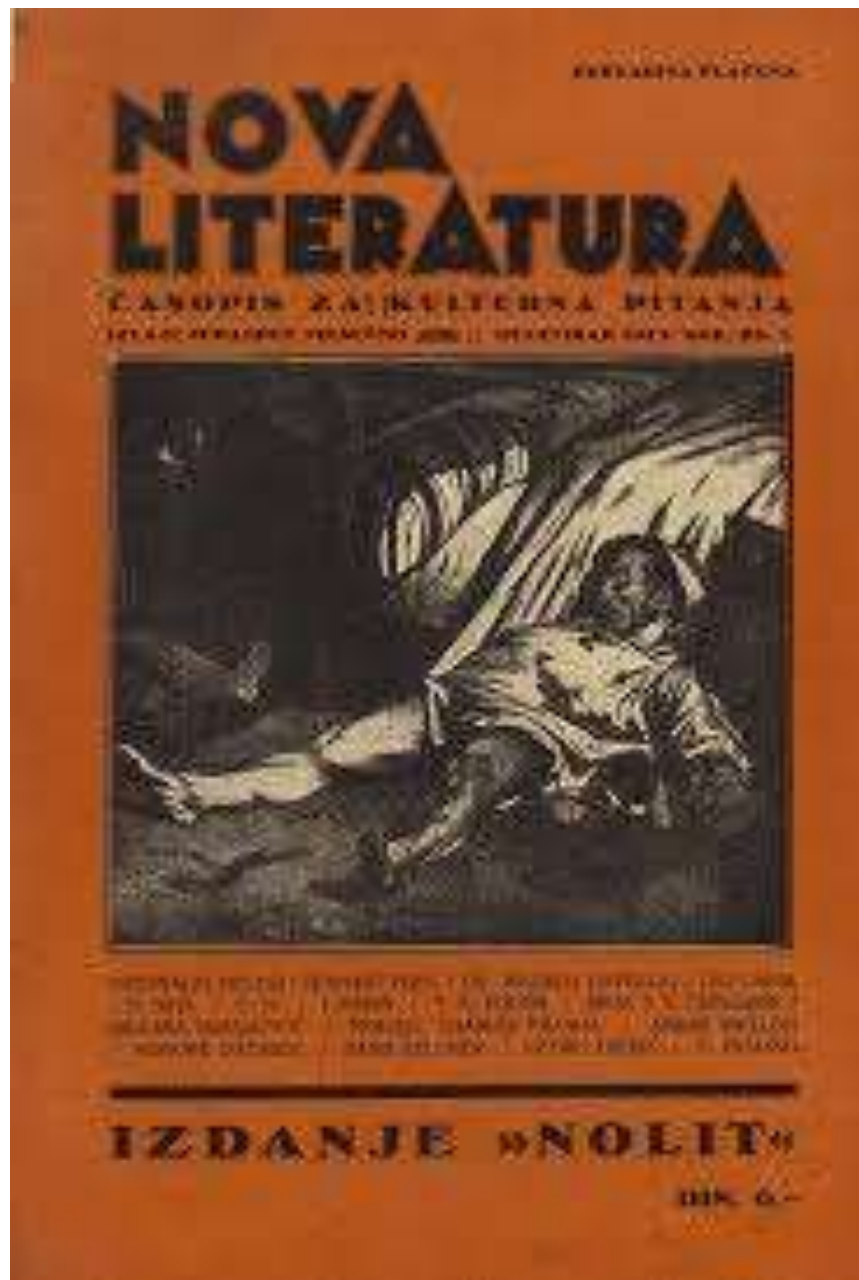


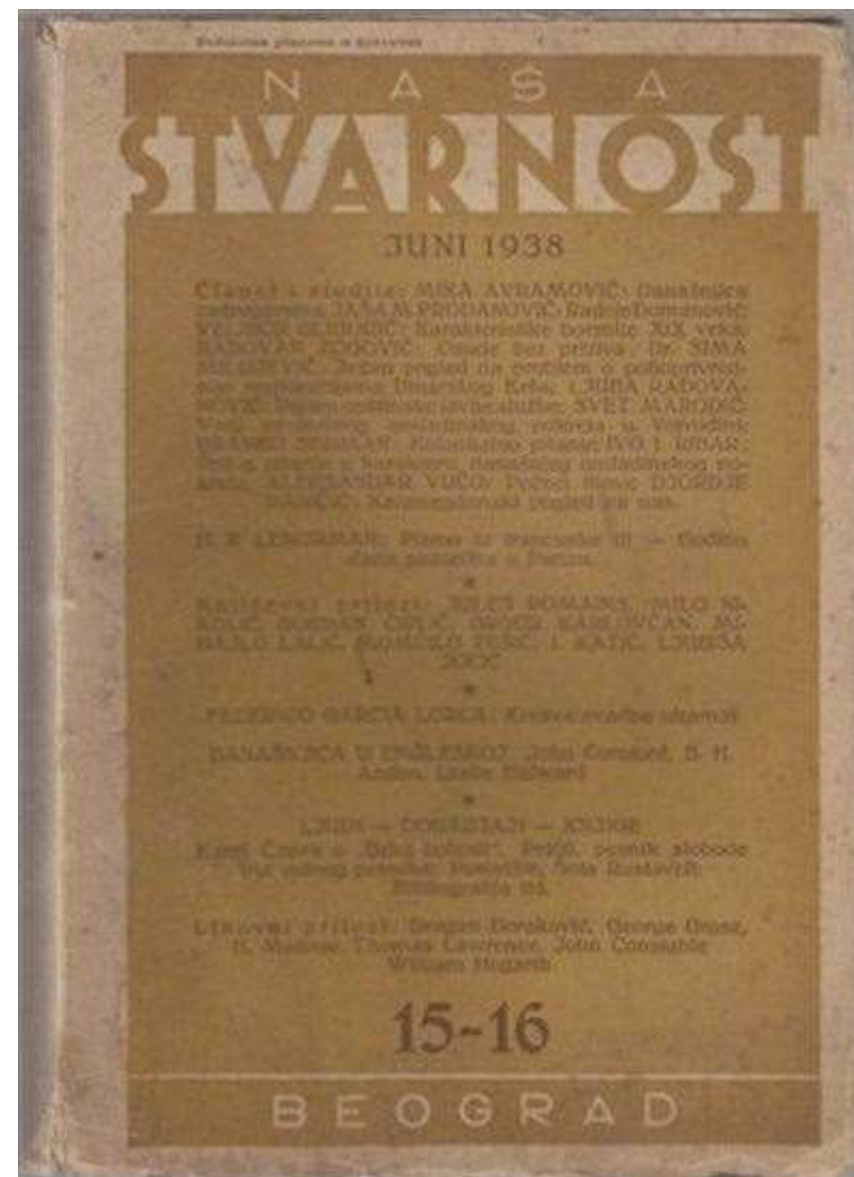
4. ПРОБЛЕМ ТЕМЕ У СРПСКОЈ МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ

- Социјално ангажована уметност

- Око 1930. српска уметност утонула је у арифицијелност, самодовољност и конформизам потпуно изгубивши критички однос према животној реалности. Такву уметност одбацили су тада политички напредни сликари леве оријентације и у први план истакли **тему** слике, уверени да посредством ње могу да изразе свој ангажовани став према тада актуелној друштвеној ситуацији у земљи и свету.
- Струја **друштвено ангажоване уметности** настаје средином четврте деценије као реакција на елитизам српске буржоазије и њену уметност, а корени социјално ангажоване уметности леже у политичкој и идеолошкој оријентацији главних носилаца. Они су своје стваралаштво темељили на негацији затечених друштвених прилика и државног система, борби против појачане капиталистичке експлоатације и социјалне неправде, тегобних услова живота и рада најнижих слојева друштва.
- Почетком тридесетих година 20. века Југославија је капиталистичка земља и парламентарна монархија, којом влада династија Карађорђевић. Политичке тензије изазване сепаратистичким тежњама појединих нација, кулминирале су после убиства краља Александра Карађорђевића у Марсеју 1934. Алтернативну политичку опцију представљала је Комунистичка партија Југославије, која је функционисала у илегалу (изван Парламента), а веровала у интернационално братство, револуционарне промене и стварање бољег, хуманијег друштва.
- Као таква, КПЈ је стицала све већи број симпатизера и чланова међу напредним интелектуалцима и уметницима тог времена, који прелазе на позиције непосредног друштвеног ангажовања.

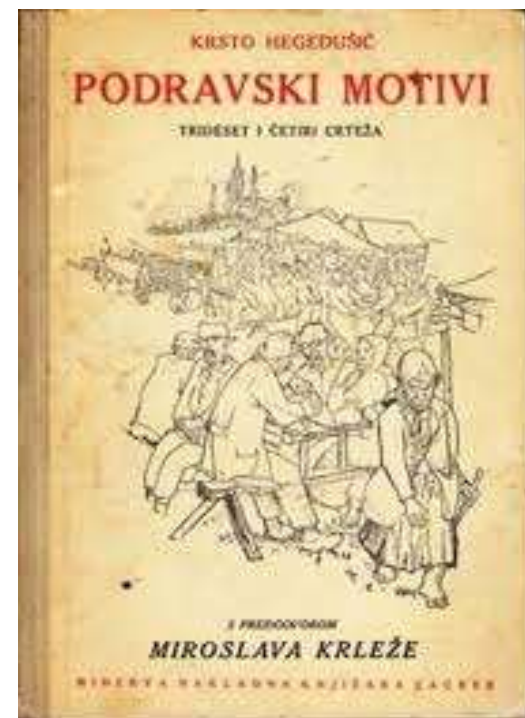
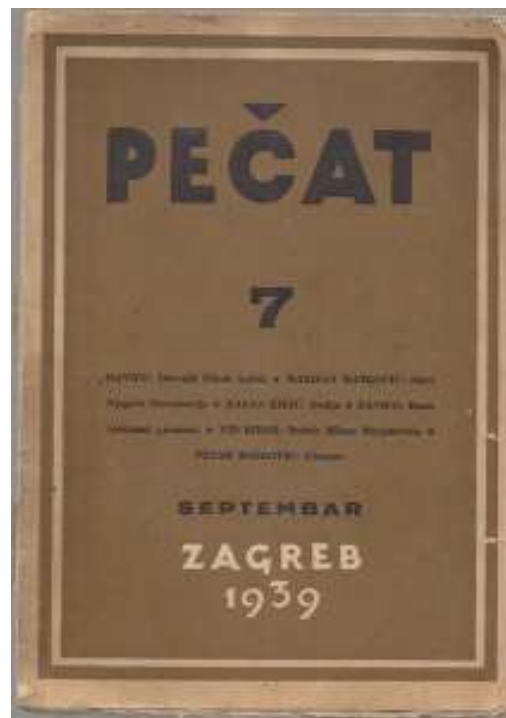
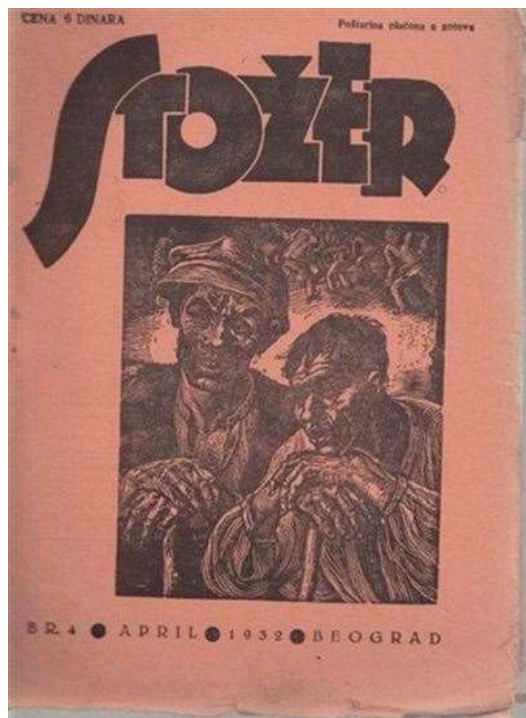


Упориште деловања
српских лево
оријентисаних уметника и
писаца били су бројни
часописи и листови, као
што су: **Нова литература**
(1928–1929) чији су
оснивачи били браћа Ото и
Павле Бихаљи Мерин,
затим *Стожер*, *Данас*,
Наша стварност, *Живот*
и рад, *Уметност и*
критика, *Радничке новине*,
Млада култура и НИН.



политичка исходишта социјалне уметности и „сукоб на левици“

- У совјетском граду Харкову 1930. одржана је Међународна конференција пролетерских и револуционарних писаца, на којој је усвојена нова и јединствена партијска доктрина у области политичке идеологије, а социјалистички реализам проглашен званичном пролетерском естетиком.
- Ждановљевим декретом изгласаним на Конгресу совјетске комунистичке партије у Москви 1932, укинуте су све друге леве и десне уметничке асоцијације у СССР-у и успостављени јединствени савези писаца и ликовних уметника, како би се зауставио талас „идеолошки неподобних“ уметничких тенденција.
- Као и све друге комунистичке партије, КПЈ је такође прихватила социјалистички реализам као основу своје политике у области културе и уметности.
- Међутим, међу југословенским лево оријентисаним уметницима и писцима постојала су фундаментална неслагања. Једни су прихватили тврду, харковску доктрину у области културе и уметности, док су други, попут српских надреалиста, следећи ставове Мирослава Крлеже, предложили синтезу уметности и револуције, чиме је започео „сукоб на левици“.



„Сукоб на левици“ отпочео је нападом на надреалисте, који су предводили Стеван Галогача и Ото Бихаљи Мерин у часопису **Стожер**. Сукоб је ескалирао у полемици око Крлежиног предговора за збирку цртежа **Подравски мотиви** Крсте Хегедушића, предводника загребачке групе социјално ангажованих сликара **Земља**. Крлежа је у том тексту одлучно одбацио харковску линију и zaloжио се за социјалну уметност у којој естетски квалитет и индивидуални израз неће бити угушени темом и идеолошком вредношћу мотива. Уследила је жестока полемика, која је током тридесетих година вођена на страницама загребачких часописа **Печат** и **Књижевне свеске**, а антагонизирања ставова поводом питања односа уметности и револуције обележила су читаву наредну епоху социјалистичке Југославије.

прве манифестације социјално ангазоване уметности у Србији

- Иако се прва манифестација социјално ангазоване уметности везује за самосталну изложбу **Мирка Кујачића** у Београду **1932.** на којој је био изложен један готово надреалистички колаж – урамљена радничка цокула са луком и натписом ***Зимски мотив. Резервисано за Музеј хуманих друштава*** – једина додирна тачка између социјално ангазоване уметности и надреализма била је идеја друштвенополитичке побуне и револуционарног преврата кроз уметност.
- У пратећем ***Манифесту***, Кујачић је дефинисао социјалну уметност као „колективну уметност правде, пожртвовања и братства“ и њене циљеве, а то су били: борба против ларпурлартизма и естетике „париске школе“ као парадигме „чисте уметности“ неразумљиве ширим масама.
- Међутим, иза ових громогласних речи нису стајала дела која би и практично показала како изгледа та „синтеза уметности и живота“.
- Била је то заправо крилатица руске авангарде, коју су совјетски идеолози соцреализма користили у пропагандне сврхе, а већина српских уметника шаблонски преузела.
- За разлику од загребачке групе *Земља*, која је имала чврсту организациону структуру и напредну уметничку оријентацију, у Београду је струја социјално ангазоване уметности била изразито идеолошки ригидна и некохерентна.

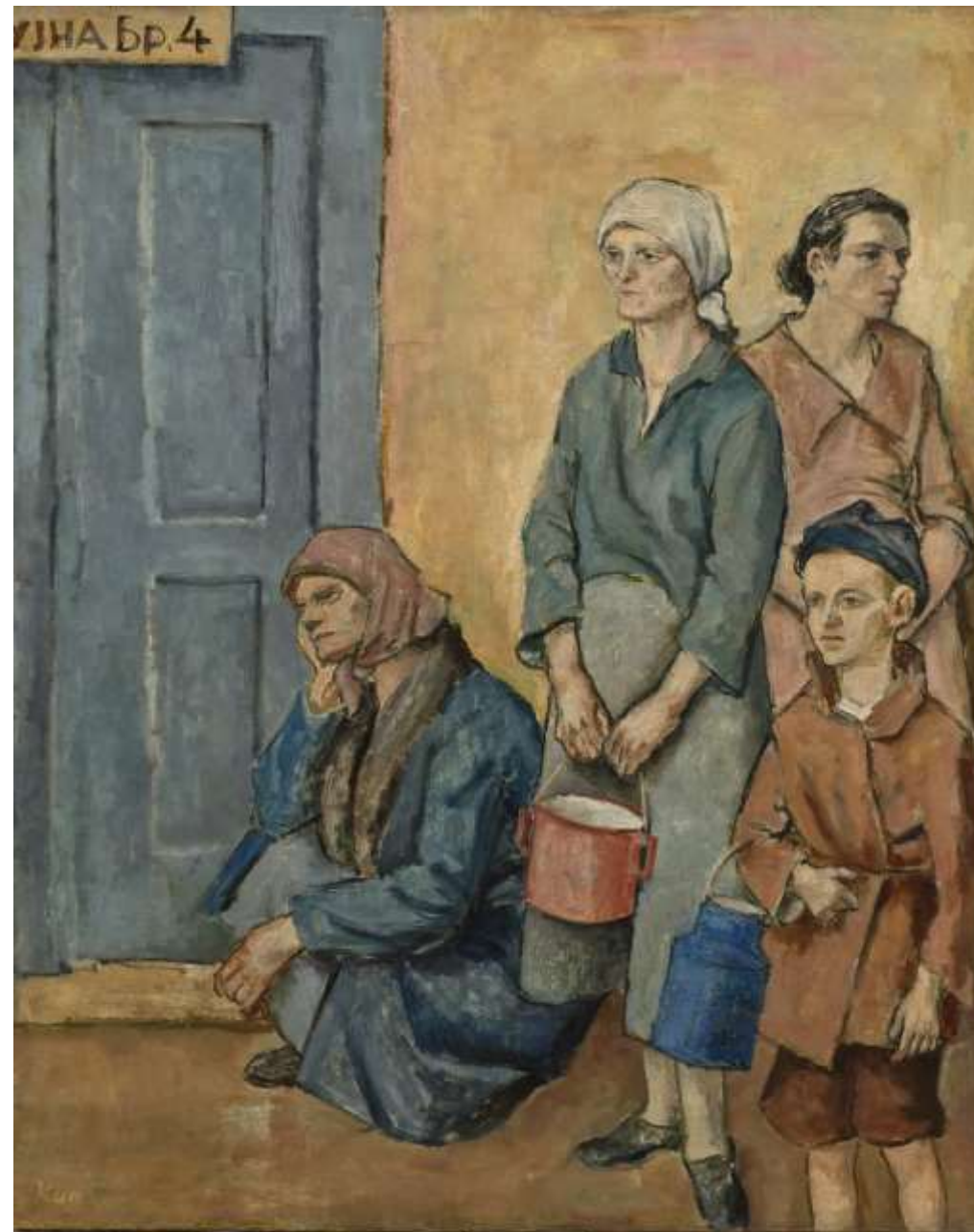
Група *Живот* (1934–1940)

- Године **1934.** лево оријентисани српски уметници формирали су групу ***Живот***, а њени експоненти били су сликари: Мирко Кујачић, Ђорђе Андрејевић Кун, Драган Бераковић, Ђурђе Теодоровић, Радојица Живановић Ноје и двојица вајара: Владета Пиперски и Стеван Боднаров.
- Залажући се за уметност популистичког карактера, они су били ближи догматским позицијама харковског конгреса. Међутим, уместо да јавно иступају као група, деловали су полуилегално у оквиру постојећих уметничких асоцијација у Београду, а да током постојања групе (до 1940) нису организовали ниједну изложбу групе.
- Упркос разликама у схватањима уметности, одржавали су везе са загребачком групом *Земља* (коју је полиција забранила 1935) и бојкотовали изложбе у организацији Уметничког павиљона „Цвјета Зузорић“ 1936.
- Група уметника, коју су предводили Кун, Кујачић, Боднаров и Бераковић, поднела је резолуцију о материјалном положају уметника тражећи извесне олакшице за изнајмљивање овог изложбеног павиљона и промену критеријума селекције дела за изложбе. Пошто њихови захтеви нису усвојени, група је одлучила да бојкотује Јесењу изложбу. Убрзо, у удружењу дошло је до подвајања, управу су преузели Винко Грдан и Кујачић, те су многи угледни уметници напустили ову асоцијацију.
- Иако ни чланови групе *Живот* нису били сложни, бојкоташка изложба је ипак одржана крајем 1936. на Техничком факултету у Београду.
- То је довело до формирања ***Салона независних уметника***, чији су чланови своју прву изложбу организовали 1937. у Инжењерском дому, а потом на Правном факултету (1938) и у Соколском дому (1939). Упркос стилској и концептуалној хетерогености, круг уметника око *Салона независних* се ширио. Чинили су га водећи експоненти социјално ангажоване уметности, али и уметници који су у ову асоцијацију доживљавали као могућност да изразе своје незадовољство званичном политиком и уметничким приликама, попут Боре Баруха, Михаила Петрова, Павла Васића и других.
- Крајем 1940. полицијски терор против комуниста и напредних интелектуалаца је појачан, неколицина чланова групе *Живот* је ухапшена, те више нису постојали услови за било какав вид колективног рада и иступања уметника леве оријентације.

одлике уметничке продукције групе *Живот*

- Под утицајем КПЈ, чланови групе *Живот* прихватили су тврду, харковску доктрину пролетерске уметности.
- Закупљени искључиво **темом** слике, **реалистички идиом** и **друштвено ангажоване садржаје** користили су као средства исказивања критичког односа према затеченој уметничкој и политичкој ситуацији, социјалним неправдама и маргинализацији потлачених слојева друштва.
- Међутим, био је то више позив на демонстрацију и побуна, него естетичка концепција са дефинисаном ликовном синтаксом. Проблем је лежао у преузимању ликовног језика грађанске уметности четврте деценије – код Кујачића, или формалних решења старих мајстора (**Веласкез, Гоја, Курбе, Домије**) – код Ђурђа Теодоровића и Ђорђа Андрејевића Куна.
- Знатан део сликарске продукције ове групе своди се на илустрацију живота људи са друштвене маргине: радничке класе, пролетера и градске сиротиње. Томе у прилог говоре дела предводника групе Ђорђа Андрејевића Куна, пре свега његова слика *Ложioniца* (1932), која се колористичким хармонијама умногоме разликовала од тонских моделованих мртвих природа и актова чланова групе *Облик*, на чијој је изложби била први пут јавно приказана.

Затим настаје Кунова слика ***Кујна бр. 4*** (1936). То је приказ са очајницима који чекају храну, којим је скренута пажња на сиромаштво, глад и неизвесност егзистенције људи са друштвене маргине.





Кунове слике **Мајка** (1937) и **У ђелију** (1939) критички разоткривају чињенице о друштвеном раслојавању и депресији као последици капиталистичке експлоатације и политичке репресије. У њима постоји евидентан напор да се илустративност социјалне теме уравнотежи са ликовном обрадом. Насупрот колористички живој и иконографски смелој представи дојења на слици **Мајка**, тонски конципирана слика **У ђелију** јесте Куново програмски најпотпуније дело социјално ангазоване тематике.





Поред Кујачића који је у сликама задржао груб гест колористичког експресионизма, социјалну тематику покушао је да ликовно оплемени и **Ђурђе Теодоровић**. Његова слика ***Вечерња шетња*** (1935) изведена у духу Курбеових *Туцача камена*, привукла је пажњу ликовне критике племенитом фактуром, али је интервенцијом полиције уклоњена са поставке Пролећне изложбе у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“.



Теодоровићева слика **Одмор** (1938/39) делује као пука илустрација теме, једнако као и слика **Хлеб** (1937) **Драгана Бераковића**, који основну, егзистенцијалну потребу за храном представља упрошћеним наративом.





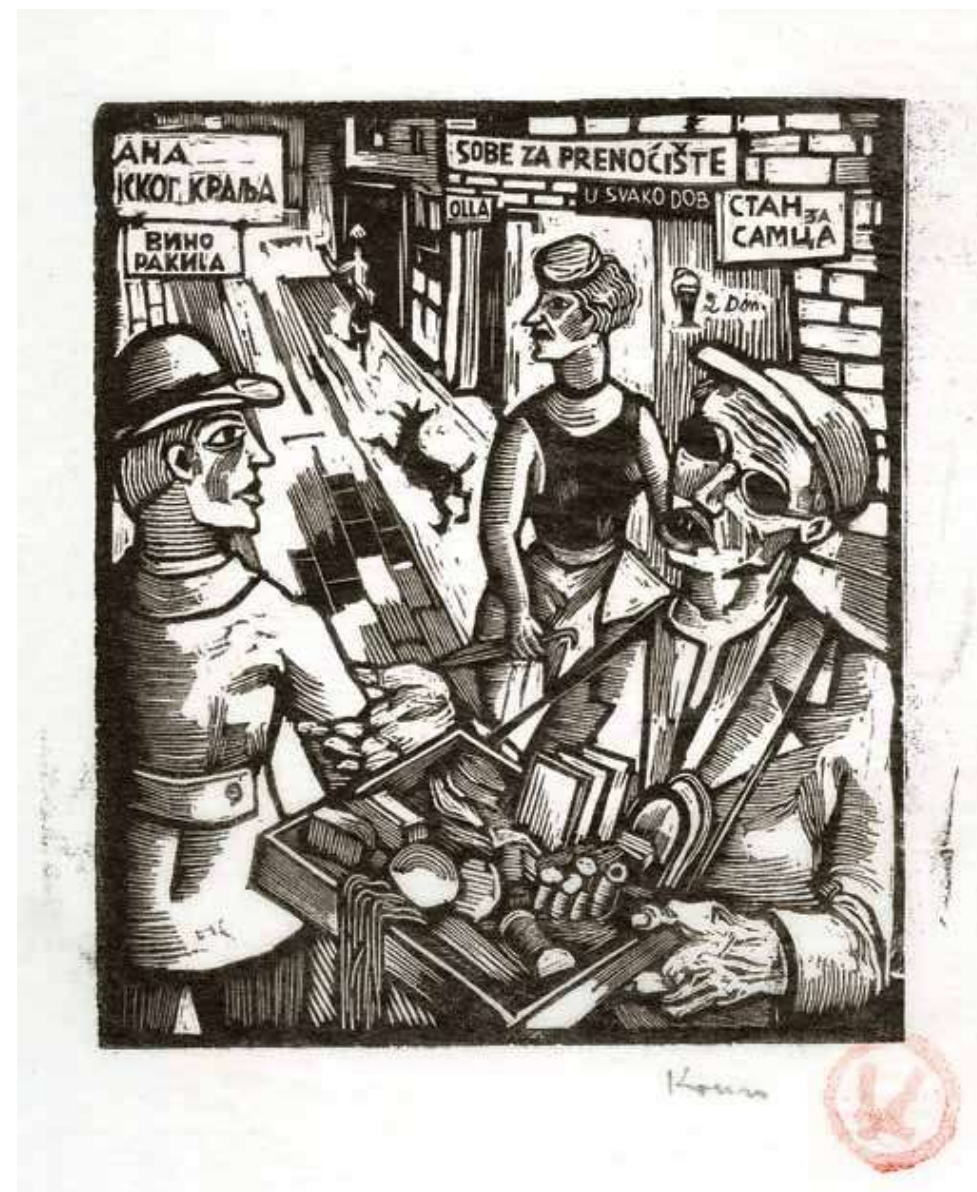
Насупрот претходно поменутих делима стоје мртве природе и пејзажи Радојице Живановића Ноја, који је следио идеје групе, али њен акционо-политички програм није применио у уметничкој пракси.

Стеван Боднаров сликао је интимистички конципиране пејзаже и портрете малих формата, као што је његов ***Аутопортрет*** (1931).

Слична поларизација постојала је и у делима припадника *Салона независних*, где се пука илустративност мешала са стварним уметничким доприносом.



Највише уметничке домете социјално ангажована уметност дала је у домену графике. Већ на првој графичкој изложби у Београду **1934**, пажњу привлаче наративно-експресивни радови са социјалном тематиком **Кујачића** – који представљају оштар критички коментар на живот богате буржоазије, **Куна** – који проблематизује питање проституције као наличје морала у veleграду (**Улица** 1933), и





Арпада Балажа – чија мапа
Јатаган-мала (1934)
представља убедљиву,
сугестивну хронику пучког
миљеа сиротињске четврти
на ободу Београда.





Пун ефекат је постигнут у инвентивно конципираним графичким мапама **Првослава Пива Караматијевића** *Стварност у стварности* (1933) и *Земља* (1938),

KRVAVO ZLATO

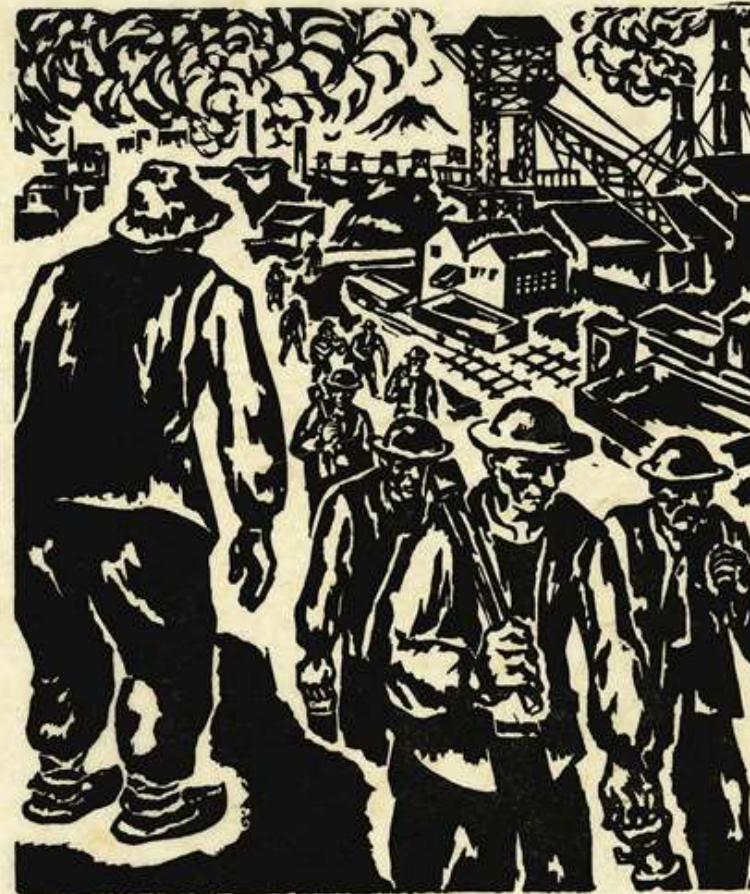


28

ORIGINALNIH DRVOREZA
DJ. ANDREJEVIĆA - KUNA
TEKST OD JOVANA POPOVIĆA

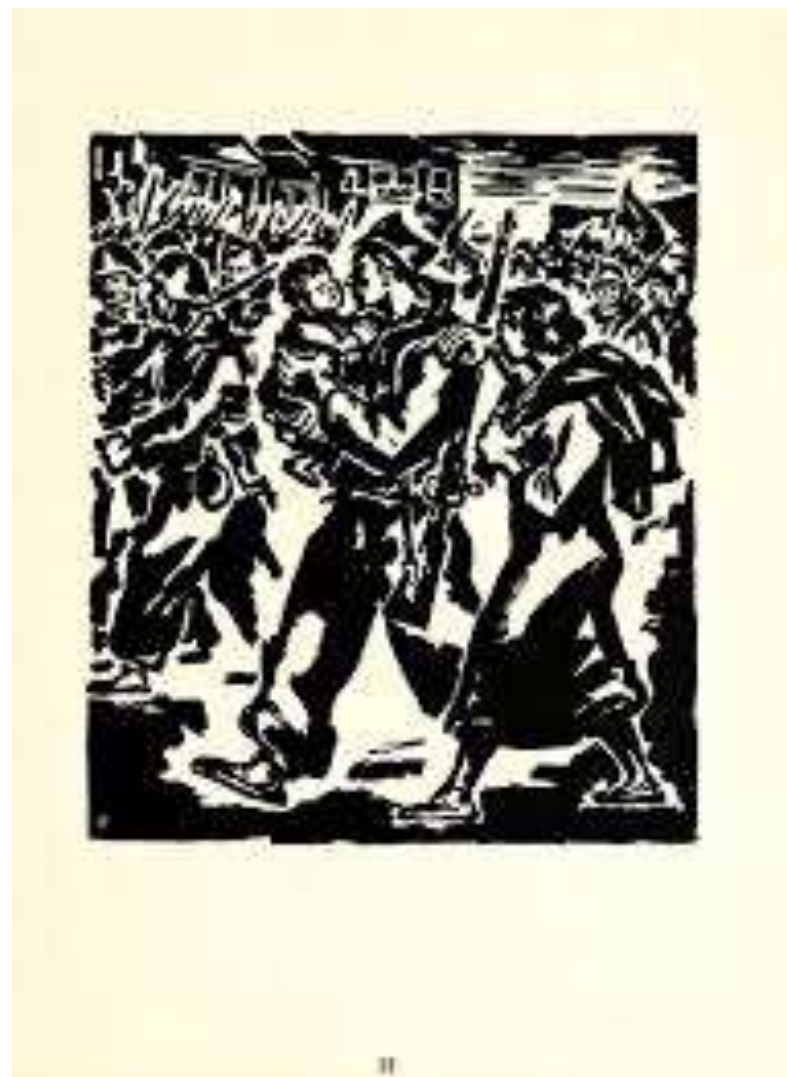
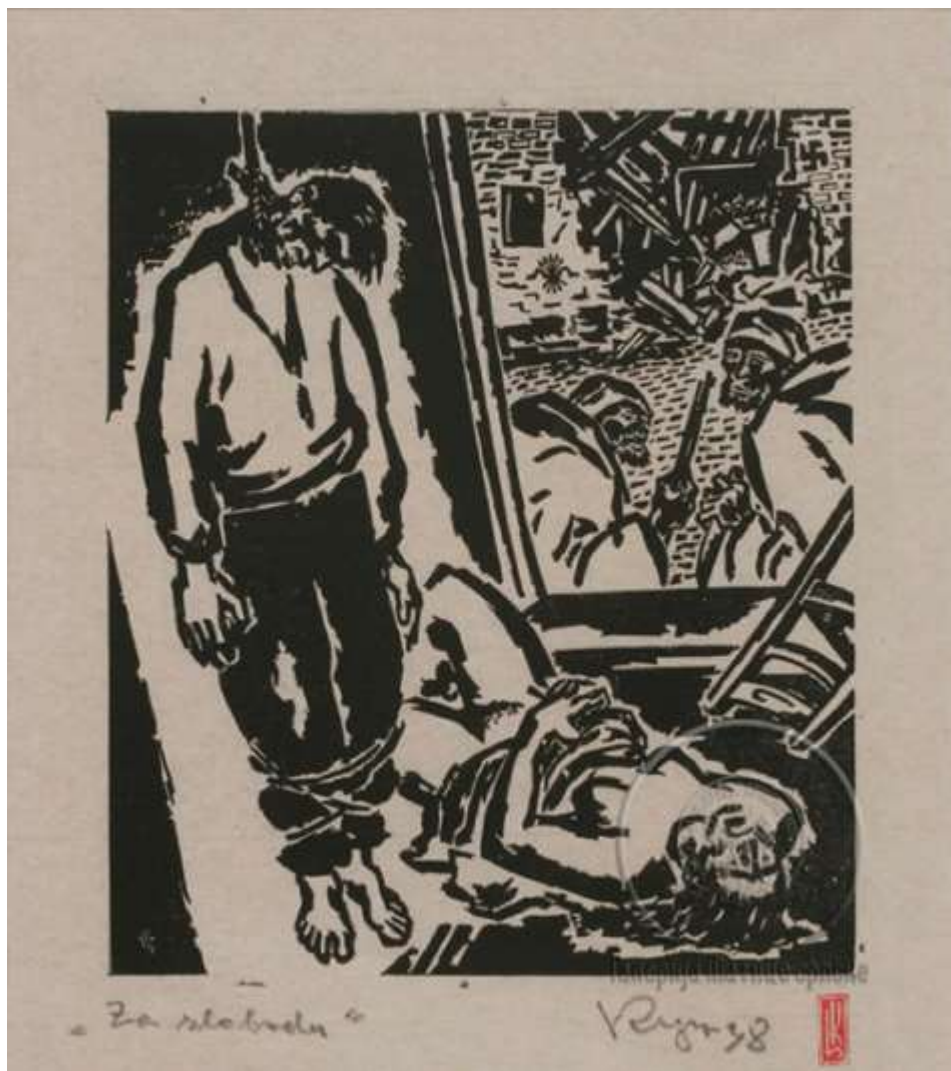


V. R. 34



V. R. 34

мапама Ђорђа Андрејевића Куна, као што је *Крваво злато* (1934), коју је полиција одмах запленила због критичких конотација на тему наличја процеса превођења сељака у раднике у време економске кризе,



као и Кунова мапа **За мир и слободу** (1938) са темом шпанског грађанског рата,

затим мапама Мирка Кујачића *Рибари* (1934)



те Кујачићевој мапи **Изградња** (1935–1938)

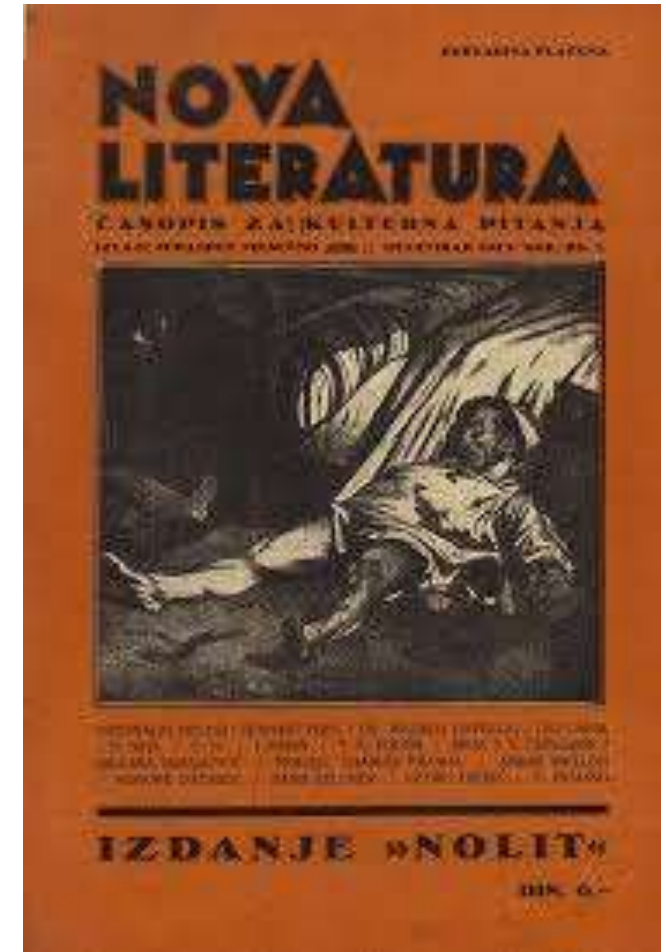




графичкој мапи **Даниела Озма** *Из босанских шума* (1939).

одлике графичких мапа

- Изведени у техникама дрвореза и линореза, ове графичке листове одликују **континуирана нарација и непосредност израза.**
- Њихова ликовна синтакса заснована је на **редукцији, контрастима црно-бело и експресивној снази цртежа.**
- Ова изражајна средства била су у функцији артикулације идеолошког наратива, чија је **порука била лако читљива, једнозначна и разумљива** широким масама и функционисала као својеврсна „библија за неписмене“ (*biblia pauperum*).
- Настали са циљем да **документују** свакодневне, друштвено актуелне и политички провокативне теме, ови графички радови били су намењени свим друштвеним групама, а не искључиво једном слоју.
- Због мањег формата, могућности умножавања и приступачних цена, били су веома популарни у то време и често репродуковани у левичарским часописима и листовима, заједно са делима уметника минулих епоха на које су се угледали.



индивидуални доприноси социјално ангажованој уметности

- Идеје социјално ангажоване уметности прожеле су и дело других српских уметника, који су осећали потребу да искажу протест, неслагање или незадовољство актуелним друштвенополитичким приликама у земљи.
- У њиховим делима такође срећемо суморну свакодневицу, беду и депресију најширих, социјално угрожених слојева, негативне последице радних миграција из руралне у урбане средине, које су умногоме промениле физиономију српских градова.
- Густо насељене, сиромашне радничке четврти са веома лошим условима за живот, маргинални социјални статус и алијенација њихових житеља, забележени су у низу слика уметника треће и четврте деценије 20. века.



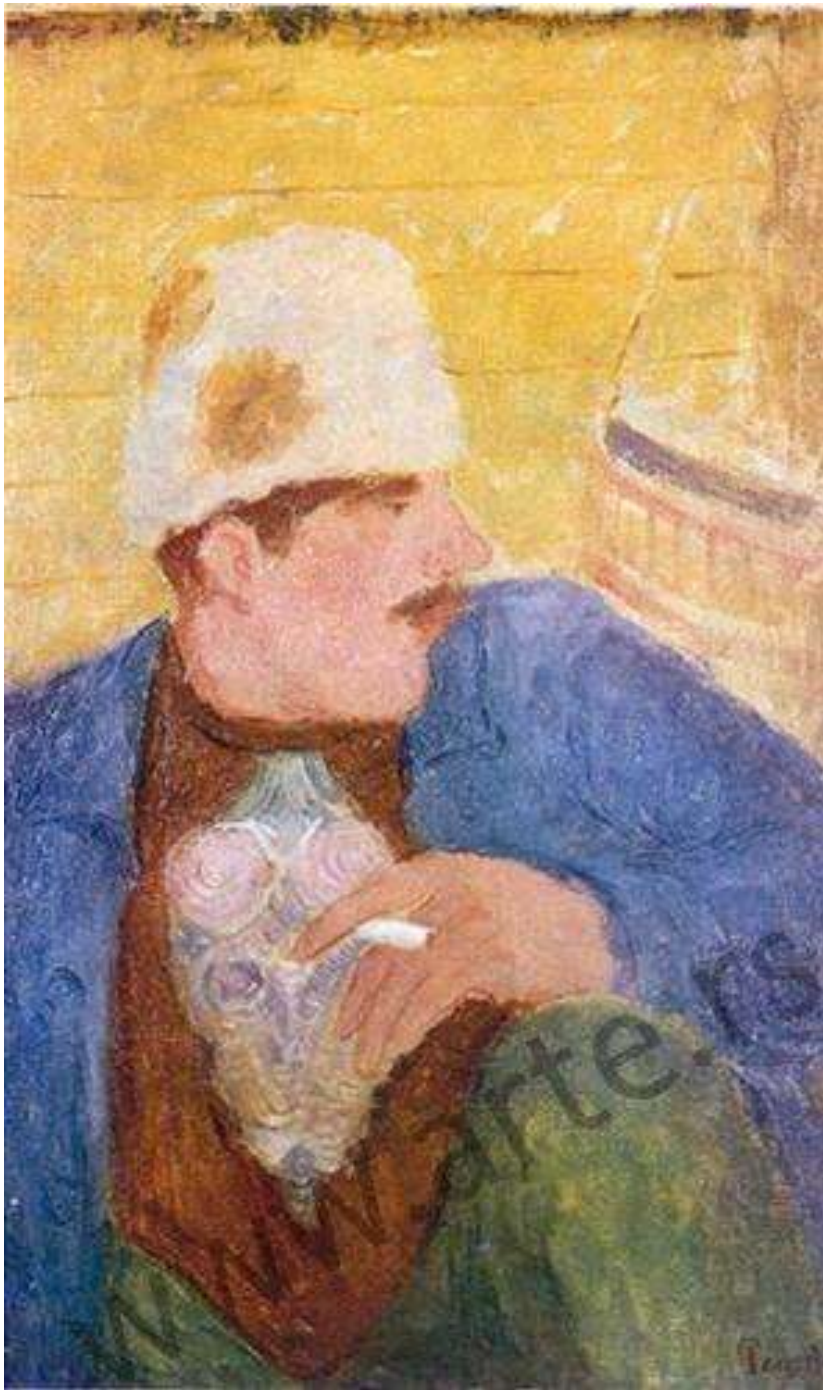
Почев од дела **Младена Јосића** *Мотив са Чукарице* (1927),



преко слика Јована Бијелића ***Двориште у Ловћенској улици*** (1928), до радова Ивана Радовића ***Јатаган-мала*** (1928) и Косте Хакмана ***Предграђе Београда*** (1937) конципираних као „социјалне ведуте Београда“.



Класни статус и начин живљења друштвено изједначених радника и сељака забележени су у Лубардиним представама **Носача** (1934) и **Шиптара** (1937).



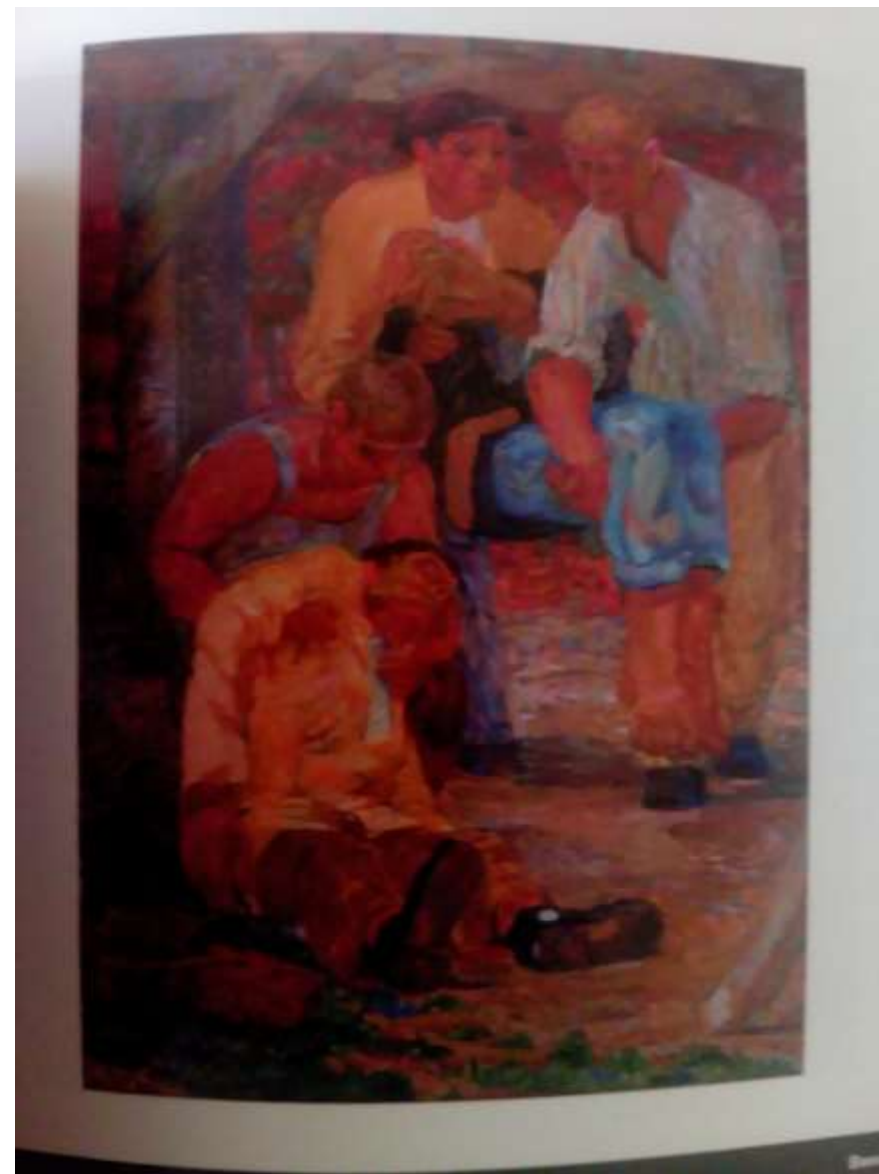
Призори из јавног превоза Ивана Радовића ***Румунски сељак у вагону треће класе*** (1931) и Ивана Табаковића ***У возу*** (1934), приказују свет исцрпљених, уморних и клонулих људи.



Најзад ***Мртва природа са алатима*** (1934) и ***Мртва природа са тањиром пасуља*** (1940) Ивана Табаковића остављају утисак немара, сиромаштва и одсуства сваког хедонизма за трпезом обичног света.



Као бивши припадник групе *Земља*, **Винко Грдан** је донео креативни приступ социјалној теми, који подразумева пуну усаглашеност ликовних елемената и идеје. Не дозволивши да сликом преовладају литерарност и тендециозност предметног мотива, он је успео да задржи смисао теме, али и да сачува пиктуралне вредности слике. Томе у прилог говоре његова слика *У град* (1935), која приказује долазак поворке радника-печалбара, те приказ сиромашних различите старосне доби који заједно чекају милостињу *Пред вратима* (1937), као и слика *Несрећа* (1937–1939).



Лубардина слика **Збег из Шпаније** (1936) проистекла је реакције уметника на трагичне догађаје шпанског грађанског рата, док плакат Михаила С. Петрова **Боље гроб – него роб 27. март 1941.** инспирисан демонстрацијама у Београду поводом потписивања пакта са Немачком, истовремено сведочи о уметниковим политичким уверењима.



уметничка продукција током Другог светског рата

- Други светски рат почео је у Србији 6. априла 1941. године бомбардовањем Београда, масовним страдањем градског живља у систематском разарању цивилних објеката и институција културе и уметности, када је зграда **Народне библиотеке** потпуно уништена, док је зграда **Музеја кнеза Павла** претрпела знатна оштећења.
- Усташе су убиле Саву Шумановића, Немци Бору Баруха, Милицу Бешевић и Александру Божић, мађарски окупатори Богдана Шупута, а страдали су и многи други српски уметници. Највећи број се повукао из јавног живота, други су интернирани у војне и политичке логоре, а трећи су се прикључили партизанским одредима у борби за ослобођење.
- У тешким условима борбених дејстава, без правих могућности за стваралачки рад, у периоду 1941–1945. настајала је уметност рата и отпора, која је представљала наставак предратне социјалне тенденције.





Изузев **Душана Влајића** који је у ратном заробљеништву остварио зенит у **портретном жанру**,



углавном су то биле експресивне сцене из логорског живота у озлоглашеном Маутхаузену **Милоша Бајића** и документарне скице **Стевана Боднарова** из логора на Бањици.





Главнину ратне уметничке продукције чине цртежи изведени у предаху између битака, сцене са борбених положаја и преношења рањеника, као што то показују радови **Куна**. Настали у атмосфери која није била погодна за концентрисан уметнички рад, ови радови поседују изненађујућу непосредност, свежину, лакоћу у извођењу и ликовни квалитет. У питању су спонтане, аутентичне скице и дневничке забелешке **документарног** карактера, лишене тенденциозне дидактичности теме.



Осим ретких **пропагандних** плаката са јасно диференцираним ликовима партизанског ослободиоца и немачких окупатора и колаборациониста, сачувани су ратни цртежи **Пива Караматијевића** сличног карактера као и Кунови,





као и графички radovi **Бранка Шотре.**

резиме

- Социјално сликарство у Србији представљало је вид борбе лево оријентисаних уметника против политичке репресије владајућег режима, капиталистичке експлоатације и друштвене неправде. То су били његови социолошки и политички корени, док је његов уметнички израз проистекао из реакције на естетизам грађанске уметности четврте деценије.
- Издвајајући у први план тему, кроз коју су експлицирали своја политичка опредељења и критичке ставове, уметници ове оријентације изградили су јасан однос према слици. Она је за њих одраз друштвене стварности, реалног живота (мимезис) и представља средство политички прогресивних снага у борби за бољи, праведнији и хуманији свет, а њена лепота лежи у друштвеној ангажованости и утилитарности.
- Померајући фокус на тему као основни смисао слике, социјална уметност је готово занемарила њене друге, формалне и садржинске аспекте. Основни проблем ове уметности је у томе што за нову тему није креирала нове изражајне форме, него се задовољила преузимањем постојећих формалних решења старих мајстора или естетичких концепата четврте деценије, против којих се борила.
- Због тога већина остварења ове тенденције представља девијантан огранак буржоаске уметности четврте деценије, које одликује литерарност, илустративност и сентименталност.

Социјалистички реализам

- Социјалистички реализам у југословенској уметности после 1945. јесте облик политичке уметности – догматски настављач и наследник левих тенденција социјално ангазоване уметности тридесетих година и идејне оријентације групе *Живот*.
- Након победе револуције и доласка комуниста на власт, совјетска доктрина социјалистичког реализма наметнута је уметности и култури снагом државног и партијског апарата, а захваљујући блиским државним, политичким и културним везама послератне Југославије са СССР-ом и земљама „народне демократије“ (Источног блока).
- Уметност је, према мишљењу **Ота Бихаљи Мери**на, једног од водећих југословенских идеолога соцреализма, морала бити „пролетерска по садржају, а национална по форми“, „јасна у теми и идеолошки чиста у циљу“, „народу приступачна, по својим проблемима блиска животу“.
- Нови, комунистички режим поставио је себи за циљ не само да измени друштвене односе, већ и да промени човека, а у том процесу идеолошког преваспитавања уметност је требало да има кључну улогу. Она је била **агитационо-пропагандног карактера**, а задатак јој је био да индоктринира масе величањем револуције и социјалистичке изградње новог друштва, да буди оптимизам и учвршћује веру у победу, да приказује лице новог човека и глорификује херојске подухвате социјализма, да афирмише опште идеале и колективни дух мултинационалне југословенске заједнице. И зато је уметничко дело морало бити јасно и прецизно у форми, а разумљиво у садржају.
- Био је то политички програмиран естетички конструкт, који је систематски поништавао индивидуалност и стваралачку слободу, те у уметничкој пракси није дао значајније резултате.

одлике социјалистичког реализма

- Начелно, за све тоталитарне режиме карактеристично је увођење „новог бројања времена“, а нулту тачку представљао је моменат доласка на власт ауторитарног вође и успостављања нове идеологије. Значило је то у пракси поништавање вредности традиције и прошлости уопште, из којих се преузимају само они елементи који су идеолошки неутрални и одговарају глорификацији новог вође и друштвенополитичког система.
- Уверење југословенских партијских идеолога да се нове, револуционарне теме могу изразити старим ликовним решењима, довело је до реафирмације **академског реализма** у духу **Паје Јовановића и Уроша Предића**, као и старих мајстора: **Делакроа, Веласкеза, Гоје, Курбеа и Домијеа**. Пре свега зато што је у њима остварен висок степен занатске вештине и техничког извођења, читљивост предметног мотива, прецизан цртеж, јасна композиција и реалистичка форма – елементи који су сматрани носиоцима идејности слике. Свако одступање од тог програма било је неприхватљиво и изложено оштрој јавној осуди.
- Као и уметност других тоталитарних режима (пре свега совјетског комунистичког, а донекле и немачког нацистичког), југословенски соцреализам је у домену иконографије афирмисао:

култ вође – приказиван као увек млад и снажан, монументалих димензија да би се истакла хијерархија значења лидерског ауторитета; затим

култ тела – једнако мушког и женског, типолошки одређеног, увек здравог и лепог, али асексуалног, у представама пионира, ударника, радника, хероја револуције, а деформације и искривљења била су толерисана једино у приказивању окупатора, колаборациониста и класних непријатеља (богатих сељака и буржоазије); те

култ револуције – представе историјских догађаја: одлучујуће битке, заседања АВНОЈ-а, партијски конгреси.

- Доминантна су два садржаја: „**партизански**“ са тематиком из рата и **социјалистичка обнова и изградња** као симбол новог режима, са темама радних акција и јавних радова на обнови саобраћајне инфраструктуре, у пољопривреди и рударству, велики грађевинско-урбанистички пројекти на добробит читавог народа.

- Аутопортрет и религиозне композиције биле су идеолошки прокажене теме, док је иконографија мртвих природа радикално измењена.

идеолошка индоктринација уметника

- Био је то строг диктат *шта* и *како* стварати, лишен теоријске, естетске и филозофске надградње, будући да су се идеолози соцреализма – Ото Бихаљи Мерин, Ђорђе Андрејевић Кун, Јован Поповић, Бранко Шотра – задовољавли преузимањем и применом у пракси совјетске доктрине социјалистичког реализма.
- Овако сложене задатке требало је да остваре уметници формирани на старим, потпуно другачијим естетичким концепцијама, који нису имали комунистички или ратни *background*. Стога је бирократски апарат започео опсежну акцију њиховог идејног преваспитавања кроз партијске састанке синдикалних и струковних организација, јавне дискусије и саветовања, консултације са партијским идеолозима социјалистичког реализма, организоване посете преживелим борцима, радним акцијама, фабричким постројењима, пољопривредним задругама и подстицање уметника на активно учешће у раду различитих друштвенополитичких тела.
- Начелно, уметничка остварења настала у време директивне естетике соцреализма могу се поделити у три групе:
 - 1) дела експонената доратне социјално ангазоване уметности;
 - 2) дела младих уметника којима је социјалистички реализам био почетно уметничко опредељење;
 - 3) дела уметника старије генерације, која су била резултат прилагођавања старе естетике новој политичкој доктрини.



Првој групи припадају сликарска остварења Ђурђа Теодоровића и Ђорђа Андрејевића Куна, те графички радови Бранка Шотре и Пива Караматијевића.

Очигледно да је и сам **Кун** био свестан опасности од претеране литерарности и политичке тенденциозности, па је у појединим делима, као што су ***No pasaran*** (1945) и ***14. децембар*** (1948) покушао да манипулише симболичком реториком Гојиних решења. На овим делима нема победничког заноса, али је присутан уздржани романтицизам.



Борђе Андрејевић-Куи, *Сведоци ужаса* (1948)
Државни секретаријат за иностране послове, Београд

Кунове слике *Прва пролетерска бригада* и *Сведоци ужаса* (1948), садрже елементе директивне естетике, а то су: угледање на старе мајсторе, цртачко-техничка виртуозност, академска идеализација призора и типолошка карактеризација ликова. Међутим, експресивне деформације форми и колористичке хармоније представљају значајна одступања од исте.



У поређењу са Куновим сликама (*Градилиште*), Теодоровићева дела, попут *Сутјеске 1943*, су памфлетско-плакатског карактера, а остварења других експонената доратне социјално ангажоване уметности изгубила су се у осредњости и маниру.



Нову концепцију уметности прихватила је неколицина младих, још неафирмисаних уметника, међу којима је најдаровитији био **Бож**а **Илић**. Њему је очигледно одговарала соцреалистичка парадигма ослоњена на старе мајсторе, монументалну фигуралну композицију и занатску вештину. Будући проистекле из Илићевог искреног и романтичарског заноса и поверења у ново друштво, његове идеализовано-реалистичне слике ***Вјазма***, ***Сондирање терена на Новом Београду*** (1948) и ***Ми градимо пругу*** (1949) са темом обнове и изградње спадају у најбоља и најзначајнија остварења социјалистичког реализма.



Илићева слика ***Сондирање терена на Новом Београду*** (1948) поседује монументалну сценичност и јасну, правилну геометријску структуру са наглашеном централном осом и симетричним распоредом маса, што несумњиво указује на утицај Милуновића, који је био Илићев учитељ. Фигуре су анонимне, али не и апстрактне. То су снажна, напета и асексуална тела младих хероја новог поретка, носилаца ентузијазма, воље и послушности. Слика је аутентично агитациона и дидактична, а по карактеру и намени популарна и популистичка.



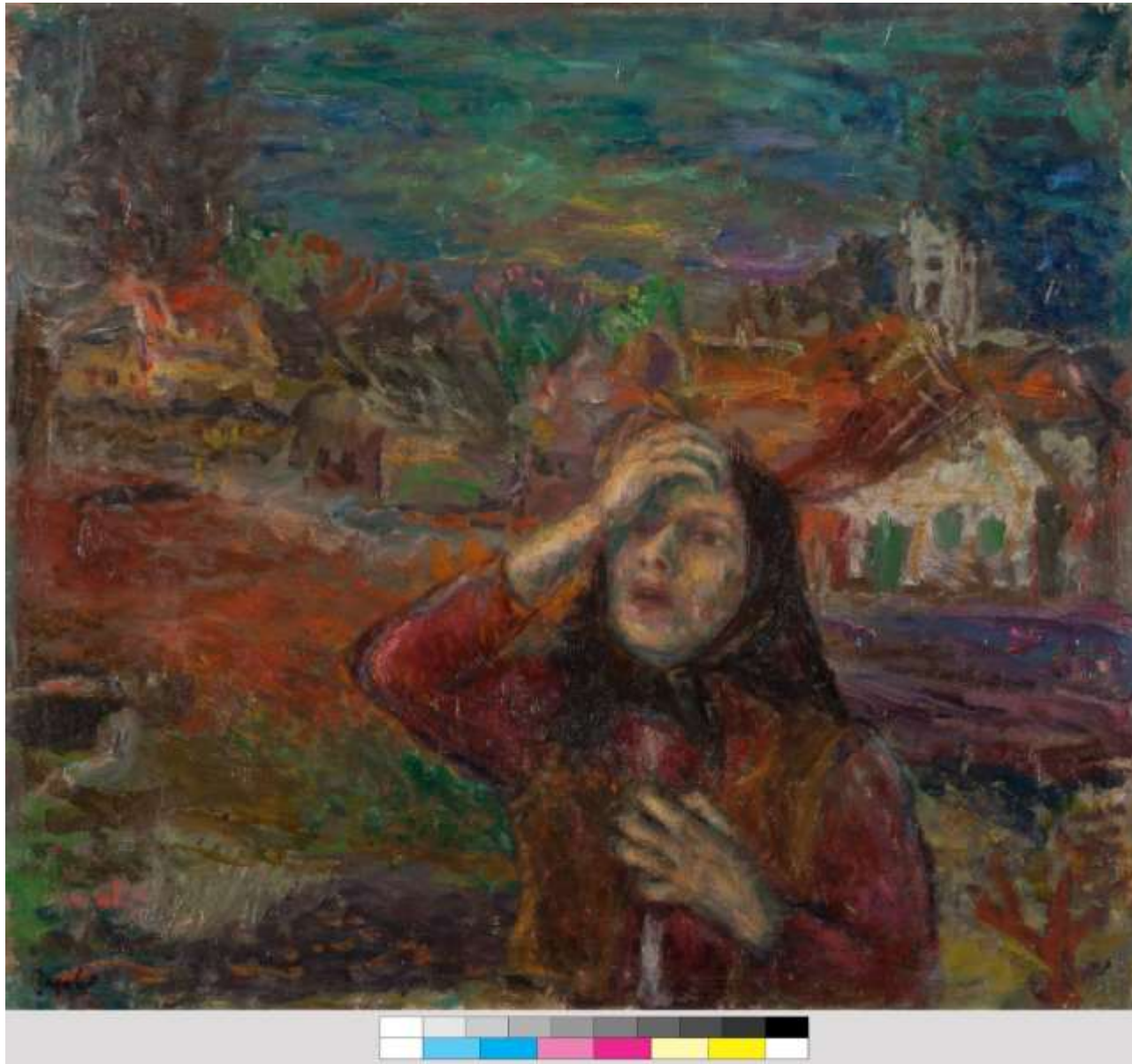
*Sećanje na 41. godinu,
1941, ulje na platnu, 83×104cm*

*Juriš, 1945, ulje na platnu,
200×156cm*

Већина српских уметника прихватила је ново друштво, јер је у њему видела остварење многих својих идеала о слободи и једнакости људи, али је само мали број краткотрајно успео да досегне плакатски карактер и идејност социјалистичког реализма. Парадигматичне примере представљају монументална дела **Петра Лубарде**: **Устанак**, **Патње народа**, **Сећање на 1941. годину** и **Бомбаш/Јуриш** (1944/45),



те **Вагонет** (1948), као и слике **Мила Милуновића**: **Окупатор одлази** (1946), **Портрет Маршала Тита** и **Устанак – 13. јул** (1948).

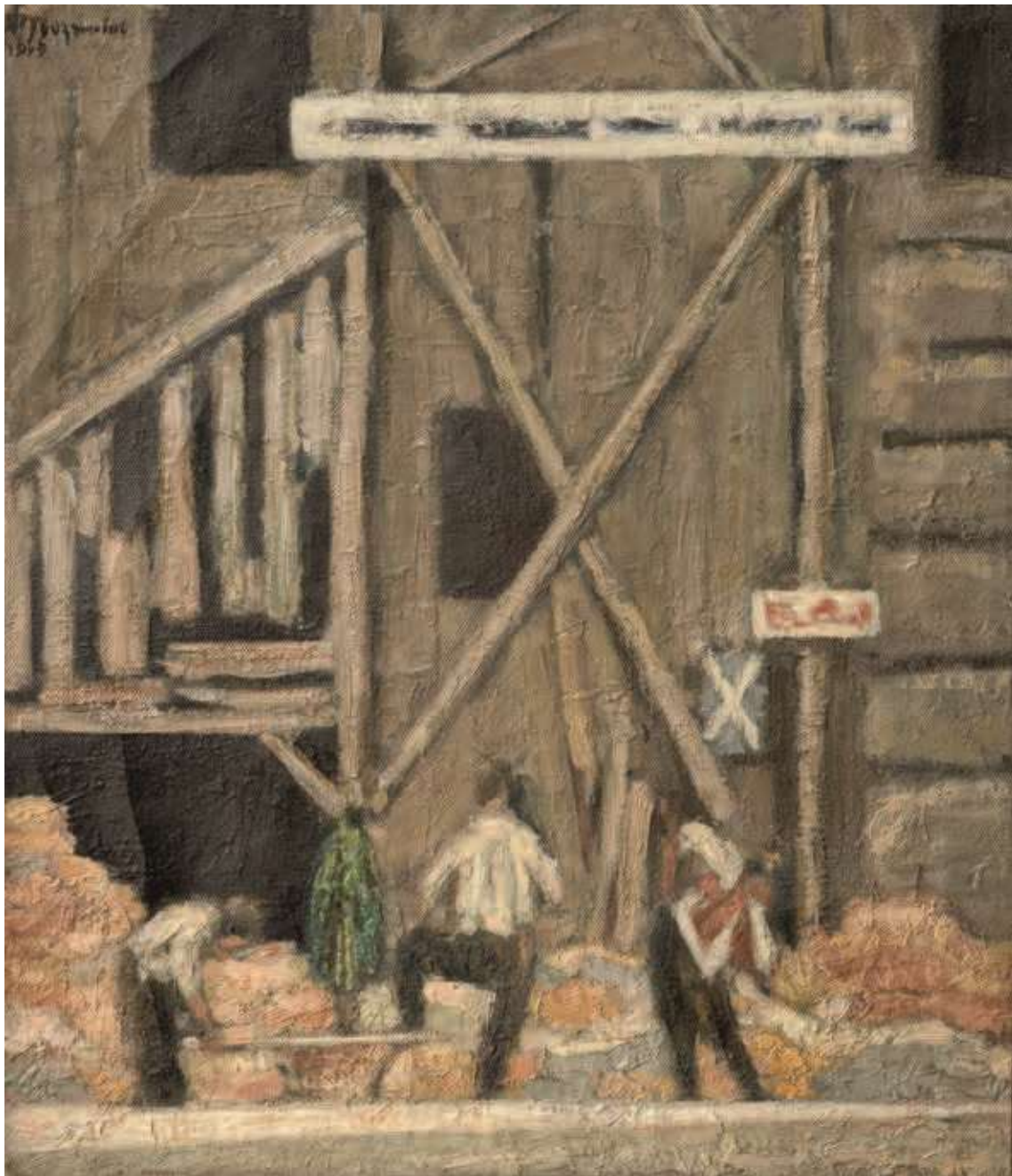


Други уметници су само привидно прихватили директивну естетику соцреализма, а у ствари су покушали да усагласе свој индивидуални израз близак интимистичкој фигурацији са новом тематиком. То је у њима изазвало унутрашњи раздор, сумњу и дилему између оног шта желе и осећају с једне, и онога што смеју да сликају, с друге стране. Како је притисак углавном решаван компромисом дидактичне теме и естетске форме четврте деценије, то је довело до формалистичких решења, а идеолози соцреализма схватили су да тим прилагођавањем тоне њихова доктрина. Томе у прилог говоре дела **Ивана Радовића**, као што је слика ***Овуда су прошли Немци*** (1945),



као и радови Милана Коњовића *Изградња моста код Богојева* (1947), Мила Милуновића *У част победе/Крај рата* (1948),





те слике Марка Челебоновића *Сеоска композиција* (1948), Недељка Гвозденовића *Грађевина* (1949), Пеђе Милосављевића *Поглед на Нови Београд у изградњи* (1948) и многа друга дела.

Будући да су њихова остварења била најбројнија на колективним изложбама (самосталних до 1950. није ни било), убрзо су се нашла на удару критике партијских идеолога, као „декадентна“ и „безидејна“.

У средишту јавних полемика вођених поводом „идејности“ и „југословенског идентитета“ домаће уметности и културе, стајао је заправо негаторски однос власти и идеолога соцреализма према модернизму и прозападним утицајима. Овај анимозитет читавао се у мање или више транспарентним облицима репресије, политичке контроле и психолошких притисака, покушајима политичке арбитраже и маргинализовања уметничких концепата чија је идејна и естетска платформа представљала субверзију доминантног уметничког канона и отклон од оптимистички пројектованог и колективистичког погледа на стварност.

Први знаци отпора соцреализму: Задарска група (1947)

- Убрзо, период компромиса између уметничке и политичке праксе сменила је нова фаза бурних односа и оштрих конфронтација на релацији уметност – власт.
- Уметници који нису могли или нису пристајали да служе интересима власти и повлађују укусу партијске бирократије определили су се за активну, али антагонистичку и критичку позицију у односу на друштвене норме и конвенције епохе или за одлазак у иностранство, док је извештан број „неуклопљених“ стваралаца вољно или невољно завршио на маргини уметничких збивања.
- Посве апартна уметничка позиција Ивана Табаковића у односу на доминантне естетичке норме и идеологију епохе, као и његова антипедагогија коју је као професор практиковао на београдској Академији ликовних уметности у Београду, утицали су на ставове и одлуку неколицине бунтовних студената, да из протеста према анахроним наставним програмима и ригидној идеолошкој атмосфери 1947. напусте студије и оду у Задар да слободно сликају.



Мића Поповић, Милорад Бата
Михаиловић, Петар Омчикус,
Милета Андрејевић, Вера
Божичковић, **Љубинка
Јовановић** (*Рибари у Задру*
1947) и Косара Коса Бокшан,
чинили су језгро **Задарске
групе**, а убрзо су им се
прикључили експоненти других
уметничких бранши (Борислав
Михајловић Михиз, Бора Грујић
и Крста Андрејевић).

Још током студија на Академији они су били тема расправа на партијским састанцима и зборовима Народне омладине, када су критиковани као „декаденти, формалисти, анархолиберали и заступници буржоаских идеја трулог Запада“, а њихов одлазак у Задар убрзо је добио карактер и тежину друштвенополитичког скандала. Већина је кажњена двосеместралним удаљавањем са наставе, док је Мића Поповић био приморан да се испише са студија. *Задарска група* (1947) је значајна као зачетник бунтовног менталитета и пример неконформистичког понашања, који је деловао подстицајно на млађе уметнике у њиховом експлицитном или имплицитном супротстављању владајућим уметничким конвенцијама.

Поновни заокрет ка догматизму и процес либерализације

- Релативно самостално деловање КПЈ у припремама за формирање Балканске федерације довело је 1948. до идеолошког сукоба са СССР-ом. Резолуцијама Информбироа југословенско партијско руководство оптужено је за издају социјалистичке револуције, ревизионизам и антисовјетску политику.
- После тога, Југославија се нашла под економском блокадом земаља „народне демократије“, али и пред реалном опасношћу од совјетске војне интервенције. Показујући спремност да превазиђе сукоб, већ на Петом конгресу 1948. КПЈ се обавезала да ће ликвидирати све елементе који су представљали „камен спотицања“ у односима са совјетском партијом, па је социјалистички реализам канонизован као званична доктрина у уметности Југославије. Био је то стратешки маневар власти, којим се желело доказати политичким центрима моћи на Истоку да је Југославија одана принципима доктрине марксизма-лењинизма и решена да остане на путу изградње социјалистичке културе и комунизма као ултимативног циља.
- Међутим, када је постало евидентно да су последице сукоба са Истоком дугорочне, далекосежне и неповратне, југословенско руководство предузело је кораке који су водили поправљању односа са капиталистичким земљама. Захваљујући одлукама Трећег пленума ЦК КПЈ 1950, да се Југославија не само економски и војно, већ и културно отвори према Западу, започео је веома спор и контрадикторан процес дестаљинизације југословенског друштва и либерализације уметности и културе, али искључиво у оквиру социјалистичког погледа на свет.

Отворени протест: самостална изложба Миће Поповића 1950.

Либералним одлукама власти претходила је самостална изложба Миодрага Миће Поповића у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ у Београду 1950. Поповићевим предговором у каталогу изложбе предложен је нов однос према уметности и свету, а његовим сликама реактуализовани су субјективни садржаји, аутопортрет и грађанска иконографија мртвих природа, који су до тада били маргинализовани као „идеолошки неприхватљиви“.

Историјски значај овог догађаја лежи у чињеници да је то био први случај јавног супротстављања једног уметника хипокризији датог времена и средине, програмираном ентузијазму идеологије социјализма и идеји колектива, и то не само сликама (*Сећање на Гоју* и ***Аутопортрет с маском*** 1947) већ и писаном речју, што је у том тренутку представљало радикалан вид отпора.



Епилог:

- Декларативно, партија је толерисала слободу форме под условом да одлучује о „идејности“ и „хуманости“ садржаја уметности.
- Интензитет политичких притисака, контроле и обрачуна са идеолошким неистомишљеницима у области уметности у наредном периоду варирао је и мењао се сходно тренутним, спољним и унутрашњим, политичким интересима југословенског комунистичког режима.
- Стицајем околности, однос снага између присталица соцреализма и носилаца модернистичког модела промењен је у корист потоњих. У ликовним уметностима значило је то превагу формалних решења западноевропске провенијенције, па и умереноапстрактног идиома заснованог на хармонији ликовних елемената.
- Стилски плурализам, релативна слобода уметничког говора и отвореност југословенске уметничке сцене за западне утицаје произашли су из прагматичних циљева југословенског режима. Демонстрирајући флексибилност према језички хетерогеним уметничким тенденцијама, он је настојао да светској јавности покаже да југословенски уметници не стварају под притиском партије и њених идеолошких норматива.
- У контексту ове промене културнополитичког курса, требало би разумети и међународне изложбе западноевропске уметности одржане у југословенској престоници током шесте и седме деценије прошлог века. Оне су биле резултат стратегијски планиране културне политике како земаља организатора, тако и Југославије као домаћина.