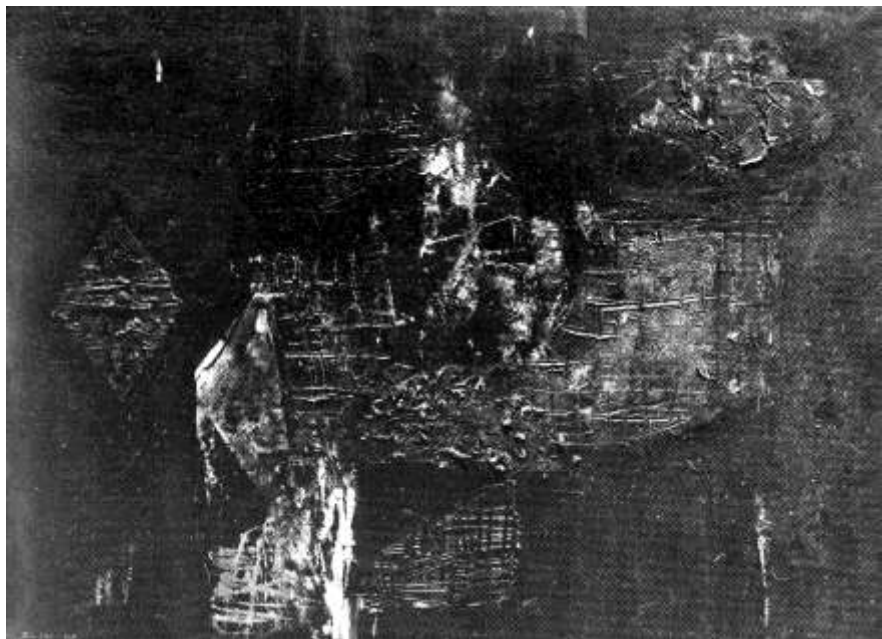
- У српској уметности, београдски енформел представљао је једну од првих тенденција везаних за егзистенцијалистички немир, у којој су се сумња у идеју прогреса, рационали поредак ствари и колективистички, оптимистички пројектован поглед на социјалистичку стварност манифестовали у радикалном облику антислике.
- Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на истраживањима аморфне материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарских материјала и нестандартних оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената.
- Заједно са Лазаром Трифуновићем, критичарем који је промовисао београдски енформел, осморо сликара: Миодраг Мића Поповић, Вера Божићковић-Поповић, Лазар Возаревић, Зоран Павловић, Живојин Жика Турински, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шиља Тодоровић и Бранко Филиповић Фило били су креатори поетике и идеологије енформела и чинили језгро београдског покрета.

- Иако је у питању била неформална асоцијација уметника различитих генерација, заједичка им је била склоност ка субјективном визуелном исказу утемељеном на систематској декомпозицији класичне структуре и синтаксе високомодернистичке слике као позитивно пројектоване, јединствене пластичке целине са једнозначном поруком.
- Креативни процес заснован на деструкцији, случају, импровизацији, јукстапозицији, аутоматском гесту и технолошким експериментима, био је изведен из искуства историјских авангарди.
- Мада делимично инспирисан иновацијама у западноевропској уметности после 1945, београдски енформел проистекао је из самосталних експеримената и интуитивних тражења његових протагониста. Њихова опредељеност за истраживања материје и технолошке експерименте, који се крећу у распону од концентрације слојева густе пасте или директног увођења непиктуралних материјала и одбачених предмета урбане реслности у дело, преко изражене гестуалности потеза или слободног цурења ликида (течности), до неговања „класичних“ фактура и пиктуралности, указује на то да се није радило о неком хомогеном језичком дискурсу, него о низу индивидуалних и крајње хетерогених поетика.

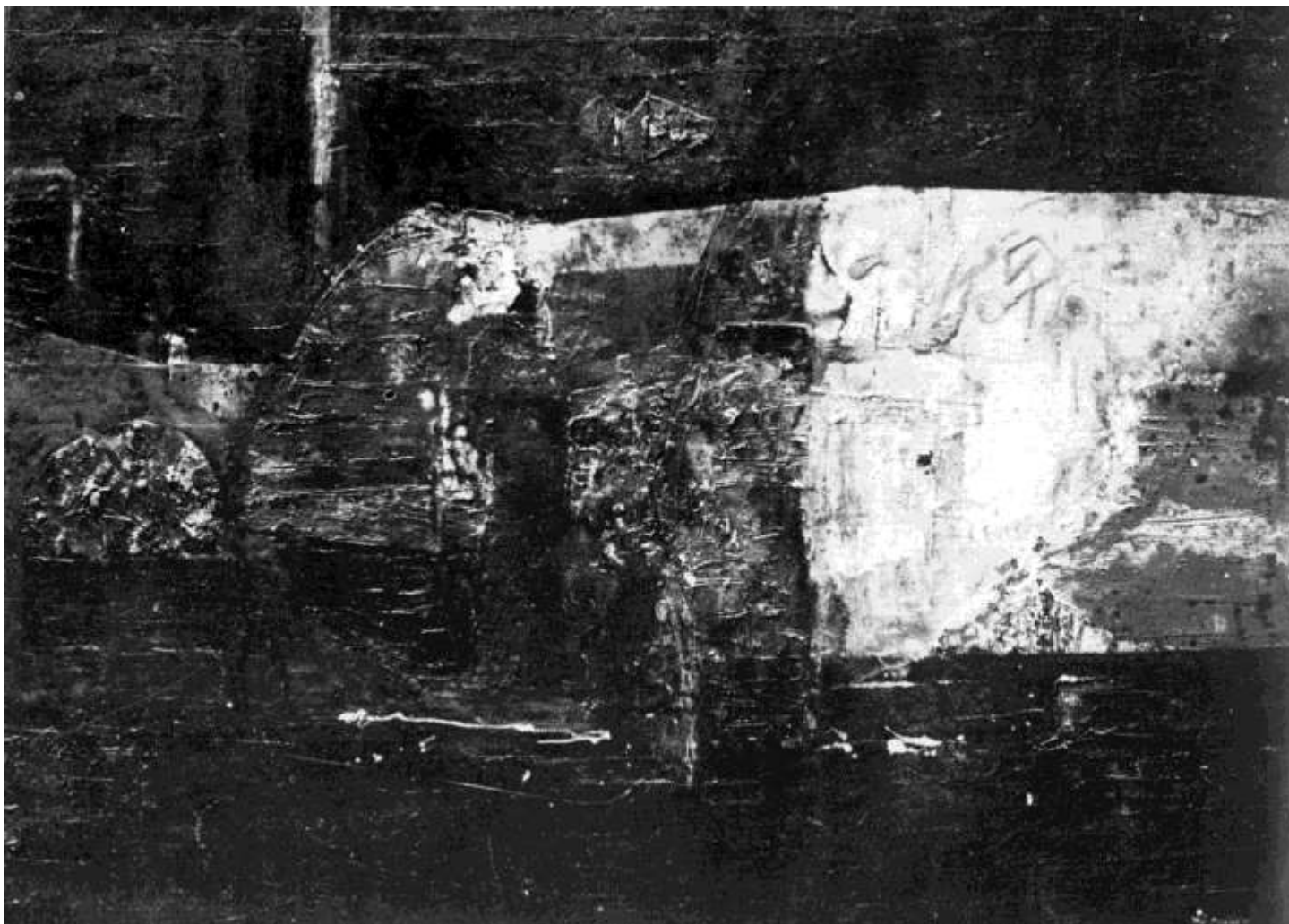
- Припадници старије генерације (Поповић, Божичковић, Возаревић) напустили су раније, фигуративне изражајне моделе и прихватили енформелну апстракцију, док је млађим носиоцима (Филиповић, Павловић, Протић, Тодоровић, Турински) подручје енформелне експериментације представљало почетно уметничко опредељење, изазов који су спонтано и интуитивно прихватили током или непосредно по завршетку школовања на Академији ликовних уметности у Београду.
- Унутар комплекса београдског енформела идентификоване су две начелне позиције, које се узајамно разликују не само језички, морфолошки, већ и по уметничким профилима њихових носилаца.
- Прву, **радикалну позицију** репрезентују носиоци антипиктуралне, антиестетске, аутореференцијалне енформелне апстракције сведене на конкретну физичност материје. Њој припадају Поповић, Божичковић, Возаревић и Павловић, уметници који су у својим делима достигли „нулти степен“ израза приступајући третману материје са антисликарским и иконокластичким намерама, а доминантним уметничким конвенцијама и затеченом социокултурном контексту са далеко више нихилизма, антагонизма и отворене критичности.
- **Прелазну позицију** између радикалне и пиктуралне струје унутар београдског енформела заузима Турински, чија дела поседују извесне рецидиве пиктуралности и знаковитости материје.
- Другу **позицију**, која и поред аморфности материје и иноваторских извођачких поступака својствених енформелу задржава особине **пиктуралности** и афирмативан однос према класичним средствима и пластичкој организацији слике, а у крајњој консеквенци и далеке рефлексије, асоцијације на реални свет, репрезентовали су Протић, Тодоровић и Филиповић.



Миодраг Мића Поповић (1923–1996) био је кључни идеатор и носилац енформелне концепције антислике у домаћој средини, али и њен „обавештени“ тумач у контексту глобалних и локалних уметничких збивања. На прелазу из шесте у седму деценију настала су његова прва монохромна и потпуно нереференцијална дела, неколико радова са општим називом **Композиција** (1959/60), затим **Бела слика** и **Три форме** (обе из 1960). Реализована додавањем песка, гипса, пиљевине и разређивача у белу или црну, она својом посном материјом и сипком фактуром имплицирају иконографију оронулог зида. Неконтролисано ширење слојевите аморфне материје суптилно је усмеравањем хоризонталним или вертикалним векторима кретања, који се указују као рецидив класичног компоновања.



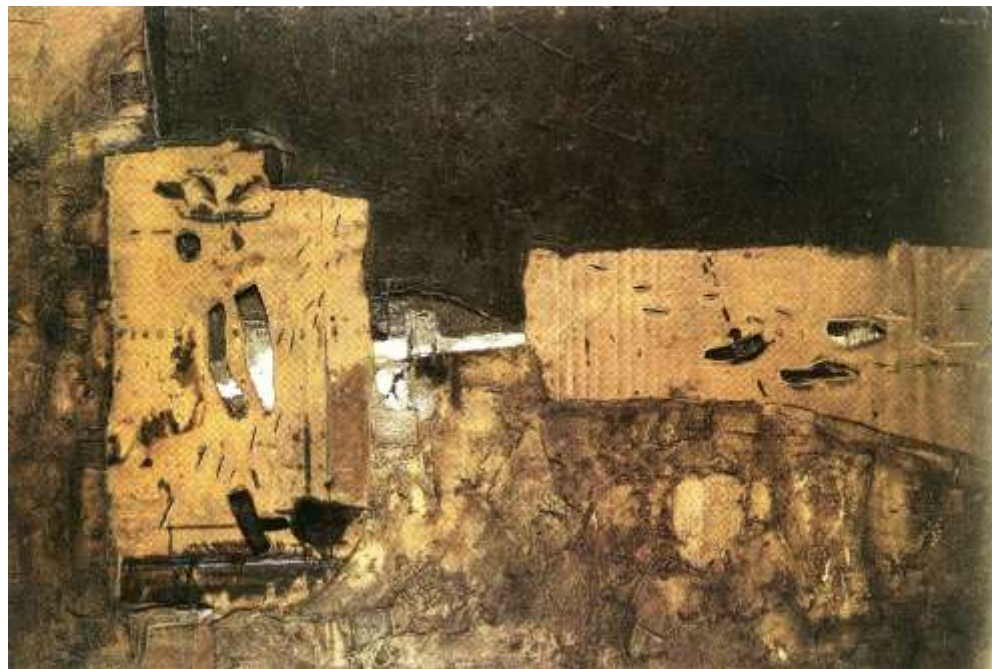
Убрзо, Поповић је радикализовао извођачки поступак и отишао корак даље у бруталном насртају на материју, напустио конвенцију штафелајне слике и концепт уметничког дела као естетског предмета. Бојени пигмент мешао је са крхотинама стакла, камена, асфалтом, битуменом и експериментисао са казеином и другим везивним средствима. Крајњи резултат биле су тектонске површине стврдног ткива ахроматичне материје са дубоким усецима и кракелурама. Осим тог случајног ефекта, евидентни су и трагови интервенције оштрим предметом по још житкој пасти, али овај графизам нема функцију обликовања него продора у унутрашњост материје. Потпуно одсуство боје заменили су драматични контрасти доминантних црних, напрегнутих магматичних структура и светлијих, лазурних партија у функцији светлосних просијавања. Реч је о радовима насталим током 1960: **Велико једро**, **Мало једро** и **Велика црна слика I**.



Велика црна слика I (1960) је слика само по свом декларативном статусу (називу), а никако по својим пластичким особинама. Сведена на елементарни конкретизам материје, она изван своје феноменолошке бити не нуди било какву знаковну пројекцију, референцу на реални свет. Она трансцендира егзистенцијалну неизвесност, мучнину и уметникову закупљеност сопственом онтолошком загонетком. Као таква, идентификована је као програмско дело Поповићевог и укупног београдског енформела.

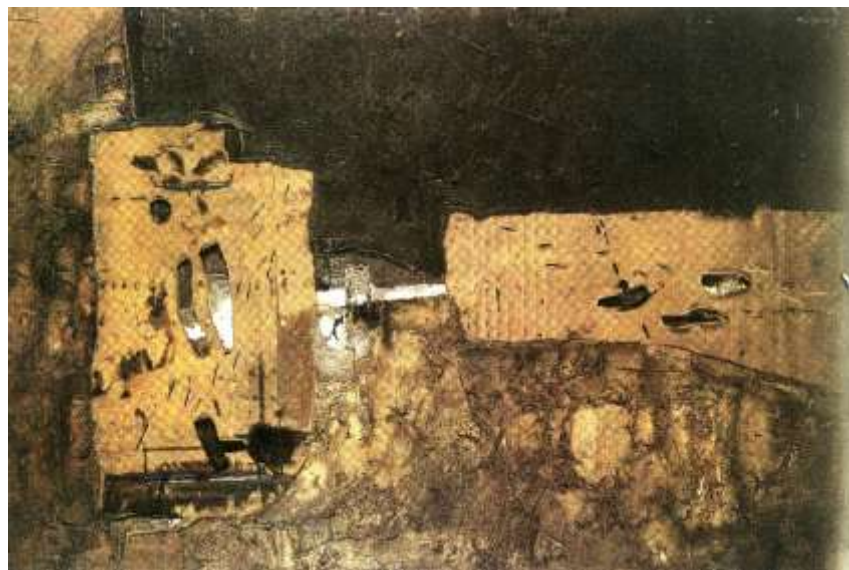


Године 1961. настала је **Црна композиција**. Иако еманира дословни конкретизам материје потенциран аплицирањем фрагмената индустријског отпада, ритмична репетиција дијагонално постављених металних шипки и диспозиција осталих материјалних података указују на рационализацију извођачког поступка, која је за последицу имала структурацију приказа. На истоветним принципима Поповић конципира своја зрела енформелна остварења: **Ограђени предео** (1962) и **Село Катићи под Мучњем** (1963), која представљају пролог у финале енформелне концепције антислике.



Реч је о серији радова коју чине ***Основа, Иницијал, Без назива*** и друга дела настала 1963, сведена на дословни конкретизам материје.





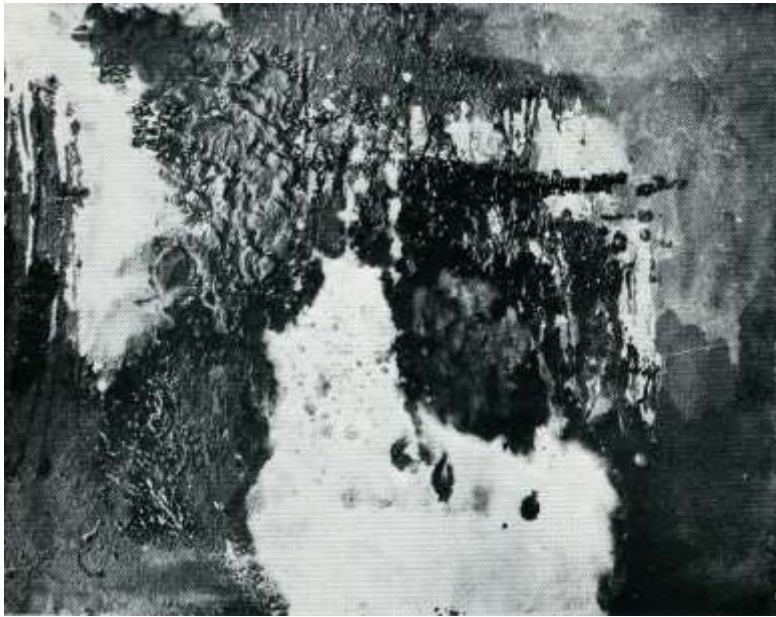
Ради се о екстремним примерима енформела „нултог степена“, у којима је имплементација несликарских материјала (стари лимови, аутомобилске гуме, кородиране шипке, жице, ексери) праћена применом безмало свих поступака деструисања материје (спаљивање, хемијско нагризање, цурење, физичко уништавање) кроз које се одвија парадигматско разарање класичне форме и обликовних принципа високомодернистичке слике. Утисак структурације приказа само је привидан јер је декомпозиција плохе спроведена консеквентно. Аморфне битуменске стратификације се шире, а ликиди цуре у неконтролисаним смеровима, делујући као диспаратни, конвулзивни елементи, а не ентитети подређени целини. Аплицирани фрагменти конкретне материје својом обојеношћу дају локални тон делима, али теже вишедимензионалном диференцирању. Енергичним просецањима Поповић разбија компактност металних површина и, одвајајући ове фрагменте од основе на коју су аплицирани, отвара просторне секвенце унутар самог дела које, иако нематеријалне, представљају његов нов конститутивни елемент. Доведени у стање медијске амбиваленције, ови радови трансцендирају трећу димензију дадаистичког асамблажа и антиципирају објекте неопада. Одбачени фрагменти и неупотребљиви предмети преузети из урбане реалности конотирају апокалиптичну атмосферу испуњену тескобом, психолошким тензијама, мрачним слутњама трансцендирајући ништавило, не-биће.

- Иако краткотрајна, ова етапа Поповићевог енформелног стваралаштва (1959–1963) имала је значај парадигматског конституисања нове структуре дела бесним разарањем, виолентним малтретирањем и агресивним разједањем материје, односно програмског негирања класичних изражајних средстава, оперативних поступака и свих конвенција високомодернистичке слике (композиција, боја, линија, дводимензионалност).
- Управо Поповићев пример доказује да је непиктурални, иконокластички и антиестетични енформел представљао више жесток и краткотрајан отклон од владајуће естетике и укуса него што је био тенденција у оквиру које је на дуже стазе било могуће изграђивати подједнако убедљив и радикалан уметнички исказ. Осим проширеног хроматског регистра (црвена, плава, зелена, окери) и употребе акрилних боја, асоцијативност, пиктурални виртуозитет, наговештаји форме и организације призора у делима насталим после 1963. несумњиво указују да се радило о естетизацији, академизацији и кризи поетике енформела у Поповићевом опусу.



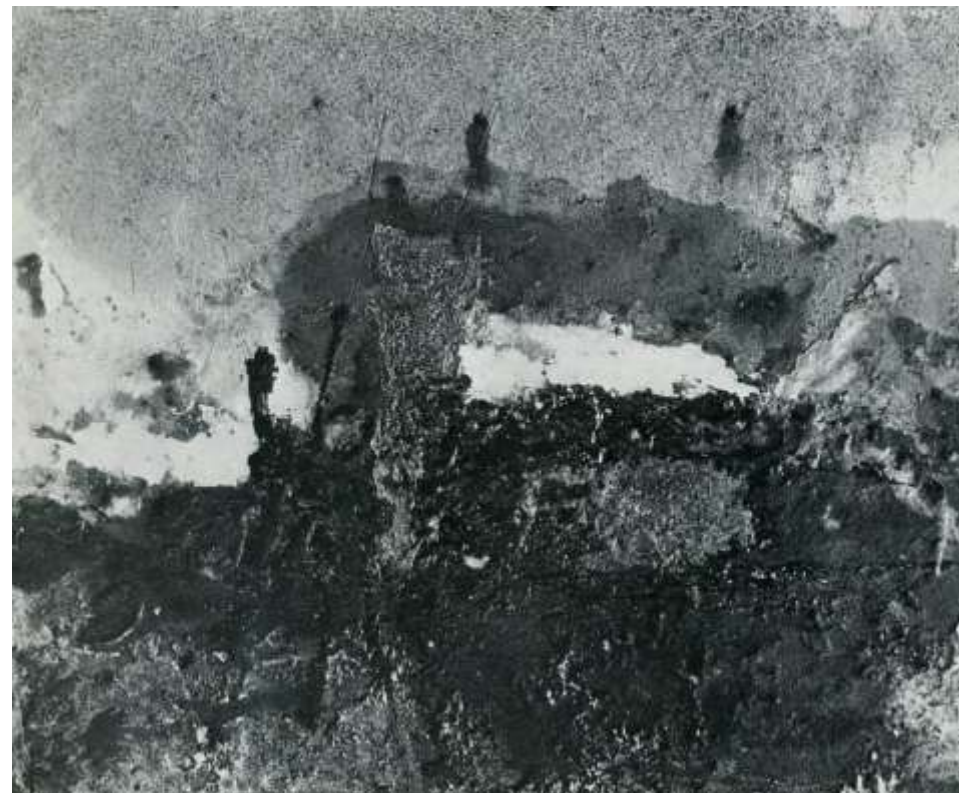
Вери Божиčkовић-Поповић (1920–2002) припада проблемски активна и истакнута протагонистичка позиција унутар струје београдског енформела. Рана решења **Плави простор** (1958) и **Спаљени предео** (1959) још увек имају прелазни карактер. Изведена брзим, гестуалним потезима ова дела достижу висок степен неререференцијалности, али задржавају рецидиве традиционалне технике сликања уљаним бојама и четком на платну.





Мешање бојеног пигмента са песком и брусним лаком довело је не само до промена у техници рада, већ и до грубе, агресивне експресије у делима Вере Божичковић: ***Нанос***, ***Хоризонтална композиција*** или ***Продор светла*** (1960), у којима је монохромна материја преведена у аморфно стање. Њихов морфолошки код почивао је на свесно спроведеном, али врло ризичном оперативном поступку, чији су резултати били крајње непредвидиви. Тај поступак састојао се у брзом наношењу материје, тачније мешавине пигмента (црна, бела, окер), несликарских адитива (песак, гит, гипс) и везива на подлогу. Затим је преко ових рудиментарних слојева материје интервенисано ватром или киселинама, а потом су проливани или прскани црни ликиди (терпентин).

Присутни су и трагови утрљавања, отискивања и гребања по мекој, још влажној материји. Крајњи резултат била је вибрантна површина потпуно лишена остатака конвенционалног композиционог склопа и ослонца на податке предметне реалности. Дело је сведено на сагорелу аморфну материју грубе фактуре и снажне црно-беле контрасте.



Убрзо, уметница је елаборирала енформелну концепцију антислике слободнијих и динамичнијих конфигурација, чему у прилог говоре **Осипање** (1961) и **Мала слика** (1962), дела која упућују на иконографију оронулог зида. Крајње неконзистентна, аморфна материја доведена је до стадијума „нулте тачке“, потпуне аутореференцијалности, а источњачко поимање простора засновано на идеји „не границе“ резултирало је утиском незаустављивог ширења, експлозивног простирања материје у свим правцима и консеквентним поништавањем композиционог фокуса.



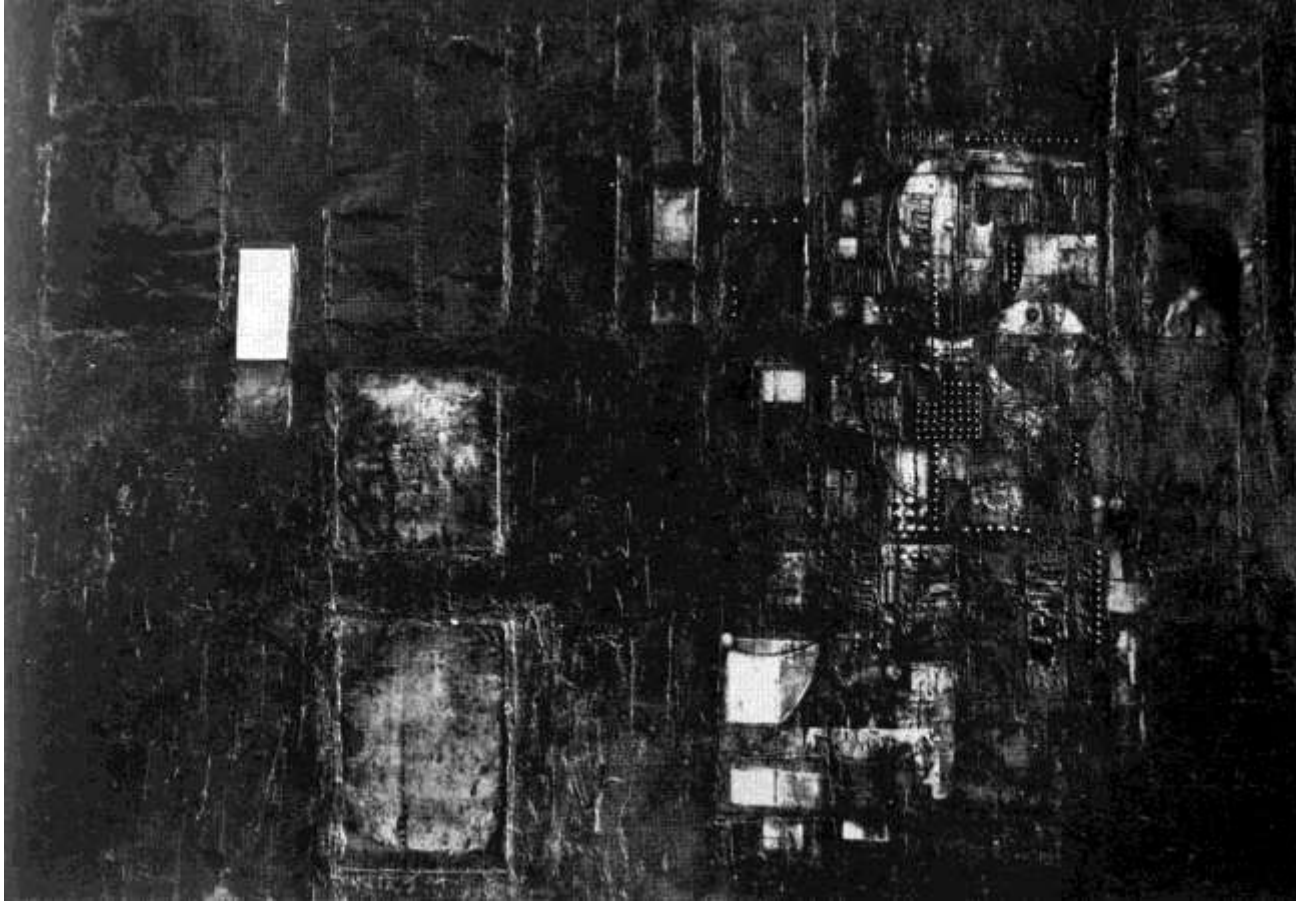
У *Вертикалној композицији* (1961) успостављена је нешто другачија структура призора усмеравањем кретања аморфних маса по дијагонали, чиме је постигнут ефекат окомитог „сурвавања“ материје и „цепања“ визуелног поља по средини. Утисак напетости и нестабилности призора појачавају мутилокусна светлосна просијавања, која избијају испод или поред густих и тамних језгара материје. Овај визуелни исказ експлозивне снаге и вулканске еруптивности материје, оставља утисак ширења изван физичких граница дела. Управо на овом непоклапању видног поља са пољем свести, обрту од конвенционалног сликања ка гестуалним интервенцијама и случајним учинцима у процесу настанка дела почива медијски и концепцијски искорак Vere Božičković.



На истим премисама конципирано је и *Вертикално раслојавање* (1962). Реч је о делу врло еманциповане визуелне лексике, изразито антиестетских и антипиктуралних својстава, из којег провејава мучно расположење егзистенцијалистичког животног светоназора, али и полемички став.



Након овог кратког периода блиставог успона 1963. уследила је наредна фаза, која је показала да у обилној продукцији неминовно долази до опадања почетне тензије и естетизације енформелног исказа. У формалној организацији дела и даље је присутно решење вертикалних продора и снажних контраста светлих и тамних партија, али су лирска експресија и утисак уравнотежености постали доминантна обележја стваралаштва Vere Božičković. Ове промне могу се детектовати у низу дела асоцијативног карактера, као што је ***Романтични предео*** (1964).



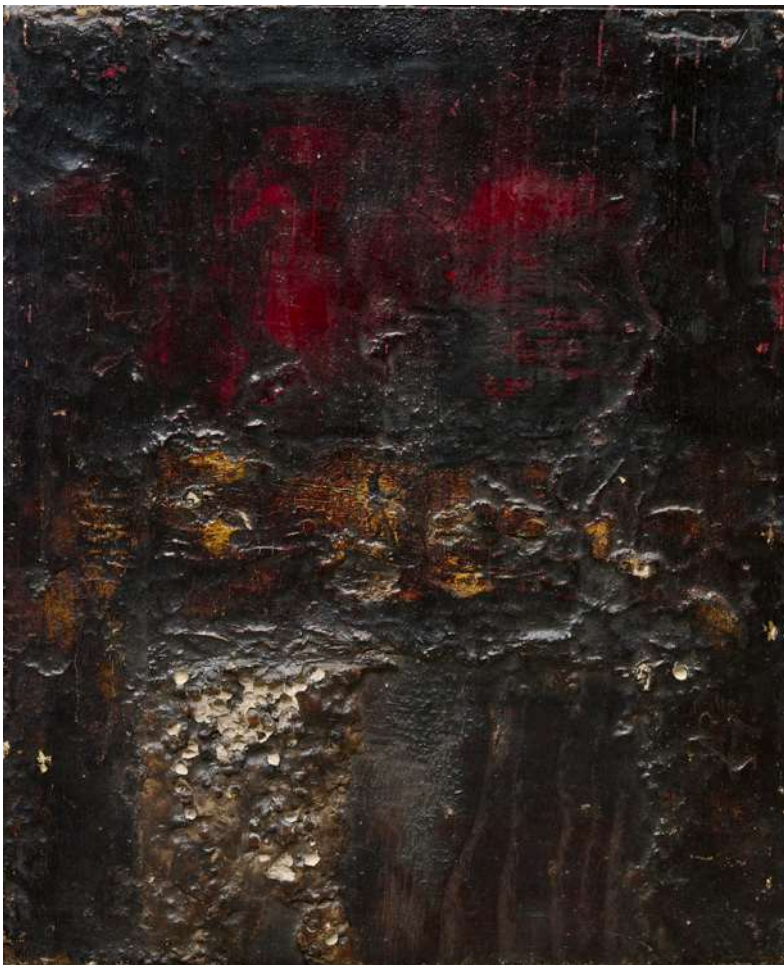
Лазар Возаревић (1925–1968) дао је важан и оригиналан допринос артикулацији београдског енформела, иако је ова фаза његовог стваралаштва трајала релативно кратко. Њој је претходило неколико дела туробне атмосфере и мрачних садржаја, као што је ***Човек у простору*** (1960), у којем је спроведена радикалнија деконструкција података видљиве реалности, уз аплицирање несликарских материјала (металних нити и лимова). Иако из задњег плана пробијају геометризовани фрагменти људске фигуре, противречан однос делова и полицентричност плохе поништавају утисак целовитости призора.



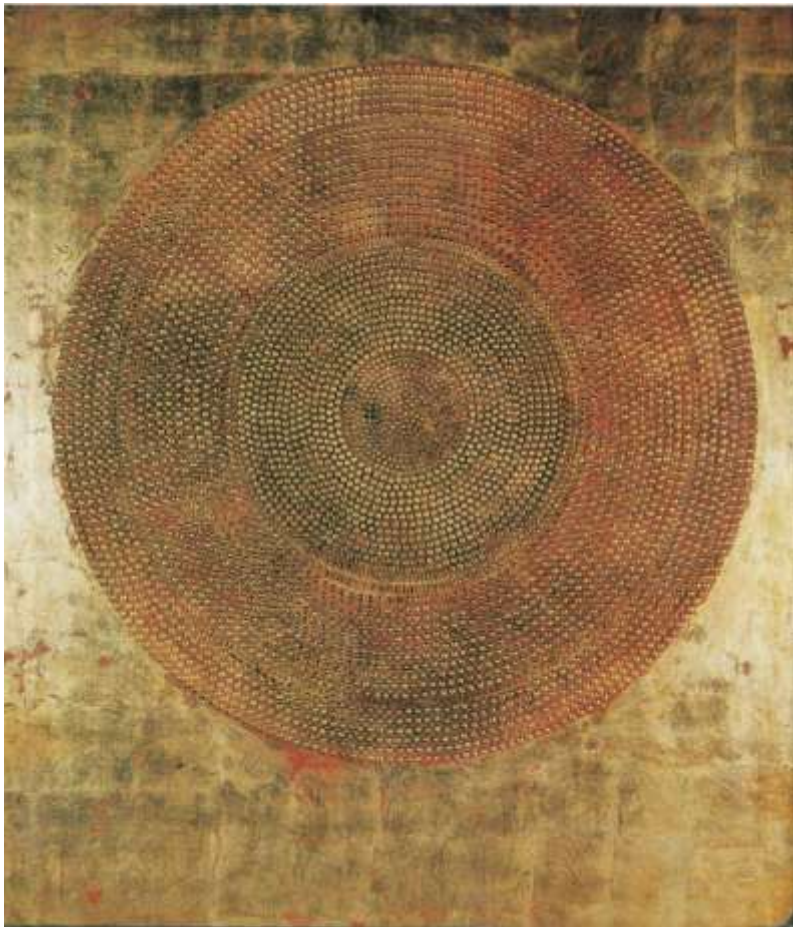
Од 1960. Возаревић улази у енформелни експеримент. Материјалну структуру дела артикулише на два начина, која су дала типолошки различите резултате. Први тип енформелног дела настајао је спонтаном алтернацијом густе пасте (мешавина песка, гипса, битумена, лакова) и црно-црвено-мрких лазура, преко којих је накнадно интервенисано киселинама, водом и ватром. Као резултат дејства ових агенаса долазило је до консеквентног поништавања композиционог фокуса, претварања визуелног поља у хаотичну површину која трепери у неусаглашеном ритму и неодређеном смеру кретања или еруптивног распрскавања материје. У питању су дела великих формата, чији називи неретко имплицирају деструкцију форме: **Енформел** (око 1960), **Разорене форме** и **Форма без краја** (обе из 1961), **Разбијена форма** (1962). Светлосна и колористичка просијавања настала дејством хемијских агенаса, као и ефекат сфуматичне патине средњовековних икона постигнут ватром, имају симболички призив.



Паралелно, Возаревић је аплицирајући несликарске материјале конзистентне и неконзистентне структуре на чврсту подлогу елаборирао и други тип енформелног дела. **Мала слика**, **Компактне форме** и **Без назива** (све из 1961), представљају најекстремнија решења Возаревићевог енформела. Изразито разуђене тектонике, ова дела одликује екстремна антиестетичност. Настала су аплицирањем металних елемената (лимова, ексера, жица) на дрвену подлогу, преко које су наношени густе слојеви мешавине гипса, асфалта или смола, а затим утискиване обличасте челичне нитне. Затим је преко тако структуриране подлоге интервенисано ватром, киселинама, оштрим предметима. Отирањем слојева тамне емулзије на површини су се појавила „колористичка окна“ бакарних (црвених и златних) лимова и светлосни одсјаји челичних апликација дајући призору ефекат металних окова и патине старих икона. Евокативне пројекције према мотивима и атмосфери средњовековних икона дале су Возаревићевој верзији енформела метафизички карактер, али и димензију ексклузивности.



На **Композицији** I и II (обе 1961) током поступка отирања на извесним партијама дошло је до ерозије, отпадања површинских апликација (каменчића) и на тим местима указала се унутрашња структура дела. Иако су у овим радовима евидентни рецидиви структурирања призора, ова одступања од енформелног концепта ипак нису довела у питање уметникову иницијалну намеру. Наиме, ова дела су проистекла пре из изазова разарања, него из потребе за грађењем. Отирање, примена ватре и киселина у радном процесу подразумевала је тренутно реаговање. То је Возаревићев поступак одвело у подручје умереног аутоматизма, без могућности планирања и пројектовања коначног резултата.



Елаборирајући синтаксу напред наведених енформелних дела, Возаревић од 1964. гради специфичне слике-рељефе. Раније насумично, спорадично аплициране металне елементе (тапетарске нитне), сада организује у правилне геометријске облике (круг, елипса, троугао, квадрат, ромб итд.), а преко тако структуриране подлоге наноси основну боју (црвена, златна, мрка). Дискретан оптичко-кинетички квалитет ових дела јесте последица незнатних алтернација у величини металних нитни и својеврсног преплитања, „уписивања“ једне геометријске фигуре у другу. Зенит ове фазе представљају радови ***Круг са оранж линијом*** (1967) и ***Правилно дељење*** (1968), којима се Возаревић приближио сликарству обојеног поља и уметности примарних структура.



Зоран Павловић (1932–2006), сликар и историчар уметности, имао је кључну улогу у афирмацији београдског енформела на домаћој уметничкој сцени не само као један од водећих носилаца већ и као промотивни критичар и теоретичар ове тенденције. У делима: ***У част Жоржа Матјеа*** (1961), ***Opus operatum*** и ***Орфички симбол*** (оба из 1962) остварен је висок степен нереференцијалности исказа, али су рецидиви геометризације и пиктуралности даље присутни, иако је примењен поступак колажирања материјала несвојствених класичној слици. Површина је третирана плошно, као екран по којем су развијани динамични склопови различитих материјалних ентитета.



Године 1962, настало је неколико радова са општом ознаком *без назива*. И док њихов експериментални карактер проистиче из примене несликарских материјала и нестандартних извођачких процедура, изразито антиестетичан, нереференцијалан и медијски амбивалентан склоп указује на то да се ради о екстремним примерима енформела. Дело ***Без назива 1*** (1962) јесте својеврсна бриколажна творевина, која по својој организацији подсећа на триптих, а по структури на скулпторална решења Олге Јеврић. Причвршћена с предње стране дрвеног рама, „бочна крила“ неједнаке ширине представљају ентитете настале лепљењем нађених комада тканине различитог дезена и текстуре на црну дрвену основу и њиховим местимичним подсликавањем. Средишњи, конусни сегмент, материјално је решен истоветно и физички је одвојен од бочних делова празним простором. Међутим, привидна симетрија укупног призора разбијена је жичаним нитима које, произлазећи из јукстапозиционираних кришкастих тамних сегмената, физички повезују средишњи са бочним деловима и потврђују да су „празнине“, једнако као и конкретна материја, конститутивни елемент дела.



Материјални аспекти рада **Без назива 2** (1962) такође су решени аплицирањем фрагмената тканине различитих материјалних идентитета на црну основу, преко којих су густе слојеви тамне, монохромне материје наношени кистом, ваљком или четком. Привидно компактно, рељефно жариште материје не садржи било какве референце на предметни свет и својом структуром показује тенденцију ка дезинтеграцији. Лينيјски урези, светлосни или хроматски (црвена, жута) акценти концентрисани претежно уз ивице аплицираних комада тканине појачавају утисак кретања ка периферним ивицама визуелног поља, али се губе у тами метафизичког простора. Рад **Без назива 3** (1962) Павловић реализује поступком пришивања, лепљења и колажирања случајно нађених, насумично одабраних и спонтано постављених већих и мањих неправилних комада тканине различите текстуре (свила, плиш, јута) на тамној, сликаној подлози оживљеној линеарним урезима и хроматским или светлосним акцентима.



Типичне примере анτισлике буријевске провенијенције представљају и друга Павловићева дела настала исте, 1962. године: **Улис** и **Композиција I**. Наглашеним шавовима, тј. грубим бодовима иглом, којом је Павловић концем или канапом спајао површине препарираних и неперпарираних тканина, потенцирана су натуралистичка, антипиктурална својства материје и антикласичне особине ових дела.



Доминација црног позађа као „апсолутног простора“ од настанка *Композиције I* постаје драматска и симболичка константа Павловићевог стваралаштва. Третманом површине као континуума равноправних сектора, контрастирањем и варирањем текстуре, импаста и графизма, поништавањем визуелног фокуса и обликовне функције линије и боје, Павловић је одбацио традиционалну логику компоновања. Боја као локални тон аплицираног материјала или акценат, заједно са светлосним просијавањима, резонира титраје текстилних фрагмената који плутају у бесконачном, ванвременском простору.



Композиција I
иницирала је „идеју о
распећу“, коју је
Павловић експлицитније
материјализовао у делу
У славу Хулијана
Гримоа (1963). Иако
проистекло из
уметникове интимне и
непосредне реакције на
вест о бруталном
стрељању секретара КП
Шпаније, оно нема
карактер документа,
него посредством
визуелних метафора
реферира на трагични
догађај.



Управо са овим и другим радовима, као што је ***Orpheus*** (1963), у којима је фигура крајње деформисана, стилизована и сведена на знак, Павловић је демонстрирао да енформелна концепција може бити флексибилно подручје различитих формалних посibilitета на релацији апстракција – фигурација. Приклањајући се постенформелној фигурацији дибифеовске и бејконовске провенијенције Павловић је даље модификовао и елаборирао енформелну синтаксу.



Живојин Жика Турински (1935–2001) био је не само носилац београдског енформела млађе генерације већ и један од водећих промотивних критичара и тумача ове тенденције, њене поетике и технологије. Почетак уметничке каријере Туринског био је обележен интуитивним прихватањем тада иновативне концепције енформела, у оквиру које је тежиште властитих истраживања усмерио на материјалну структуру и техничко-технолошке аспекте дела. Неколико радова мањих димензија ***Остаци*** (1960), ***Мегарон*** (1961) и ***Композиција III*** (1962/63), по својим рушилачким интенцијама и морфолошким својствима, антиестетичности, конкретизму материје и бруталној експресији представљају најдаљу тачку до које је Турински стигао у енформелном структурирању материје. Они су настали утапањем материјала различите структуре и конзистентности (тканина, метал, гипс, канап) у течне смеше (пигмената, песка, битумена, лепкова, разређивача), а затим њиховим аплицирањем, мутилокусном диспозицијом на светлој подлози. Преко ових рудиментарних конфигурација монохромне материје грубо је интервенисано оштрим предметима (урези, утискивања), понекад ватром и киселинама.



Трагови тих интервенција, као и незнатна светлосна просијавања металних апликација које израђају из магматичног импаста појачавају утисак унутрашње тензије, тектонскоггибања, пулсирања материје (**Остаци**). Диспозицијом рељефних језгара материје у **Композицију III** поништена је конвенција композиционог фокуса, али и почетни утисак структурације приказа. Основа није потпуно неутрална, уједначена, него је оживљена дискретним варирањем валера, светлоокер тона, као и траговима отирања или уреза. „Исецањем кадра“ и продужецима у виду трака Турински је постигао илузију простирања пиктуралног збивања изван граница плохе, поништавајући тако конвенцију рама. Управо на тим премисама, а пре свега, на елаборацији решења иницираног у делу **Мегарон**, са којим је започета артикулација специфичног пластичког знака, Турински је градио свој препознатљиви, условно речено, енформелни идиом.



Преусмеравање тежишта експериментације са конкретизма материје ка њеној знаковитости и значењу, евидентно је у радовима **Велики иницијал** (1962) и **Велики симбол** (1963). У овим делима, главно пластичко збивање локализовано је на аутономној површини неевокативног „макро-знака“, који унутар своје неправилне, али компактне структуре садржи мноштво независних и квалитативно различитих субструктура: линеарних записа, уреза и алтернација густих наслага импаста и лазурних партија.



Структурирација оваквог знака подразумевала је спор и постепен процес рада, што је довело до померања фокуса на технологију извођења и реафирмацију пиктуралности. Међутим, примењена средства и процедуре имале су функцију разоткривања и фиксирања материјалне структуре знака у стању метаморфозе. Визуелна драма одвија у знаку самом, а не на његовом визуелном омотачу (форми), те је у питању „знак нултог степена значења“. Хијерархија конститутивних елемената унутар ових знакова не постоји. Они се налазе у предиканографском стадијуму и, стога, поимају глобално. Њихове семантичке конотације везују се за уметникове многоструке и вишезначне односе са светом, али са претензијом на универзално значење аналогно Јунговим архетипским сликама.



Разматрана дела и друге, касније варијације на тему знака-симбола или идеограма (**Трохејски симбол** 1967) прошириле су морфолошко и семантичко поље енформела. Успостављен почетком шездесетих година, овај јединствени мотив (знак–симбол) егзистирао је и у наредним деценијама, незнатно модификован услед преласка на технику рада акрилним бојама и лазурима, као упоришна тачка уметности Туринског.



Браниславу Бранку Протићу (1931–1990) припада пионирска и лидерска позиција представника београдског енформела млађе генерације. Томе у прилог говори његова рана уметничка продукција, радови настали још током студија. **Серија колажа** (1956/57) реализована је поступком аплицирања фрагмената конкретне материје (исечци тканине, новинске хартије, нити канапа и вунице) на подлогу. Овим експериментацијама рељефне структуре, Протић је дошао наомак медијске амбиваленције дела и наговестио структуралне аспекте каснијих енформелних радова.



Дела идентичног назива **Композиција** (1956/57), такође су изведена техником колажирања новинских исечака (грчка и кинеска штампа), фрагмената тканине, чипке и карата за игру, али су ове апликације брижљиво подсликаване загаситим (сивосмеђим или сивомаслинастим) тоновима са ефектом кубистичког фасетирања. Пиктурална материја и несликарски материјали основни су носиоци структуре дела, али су рељефност и експресивност дела стишане. Упркос експерименталном карактеру, изразитој аутореференцијалности и технолошким иновацијама, овим делима се не може одрећи извештан естетски квалитет, афирмативан однос према сликарској материји.



Композиција (1957) представља прво чисто енформелно дело у Протићевом опусу. У њој је форма доведена до стадијума потпуног ишчезавања, иако је супстанца уља задржана уз тек местимична згушњавања материје. Утисак разбијености композиционог фокуса постигнут је мултилокусном диспозицијом лазурних партија и слојевитих жаришта аморфне материје (смеше тамног пигмента, гипса и лепка), која као да плутају, лебде у неограниченом простору. Ова језгра постављена су у извесном отклону од средишта, приближавајући се доњој или горњој периферној граници плохе. Мање истакнути слојеви импаста постепено се стањују и разлажу ка рубним зонама слике, до коначног утапања у монохромну компактност основне гаме (црвени окер).



Композиција (1959) на плану третмана површине, такође, показује напуштање фиксне форме и, за Протића типично, рудиментарно задржавање и понављање распореда жаришта згуснутих слојева материје на површини, с том разликом што је овде основни тон мркомаслинаст, а пиктурално збивање најинтензивније у доњем регистру. **Мала слика** (1959) наговештава незнатну измену третмана материје и хладнију експресију остварену у серији дела са општим називом *композиција*, које уметник обележава бројевима упућујући тако на редослед њиховог настанка.



Композиција 322 (1960/61) и **Композиција 395** (1966) представљају граничне тачке унутар којих је текао даљи развој Протићевог енформелног исказа. Иако је гама остала сведена на смеђи или маслинастосиви тон, поступним и концентрисаним исликавањем површине постигнута је стабилна и рафинирана структурација материје посредством које је негирана форма, али не и слика.



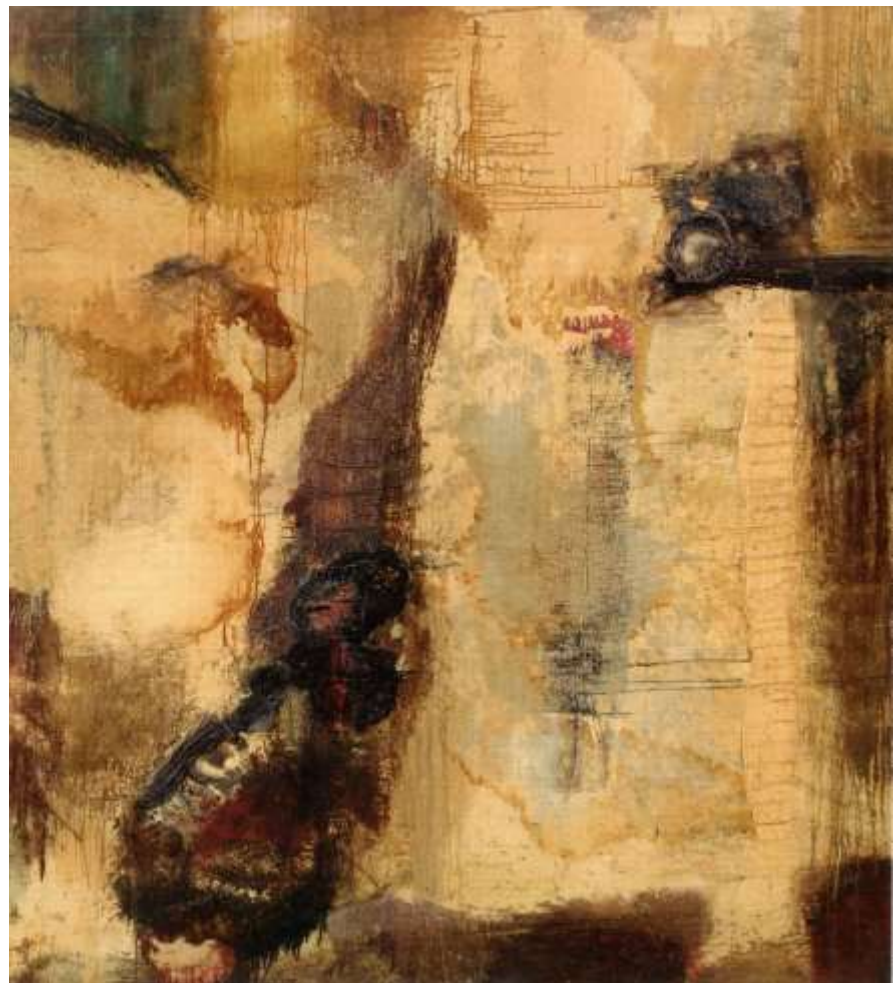
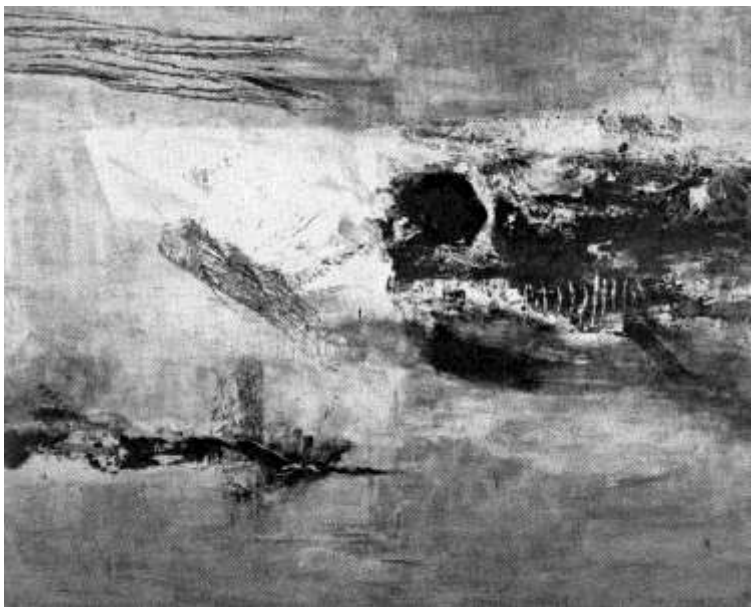
Осим што се не опредељује за дословни конкретизам материје и не спроводи ригорозну декомпозицију плохе, Протић ни пиктуралну материју не наноси кроз чист гест или жустру акцију. Стога структура ових слика изазива двојак ефекат: иако аиконичне, лишене референцијалности и хроматске разраде, оне задржавају афирмативни третман материје и формалне одлике, специфичне компетенције сликарства (плошност, дводимензионалност). Оне припадају „пиктуралном енформелу“ у интерпретацији Волса или Матије Моренија, те би управо за Протићева дела важила она најшира дефиниција енформела као структуралне апстракције која, на крају, допушта могућност „естетског резултата“. Међутим, оне поседују кључне детерминанте енформелне синтаксе: монохромију и нереференцијалност, као и хладну, злокобну и узнемирујућу експресију. После 1963. Протићев енформелни исказ поприма конструктивне интенције и израженије естетске особине, делу је враћена класична лепота композиције и сликарске материје.



Владислав Шиља Тодоровић (1933–1988) профилисао се као један од водећих носилаца београдског енформела млађе генерације. Већ током студија почео је да се удаљава од класичне пиктуралности и концепције слике, интуитивно се опредељујући за енформелну апстракцију као примарно подручје личних уметничких преокупација. Метафизички доживљај мора, примордијалних предела и исконских сила природе, послужио је Тодоровићу само као претекст за испитивања материје, простора и времена, која су резултирала посве неуобичајеним, особеним пројекцијама реалности (***Окамењено море*** 1962). Утисак да је у питању асоцијативна иконографија изведена из структуре оронулог зида, потенцира велики формат којим Тодоровић проблематизује конвенцију штафелајне слике.



У *Композицији IV* (1961) достигнуто је такво стање „умртвљености“ материје, после чега би свака даља интервенција била излишна. Трагови утискивања, отирања, стругања, гребања материје, те њеног поновног наношења или цурења представљају доказ уметникове егзистенције у времену креативне акције.



Заснована на монохромiji, дела **Светла игре** (1960), **Прастари завет** (1961) и **Камен, вода и живот** (1962) лишена су фиксне форме и композиционог фокуса.

Почивају на гестуалном третману материје и аплицирању несликарских материјала (кудеља, кожа, дрво, метал, стакло, камен). Рељефни слојеви бојеног пигмента (загаситозелена или црвена) и црне материје концентрисани су у неколико пунктова, који се постепено стањују, дезинтегришу или утапају у основу. Рудиментарна фактура тамних жаришта материје оставља утисак тензије, пулсације на светлој основи рафиниране текстуре, док њихова диспозиција ствара илузију кретања, простирања пластичког збивања изван граница платна. Местимична просветљења подлоге имају функцију отварања метафизичке димензије простора.



У делима *Црвено и црно* (1963) или *Месечева обала* и *Бескрајно море туге и радости* (оба из 1964), оперативни поступак је радикализован комбиновањем технике цурења ликида, деструисања материје и концентрације слојева. Тодоровић по слојевитим конфигурацијама несликарске материје интервенише оштрим предметима и широким назубљеним шпахтлама које остављају траг попут чешља. Еруптивна светлосна просијавања и опори колористички акценти (црвено, жуто, зелено) умногоме су драматизовали експресију пластичке визије.





Међутим, убрзо су све кључне тековине енформелне еманципације материјалног статуса Тодоровићевог дела трансформисане у естетизовану конвенцију. Упркос томе, појединим остварењима насталим после 1964. ипак се не могу порицати самосвојност и критичка димензија. Слика **Крв Шпаније** (1965) настала је као непосредна рефлексија, протестна реакција уметника на репресију, драматичне догађаје у земљи којом је тада владала војна хунта. Управо ово дело доказује да енформел као концепција није био скучен и строго канонизован програм, те да антиестетичност није једини и одлучујући његов принцип, него да је то подједнако и другачије поимање друштвене ангажованости уметника, питање његовог етичког става и погледа на свет. Иако Тодоровићев енформелни исказ никада није имплицирао социјални бунт, нити је поседовао ону спекулативну, филозофску димензију, његово дело остаје трајно везано за шире схваћену енформелну концепцију која у крајњем исходу допушта и могућност естетског резултата.



Бранко Филиповић Фило (1924–1997) имао је врло специфичну позицију унутар струје београдског енформела. Иако по годинама ближи протагонистима старије генерације, он је стицајем животних околности студирао на Академији ликовних уметности у Београду истовремено кад и млађи носиоци. Филова рана енформелна дела: ***Без назива*** и ***Далека светлост*** (оба из 1954) или ***Без назива*** (1956), одликује језичка кохерентност и висок степен нереференцијалности. Међутим, радило се о антиципацији, али не и артикулисаној енформелној парадигми приоритетног хронолошког статуса.





Филово потпуно овладавање енформелном техником и лексиком показује **Композиција** (1959), као и циклус „белих слика“ (1957–1960). Као једно од парадигматских остварења ове серије, **Бела слика** (1960) сведена је на монохромiju и слојевите импасте песковитих пигмената по којима је интервенисано ватром. Из импаста песка и белог пигмента посне фактуре спорадично се промаљају дискретна, бледа колористичка просијавања, која својом диспозицијом показују тенденцију ширења ка рубним ивицама плохе поништавајући конвенцију композиционог средишта.



Међутим, поједина дела „беле енформелне фазе“ (**Игра времена** 1961/62) поседују далеке асоцијације на кршевите црногорске пејзаже.



И поред изразите гестуалности, знатног удела брзине и импровизације у извођачком процесу, ни Филови концепцијски најчистији радови из периода „црног енформела“ такође нису до краја лишени асоцијација на природу као иницијалну инспирацију. У питању је евокација исконског, имагинарног предела језиком и поступком енформела.

На то упућују и називи ових радова: ***Тамни хоризонт***, ***Мотив мог краја***, ***Бескрајна позадина*** (сви из 1962), у којима Фило као да разрађује структуру плохе Лубардиних рудиментарних, митских визија природе. У њима су комбиновани поступци концентрације слојева (мешавине пигмента, песка, асфалта, лепка), спаљивања или нагризања киселином, цурења ликида, а затим и отирања материје. Простор измиче сваком одређењу, он је у сталној трансформацији, метаморфози, а алтернирањем рељефних наслага и течних ликида дошло је до његовог кондензовања.

У *Каменој пустињи* (1962/63) френетичним потезима, колористичким акцентима и светлосним просијавањима, постигнут је утисак динамичног раслојавања материје, еруптивног распрскавања њеног језгра. На тај начин, Фило је постигао илузију „тоталне представе“ и ширења пластичког збивања изван физичих граница плохе. Међутим, у овим делима нема оне разарајуће енергије и дословног конкретизма материје на граници медијске амбиваленције, она не одају оно интровертно, мучно и трагично стање егзистенције. Иако је у њима аплицирао несликарске материјале и примењивао различите, иреверзибилне поступке деструисања материје, Фило то није чинио с намером да дезавуише конвенцију слике и асоцијацијативне потенцијале материје. Поништавајући сваку фиксну форму он имплицира безоблично стање културе и фрагментарну слику микро и макросвета.



Унутар енформелне, несликарске тенденције Фило је неговао пиктуралност, колористичке хармоније и „естетику брзине“, а тим аутоматичним, гестуалним извођењем, динамичним ритмовима и у класичној техници уља успевао је да постигне ефекат аморфности, разуђености материје. Ипак, евидентно је да му је био важнији процес извођења, време које посвећује настанку дела кроз које потврђује властито постојање, од коначног резултата. Управо та тренутачност извођења убраја се у кључне пропозиције енформела. Најзад, модел Филовог понашања одговара профилу бескомпромисног аутсајдера, који представља једно од суштинских обележја овог феномена.

Допринос енформела

- У намери да разори постојеће естетичке конвенције, београдски енформел се ослањао на у српској средини тог времена запостављена и проскрибована искуства авангарде.
- Примена ватре и киселина у креативном процесу подразумевала је тренутно реаговање, што је енформелни поступак одвело у подручје аутоматизма без могућности планирања и пројектовања коначног резултата.
- Ослобођена гестуалност уметничке акције, драстично сажимање процеса стварања у тренутно и ефективно деловање у конкретној материји указује се као једно од могућих исходишта уметничких пракси заснованих на понашању и ефемерној интервенцији уметника (хепенинг, боди арт, перформанс).
- Енормним увећавањем формата дошло је до превазилажења концепције штафелајне слике.
- Аплицирањем одбачених предмета урбане реалности напуштена је конвенција модернистичке слике детерминисана равнином и рамом.
- Позиционирање дела изван конвенциоционалних категорија слике и читљивог садржаја значило је његово превођење не само у медијски амбивалентну, већ и у полисемичну структуру (знак, симбол, идеограм).

Значења и значај енформела

- Знак у енформелу нема фиксну форму, већ се под тим појмом подразумевају првенствено материја или гест. Њихова значења остају резистентна на покушаје једнодимензионалног семантичког одређења. У питању су визуелне метафоре отворене за читавања низа значења, која леже како унутар, тако и изван материјалних података дела.
- Иако поруке дела београдског енформела на првом нивоу читања остају примарно везане за дубоко личне, емоционалне и мисаоне подстицаје аутора, њихове дилеме око властитог идентитета и смисла егзистенције у савременом друштву, други слој значења који својом структуром и морфолошким особинама конотира енформелна антислика београдске провенијенције јесу провокативни, политички субверзивни садржаји.
- Као уметност која констатује, а кроз антиестетику и разорену структуру дела експлицира кризу у којој се нашла доминантна уметничка и политичка идеологија, београдски енформел је указивао на постојање другачије реалности, истине мање оптимистичне од оне коју је југословенски политички врх пројектовао, а модернистички мејнстрим рефлектовао. Увлачећи посматрача у своју орбиту и изазивајући у њему не само тескобну, анксиозну емоционалну реакцију већ и критичку рефлексију на збивања изван дела, он је систематски разоткривао наличје револуције која није на све људе деловала као ослобађајућа снага.
- Деструкција као став са тенденцијом успостављања новог погледа на свет и претензијом на шире друштвено дејство, консеквентно доноси дестабилизацију односа уметности и власти. Да се радило о конфликту са тада доминантним политичким и уметничким дискурсом, потврђују последице до којих је довео београдски енформел: од тог тренутка уметничко дело престаје да буде естетски предмет и постаје индикатор одређеног начина мишљења и понашања уметника, специфична врста визуелног исказа која разоткрива бунтовни менталитет и критичку свест свог аутора.
- Као такав, енформелни визуелни исказ значио је побуну против затечене ситуације у југословенској уметности, култури, друштву и политици. Профилишући се као својеврсна идеолошка, социополитичка и културолошка парадигма, београдски енформел је у српској средини отворио пут развоја каснијим, алтернативним моделима уметничког испољавања и деловања утемељеним на критичком односу према друштвеној стварности.

Рецепција енформела

- Експанзијом изразито херметичне, антиестетске, деструктивне и провокативне енформелне тенденције, умногоме су проблематизовани однос снага на локалној уметничкој сцени и релације између уметности и власти. У својој бити анархичан, нихилистички, критички настројен и лишен пројективних циљева, београдски енформел генерално више није могао да се уклопи ни у један затечени естетички систем нити у социјалистичко схватање хуманизма као разотуђења.
- У српској средини, где се као уметност ценио једино дуготрајан, промишљен рад и естетски резултат, енформелна дела разорене композиционе структуре, бруталне експресије и семантичке поливалентности деловала су не само естетички провокативно, већ и политички субверзивно. Чињеница толику агресивност у докидању синтаксе високомодернистичке слике до појаве енформела није показивао ни један други уметнички ток у историји српског сликарства, оставила је многе критичаре и уметнике у недоумици. Ослобођена сваке референцијалности и конструктивних намера, енформелна дела су им се указивала као импровизирана извануметничка творевина лишена значења. Чинило им се да је увођењем несликарских материјала и легализацијом „случаја“ потенцијално све постало инвенција, а да је афирмацијом спонтаности уметничког чина елиминисана могућност погрешке и веза са локалним ликовним наслеђем.
- У режиму опседнутог идејом колектива, прогресом и оптимизмом, које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства, није било места за песимистичке садржаје, критичке исказе и протестне отклоне. Бирокуратски апарат није могао, а није ни смео, да толерише било какво стваралачко обликовање „поетике апсурда“ зато што је у њој видео побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми. Због тога је београдски енформел био мета бројних напада и предмет жестоких полемика локалне политичке, интелектуалне и уметничке елите, које су кулминирале 1962/63. са интервенцијом шефа државе Јосипа Броза Тита.
- Начелно перципиран као прозападна и епигонска тенденција, отелотворење апсурда, нихилизма, дехуманизације и отуђења без утемељења у социјалистичкој стварности и локалној уметничкој традицији, али и претња постојећем друштвеном поретку, београдски енформел ујединио је конзервативну политичку и културну бирократију у заједнички опонентски фронт. Уследила је агресивна кампања против енформелне апстракције каква није забележена у другим европским срединама. Осим што су зауставили даљи развој енформелног експеримента, ова кампања и покушај политичке арбитраже умногоме су одредили позицију овог феномена као централне контроверзе српске уметничке сцене шездесетих година, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији.