

МЕДИАЛА (1957–1962)



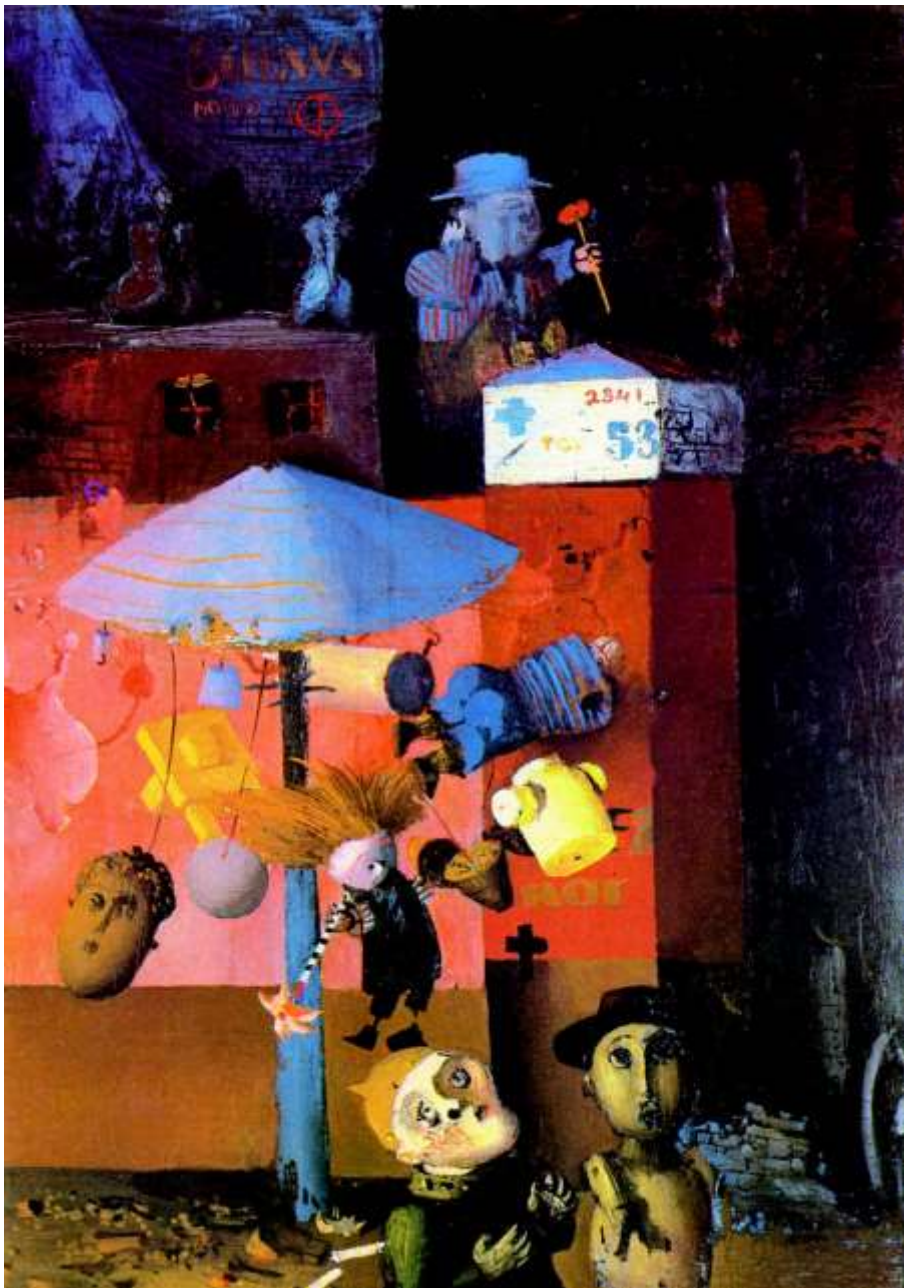
Формирању групе *Медиала* у новембру 1957. претходио је први састанак „пријатеља Балтазара“ крајем септембра исте године. **Леонид Шејка** и **Оља Ивањицки** су под тим именом означавали имагинарног бескућника који је лутао градом као прави, исконски и неоптерећени човек, односно симбол човека. Исте године Шејка, Миро Главуртић, Синиша Вуковић, **Владан Радовановић** и Урош Тошковић, формирају УРК – „Уред за регистрацију и класификацију“, везан за ближе дефинисање узора на којима је почивала „медиална“ концепција слике.



Круг уметника на које су се односили ови догађаји чинили су још и Миодраг Дадо Ђурић, Вукота Вукотић, Мишел Контић и Предраг Пеђа Ристић. После изложбе 1959. групи *Медиала* приступају Коста Брадић, Михаило Чумић, Светозар Самуровић, Милић Станковић *alias* Милић од Мачве, Владимир Величковић и Милован Видак, а након изложбе 1960. овој широкој асоцијацији прикључује се Љуба Поповић. Уследило је потом низ наступа, окупљања и разилажења, контаката са ауторима енформелне оријентације, са којима поједини експоненти *Медиале* наступају на заједничкој изложби „Ђоконда више није она иста“ одржаној у Новом Саду 1962, када се закључује јавно деловање и иступање ове групе.

- Однос *Медиале* и београдског енформела одвијао се у знаку отворених супротстављања, али и прикривених блискости. Упркос разликама у језику слике (апстракција – фигурација), у подтексту ових формално-језички различитих концепција постоје извесне блискости, које се манифестују у израженом незадовољству, неприхватању и отпору њихових носилаца према доминацији институционализованог мејнстрима, односно „социјалистичког естетизма“ у кризи и опадању.
- У основи, радило се о егзистенцијалном отпору који се манифестовао у уметничким поступцима и начинима деловања појединих чланова групе *Медиала*, а који су значили отклон од доминантних естетичких норми, као и од општег, оптимистички пројектованог погледа на друштво. Другим речима, њихов бунт био је мотивисан социјалном климом и етичким девијацијама у југословенском самоуправном систему.
- Тај отпор испољио се у низу различитих, индивидуалних реакција и модела понашања, у распону од дендизма до боемије, од прерушавања до коришћења псеудонима и двоструких имена. Циљ чланова групе *Медиала* био је да испровоцирају уређено, прагматично и покорно друштво. Реч је о посве нестандартним, алтернативним моделима уметничког деловања и понашања, чија је сврха била успостављање јасне дистинкције у односу на затечене уметничке и друштвенополитичке прилике.

- Експонентима *Медиа*ле узор није модернистичко сликарство, а томе разлоге треба тражити и у чињеници да су њени водећи представници архитекти (Шејка, Вуковић, Величковић, Ристић) или вајари (Ивањицки), а да су остали чланови групе углавном сликари-аутодидакти (Главуртић, Самуровић, Видак).
- Најзад, када и приступе сликању радили су то на начин који излази изван идеала конвенционалне модернистичке слике. Оно што их уводи у подручје уметности није толико овладавање мајсторством сликарске технике, колико спознаја сушине уметникове егзистенције и смисла уметности.
- Отуда се код њих јавља једна врста наративног сликарства лишеног конвенционалних форми и линеарног тока приче. Они формирају особен визуелни речник заснован на говору симбола, алегорије и загонетке. Иако *Медиа*ла не представља директни изданак надреализма, у сликарској продукцији појединих њених припадника запажају се извесне рефлексije надреалистичке зачудне слике, ониричног призора. Врста сликарског говора који доминира међу њеним припадницима спада у домен **фигуративног и представљачког**, са идејним исходиштима у енигматичном наративу Де Кирика и Далијевом просторном илузионизму.
- Међутим, није се радило о директном преузимању или угледању на дела ових уметника, јер је иконографија сликарства групе *Медиа*ла проистекла из укрштања и различитих историјских модела, у распону од Леонарда до Вермера ван Делфта.



Најближи надреализму јесу фантазмогорични сижеи, органски деформисане фигуре, мистериозни штимунг и надреална атмосфера дела **Дада Ђурића** (*Вртешка* 1955/56) и **Уроша Тошковћа** (*Глава, Женски акт*), зачетника и твораца оне типологије призора и фигуре која ће, уз извесне модификације, доминирати код готово свих припадника групе.



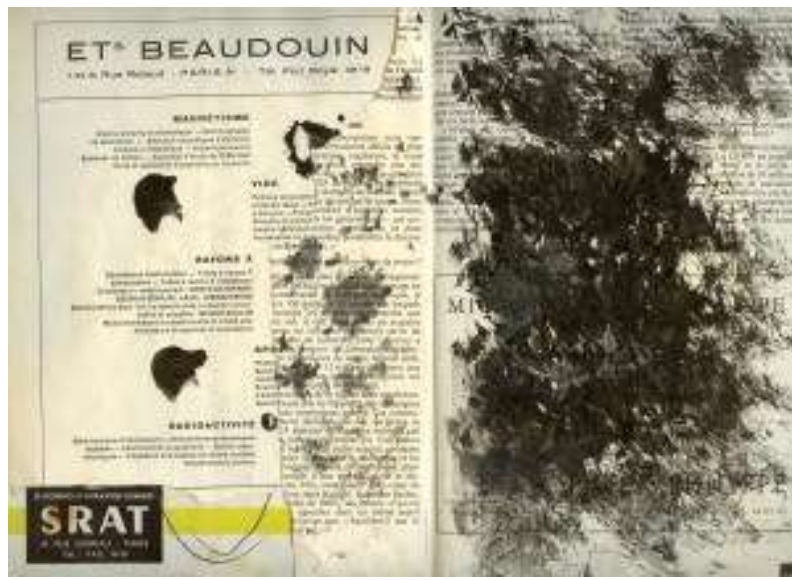
По одласку Ђурића и Тошковића у Париз, 1957. доћи ће до преусмеравања на другачију врсту уметничког исказа, артикулације тзв. „интегралне слике“ духовно везане за прошлост и процес сазнавања, која је поткрепљена теоријом експлицираном у **Шејкином Трактату о сликарству (1964)**. Неумерено хваљена и негирана истовремено, *Медиала* је потом стекла статус мита, о чијем се значају не може донети релевантан суд на основу јединственог изражајног модела групе, који као такав не постоји, него кроз анализу креативних доприноса појединих њених чланова, пре свега Леонида Шејке.



ЛЕОНИД ШЕЈКА (1932–1970) аутор је инвентивних, нестандартних уметничких дела изведених у различитим медијима и поступцима, које је пратило теоријско промишљање и писање о уметности. Иако проистекло из уметничке праксе и настало у прилог том искуству, Шејкино писање о уметности се, међутим, не поклапа у потпуности са њим. Код њега постоји стална **опсесија тражења смисла и циља саме уметности**, као позива којем се у потпуности посветио. Уметност му се указује као егзистенцијална вокација са којом се он поистовећује, али и као духовна активност, тежња да се уметност стално промишља. Идеал којем тежи сублимирао је у следећем исказу:

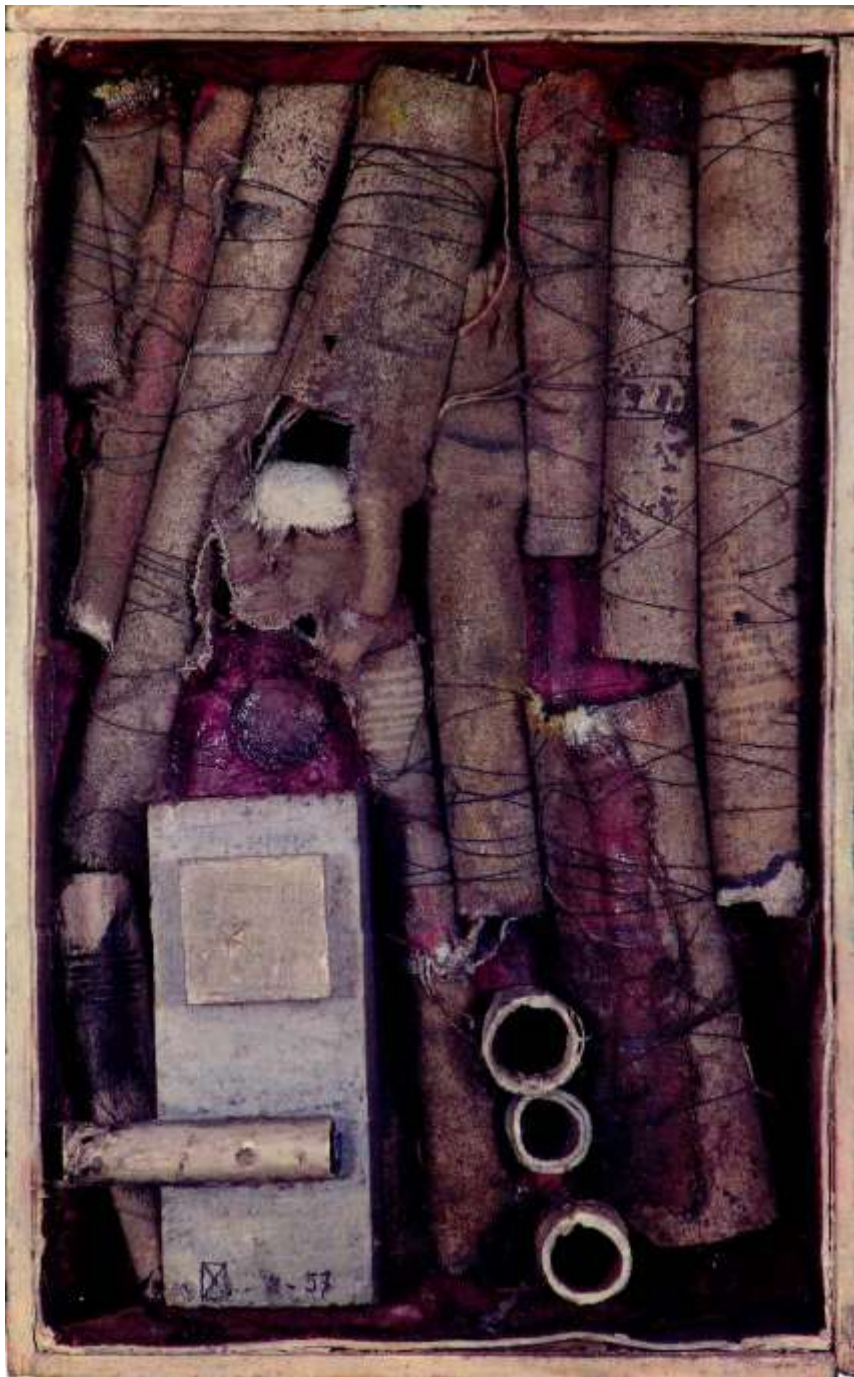
„...данас сам присталица најекстремнијих ствари у модерној уметности [...] жудња за сликањем које изискује посебну врсту напора и ризика одвукла је мој поглед према традицији ренесансе до 17. века [...] чиним оно што ми се чини [...] елемент игре је основни кључ [...] приватне игре код себе, за себе, са собом...”

Када се ова Шејкина наизглед противречна и парадоксална ауторефлексија упореди са његовом уметничком праксом, онда се овај аутор указује као уметник-иноватор на два плана. Шејка је први уметник у српској средини који је дошао до спознаје да је **уметнички чин могућ мимо естетског предмета**, што је антиципација уметности концепта и понашања. У локалном контексту, он је такође први који се у духу знатно каснијег „ученог сликарства“ (*la pittura colta*) **позивао на велику музејску уметност прошлости**, користећи се постмодернизму својственим поступком „цитирања“ знакова и облика присутних код других уметника минулих епоха.



Између 1955. и 1958. одвија се низ Шејкиних интервенција, у којима он до крајности радикализује појам уметности у односу на уврежена схватања. Испитује и примењује многобројне поступке креирајући „аморфне структуре“ (згужвана хартија, паучинаста материја, разливена течност - **Деструкција** 1958), „кристалне структуре“ (микроорганизми, животиње, биљке, облици труљења), као и поступке „проглашавања“, присвајања/апропријације различитих употребних предмета и њихових модификација у духу дадаистичког редимејда. Такође, учествује у индивидуалним акцијама без гледалаца и сведока у природи или пустим урбаним просторима истичући у први план присуство уметника, његовог тела или понашања (**Сликање по телу Оље Ивањицки** око 1968), а све то документује фотографијама.





Коришћење различитих потписа и псеудонима (*Шејка Класификатор*, *Рег Талбот*, *Леон Леш*, *Леон ван Кис*), указује на поступке уметничког прерушавања, на трансформацију уметникове личности, на његово скривање и разоткривање. Иза ове игре идентитета стоји свест о вишеструкости и вишезначности уметничких интервенција, које су узајамно различите, али представљају особени знак овог уметника. Бирање различитих предмета, њихова дефункционализација и разврставање по категоријама и типовима, настојање да се ти предмети представе фингирањем објективног виђења фотографа и фотографије или субјективног виђења сликара и слике, тежња да се уметничко повеже са научним, све су то операције које врше ова четири Шејкина *alter ega*. Иза њих стоји једини прави творац, сам уметник, који је свестан да му је дело толико сложено да може постати кохерентно једино уколико се појми као јединство супротности. Управо тражење тог јединства, тј. сазнања које стоји у основи света и у темељу људског постојања јесте идеја-водиља Леонида Шејке као уметника и мислиоца. У његовим интервенцијама из средине педесетих година има особина неодаде, пре свега зато што користи и модификује одбачене предмете нађене на ђубриштима великог града и, као такве, имплементира у новонастале асамблаже и објекте (*Цилиндрична позиција* 1957).

Ове творевине одају егзалтацију аутора „вештачком природом“ амбијента метрополе, али за разлику од дела америчке неодаде и париског *новог реализма*, оне су интимније, интровертније, поседују симболичку и поетску димензију. Избор и проглашавања уметничког предмета код Шејке поприма ритуални карактер. Јер, предмет није само узет и изложен у галеријском простору, него је претходно и именован у својеврсној интимној акцији, легитимном али ефемерном чину, о којем уметник оставља сведочанство у виду фотографија (*Проглашавање* 1958).

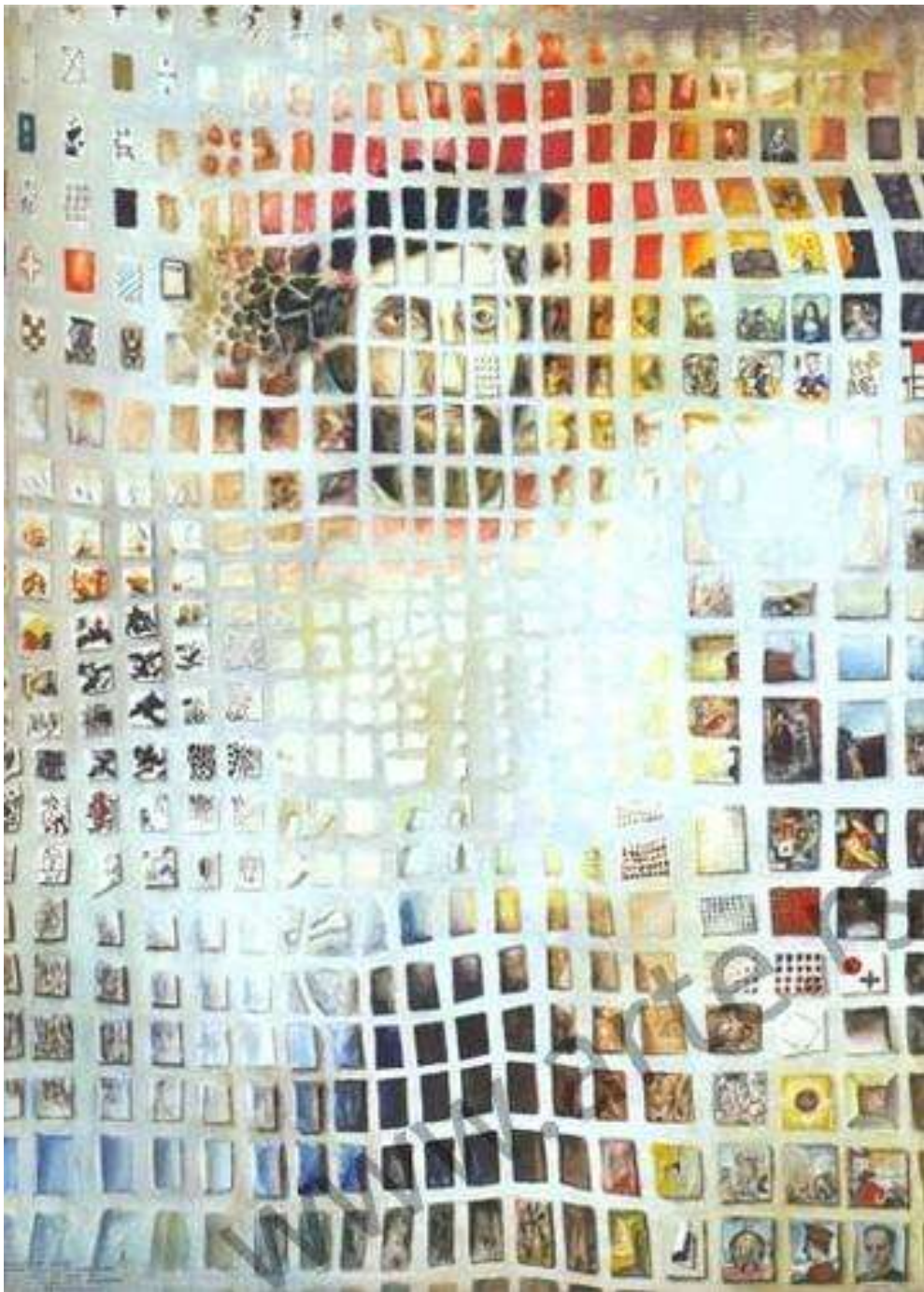




Паралелно са асамблажима и објектима, Шејка експериментише са илузионистичким представљањем у медију сликарства, стварајући пројекције које се отварају ка дубини сликовног поља. **Аморфна мултипликација** (1956) демонстрира нагомилавање, буквално умножавање ствари најразличитијег порекла и изгледа, налик на неке расходоване машине или апстрактне форме механизованог или биоморфног карактера. Све то је у простору слике набацано одозго на доле без икаквог реда. Сlike попут ове указују да је пут до сазнања и спознаје сопственог бића замршен и непроходан попут лавиринта.

С друге стране, у **Музејској поставци** (1956) први пут се међу стварима у овом својеврсном складишту налазе и препознају слике, како ренесансних мајстора Антонела да Месине и Леонарда, тако и двојице модерниста Мондријана и Ива Тангија, који у овој констелацији измирују расколе и разлике између геометријске апстракције и надреализма. Иконографија слике отелотворује Малроову идеју „имагинарног музеја“ и региструје узор наведене у актима УРК-а. Ово дело је парадигматични пример „цитата“ великих узора из историје уметности у иконографији, поступка којим Шејка антиципира посмодернистички „принцип цитатности“. Композициона структура је полицентрична, перспектива је спроведена недоследно, а приказ је грађен као низ призора, „слика у слици“.





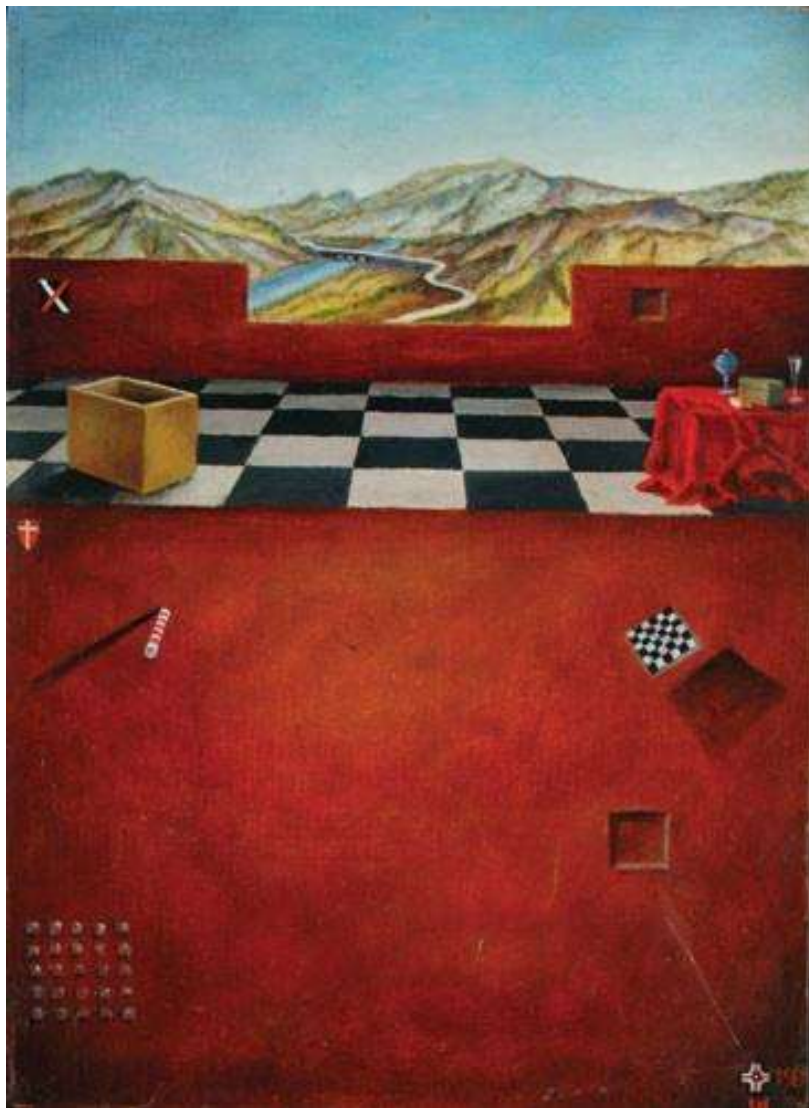
Дело *Набрајање слика* (1958) гранична је слика између послератног модернизма и постмодернизма, како у интенцији тако и у изградњи призора путем растера и „колажирања“, преклапања планова. Језик слике је амбивалентан, а само дело показује очигледну комбинацију два доминантна модела слике. У оквиру модернистичке, мрежасте просторне структуре у првом плану Шејка „цита“ дела из историје уметности и радове протагониста *Медиа*ле. Међутим, други план показује његово преиспитивање модернизма. Кроз решеткасту структуру промаља се детаљ Холбајнове слике *Амбасадори*, чиме Шејка уводи у дело снажну наративно-енигматску компоненту и „цитат“ као равноправни слој слике. Холбајново дело садржи атрибуте који се могу приписати и Шејкиним сликама, а то је идеја пролазности, дух науке, сукоб иновације и традиције. Централни мотив лобање дате у искривљеној перспективи на Холбајновој слици уводи у Шејкино дело кинетичку димензију, више неопходних ракурса посматрања и тумачења значења. Осим смрти, лобања реферира и на меланхолична расположења усамљености, а код Шејке она уместо интелектуалног, поприма егзистенцијални карактер. Дело *Набрајање слика* јесте метафора за (модернистички) систем вредности, који се руши.



Две крајности истовремено егзистирају у Шејкином стваралаштву: конкретност предмета (асамблажи, објекти) и илузионистичка представа (слика као призор, слика у слици). Међутим, Шејкино сликање по узору на старе мајсторе није ретроградна линија повратка, него такође форма иновације, стаза несигурности и неизвесности. Средишње поглавље његовог опуса чини управо та „**интегрална слика**“. Она подразумева историчност, тј. убеђење у неопходност новог читања историје. Шејкин појам „интегралне слике“ подразумева заправо изградњу нове, еклектичне слике, која је уједно носилац критичног и негаторског односа према облицима високомодернистичке уметности.

Не скривајући да се позива на ренесансни идеал универзалности, Шејка за своју теоријско-филозофску експликацију „интегралне слике“ преузима од Леонарда и назив списа **Трактат о сликарству** (1964). То је модел једне идеалне (а не конкретне) ренесансне слике као парадигме потпуности, човековог суочења са суштинама бића, смислом егзистенције, а у име Мисли и Тајне. Она је својеврсна метафора за све што му се чини да је неповратно изгубљено у савременом свету „након смрти Бога“ (Ниче). Шејка се у наредним годинама посвећује сликању као медитацији, послу највеће духовне истрајности, које се одвија у ноћној тишини властите собе (а не у атељеу). Као резултат ове потпуне посвећености, свет слике, како пише у Трактату, „открива тоталитет људског lika и људске судбине и пружа човеку идеално боравиште, у коме се он упућује ка битном у своме постојању“.

- Два симболичка простора и два појма, два топоса чине кључна упоришта Шејкине уметничке концепције, а то су Ђубриште и Замак. У питању су две крајности: у једној је све предметно, материјално, реално, док је у другој све духовно, нематеријално, измишљено.
- До концепта **Ђубришта** Шејка је стигао конкретним искуством, походећи места на којима је у време тражења грађе за асамблаже и објекте налазио одбачене предмете, отпатке урбане реалности које је касније уклапао у своје радове. Одатле је дошао до убеђења да Ђубриште није само место, простор принципијелно неупотребљивих ствари, него је и метафора за стање света, у складу са Јонесковом изреком „Свет – тај велики реквизитаријум“. Из ове симболичке пројекције Шејка изводи дефиницију Ђубришта као „лабиринта бројних могућности“.
- Као имагинарни антипод, **Замак** је „излаз из лабиринта“, односно привид, место које постоји само у уметниковој машти, у фикцији уметности. То је простор утопије, прижељкивање које се не остварује, циљ којем се тежи, али се никада не достиже. Тако за Шејку слика постаје реалност фатаморгана, простор који не постоји у реалности света него једино у (над)реалности слике.



Слике са метафором Замка тематски су слике ентеријера, екстеријера и пејзажа у истом призору, соба са погледима на удаљене пределе, тераса (**Тераса тигра** 1969) и одаја са столовима на којима су ретки и драгоцени предмети (**Премеравање одсјаја**).



Појам „светлорности“ у називу Шејкине слике ***Одаја светлорности*** из 1961. упућује на атмосферу блакости, ведрине, тајанства, а том утиску доприноси флуидно осветљење које прекрива поједине предмете и овај зачарани приказ. Начин на који су ови прикази приказани и исликани, тежња да се постигне утисак слике као ретке и драгоцене ствари, указује на Шејкину оданост моделу сликарства старих мајстора као узор „интегралне слике“ коју заговарају, али никада не достижу остали чланови *Медиале*. Та средишња, „медиална“ фаза Шејкиног стваралаштва може се схватити из аспекта антиципације менталитета постмодерне, из угла критеријума постисторије, где сам појам „развитка“ (напретка) нарочито у домену уметности, постаје ирелевантан.



Предмет како га Шејка схвата и интерпретира у својим позним делима није ништа друго до сама ствар, објективни и објективно виђени предмет (**Колаж-асамблаж** 1969). Тај прелаз ка отуђеном концепту предмета десио се у Шејкином стваралаштву под утицајем француског антиромана, у којем су описи регистративни без икакве емоције. Међутим, Шејкин имперсонално виђени предмет није изолована ствар, појединачни продукт, него јединца неке непрегледне целине, елемент огромне накупине предмета, коју он сам назива Складиште. И док Ђубриште представља место где се одлажу расходовани, истрошени, безвредни предмети, који су изгубили своју функцију и значење, **Складиште** је магацин, остава предмета, који могу бити неупотребљиви и нови. Као такви, представљају ознаку потрошачке цивилизације која предмете, али и све друго, немилице троши и замењује другим, новим артиклима. Одсуство значења предмета изазива њихову мултипликацију, регистрацију са или без имена.



Осим приликом отварања изложбе у Галерији Графичког колектива 1969, када је позвао публику да овај простор испуни предметима и претвори у складиште, Шејка није примењивао поступак апропријације и конкретног руковања предметима. Он се у том периоду првенствено служи цртежом и сликом, али у концепцији дела у којем предмет постаје средишњи иконографски мотив, Шејка успоставља идејно кореспондентан однос са тада актуелним уметничким тенденцијама. Тематика серије „белих слика“, у основи је идентична оној на цртежима (***Складиште ликовне уметности*** 1969), али је општи утисак призора измењен. Дефинитивно је напуштен илузионистички третман простора, нестала је специфична, енигматично-мистична атмосфера слика „медијалне“ фазе.



У тој последњој етапи стваралаштва, фази цртежа и „белих слика“ (1968–1970), Шејка је поново модерни уметник, живи знатно комуникативније и путује по Европи због својих излагања и увида у тада актуелне токове уметности. Његова цртачка продукција из тог периода (**Складиште** 1970) указује на једног другачијег Шејку, којем је представа и представљање предмета главна преокупација. И то предмета схваћеног као ствар, продукт, производ, било занатски предмет као дело људских руку било предмет као производ машине или тековина индустријске цивилизације. Заокупљен питањима савремености, Шејка артикулише специфичну тематику којом антиципира *нову фигурацију/нову предметност*. Мада тим и другим сродним тенденцијама (*нови реализам, поп-арт*) суштински не припада, Шејка показује ближе или даље сродности са њима, управо по улози коју предмет има у конституисању његовог уметничког дела.



Због знатно увећаног формата, дело поприма изглед и статус репрезентативног објекта (**Бројање предмета** 1970). Шејка сада поштује конвенцију дводимензионалности модернистичке слике детерминисане равнином и рамом. Та промена, суштински је везана промену у самом значењу дела и карактеру уметничког израза, у којем по први пут долазе до изражаја пластичке вредности. Са тим сликама Шејка се укључује у актуелне токове *нове предметности*.

Иако постхумно, Шејка и његово дело ће се током 1973/74. наћи у епицентру политичког напада на „црни талас у сликарству“, са циљем рестаурације духа сложеног и посвећеног социјалистичког колектива. У реферату-извештају партијске организације УЛУС-а „Ликовна уметност као уточиште десних, агресивних политичких тенденција и притисак са тих позиција на слободу стваралаштва“ (1973), наводи се како се „под видом слободе стваралаштва подржавало право развијања идеологије супротне СКЈ“, а као један од еклатантних примера апострофирано је дело Леонида Шејке као „конзервативизам супериорне врсте“.





Дело **ВЛАДИМИРА ВЕЛИЧКОВИЋА** (1935) припада контексту „естетике ружног“ и атмосфери безнађа, зебње и кошмара. Ране слике настале у периоду активног припадништва *Медиали* условљене су дескрипцијом. Третманом материје и интимном атмосфером призора Величковић подсећа на узоре из сликарства прошлости, чему у прилог говоре слике **Подрум** (1958), *Напуштени казамат* (1963) и *Мртва природа звана класична* (1963).



Коначни иконографски и тематски репертоар Величковићевих дела успостављен је током његовог боравка у Загребу 1962/63, студија сликарства у Хегедушићевој Мајсторској радионици, а у сусрету са делима Миљенка Станчића туробне атмосфере и меланхоличног расположења. Томе у прилог говоре Величковићеве слике *Лице* (1963), *Глава* и *Непознати II* (обе из 1964), које по интенцији и начину рада стоје на извесној удаљености од медијалних тражења. Форма и иконографија распећа, као и каснијег суморног, опустошеног урбаног пејзажа, затварају тематски круг Величковићевих дела.



Реч је о метафоричком визуелном саопштавању апокалиптичних визија и призора деструкције, о фасцинацији темама смрти и уништења, које Величковића приближавају постромантичарском духу и делима Френсиса Бејкона. То су фантастични призори неких стравичних догађаја, који нису локализовани местом и временом радње, или трупла неидентификованих хуманоидних бића приказана у тренутку експлозије ткива, под ударом скривених сила (*Велика глава* и *Велика глава V* 1966).

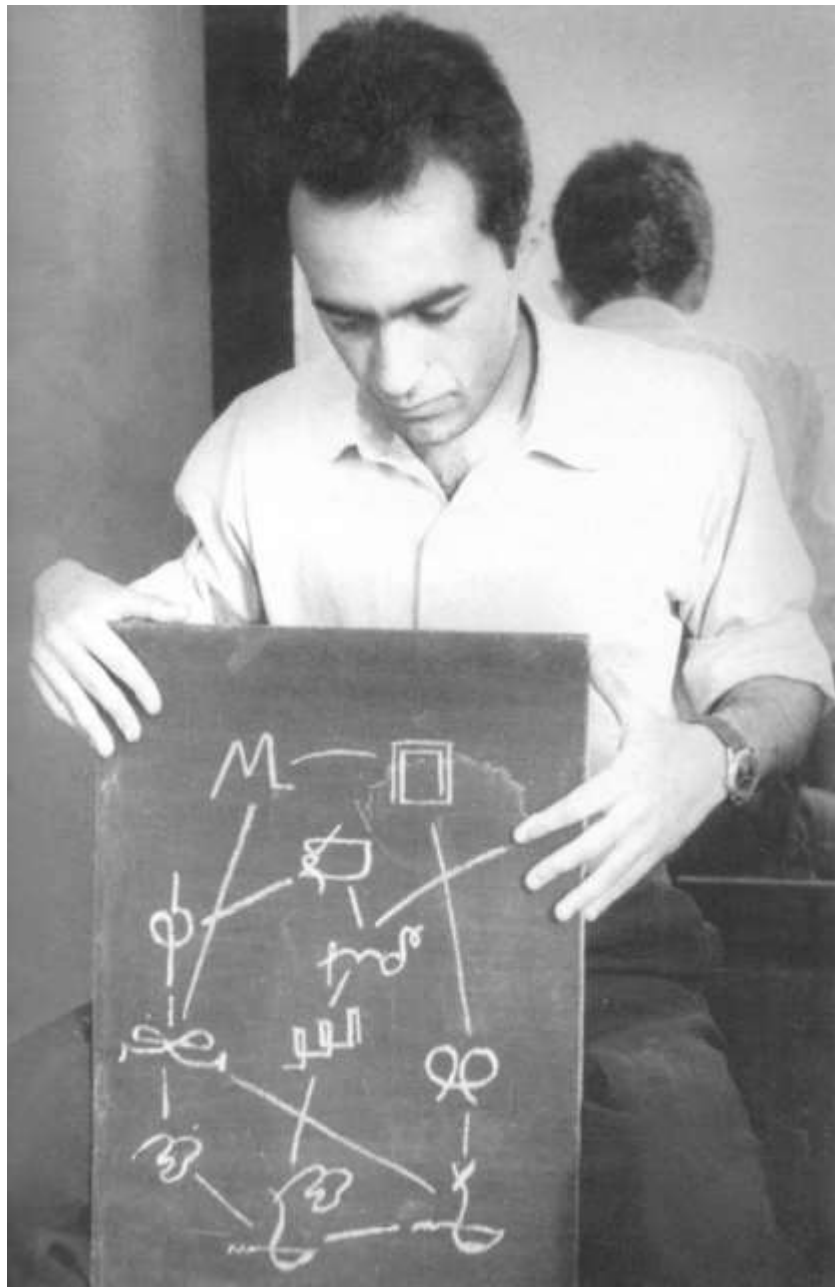




Ипак, Величковић даје назнаке да се то страшно, безразложно физичко насиље одвија у могућем и стварном (урбаном) простору, о чему сведоче дрвене рампе са паралелним пругама какве срећемо на модерним саобраћајницама или граничним прелазима (**Стуб** 1963). Ова бића нису жртве неког метафизичког зла, него жртве савременог урбанизованог и техничког света, а Величковић сведочи о њиховом болном и окрутном крају.

Монументалне слике, као што је **Велико страшило** (1963), јесу парафраза распећа које деривира из северњачке традиције и Гриневалдове идеје о „агонизацији тела“. Код Величковића је ова агонизација тела утемељена у његовој спознаји о трагичности и трагици људске егзистенције, као и критичком односу према савременом свету, сумњама у његову добронамерност.

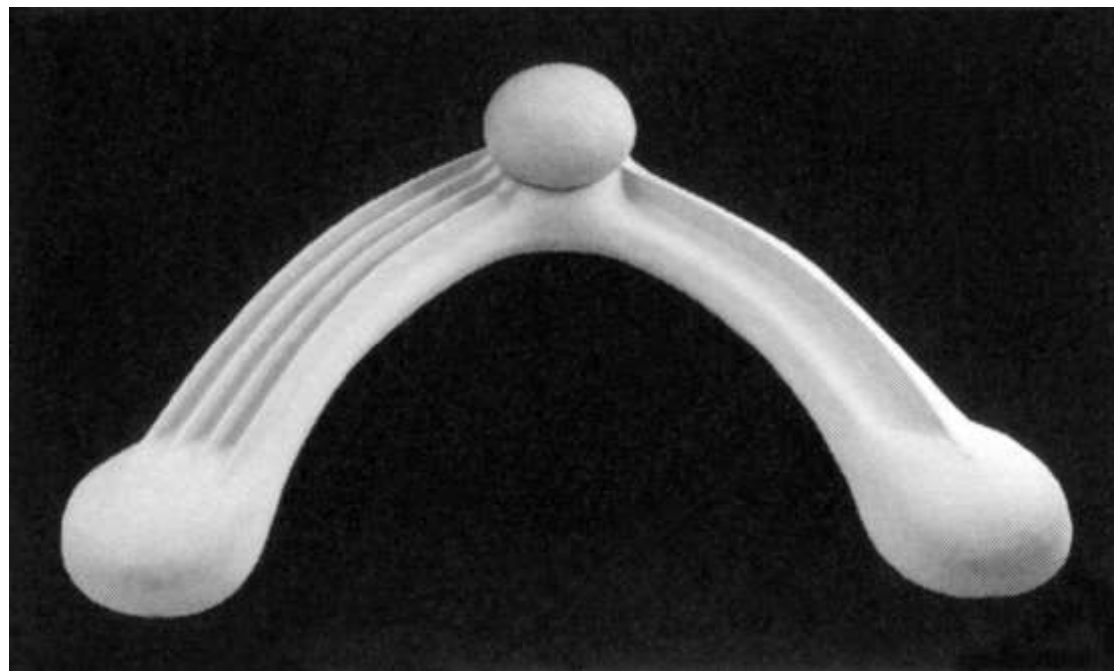




ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ (1932) био је члан оснивачког језгра *Медиале*, али је убрзо напустио групу посветивши се реализацији својих мултимедијалних пројеката. Закупљен ауторефлексијом сопствених чулних и менталних стања, начина њиховог регистровања и визуелног представљања, овај композитор по вокацији још 1953. почиње да ради *Записе снова* упоредном применом текста и цртежа, којима настоји да забележи оно што је у сну или полусну доживео. *Записи* су први Радовановићев вербо-визуелни рад. Идеја синтезе више врста уметности, конкретно „реч-лик-звук, полимедиј“ јавља се код овог уметника 1956/57, односно врло рано како за домаће тако и за међународне прилике. Радећи паралелно у више подручја и медија, Радовановић током друге половине педесетих година реализује *Идеограме* (1957/58), *Причињавања* (1955–1957),



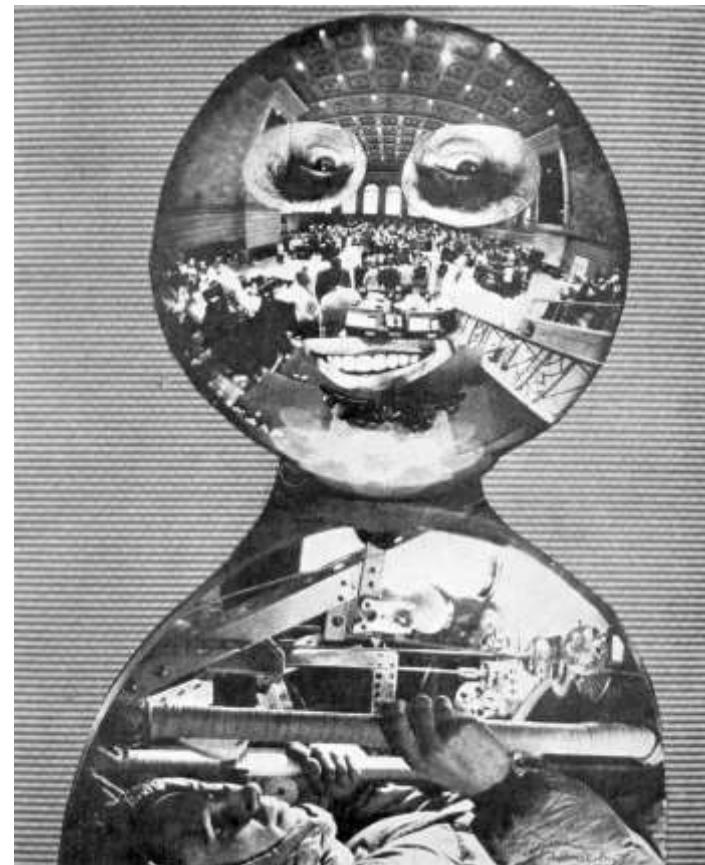
први вербо-воко објекат у простору *Хексаедар* (1958) и друге пројекте, у којима се могу уочити сродности са каснијим формама хепенинга и боди-арта (*Акција на природном тактизону* 1958).



Међу реализацијама у склопу ових раних полимедијалних пројеката најрадикалнији су **Тактизони** (1957/58), као својеврсни предлог тактилне уметности. Ради се о пројектима у знаку „проширеног појма уметности“, којима Радовановић преиспитује природу језика уметности. У питању је полимедијална/вишемедијална уметност (музика, књижевност, визуелно стваралаштво) настала у знаку синтезе науке, филозофије и маште. *Тактизони* припадају домену зачудног и уметности зато што аутор оперише парадоксима, а не логичким закључцима, а осим менталне имају и чулну (визуелну) пројекцију, те доводе до грађења нових структуралних целина.

НОВА ФИГУРАЦИЈА/НОВА ПРЕДМЕТНОСТ

- Током прве половине шездесетих година Југославија је осетила позитивне последице своје блискости са Западом и САД, од добијања статуса најповлашћеније нације у америчком Конгресу до осавремењивања сфера свакодневног живота, напретка медија и развијених веза са светом. Овај напредак дао је повода великом ентузијазму према тековинама и симболима модернизације – бољег, лепшег и удобнијег живота, који се све више везивао за популарну, масовну културу.
- Из револта према формализму високомодернистичке апстракције током шездесетих година артикулисана је *нова фигурација* или сликарство *нове предметности*, хронолошки и идејно подударна са француским *новим реализмом* и англоамеричким *поп-артом*.
- Дела Ивана Табаковића, Драгоша Калајића, Душана Оташевића, Радомира Рељића и Предрага Нешковића настала у том периоду представљају значајан отклон од елитне, високе уметности. Она се налазе на терену концептуализовања и превођења елемената популарне културе у уметнички материјал. Начелно, одликује их идеал предметног, хуморни однос према савременом животу, критички однос према модернизму, луцидно перципирање тамне, метафизичке, егзистенцијалне или надреалне супстанције представе. Такође, ова тенденција имала је важну улогу у децентрирању политичке идеологије једне хиперидеологозоване епохе.



Идејна основа **Табаковићевог** циклуса *Живот, мисли, снови* (1965/66) указује се као могући подстицај у уобличавању и дефинисању модела *нове фигурације* (**Премаја** и **Нова Мона Лиза** 1965). Он пружа пример самосвојног, „ишчашеног“ уметничког деловања утемељеног на индивидуалном систему вредности и етичком односу према уметности. Његово одбијање учествовања у борби за превласт и хегемонију значења подразумевало је аутсајдерску позицију активног деловања уметника, који не пристаје да буде објекат званичне културне политике, те је и у том погледу био узор уметницима млађе генерације.

- Београдска нова фигурација настаје у пољу које одређују предметност, елементи сродни тада актуелном духу *нео-даде* и *поп-арта*, као облик реакције на затечене социокултурне прилике и вид дијалога са новим уметничким сензибилитетом.
- Релативизацијом свега постојећег у контексту *нове фигурације* била је извршена субверзија унутар високомодернистичке идеологије. У тој релативизацији, а не у фигуративном језику или обнови предмета, леже најзначајнији домети *нове фигурације*. Фигура – предмет је употребљена као медијум, преносник идеје релативности истина и значења дела.
- Уметници ове оријентације уносе у своје представе мноштво литерарних, анегдотских и пародијских садржаја, често са отвореним, критичким референцијама на актуелне друштвене прилике и политичке догађаје. Антиратни ангажман у делима Радомира Рељића (у време Вијетнамског рата) или иронијски политички ангажман дела Душана Оташевића, највише је сметао локалним идеолошкополитички лојалним критичарима.
- Ради се о уметности тада младих аутора, изразито урбаног карактера и менталитета. Начелно, у питању је комплекс низа различитих, индивидуалних поетика крајње неуједначених изражајних особина и вредносних домета.



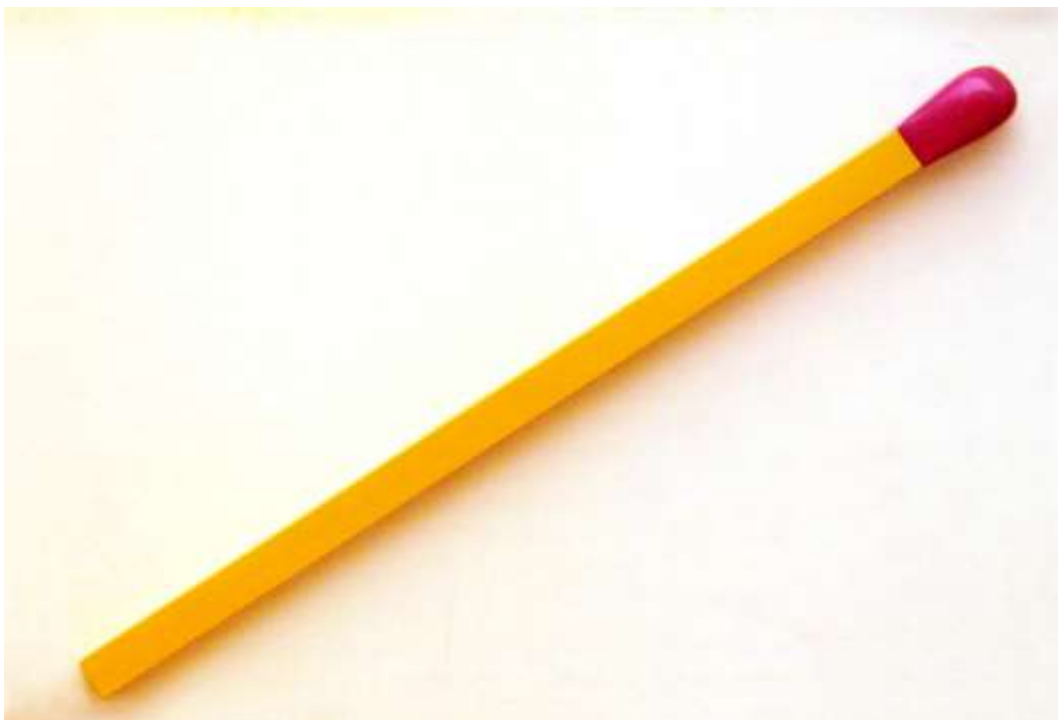
ДАГОШ КАЛАЈИЋ (1943–2005) током боравка у Риму 1963–1966. ствара дела која су спој језика модернизма и меланжа скептицизма и фасцинације савременим добом. То су пре свега дела конципирана по принципу растера, мреже: *Аутопортрет* (1963), *Incantata No. 35* (1963) и *Дневници* (1963, 1965), у којима се низом екранских prizora, фрагментарно гради прича у сликовном пољу. Она деривира из Шејкине композиције *Набрајање слика*, али је концизније саопштена језиком који тежи прецизном реду плохе. У сваком од „кадрова“ налазе се увек другачији мотиви: знакови, текстуре, апстрактне форме или фигуративни призори. Неки од њих су „цитати“ пређашњих, туђих мотива, али нису искључиво окренути репертоару историје уметности, него пре свега популарним prizорима савременог доба. Присутни су и поп елементи у иконографији, као и „ворхоловски“ портрети.



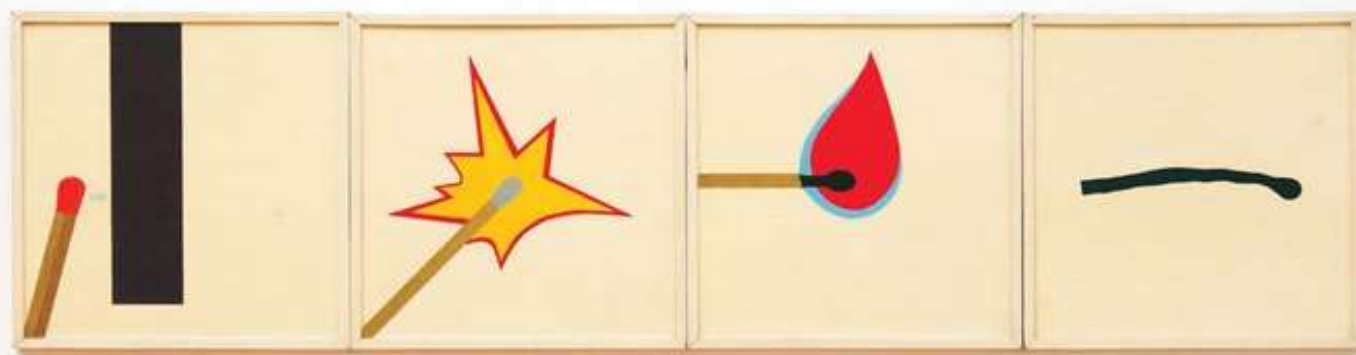
Тако компонована слика не поседује јединствен простор, него афирмише фрагментарност призора, језичку хетерогеност и семантичку поливалентност. Ово мноштво различитих фрагмената држи на окупу једино заједнички оквир. Да није њега, слика би могла да се наставља потенцијално готово у бескрајни низ секвенци, попут филмске пројекције или телевизијске емисије (**Дневник** 1963).



Међутим, уместо афирмације и глорификације нове масмедијске стварности својствене поп арту, ради се о циничној констатацији пуког постојања такве стварности. Ова Калајићева дела представљају *high-tech* нове *фигурације* и најраније примере таквог концептуализовања слике у српском сликарству (*Дневник* 1965). Калајић заступа недоследност уметничког става као нови уметнички принцип, утемељен на негацији линеарне историјско-временске наративе и афирмацији принципа синхронитета, ироничног односа како према историји културе тако и према реалности, што га чини претходником постмодернизма у српској уметности.



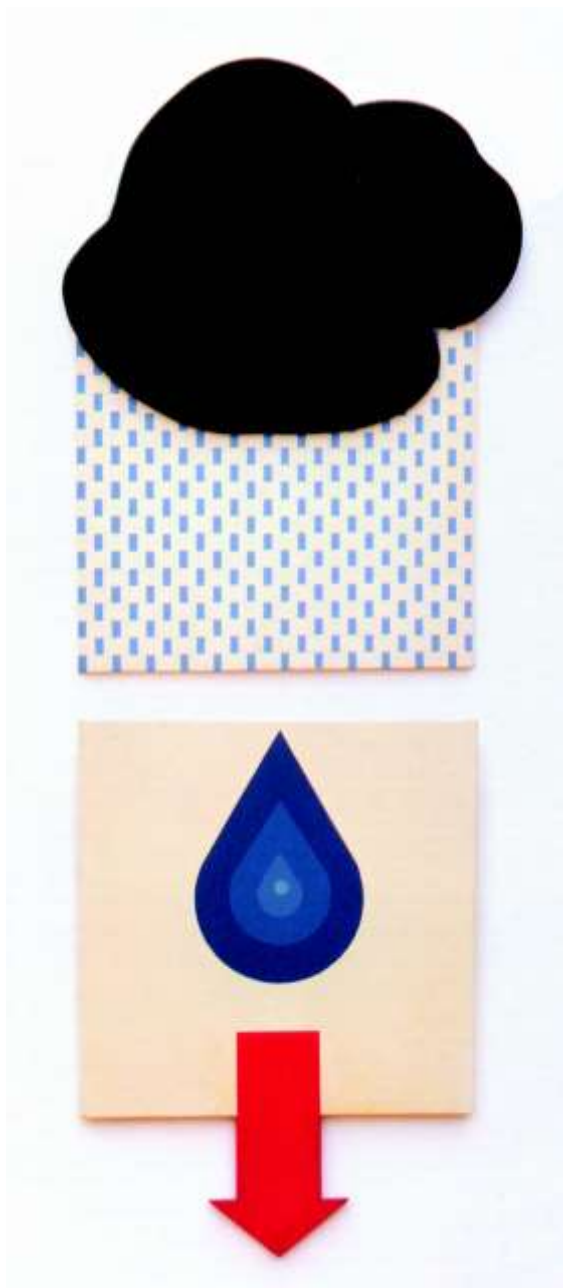
ДУШАН ОТАШЕВИЋ (1940) својим сликама-објектима највише се приближава *поп-арту* и удаљава од рецидива модернистичке слике. Реторика популарних урбаних предмета-симбола налази се у средишту његовог стваралаштва, а радови потврђују тезу да сваки предмет може постати уметничка прерађевина. У Оташевићевим делима иронија и демистификација сликарске вештине јесу основне концептуалне поставке. Везивањем за репертоар „баналне“ или „кич“ свакодневице, предмета насталих и корићених у друштву масовне потрошње, Оташевић је учинио први и најрадикалнији искорак ка поп уметности. Томе у прилог говоре његови радови: ***Шубица*** (1954) ***Море! Море!*** (1966) или ***Ала је љубав лепа!*** (1967), где су свакодневни потрошни предмети постали симболи и носиоци тематике изражајног репертоара. Са сликама-објектима Оташевић демонстрира радикалан прекид са конвенцијом штафелајне слике и техником уља на платну. Оне су конкретна материјална чињеница или производ изведен руком уметника, али и занатски предмет, конципиран тако да под одређеним условима може бити поновљен и умножен.



Друга новина коју Оташевић уводи јесте временска наратија, сугестија прогресије тока радње у истом делу. Она је представљена у више одвојених поља, сегмената као равноправних саставних чинилаца дела. Отуда су поједина дела конципирана као полиптиси, при чему у сваком од поља ових сложених целина могу да се прате промене у материјалним и физичким стањима неке предметне појаве или радње, као што је паљење и гашење шибице (*Полиптих* 1966),



цурење воде у фиктивну посуду која се постепено пуни (*Полиптих* 1966) или нарастање пене на четки за бријање (*Чисто бело Оташевићево дело I-V* 1969).



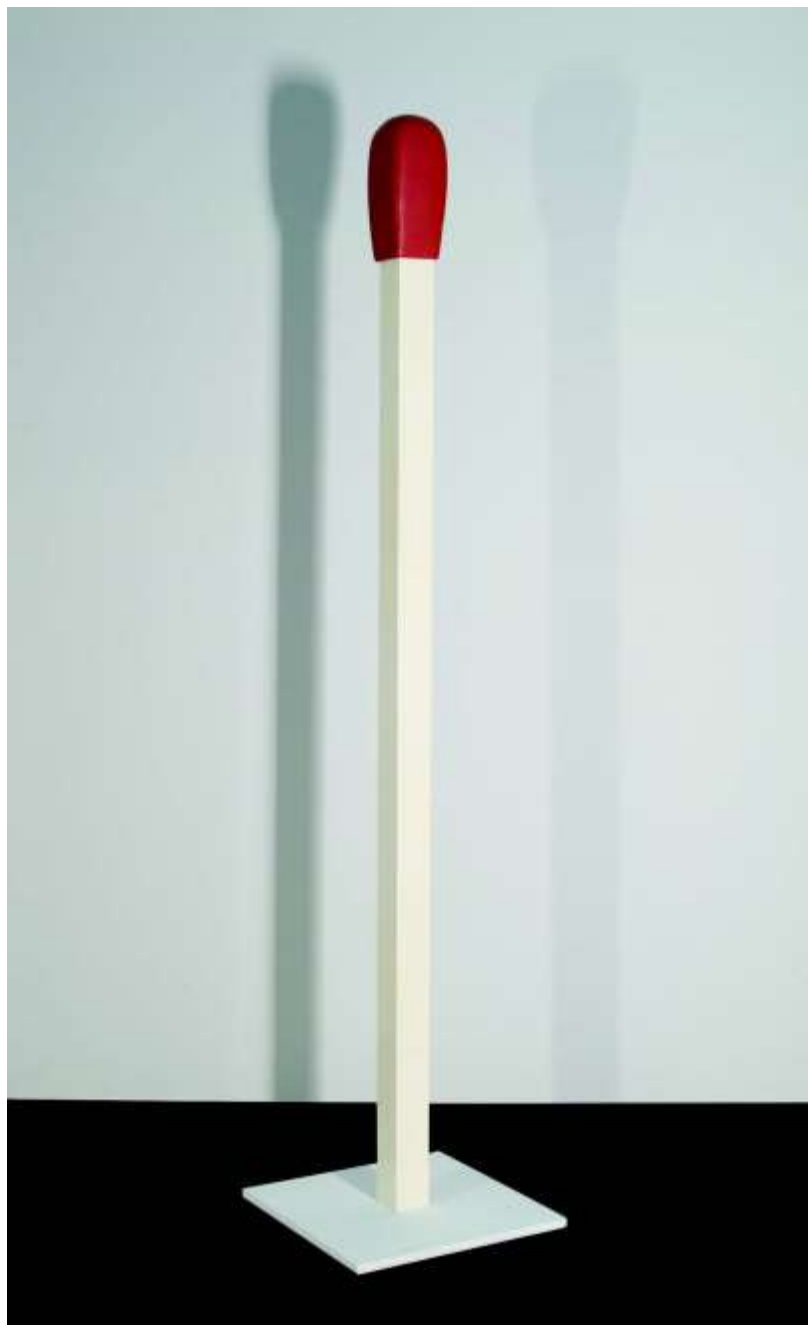
Са делом *Плакала је на мом рамену као киша* (1966), у Оташевићеве призоре полако се увлаче метафора и алегорија, које отварају шире поље алузија које се плету унутар и уоколо приказане тематике.

Поједини радови, као што су *Друже Тито, љубичице бела* и *К комунизму Лењиновим курсом* (оба из 1967), показују елементе критичког, иронијско-ангажованог, а хумор и склоност ка пародирању достижу врхунац. Оташевић кроз поједностављену реторику *поп-арта* исказује критичко-политички став, што ће током седамдесетих и осамдесетих година отворити простор проблематизовању *нове фигурације* као идеолошке или политичке уметности.



Најзад, поменута Оташевићева дела су најранији пример постмодерног пародирања соцреалистичког идеолошко-наративног тока и латентно постојеће догматске идеологије. Међутим она немају доследан, манифестан став. Њихов хумор је одбрана како од експлицитног политизовања теме, тако и од традиционализма и мистификације интерпретативног дискурса.





Насупрот овим вишезначним наративима, стоје радови у којима је предмет крајње концизно представљен, без наратије, у стању буквалне једнозначне реалности постојања (**Обелиск** 1965). Оташевићев уметнички *credo* и сама реализација дела чине дефинисану, хомогену целину: иронији става одговара иронија форме и иронија садржаја. У том погледу, њему је непотребно и готово немогуће да се користи језиком конвенционалних медија, пре свега сликарства.



РАДОМИР РЕЉИЋ (1938–2006) током шездесетих ствара једну особену фабулацију, која је једнако децентрирана како у односу на једносмерну наративу тако и на модернистички мејнстрим, упркос чињеници да је заснована на сликарском искуству и пикторалним вредностима. У средишту преокупација овог уметника изузетне литерарне културе јесте визуализована фабула (а не форма), те његовој слици најчешће претходи неки посебни, извансликарски повод. Начелно, у питању је једна интимна, субјективна наратива у чијем је средишту човек, најчешће сам аутор прерушен у ликове које слика. Колико год се Рељићево дело компликованих садржаја разликовало од радова Калајића и Оташевића, хумор и иронија су заједнички елементи њихових опуса. Рељић је свој „очајнички“ хумор с временом развио у „црни хумор“, сродан оном у радовима Богољуба Јовановића.



И док једна група његових слика представља израз критичког односа према *homo sapiensu* (**Клање кентаура** 1968/99), друга је окупљена око хедонизма *homo ludensu* и необичних, аутобиографских фабулација у сликама као што су: **Лето** и **Путовати** (1964) или **Homo Volans** (1966).



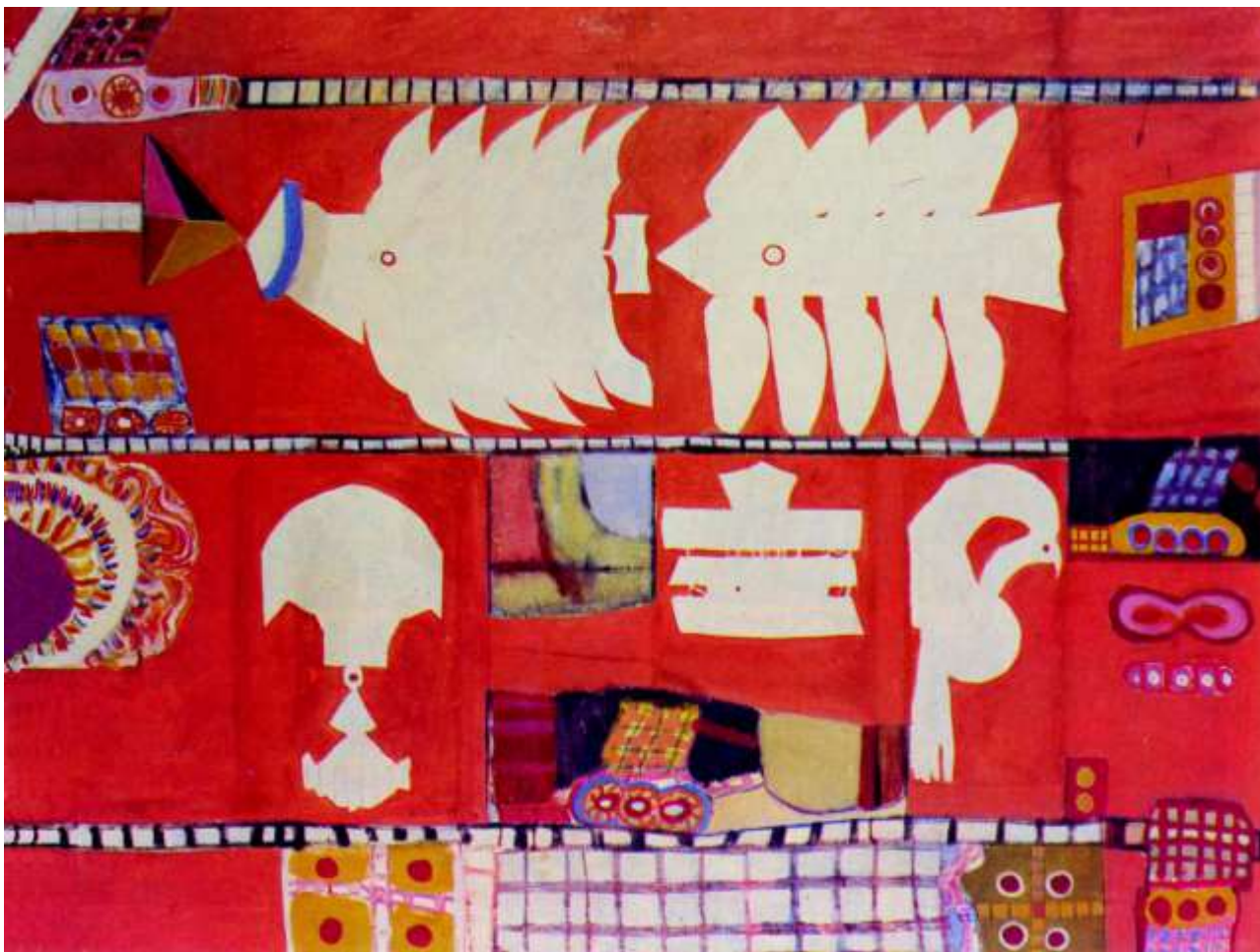
Енигматска основа наратива створена у веома сложеним иконографским репертоарима (*Атомизирани самурај* 1962, *Моцартова катедрала* 1963, *Граната у твојим плавим очима* 1965, *Музичка жртва* 1966, *О ружи* 1967), приближава га Шејки. Рељић даље развија сликарство загонетке, у којем су произвољно и субјективно комбиноване историјске и текуће чињенице, еротске фантазије и фабуле. Ради се о игри отворених релација знака и његових потенцијалних значења. Рељићеве слике конципиране су попут ребуса, као депо криптичких порука. Ишчитавање њиховог конкретног значења није могуће, а није ни нужно, јер је у питању један херметични, затворени „свет симбола“ или „алегорички реквизитаријум“.



Реч је о интелигентној игри завођења, замки за посматрача који, тек што је помислио да је открио смисао слике, бива суочен са бесмисленошћу свог наводног открића.



Дела „сликарства суровости“, као што је *Ушкопљени ратник* (1962), *Чари рата* (1964) и *Europa, terra incognita* (1969), примери су Рељићевог неповерења, револта и антиратног става. Формално, одликује их недескриптивни и дисонантни цртеж, слободан третман хроматске материје и намерна, привидна немарност у рукопису. У основи Рељићевог дела лежи скептично и саркастично преиспитивање историје, човекове улоге и мисије у њој, односно сумња, неповерење уметника у написане истине, што је у основи став постмодерне и део њеног корпуса релативитета.



ПРЕДРАГ НЕШКОВИЋ (1938) у другој половини шездесетих ствара најоптимистичкија дела послератног српског сликарства. Прошавши кроз рано искуство енформела и нео-даде, Нешковић је био лишен обзира према култу квалитета сликања и обавези естетског изгледа слике. Он је више ликовнији и условно речено “апстрактнији”, а мање наративан и друштвенополитички ангажован у односу на остале експоненте *нове фигурације* београдског круга. Свет предмета и знакова у Нешковићевом сликарству средине шездесетих јесте свет дечачке визије и игре (*Историја лета* 1965). Он начелно припада иконографији локалне популарне културе, али је филтриран кроз лични, искошен и дистанциран поглед на садржаје и амблеме савременог живота.



Слике ***Елементи рата, Полетање*** (1966) и ***Дама са шеширом*** (1969), имају порекло у „табаковићевском“ духу ноншалантне критике и ироније. Оне су најближе идеологији поп-арта, ставом да се питањима савременог живота прилази пре с позитивног, него с негативног становишта. Таква одлука довела је Нешковића ка стварању хиперреалности, симулактума доброг, бољег, најбољег света. Његова дела су својеврсни *dolce vita* шездесетих. Употреба синтетичких боја (акрилик, полимер) дају овим сликама непосредност и визуелно богатство, допуштајући аутору да ужива у процесу сликања, односно привидно неспретног „фарбања“ површина, којим ће се касније приближити „лошем сликарству“ (*bad painting*). Њихов плакатски карактер допринео је већој комуникативности, лакшем читању и ширем прихватању Нешковићевих радова.

- Немарни, а ангажовани језик *нове фигурације* београдског круга јесте својеврсни облик критике затеченог стања у југословенској уметности, друштву и политици. Та критика била је уперена како у саме темеље друштвене и културне структуре, тако и у институционализовану високомодернистичку уметност, која је средину шездесетих година дочекала исцрпљеног и рециклираног језика, неспремна на удар који су јој спремале популарна и медијска култура, као и генерација младих, самосвесних уметника и критичара.
- Београдска *нова фигурација* је измешала различите идеолошке кодове на начин сличан ономе како је то чинила југословенска политика, али је српски *поп-арт* хумором и иронијом изиграо њену озбиљност и најавио њену смрт.