

## ЛАЗАР ТРИФУНОВИЋ И БЕОГРАДСКИ ЕНФОРМЕЛ

Феномен београдског енформела је готово неодвојив од имена и дела Лазара Трифуновића (1929-1983) – најутицајнијег критичара-промотера, а касније и најмеодавнијег историчара и теоретичара овог уметничког правца. Овакву репутацију, Трифуновић је стекао захваљујући својим културним текстовима и свеукупном ангажману у нашој култури. Он је схватио, следећи примере светских ликовних критичара, да у модерној и хаотичној цивилизацији каква је наша, критика као морални став и свест мора да реагује „тренутно“, што значи да треба да буде истраживачки отворена према новим идејама. Приступајући феномену модерне и савремене српске уметности са једног изразито филонеистичког становишта, он је као мало ко у нашој средини био спреман да безрезервно подржи све оно што у ликовној форми открива дати историјски тренутак или што носи визију новог света, не устежући се да – у често полемички интонираним освртима – оспорава све оно у чему је препознао регресију уметничког мишљења. Трифуновић је веома рано, још крајем 50-их и почетком 60-их, био свестан не само уметничког него и филозофског и идеолошког значаја и значења енформела и подржао његове протагонисте на бео-

градској уметничкој сцени као један од кључних идеатора ове специфичне поетике побуне која је узнемирила не само уметничке већ и политичке кругове у Југославији. Његов ангажман у промоцији београдског енформела није био мотивисан чињеницом да је то био тренутни *mainstream* на међународној уметничкој сцени. Лазар Трифуновић је, заправо, био наш први ликовни критичар са визијом, који је превазишао ниво критичког суда тиме што је покренуо расправу о узроцима појаве енформела код нас и имао смелости да укаже на аномалије у југословенском „самоуправном“ социјалистичком друштву и то у времену и околностима када се оно многим – како на Истоку тако и на Западу – чинило као идеалан систем. Стога се права слика о београдском енформелу и његовом најзначајнијем промотеру може стећи тек након увида у извесне извануметничке подстицаје, тј. након рецепције ширег духовног и друштвено-политичког контекста у којем су се јавили и деловали.

Послератну западноевропску уметност карактерише конфликт између доминантног концепта високог модернизма и критичке (неоавангардне) струје, као и веома хетерогена уметничка сцена: долази

до обнове модерних покрета и покрета историјских авангарди, али је енформел<sup>1</sup> доминантан уметнички правац који се првобитно јавио као непосредна реакција на психозу и страдања током II светског рата – једна врста ламента над судбином човека у условима сталних претњи ратом и атомског уништења европске хуманистичке цивилизације. У годинама „гвоздене завесе“, он постаје уметнички израз општег расположења апсурда, безнађа, мучнине политичке и егзистенцијалне кризе, потпуне алијенације уметника – и човека уопште – од свих колективних настојања, означавајући раскид са идејама и укупном атмосфером ауторитаризма која је водила у рат. Истовремено, енформел је био и критика у којој се сумња у идеју прогреса и позитивистички (рационални) поредак, на којем је почивала европска хуманистичка цивилизација, манифестовала у најрадикалнијем облику. Европски енформел је, као и амерички апстрактни експресионизам, током хладноратовске кризе имао подршку естаблишмента, који га је промовисао као доказ слободе израза и демократичности западног друштва – што је заправо било супротно ставу самих уметника – али и као иманентну супротност доктрини соцреализма која је доминирала у уметности земаља Источног блока. Међутим, крајем 50-их и почетком 60-их, за оне уметнике који су још увек били под притиском политичке тираније (нпр. у Франковој Шпанији или у земљама источне Европе), енформел је представљао симбол протеста и ослобођења, иако су узроци његове појаве били специфични, сасвим другачији него на Западу.

<sup>1</sup> Сам термин енформел имплицира једну ширу духовну климу (а не само сликарски правац), чију основу чини прожимање сликарства (надреалистичког

У односу на европске процесе, југословенска друштвено-политичка и духовна ситуација је била специфична услед одлуке власти да се Југославија прикључи земљама тзв. „блока народне демократије“, а потом дефинитивног разилажења са СССР-ом 1948. Из тих разлога, током 50-их година, југословенски политички врх се опредељује за једну ублажену варијанту социјализма, који добија префикс „самоуправни“. И док политика у својој матици није дозвољавала скретања с основног курса, у култури и умености је била допуштена претпоставка „борбе мишљења“. То не значи да је утицај КПЈ слабио, штавише, у различитим, имплицитним или експлицитним облицима притиска и контроле, он се задржао не само током 50-их, већ и током 60-их и 70-их година. Шездесете у нашој култури представљају период „културног песимизма“;<sup>2</sup> најжешћих напада на апстрактну уметност и тежњи административног апарата да иступи као арбитар у питањима културе и уметности. Иако је духовна клима била боља него раније, она је била и неупоредиво двосмисленија јер се политичка цензура преместила у дубинске слојеве аутоцензури одговорних људи на свим нивоима и у свим сегментима друштва. У таквој атмосфери, култура показује прве знаке кризе, а уметност смањује комуникативност, изричитост и улази у говор симбола, алегорије, загонетке. Дobar део уметничких дела настаје из менталног искуства у Сартровом смислу речи, а млађа генерација уметника формулише специфичне поетике побуне, особене за егзистенцијалистички немир. То су: *Медиала*, која тежи тоталном сликарству, обнови ренесансне поетике и фигуре, *нова*

аутоматизма), науке и филозофије (феноменологије и егзистенцијализма).

<sup>2</sup> Протић Б. М., *Нојева барка* I, Београд 2000, 525.

*фигурација*, наклоњена суровости, црном хумору и иронији, и *београдски енформел*, који доноси сукоб микро и макро света, материје и метафизике, антропоцентризма и натурализма, довршавајући разарање не само конкретног предмета него и форме уопште. Као нови тип уметника, јавља се усамљени појединац, интимни бунтовник који верује једино у етичку исправност своје индивидуалне егзистенције, обзиром да је уметност изгубила предводничку улогу у преображају друштва. Стога, он приступа свеколиком разарању форме и посеже за новим неуметничким материјалима како би у сировој материји изразио своју потресну и опомињућу поруку. Наиме, код извесног броја уметника и либералних интелектуалаца (као што је био Лазар Трифуновић), чији је поглед на свет био мање оптимистичан него што је политички врх прокламовао, постојала је снажна свест да уклапање у такво стање није излаз – напротив. За њих постаје примарно да говоре у сопствено име, јасно захтевајући демократски преображај културног живота и уметности уопште, иако су знали да је такав став – изречен јавно – у датом тренутку и ситуацији могао да има озбиљне политичке консеквенце.

Трифунровићево критичко деловање, које се углавном везује за појаву и развој сликарства енформела – иако је једно вре-

ме пратио скоро све значајније појаве на београдској уметничкој сцени – било је веома подстицајно за нашу ликовну критику. Иначе, ликовна критика шесте деценије била је пре свега журналистичка, у знаку дневне, текуће уметничке проблематике. Полазећи од естетског и задржавајући се на формално-пластичком нивоу, она је углавном била „импресионистичка“, дескриптивна, техницистичка или критика – хроника, која је занемаривала друштвено-политичке аспекте уметности.<sup>3</sup> Оно по чему се Трифуновић битно разликовао од својих старијих колега-критичара<sup>4</sup> јесте то што је, уважавајући аутономне елементе уметничког израза, истовремено настојао да укаже на шири друштвени и културни амбијент у којем уметничка дела настају и делују. Он је значајно унапредио ову дисциплину иновативним методом, неконвенционалним приступом и терминологијом – нарочито у периоду између 1959. и 1963. године, када је био стални критичар НИИ-а<sup>5</sup> – залажући се за модерну ликовну критику засновану на теорији, чији циљ није суд о уметности (који је и најефемернији део критике) него посредовање у разумевању уметности. Таква критика је у највећој мери морална, јер не подлеже обзирима, утилитарним и другим моментима, већ испуњава своју мисију у односу на уметничко дело – поводом којег

<sup>3</sup> Markuš Z., *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (каталог изложбе), Београд 1980, 54.

<sup>4</sup> У ликовној критици шесте деценије, могу се уочити три струје: једну представљају ликовни критичари који су остали доследни естетици академизма, неокласицизму (Павле Васић) или чак социјално-ангажованој уметности, залажући се за мирно урастање једне епохе у другу (Алекса Челебоновић, Ото Бихаљи-Мерин); другу чине ликовни критичари који су тежили обнову и успостављању континуитета са предатним поетикама, настојећи да у оквиру новог социјалистичког система унапреде уметност

и знања о њој (Момчило Стевановић, Миодраг Б. Протић); док су трећу чинили они најмлађи, који су тек ступали на ликовно-критичарску сцену као прва послератна генерација историчара уметности, захтевајући препород, дисконтинуитет и стицање времена у односу на европска уметничка кретања и критичку мисао (Лазар Трифуновић, Зоран Маркуш). Без обзира на разлике између њених представника, сви они су били јединствени у антидогматском ставу. Видети у: Протић Б. М., *op. cit.*, 348-349.

<sup>5</sup> Денегри Ј., Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела, *Зборник Народног музеја XV-2*, Београд 1994, 250.

је настала, и у односу на читаоца – коме је намењена. Ослањајући се на искуства модерне европске, пре свега француске историјско-уметничке науке и поједине сегменте локалног наслеђа (идеје српске ликовне критике и теорије треће деценије XX века и, нарочито, Растка Петровића), Трифуновић је веома рано приступио сложеним проблемима актуелне уметничке ситуације (енформел). Он своју каријеру није градио стајући уз етаблиране уметнике већ промовишући анонимне ауторе и нове појаве, који за собом нису имали ни најмању временску дистанцу. Наиме, Трифуновић је сматрао да авангарду треба подржавати у тренутку њеног открића, прекида једне моде, а не заступати већ потврђене и признате вредности. Као промотер и критичар београдског енформела, он је био заокупљен отвореном проблематичношћу модерне уметности, њеним идеолошким и етичким дилемама, унутрашњим противречностима, односима са друштвом и цивилизацијом у којој уметност настаје, као и њеним кризним стањима и процесима њиховог превазилажења. Трифуновић је своју активност критичара вршио с јаким убеђењем, бескомпромисно, иако је био свестан да се укључивањем у актуелне уметничке токове неизбежно уплиће и у идеолошке поларизације и друштвене процесе. Продору енформела на београдску уметничку сцену, он је дао кључне теоријске доприносе (при чему су се његове анализе овог феномена често претварале у критику друштва), правовремено подржао његове протагонисте, покренуо више расправа у

јавности и као „борбени“ критичар изазвао бројне реакције и допринео да се јаве многи опоненти, не само међу ликовним критичарима и угледним сликарима већ и у самом врху политичке власти.<sup>6</sup> Пратећи непосредно рад уметника ове оријентације – а то је у његовом случају значило присне односе, сталне контакте и заједничка иступања – Трифуновић је развио тип критике, не више онакве која би била „неутрални“ и „објективни“ посматрач или тумач одређене уметничке појаве, већ изразито ангажоване и „милитантне“ критике, која се без устезања, отворено опредељује за или против и преузима позицију активног учесника у разради идеја и поетике нових уметничких појава, борећи се за циљеве који постају заједнички.<sup>7</sup> Дешавало се први пут у послератној српској критици (као Петар Добровић у међуратном периоду) да један критичар отворено стане на страну уметности коју је, у одређеном тренутку и у конкретним приликама, препознао као нову и вредну, и са којом се скоро идентификовао. Својим отвореним говором о проблемима у уметности и ликовној критици, истакнутим али не и доктринарно ригидним ставом, проценом смисла уместо пуне дескрипције уметничког дела, својим вредносним судовима који опредељују и покрећу на дијалог, Трифуновић је превазишао конвенционалне оквире ликовног критичара. Са њим је кренула једна дискурзивна пракса која је омогућавала више предлога и тврдњи, подстакла бројне расправе и побудила шири интерес јавности. Захваљујући Лазару Трифуновићу, београдска уметничка

<sup>6</sup> Денегри Ј., *op. cit.*, 256.

<sup>7</sup> Говорећи о профилу „борбеног“ или „милитантног“ критичара који заступа нове уметничке токове у настајању, Ђулио Карло Арган као зачетника овог

модерног типа критичара истиче Шарла Бодлера, који је тврдио да критика треба да буде „пристрасна, страствена, политичка“, али да подразумева „најшире хоризонте“. Видети у: Argan C. G., *Umetnička kritika*, у: *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd 1982, 201.

сцена је постала динамичнија, активнија, контроверзнија и специфичнија – важна и витална компонента у духовном животу нашег друштва.

Хронологија Трифуновићевих текстова посвећених енформелу показује еволуцију његових схватања овог уметничког феномена. Подржао је појаву енформела у времену у којем су примери његовог присуства на нашем простору били још увек веома ретки,<sup>8</sup> али његов циљ није био да енформел уведе у савремену српску уметност зато што је он представљао тренутну иновацију на европској уметничкој сцени него да би отворио расправу о особинама тог сликарства. Изазов се састојао у увођењу нових, конкретних и непиктуралних материјала у слику. У том контексту треба поменути његов текст *Модерни натурализам*, из 1960, који по оцени већине стручњака означава први прилог теорији енформела.<sup>9</sup> Будући да се радило о новим, неилузионистичким изражајним средствима и неуметничким материјалима, Трифуновић тврди да је реч о трећем великом сусрету науке и уметности, односно „модерном натурализму“ са изразито антитрадиционалном (пре него антипиктуралном) тенденцијом. Обзиром да је феномен материје довео до промена критеријума валоризације актуелних токова апстрактне уметности, истиче да „сликар не слика илузију о материји, он је доноси директно на платно. Једно ново чуло, додира, појављује се као актуелни фактор у посматрању и оцењивању слике“. Као последица тога, јавља се нови тип слике, нови однос уметника према самом

чину сликања и перцептивном уопште, што је резултирало драстично другачијом уметношћу, уметношћу која представља радикалан раскид – не само технички већ и идејно – са дотадашњом уметничком праксом. На крају, Трифуновић закључује да је „уметност увек збир односа, без обзира на којим је материјалима тај однос грађен“,<sup>10</sup> а постојање и сам карактер тих односа су поуздани критеријуми при процењивању сваке, па и ове, тада сасвим нове уметничке концепције.

Закупљен успостављањем критеријума за оцену сликарства које тек настаје, Лазар Трифуновић 1960. године објављује један од најконтроверзнијих текстова о енформелу: *Апстрактно сликарство и могућност његове оцене*, настао поводом самосталних изложби Миће Поповића и Вере Божичковић-Поповић 1960. у Београду. Попут већине светских аналитичара енформела, он заступа тезу о могућности утврђивања појединачних језичких карактеристика у овој врсти сликарства, што представља сигуран знак аутентичности и озбиљан критеријум валоризације. У оцени дела ових уметника, пошао је од логике и смисла слике, аутентичности израза и идеје уметника, његовог сликарског сензибилитета (а не елемената стила), при чему је све те особине препознао у сликама Миће Поповића, док је остварења Вере Божичковић оценио веома негативно, сумњајући у оригиналност њених решења, у којима је видео само варљиву илузију о авангардизму. То је навело Мићу Поповића да му одговори у једном интервјуу, у којем његову валоризацију дела Вере Божичковић

<sup>8</sup> То је време када је Бранислав Протић изложио своје прве енформелне слике из 1957. и 1958, на самосталној изложби у Новом Саду 1959, а пре самосталних изложби Миће Поповића и Вере Божичковић 1960. у Београду. Видети у: Trifunović L., Enformel u

Beogradu, у: *Studije, ogledi, kritike* 3, Beograd 1990, 127-128.

<sup>9</sup> Денегри Ј., *op. cit.*, 1994, 185-186.

<sup>10</sup> Trifunović L., *Moderni naturalizam*, у: *Studije, ogledi, kritike* 4, Beograd 1990, 152.

оцењује као „први приватни обрачун једног ликовног критичара“, који је почео да залази у област лирске апстракције и који се не налази најбоље у проблемима који муче не само савремено сликарство него и савремену критику.<sup>11</sup> Ипак, ова негативна оцена говори да Трифуновић није био пристрасан у оцени дела свих представника енформела.<sup>12</sup> Исто тако, он је касније био спреман да призна да је погрешно у оцени дела Вере Божичковић и да јој упути подршку, чиме је дефинитивно окончан неспоразум на релацији уметник – критичар, али је питање критеријума за оцену сликарства енформела остало и даље отворено.

Поводом II октобарског салона 1961, Лазар Трифуновић покреће расправу о специфичности позиције наших уметника енформела у односу на интернационалне примере и наглашава да се београдски енформел управо тада одвојио од европског структуралног сликарства, остварујући сопствени квалитет и аутентичност – при чему се овај други критеријум манифестовао у карактеристичном пиктуралном сензибилитету тзв. „београдске сликарске школе“ (теза према којој је иначе изрекао негативан суд).<sup>13</sup> Обзиром да је био инспирисан актуелним тенденцијама у западноевропској уметности и самосталним истраживањима српских сликара, уз правовремену подршку ликовне критике, београдски енформел се по много чему разликовао од западноевропског

и битно одвојио од дотадашњег домаћег апстрактног сликарства. Енформел се код нас јавио тек крајем 50-их и почетком 60-их, што значи да није био непосредна реакција на психозу ратних година, а како није настао на темељима послератног континуитета у схватањима о природи сликарског језика него им се отворено супроставио, покренуо је низ критичких расправа око правовремености и аутентичности, асимилације и трансформације једног уметничког израза насталог у развијеним уметничким срединама, као и стварног духовног и идејног разумевања европског енформела у условима једне периферне ликовне културе. Наиме, развој београдског енформела се одвијао у усијаној атмосфери уметничких и критичарских, па чак и идеолошко-социолошких поларизација, бројних написа рго или *contra* ове појаве, што му је дало особине једне неоавангардне ситуације, које европски енформел није имао.<sup>14</sup> То упућује на оцену да се није радило о некој закаснелој рецепцији европског енформела него да је реч о процесу који је имао властите разлоге настанка и остварио посебне облике индивидуалног испољавања.

Као агилни заговорник енформела, Лазар Трифуновић је био аутор промотивне изложбе *Енформел – млади сликари Београда 1962.* у Београду, чији је циљ био да се публици први пут на једном месту и у већем броју прикаже једно ново уметничко

<sup>11</sup> При том, уметник истиче да само људи са посебним осећањем, тј. сензибилитетом и знањем, могу дубоко и стварно да разумеју уметност лирске апстракције, јер, како каже: „Добра обавештеност није помодарство – него ступањ“, схватајући обавештеност као једну врсту креативног чина. Видети у: Поповић М., Обавештеност није помодарство већ ступањ, *НИН*, 27. XI 1960.

<sup>12</sup> И касније, када је био у позицији да одлучује о битним питањима валоризације и историзације наше уметности – као професор теорије и историје

модерне уметности на Филозофском факултету, управник Народног музеја, комесар изложби или члан комисија за откуп – Трифуновић је био крајње објективан и није форсирао енформелисте које је као ликовни критичар подржавао.

<sup>13</sup> Trifunović L., Oktobarski salon – u znaku mlađih generacija, у: *Studije, ogledi, kritike* 4, Beograd 1990, 199.

<sup>14</sup> Денегри Ј., Београдски енформел, у: *Педесете – теме српске уметности*, Нови Сад 1993, 155.

схватање. Ова изложба је представљала ударни тренутак београдског енформела, па је њен назив сасвим оправдан, пошто истиче заједничко интересовање младих београдских уметника (Зорана Павловића, Бранислава Протића, Владислава Тодоровића и Живојина Туринског, који су припадали истој генерацији и, заправо, чинили једну неоформљену групу) за метафизички схваћен простор и структуру материје. За њу је Трифуновић написао предговор који је касније и њему самом деловао као проглас. Истовремено, био је то значајан теоријски текст, у којем он настоји да објасни саму природу енформела, инсистирајући на повратку материји слике, њеној суштини и напуштању свих облика илузионизма форме. По њему, енформел представља „други период“ у нашој историји апстрактне уметности, који се надовезује на авангардне експерименте треће деценије, када је први пут дошло до подударња идеја у уметности, теоријској мисли и ликовној критици.<sup>15</sup> Трифуновић се осврнуо и на примедбу да енформел „пластичку инвенцију тражи у техничкој инвенцији“,<sup>16</sup> што је само делимично тачно, јер технолошка структура и техничка усавршавања ових уметника нису били без идејног и садржинског смисла. Он прихвата тада раширену тезу да је енформел – као „апстракција (антигеометрија) материје“, настао из оштре реакције на геометријску апстракцију (Децембарске групе) – као „фигуративну уметност духа“. У питању су,

по њему, два филозофска и идеолошка модела која се међусобно конфронтирају. Али, више од ове реакције на дотадашњу уметничку праксу, енформел му се указује као уметничка појава са сопственом поетиком и теоријом, а пре свега, као својеврсна идеологија, поглед на свет заснован на модерној науци, духу скептицизма и филозофији егзистенцијализма.

Године 1963, Трифуновић посвећује енформелу још један теоријски текст, насловљен *Самоубиство слике* – настао поводом изложбе Миће Поповића, али се више односио на судбину саме слике. Он сада слику посматра у ширем историјском контексту, разматра њену друштвену улогу и место у култури и савременој цивилизацији. Суштина овог текста показује да је савремена слика, као и уметност у целини, изгубила некадашњу идејну моћ, остала без функције и циља. Када говори о кризи или чак смрти уметности, аутор, заправо, жели да каже да се савремена уметност претворила у маргинални феномен у односу на политику и економске процесе, да је постала део субкултуре ограниченог комуникацијског домета уместо да буде кључни елемент у заснивању наше хуманистичке културе.<sup>17</sup> Као и Ђулио Карло Арган,<sup>18</sup> Трифуновић сматра да енформел представља уметност кризе, али наглашава да друштвена криза није одредила израз ове уметности него се као структура и процес (разарања) поновила у слици енформела. Исход је био побуна саме слике,

<sup>15</sup> Trifunović L., *Enformel – mladi slikari Beograda* (каталог изложбе), Beograd 1962.

<sup>16</sup> Trifunović L., *Enformel*, у: *Studije, ogledi, kritike* 4, Beograd 1990, 154.

<sup>17</sup> Касније, Трифуновић је истицао да је идеја о смрти уметности само литерарна метафора изван стварности уметности, верујући у могућност превазилажења сваког наговештаја њеног етичког и

егзистенцијалног пораза. Тиме он, заправо, жели да каже да управо на том самоубиству треба да никне нови живот (што је и основни смисао слике), јер је уметност – па и мисао о њој – део свеопштег смисла људске егзистенције, она дели човекову судбину иако има сопствене законе.

<sup>18</sup> Argan. К. Ђ., *Kriza umetnosti kao „evropske nauke“*, *Treći program Radio Beograda*, Beograd 1977, 609-654; Argan С. G., *Spasenje i pad moderne umetnosti*, у:

јер „пред алтернативом да буде салонска декорација и грађанска забава у доколици или да нестане, она се цепа: уништава саму себе, спаљује све што је вековима створено“.<sup>19</sup> И управо то београдском енформелу даје већу проблемску и историјску тежину у односу на неутралну уметност високог модернизма.

Још крајем 1962, у Сомбору, у оквиру II ликовне јесени, одржана је прва и последња – по оцени Лазара Трифуновића као селектора – репрезентативна изложба апстрактне уметности код нас, под називом *Апстрактно сликарство у Југославији*, на којој је енформел показао у југословенским размерама да се налази у зениту развоја.<sup>20</sup> Иако организована у Градском музеју у Сомбору, а не у Београду као водећем југословенском уметничком центру, могуће је да је ова велика смотра апстрактне уметности покренула оштре политичке, друштвене и идеолошке нападе на апстракцију (који су иначе трајали целу претходну деценију), све до великог погрома 1963. Са том годином се закључује етапа успона београдског енформела и започиње његова друга, фаза „дугог одумирања“ – како ју је назвао Трифуновић. Иако Јерко Денегри сматра да Трифуновић није осећао потребу да прати енформел у стадијуму његове стагнације,<sup>21</sup> пре ће бити да су разлози били друге природе. Исте, 1963. годи-

не, Трифуновић престаје да пише ликовну критику за НИИ у знак протеста, јер му неколико чланака није објављено, што је схватио као забрану да изнесе своје мишљење.<sup>22</sup> Томе у прилог говори и чињеница да је *Реквијем у сивом* (1962) – документарни филм о енформелу, настао у режији Ђорђа Вукотића и Александра Павловића, за који је Трифуновић писао сценарио – био повучен са X фестивала документарног филма 1963, а потом и „забункерисан“.<sup>23</sup> Намера аутора филма је била да се аутоматично повежу слика (дела водећих београдских енформелиста), текст (насумице узети фрагменти из Бекетовог комада „Крај партије“) и музика (електронски експерименти Бранимира Сакача), како би се показало да постоји јединствен дух времена који прожима све уметничке дисциплине. Снимљен под знамењем две атомске печурке, *Реквијем у сивом* је изражавао суштину поетике енформела: стрепњу, мучнину, безнађе, апсурд, односно егзистенцијалистичку визију света у условима сталне претње цивилизацији атомским ратом и нарастајуће алијенације човека у савременом друштву. Оно што је навело цензорску комисију на овакву одлуку били су, сигурно, чувени Брозови говори краја 1962. и почетка 1963, у којима је нападао апстрактну уметност, али и све остале елементе у нашој култури

*Studije o modernoj umetnosti*, Београд 1982, 111.

<sup>19</sup> Трифуновић Л., *Samuobistvo slike*, у: *Studije, ogledi, kritike* 4, Београд 1990, 156.

<sup>20</sup> Трифуновић Л., *Апстрактно сликарство у Србији*, у: *Од импресионизма до енформела*, Београд 1982, 33-45.

<sup>21</sup> Денегри Ј., Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела, *Зборник Народног музеја XV-2*, Београд 1994, 256.

<sup>22</sup> Л. Трифуновић, *Naši likovni kritičari su samouci*, *Književne novine* 279, Београд, 9. VII 1966.

<sup>23</sup> Можда је „забункерисан“ прејака реч, обзиром

да у документацији Института за филм и Архиви југословенске кинотеке не постоје подаци о забрани, али сама чињеница да је филм „сачекао“ три године до првог јавног приказивања носи у свом подтексту неке дубље импликације, тј. говори да је овај филм имао исту судбину као и филмови који су званично били забрањени. *Реквијем у сивом* је тек 14. јуна 1964. добио званично одобрење за јавно приказивање и дистрибуцију, да би тек 1965. био приказан на Фестивалу документарног филма. Видети: Филмографија 1945-1965, I, *Документација Института за филм у Београду*.



који су имали паралеле на Западу, као декадентне и реакционарне – вероватно да би удовољио Никити Хрушчову, који је сличну кампању водио у СССР-у, и избегао крупније политичке уступке у процесу рехабилитације билатералних односа.<sup>24</sup> Интересантно је да истовремено на Западу на сличним пројектима ради група Fluxus, чији су међународни наступи подразумевали концерте експерименталне електронске музике, перформансе, пројекције „анти-филмова“, што је за нашу средину почетком 60-их година – када се борба за апстрактну уметност и ново осећање и виђење света водила не само на подручју сликарства и књижевности него се пренела и на музику, филм и позориште<sup>25</sup> – било готово немислииво. Имајући то у виду, могу се назрети још неки од разлога за незваничну забрану филма *Реквијем у сивом*, који је у датом тренутку цензорској комисији деловао не само неприхватљиво него и опасно. При том треба имати на уму да је важан елемент у доношењу одлука о забрани или одобрењу одређених филмова, књига, критика била аутоцензура људи који су одлучивали о томе – страх од одговорности. Аутоцензура уредника је, вероватно, била пресудна и у случају необјављивања Трифуновићевих текстова у НИН-у 1963. године, будући да

се о томе није јавно говорило ни писало, нити постоје било какви документи.<sup>26</sup> Био је то покушај реafirмације догматизма у нашој култури, жесток и краткотрајан, али са далекосежним негативним последицама које су умногоме одредиле судбину наше уметности у седмој и осмој деценији. Тих година, слике енформела са спаљеном материјом (једна врста претходника „црног таласа“ са почетка 70-их) нашле су се на удару критике и јавности. Трифуновићу је било јасно да је од прокламоване до стварне слободе уметничког израза процес текао променљивом кривуљом и да му тек предстоји тешка, могуће и кобна борба за легитимитет енформела. Неколико награда које су сликари енформела добили на Октобарском салону и Тријеналу 1961. узето је као повод и аргумент да се створи утисак о енформелу као повлашћеном покрету, јер, наводно, иза њега стоји моћна критика, а друштво улаже огромна средства за награде, откупе, атељеа и остале привилегије ових сликара. Истина је, ипак, била нешто другачија. Програмери наше међународне културне политике (Катарина Амброзић, Ото Бихаљи-Мерин, Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић) нису ни једног од осам водећих сликара енформела уврстили у неку од великих домаћих манифестација,

<sup>24</sup> Свакако, ти притисци југословенског политичког врха нису били тако радикални као у СССР-у, у којем је, чак 1974. године, једна изложба одржана на периферији Москве, на отвореном простору, а онда, одмах по отварању разорена булдожерима а више учесника притворено, и у којем је авангардна уметност све до средине 80-их била конспиративног карактера (апт-арт итд.).

<sup>25</sup> Bošković M. D., Protiv egzistencijalizma, у: *Stanovišta u sporu*, Beograd 1981, 117-141.

<sup>26</sup> Ово није био ни први ни последњи пут да је Трифуновићу ускраћено да изнесе своје мишљење. Исто се дешавало и касније, у неколико наврата, након његове критике *Југословенске изложбе* у Паризу 1971; или чувене и одважне критике *IV тријенала*

1970, којом је „црни талас“ у ликовним уметностима и почео; или његовог оспоравања замене Његошеве скромне капеле на Ловћену Мештровићевим „асирско-мисирским“ маузолејом који се није уклапао у духовно-историјски контекст и предео – што је политички врх оценио као националистички гест, те је 1971. комплетна редакција часописа „Уметност“, на челу са професором Трифуновићем као главним уредником, морала да поднесе оставку а цео број посвећен овој теми је био повучен; као и осуде уређења СИВ-а 1962, којом је повредио сујету високе бирократије. *Интервју са госпођом Аном Трифуновић*, 5. XI 2002; Јевтић М., Уз слике Зорана Павловића, *Одговори* 40, Београд 1997, 71.

нити у оне значајне националне селекције које су обилазиле светске културне центре. Та места су била резервисана искључиво за представнике високог естетизма шесте деценије. Тако се београдски енформел развијао без праве размене информација са западноевропским представницима и временом се свео на атељејску активност. Управо овим аргументима, Лазар Трифуновић је бранио аутентичност овог сликарског правца у расправама које су се поводом њега водиле на саветовању у Суботици 1962. (у организацији СЛУЈ-а), истичући да београдски енформел из политичких<sup>27</sup> – а не уметничких разлога није могао да изађе на светску сцену као равноправни учесник овог покрета.<sup>28</sup>

Када се угасио и прешао у историју, енформел је постао предмет критичког преиспитивања. Сада Лазар Трифуновић иступа као историчар београдског енформела, историјски га валоризује, обрађује и уводи у фонд проверених уметничких и културних вредности, дајући потпуну интерпретацију овог феномена, у којој је само незнатно ревидирао своје раније ставове. Он се на енформел поново осврнуо у предговору каталога ауторске изложбе *Апстрактно сликарство у Србији*, одржане 1972. у Београду, којом ова уметничка концепција постаје закључена историјска појава.<sup>29</sup> У том тексту, Трифуновић даје прихватљиву класификацију апстрактне уметности: период асоцијативне уметности (1951-1959), енформел (1959-1963) и епоха индивидуалних истраживања, која, по њему,

тече од 1963. године.<sup>30</sup> Одговарајући на оптужбе социолошке критике да енформел представља дехуманизацију и отуђење, аутор наглашава да је реч о новом виду савременог хуманизма, који не слави и не велича друштво и човека – његово присуство је имплицитно изражено у упадљивом одсуству – већ критички истражује себе и свет. И управо у чињеници да је београдски енформел снажно деловао у стварности и на стварност чином интимне, моралне побуне, треба видети разлоге Трифуновићеве оданости овом покрету и посвећености његовој афирмације и онда када је он већ постао део историје уметности.

На поновно враћање енформелу, Трифуновића је, без сумње, навела изложба *Југословенско сликарство шесте деценије*, одржана у Музеју савремене уметности у Београду 1980. године, на којој је енформел третиран као феномен шесте деценије, што се, пре свега, уочава у начину на који је ова појава интерпретирана у текстовима каталога. То га је, вероватно, подстакло да 1982. организује изложбу *Енформел у Београду* и напише студију у којој је аналитички детаљно, на моменте полемички и са многих аспеката обрадио овај феномен, износећи низ чињеница и теоријских запажања о европском енформелу и разрађујући проблеме које је он покренуо својом појавом на београдској уметничкој сцени. На тај начин, он је и у овој студији демонстрирао главно обележје своје методолошке оријентације: истраживање ширег контекста извануметничких момената релевантних за

<sup>27</sup> Наиме, почетком 60-их, код нас је још увек постојала опасност да се апстрактно дело сликара употреби као конкретан доказ „реакционарног“ или „непријатељског“ деловања, па су поједини енформелисти одустајали од својих изложби (нпр. Лазар Возаревић, 1963) или се прибегавало форми групних изложби два-три уметника. Видети у: Протић М. Б., *op. cit.*, 2000, 554.

<sup>28</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 148.

<sup>29</sup> Трифуновић Л., *op. cit.*, 1982, 33-42.

<sup>30</sup> При том је занемарио остале видове апстракције, поготово високомодернистичке апстракције у делима Милоша Бајића, Стојана Ђелића, Миодрага Б. Протића, Ивана Табаковића, Петра Омчукаса, Бате Михајловића, Радомира Дамњановића итд.

настанак и деловање уметничких појава, тј. свега што чини социокултурни профил једне средине и одређеног историјског тренутка. Стога, ова студија и данас представља један од најбриљантнијих текстова у нашој историографији – она је сума Трифуновићевог целокупног рада и животног искуства, али и једна врста духовне опорукe, опроштаја од београдске уметничке сцене, пошто представља једно од последњих капиталних дела у његовом богатом опусу.

Као историчар, Трифуновић сада питање енформела поставља шире, посматрајући га као један од последњих стадијума развоја модерне уметности, тј. као цикличку дијалектику односа знака и материје, али пре свега, као израз деструкције духа модерног света, алијенације, филозофије апсурда и незнања, а можда и скривене носталгије за бољим и новим светом, настојећи да у слици енформела препозна симптоме и знаке дубљих духовних кретања датог историјског тренутка. Иако се у теоријском смислу ослања на Сартрову филозофију егзистенцијализма, Мерло-Понтијеву феноменолошку теорију визуелне перцепције, Сузукијево тумачење филозофије зена, Арганову дефиницију енформела као уметности кризе и полази од обимне литературе коју детаљно наводи, Трифуновић – имајући на уму све особености и специфичности београдског енформела – не прихвата *a priori* ниједну од интерпретација и методологија, остајући доследан свом интердисциплинарном методу.<sup>31</sup> Он сагледава београдски енформел у ширим европским координатама, свестан

интернационалног, аисторичног карактера ове уметности, али се снажно супротставља сваком свођењу домаћег енформела на ниво епигона и опаскама да је слика енформела технолошка игра (пре свега критичарима часописа „Мозаик“ и, донекле, Миодрaгу Б. Протићу), истичући изворност и квалитет његових врхунских резултата. Ослањајући се на своју критичарску интуицију, аутор се овом студијом укључио у једну од расправа о питању могућности успостављања значења и начина означавања у сликарству енформела. Осврнувши се на став Ћила Дорфлеса из 1961, да енформелу недостаје „свака знаковна и семантичка воља“,<sup>32</sup> Трифуновић упозорава да се таквим тумачењем енформел своди на уметност без значења и истиче да значење ове врсте уметности лежи искључиво у материји, као њеном суштинском обележју. По њему, проблем није у семантици слике већ у процесима комуникације на нивоу слике, пошто се енформел ослањао на „нове кодове који су произашли из положаја, структуре и функције материје. А кад год се у уметности ради о потпуно новим кодовима наилазе тешкоће у комуникацији“.<sup>33</sup> Попут Умберта Ека,<sup>34</sup> Трифуновић износи тезу да са енформелом слика престаје да бива естетски предмет и постаје комуникацијски релеј за преношење порука, при чему ликовна критика треба да утврди на којим кодовима комуницира дато уметничко дело.

С разлогом и аргументовано, Лазар Трифуновић се противи идеји аутора изложбе у Музеју савремене уметности да енформел прикажу као завршно поглавље уметности

<sup>31</sup> Трифуновић, дакле, није био заступник једне одређене историјско-уметничке школе, свестан да у дисциплини којом се бави не постоје искључиви и апсолутно валидни методи, и да приврженост једном методу не сме ићи испред захтева да се адекватно уочавају и објашњавају уметничке појаве.

<sup>32</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 120-121.

<sup>33</sup> Trifunović L., *Ibid*, 121.

<sup>34</sup> Denegri J., *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji, u: Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (каталог изложбе), Beograd 1980, 127; Denegri J., Umberto Eko – Teorija komunikacije, umetnost, masovni mediji, *Moment* 18, Beograd 1990, 3-6; Eko U., Teorija komunikacije i vizuelne umetnosti, *Moment* 18, Beograd 1990, 6-11.

шесте деценије, али, донекле претерано, у томе види покушај обезвређивања београдског енформела.

И поред тога што је Јерко Денегри у својој студији изнео изванредна општа места о духовној и уметничкој клими енформела у свету (1945-1960), настојећи да и београдски изданак прикаже као део те климе (а не само као сликарски језик) – дакле, хронолошки ближе његовом извору,<sup>35</sup> Трифуновић је дао необориве аргументе који иду у прилог његовом датовану ове појаве. Тачно је да су неке енформелне слике Бранка Филиповића настале од 1954-1957, у атељеу његовог учитеља Јарослава Кратине, међутим, оне представљају само антиципацију енформела, а не и артикулисану идеју о слици као материјалној чињеници. Отуд се година настанка београдског енформела не може померити у време пре 1959. године, када су изложене прве енформел слике Бранислава Протића у Новом Саду. Пошто најсугестивнија дела београдског енформела настају тек у периоду његовог бурног ширења, 1960-1963, код нас се овај уметнички правац може сматрати карактеристичним феноменом седме деценије.

Ипак, суштинско питање се односи на узроке појаве енформела. Потакнут схватањем Миодрага Б. Протића да је енформел настао као реакција на „геометријско стање духа“ Децембарске групе као његовог програмског носиоца,<sup>36</sup> Трифуновић истиче да у време појаве енформела у српском сликарству није било чисте геометријске апстракције. Ревидирајући свој ранији став, он сада с правом тврди да

је енформел настао, пре свега, као реакција на естетизам и ларпурлартизам Децембарске групе и групе Шесторица, али и на „модерни традиционализам“ – целокупну традицију српског сликарства прве половине XX века, која је током 50-их доживела не само рехабилитацију него и ренесансу.<sup>37</sup> Трифуновићу је, заправо, сметала етаблираност представника високог модернизма у домаћем културном систему,<sup>38</sup> јер је био свестан да је њихов повлашћени статус имао последице на сликарски израз или био у коренима деловања Децембарске групе и групе Шесторица. По њему, став ових уметника и исцрпљени, испражњени језик њихових дела (са изузетком Ивана Табаковића) довели су до кризе у уметности, иза које се појављује енформел као искрена тежња да се дубље проникне у проблем времена и уметности. Да се овде заиста радило о конфликту са тренутном друштвеном и уметничком климом наше средине, потврђују последице до којих је довео београдски енформел: од тог момента уметничко дело постаје индикатор једног начина мишљења и понашања а не само естетски предмет, тј. једна врста уметничког исказа који разоткрива свест и менталитет свог аутора. Посматран из те перспективе, београдски енформел, свакако, представља сушту супротност „социјалистичком естетизму“.

Својевремено, Трифуновић је био активни учесник бројних расправа које су се водиле око појединих питања у нашој уметности, нарочито оних које су непосредно или посредно биле везане за енформел –

<sup>35</sup> Denegri J., *op. cit.*, 1980, 126-127.

<sup>36</sup> М. В. Протић, *Slikarstvo šeste decenije u Srbiji – nove pojave*, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (каталог изложбе), Beograd 1980, 42-47.

<sup>37</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 122-126.

<sup>38</sup> У оквиру уметничких институција, они су водеће личности, али и добитници значајних државних награда, комесари домаћих и страних изложби, угледни педагози и пожељни представници власти – еквивалент Облику у међуратном периоду.

као што је полемика о „социјалистичком естетизму“ у уметности. Овај феномен је први идентификовао књижевни критичар и естетичар Света Лукић – подразумевајући првобитно да овај термин генералну климу у југословенској књижевности после 1950. представља као иманентну супротност соцреализму,<sup>39</sup> док су га Миодраг Б. Протић и Трифуновић везали за ликовну уметност и активности Децембарске групе и групе Шесторица током 50-их, при чему су дали различита – чак контроверзна тумачења. Као главни актери ове полемике, они су се често позивали на Лукићеве тезе и тражили у њима аргументе за сопствене критичарске позиције. Разлике између актера ове полемике у читању потенцијалних значења које неко уметничко дело носи одредиле су и њихове крајње оцене уметничких процеса који чине феномен „социјалистичког естетизма“, као и вредновања уметничких појава које су потом следиле. Реагујући пре свега на тезу Миодрага Б. Протића да је естетизам шесте деценије, тј. „београдске сликарске школе“, дао „нов нацрт човековог света“, Лазар Трифуновић је из Лукићевих тврдњи извео супротне, крајње негативне консеквенце и у жестоком полемичком тону, на питању особина естетизма, засновао тезу да је београдски енформел сушта супротност Децембарској групи као парадигми „социјалистичког естетизма“. При том је дао једну социокултурну интерпретацију овог феномена и истакао да је овај тип послератног српског модернизма временом

постао институционализован, односно нека врста званичне уметничке идеологије. Он инсистира на томе да је реч о једној херметичној уметности, која се одвојила од стварности и одговарала исполитизованом и сујетном бирократском друштву, јер га није узнемиравала и постављала „незгодна“ питања. Његове речи су: „Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно ‚модеран‘ да умири општи комплекс ‚отворености према свету‘, довољно традиционалан – преобличена естетика интимизма четврте деценије – да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице и стопа са политички пројектованом сликом друштва“.<sup>40</sup> Задржавајући се само на естетском нивоу, високи модернизам шесте деценије остаје „омотач“, једна врста ретро појаве са којом се званична политика идентификује, иако је изричито не подржава. Наиме, Трифуновић не доводи у питање историјску улогу Децембарске групе и групе Шесторица у разради модернистичке концепције слике, либерализацији уметности и успостављању континуитета са нашом уметношћу међуратног периода, чија су достигнућа усвојиле и разрадиле, али истиче чињеницу да се у том корпусу узора нису налазила авангардна достигнућа зенита, дадаизма, надреализма, иновативна решења Јована Бијелића, Саве Шумановића, Милана Коњовића, Ивана Радовића и Михаила С. Петрова из 20-их

<sup>39</sup> Мада је истицао историјску улогу „социјалистичког естетизма“ у превазилажењу догматизма и борби за аутономију и плурализам уметничког израза, Лукић је касније ревидирао свој став и показао како се један, првобитно авангардни уметнички феномен интерполирао у друштвене структуре, форсирајући неутрална, индиферентна дела, која је режим прихватио иако их званично није

промовисао. Видети: Денегри Ј., Социјалистички естетизам, у: *Педесете - теме српске уметности*, Нови Сад 1993, 104., Денегри Ј., Шта је то (био) социјалистички естетизам?, *Дневник*, Нови Сад, 13. I 1999; Контроверзе око социјалистичког естетизма, *Свеске* 45-46, Панчево, март 1999.

<sup>40</sup> Trifunović L., *Enformel u Beogradu* (каталог изложбе), Beograd 1982, 11-12.

година. Ово објашњава и његову тезу да је овде реч и о „модерном традиционализму,, тј. оживљавању уметности између два светска рата.<sup>41</sup> Не оспоравајући право постојања и таквим уметничким изразима – јер би се то косило са његовом тежњом ка плурализму уметничких идеја – већ изворност и оригиналност, критеријуме на којима је био заснован уметнички израз Децембарске групе, чија је доминација представљала препреку продору и прихватању нових уметничких токова у шестој деценији. Трифуновић је од сликарства, као и од уметности уопште, очекивао и друге, а не само пиктуралне и пластичке домете и новине. За њега, сам прелазак са предметног мотива на апстрактно уметничко дело као естетски предмет не представља коначни циљ уметности, али се слаже са мишљењем осталих актера полемике о „социјалистичком естетизму“ да она треба да буде својеврсни носилац значења, тј. знак „погледа на свет“. Залагао се за друштвени ангажман уметности, али не онај компромисни, који се изјашњава у прилог затеченој стварности, или онај који такву стварност жели да побољша, већ авангардан, антагонистички и критички. Бескомпромисно је захтевао од уметности да буде огледало друштва, тј. да као вредносни симбол одигра улогу идејног и етичког узора у друштву, јер је то захтевао дати историјски тренутак – а управо такве особине је, не само Трифуновић него и светска ликовна критика препознала у уметности енформела.

Као и у другим срединама, у којима је имао снажнијег одјека, београдски енформел је могуће схватити као уметност коју

прожимају расположења неверице, фатализма и апсурда, а разлоге за то, по Трифуновићу, треба тражити како у индивидуалним диспозицијама његових протагониста тако и у политичким приликама у тадашњем југословенском друштву. Преласком на робноновчану привреду, новац је постао моћан фактор који је преображавао моралне вредности, подстицао корупцију, класно раслојавање, криминал, реификацију уметности итд, што је код уметника – и човека уопште – изазивало отуђеност, те су повлачење и бег од друштвене стварности представљали морални чин. У том контексту, Трифуновић износи социолошки закључак да се енформел појавио крајем 50-их као природна и спонтана реакција на прве знаке алијенације у нашем друштву, и тај моменат сматра пресудним.<sup>42</sup> Разлог за овакву тврдњу могуће је пронаћи у чињеници да одустајање од форме, предавање тренутности геста и хаотичности материје исказује свесно и инстинктивно удаљавање од сваке пројективне, тј. „позитивно“ конципиране слике реалности. Ова уметност је одражавала отворени конфликт између индивидуалне судбине и општег социјалног контекста и потврдила кризу духовних и уметничких вредности у Југославији, нападом на саму форму, као уметничку парадигму естетских, етичких и политичких вредности старог друштвеног система и уметности.<sup>43</sup> По Трифуновићу, слика енформела је реалност по себи, а у таквој слици није важно шта она представља већ оно што изражава – њена људска, филозофска и идејна димензија. Ослобођена сваке интенционалности, конструктивних намера и идеја, слика

<sup>41</sup> Тај процес је започео изложбом *Седамдесет сликарских и вајарских дела у времену од 1920-1940*, отвореном 1951. у Београду.

<sup>42</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 141.

<sup>43</sup> Denegri J., *op. cit.*, 1980, 126.

постаје отуђена, израз индивидуалног чина уметника, свеколиког разарања материје, и као таква, прелази у „другу уметност“.

С друге стране, Јерко Денегри је успоравао управо ту радикалност београдског енформела, без обзира на нове материјале и методе у грађењу слике, због извесног, иако специфичног континуитета са ранијом уметношћу, тј. због његове „сликарске природе“.<sup>44</sup> Трифуновић, пак, инсистира на антитрадиционалности београдског енформела и замера Денегрију што је произвољно узео монохромију као норму из које је извукао антипиктуралност као основну одлику београдског енформела, будући да су се у првој фази ови уметници различито односили према боји. Неки су задржали боју и променили јој класичну функцију, док су други заиста показали склоност ка монохромији. И касније, када су Лазар Возаревић, Вера Божичковић, Мића Поповић и Зоран Павловић користили црну и белу, то је било зато да би њима сугерисали депресивне садржаје – апокалиптичке визије, спаљену материју и разарање (црно), али и светлост, психичко стање и безграничност метафизичког простора (бело).<sup>45</sup> И управо распет у том дуализму црног и белог – симболима успона и пада, који нису ништа друго до кретање, односно живот – београдски енформел је дао најупечатљивија дела, закључује Трифуновић.<sup>46</sup> Одговарајући на Денегријеву интерпретацију и тврдњу

Миодрага Б. Протића да је београдски енформел остао у сфери естетичких намера и био традиционалнији од „традиционалистичке“ Медиале,<sup>47</sup> он истиче да је дошло до замене теза и да су ови критичари пошли од погрешне претпоставке да је енформел престао да буде сликарство јер је одбацио пиктуралност, и заострили проблем: или енформел или сликарство. Трифуновић прихвата ону најширу дефиницију енформела као структуралне апстракције, која на крају, ипак, допушта могућност естетског резултата, и инсистира на тези да овај покрет ни код нас ни на Западу није хтео да мења медијум, те стога питање није у томе да ли је он сликарство или није – већ у којој мери је променио значење и функцију традиционалног сликарства као медијума.<sup>48</sup> Енформел је одбацио композицију и предмет, разорио форму и битно изменио симболичке вредности и функцију боје, линије, површине, светлости и простора, али је задржао сликарску материју. Иако је то сада сирова материја, аморфна маса (песак, гипс, гит, пиљевина, смола итд.), која понекад може да одигра улогу „призора“, она је, пре свега, оно што јесте, без обзира што у тоталитету и у неком дубљем комуникативном слоју може да делује као знак чије је значење скривено.<sup>49</sup> Мада је у неким спољашњим манифестацијама слична дадаистичком објекту и неодадаистичком асамблажу, материја у енформелу нема

<sup>44</sup> Денегри сматра да је у случају београдског енформела изостала она битна преквалификација појма уметност у појам „друге уметности“ („Un art autre“ – Мишел Тапије), што је карактеристика европског енформела. Видети: Denegri J., *Ibid*, 135.

<sup>45</sup> Посебно је црна боја деловала шокантно и радикално, јер у српском сликарству XX века, до енформела није било ниједне слике у којој је црно било основна интонација.

<sup>46</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 147.

<sup>47</sup> Protić V. M., *op. cit.*, 1980, 42-47.

<sup>48</sup> Трифуновић у том контексту наводи примере Волса, Жана Дибифеа, Жана Фотријеа, Антониа Таписеа, Луиса Феита и Антониа Сауре – уметника који су, такође, задржали и колорит и пиктуралност, а који су духовно били најближи нашим сликарима енформела. Видети у: Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 145.

<sup>49</sup> Trifunović L., *Ibid*, 143.

коначну форму као у неодади, нити је њено примарно значење промењено или обезвређено као у дадаизму, објашњава Трифуновић. Као антисликаром средству, материји је поверено да разбије форму,<sup>50</sup> па су енформелисти прибегавали њеном спаљивању, сагоревању, разједању киселинама, ломљењу итд. Отуда противљење оцени Јерка Денегрија да је Бранислав Протић „застао на размеђу између класичне слике и новог дела“,<sup>51</sup> и став да су његове слике – у којима постоји само привидна „пиктуралност“ и свесно пројектовање апстрактних структура, које, у ствари, представљају метафору о апсурду – настале из експеримената са сликарском материјом, а не из неодадаистичких асамблажа и „естетике канти за смеће“. У томе он види значајну разлику, која, ако се не уочи, доводи до погрешног закључка да се ради о сликама конструисаним на класичан начин.

Обзиром на концепцијске, техничке и разлике на плану избора друштвеног понашања, београдски енформел представља феномен упоредног испољавања низа индивидуалних позиција. Иако су његови про-тагонисти неговали различите третмане материје, у којима се одвија парадигматско разарање рационалне структуре и форме, они ипак показују склоност ка једном од њих, што је Трифуновићу послужило као критеријум при груписању: *цурење ликида*

(Божичковићева, Филиповић, Тодоровић), *спаљивање материје* (Поповић, Возаревић) и *концентрација слојева* (Протић, Павловић, Турински).<sup>52</sup> Сликаре београдског енформела он дели и генерацијски: на *старије* (Возаревић, Божичковићева, Поповић), који су до енформела дошли преко западноевропских извора (Бури, Тапиес, Саура, Феито) или у контакту са Ивом Гатином и загребачким кругом, и на *млађе*, при чему истиче да су прве енформелне слике Бранислава Протића потпуно аутохтоне и настале мимо утицаја било ког западног уметника, тј. из личног сазнања о недовољности класичних средстава и немогућности старе форме да послужи исказивању нове визије света – што важи и за Павловића, Туринског и Тодоровића.<sup>53</sup> Трифуновић није одговорио на Денегријеву опаску о његовом непрепознавању енформела у избору материјала и духовним, експресивним својствима дела Олге Јеврић, насталих средином 50-их,<sup>54</sup> јер се радило, можда, само о његовим наговештајима у медијуму скулптуре, а не и о правом енформелу.<sup>55</sup> И уопште, говорећи о енформелу, Трифуновић је сматрао да је он важнији као покрет и појава него као уметнички допринос појединца, додајући да су искуства Децембарске групе и групе Шесторица, које су се претвориле у приватна друштва за међусобно помагање

<sup>50</sup> Термин „антисликаство“ потиче из дадаизма, а у поетику београдског енформела га је увео Зоран Павловић. Међутим, он је под њим подразумевао сликарство које одлучно одбацује традиционалне ликовне вредности, а не дисциплину као такву. Видети: Pavlović Z., *Mitologija antislikarstva i arhitektonika antislike*, у: *Enformel u Beogradu* (каталог изложбе), Beograd 1982, 123-124.

<sup>51</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 139.

<sup>52</sup> Trifunović L., *Ibid*, 135-141.

<sup>53</sup> Trifunović L., *Ibid*, 134-135.

<sup>54</sup> Denegri J., *op. cit.*, 1980, 136.

<sup>55</sup> Теза о Олги Јеврић као представнику енформела у скулптури јавила се још крајем 50-их и почетком 60-их година у текстовима већине наших критичара (Павле Васић, Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић итд.), пре свега због истовремености доминације сликарског енформела и афирмације ове уметнице на *XXIX бијеналу* у Венецији 1958, али не и код најмеродавнијег, најауторитативнијег критичара београдског енформела – Лазара Трифуновића. Сама уметница је, такође, порицала било какву повезаност са овим покретом. Видети: Степанов С., *Скулптура Олге Јеврић* (каталог изложбе), Beograd 2001, 46-51.



и друштвену афирмацију, изазвала отпор код уметника енформелиста према било каквој врсти удруживања. Међутим, то није сметало београдском енформелу да почетком 60-их израсте у један виталан и кохерентан покрет српске уметности.

Доживљавајући прву фазу енформела као радикалан заокрет у српској уметности, као нови хуманизам који истражује начине да човека ослободи алијенације враћајући га колективном духу и заједничкој судбини, Трифуновић га аргументовано брани, али је исто тако прихватио и критике, када је реч била о другој фази београдског енформела (1964-1971). Он се слаже са Јерком Денегријем да се радикалност покрета – али тек у овој фази – изгубила, јер је у процесу декаденције почео да се прилагођава и враћа традиционалним сликарским вредностима које је првобитно одбацио. Тада долази до конфузног става према форми, недоследности у извођењу и склоности ка технологији, која се претварала у својеврстан ларпурлартизам у делима бројних епигона који су покрет претворили у моду. Уместо етички, енформел је постао естетички чин. Ипак, професор Трифуновић узроке томе види не само у исцрпљеној инвенцији сликара београдског енформела, већ и у променама на уметничкој сцени. Средином седме деценије, порасло је интересовање за традицију, стару уметност и обнову фигуре, инспирисано идејама једног крила Медиале и нове фигурације. Нашавши се на раскрсници, у недоумици да ли да иде линијом деструкције и апсурда или да покуша са обновом, енформел се определио за ово друго или се повукао из стваралаштва својих протагониста, констатује Трифуновић.

Може се рећи да је енформел био први стварно модеран покрет у српском сликарству

који је превазишао оквире постојеће локалне традиције и на њој заснованих критеријума, да је изменио појмове о стваралаштву и развио свест о новој улози уметности у друштву. Мада филозофски недоречена и понекад несигурна, поетика енформела је била прва осмишљена теорија једног покрета у историји српског сликарства која је положила темеље новом типу уметности.<sup>56</sup> Она је у датом тренутку била веома опасна, јер је уместо изолационизма предлагала отварање према свету, уместо глорификације критицизам, уместо личних, опоре и колективне садржаје, а уместо слике анти-слику. Енформел није наступио са намером да мења затечено стање у уметности и друштву, он га само констатује, критикује и додатно продубљује. Иако му недостаје та агонистичка компонента, енформел у свом антиестетском, антитрадиционалистичком, анархистичком деловању и деструкцији као ставу, не само према уметности већ и према читавом друштву, у себи садржи кључне авангардне тежње и снажан активизам, који се испољава у апсолутној вери у човекову индивидуалну моћ акције. Он стреми урањању у реалност, којој се, истина, отворено супроставља, али пред чијим се присуством никада не повлачи. Као такав, он представља бунтовну, ангажовану уметност свог времена, иако се његов ангажман манифестовао пре свега на спекулативној, идејној равни, а не експлицитно, конкретно. Његова визија катастрофе није могла да се искаже исцрпљеним сликарским језиком преобличеног традиционализма и класичне слике, те му је била потребна сирова материја и спонтани рукопис како би уобличио тзв. „слику – стање“, као један отворен и динамичан процес којим би пренео своју апокалиптичну поруку. Следствено томе,

<sup>56</sup> Trifunović L., *op. cit.*, (3), 1990, 111.

за енформел је било важно не само *шта* и *како*, већ и *чиме*,<sup>57</sup> а сваки пут када уметност није у стању да изрази своју поруку, став, идеју старим средствима, она прибегава новим материјалима, па чак и новом медијуму.<sup>58</sup> Радило се, заправо, о уметничкој идентификацији одређеног историјског процеса, који је одговарао изазовима тренутка властите појаве и био подстицајан за потоња уметничка збивања.<sup>59</sup>

Београдски енформел је, као мало која уметничка појава пре њега, отворио и заострио поједина питања о природи слике, дотле непозната у нашој средини, коју је на тај начин повезао са европским и светским уметничким контекстом и допринео да се о слици и сликарству, о уметничком делу и уметности овде мисли на начин различит од дотадашњег и уобичајеног, захваљујући управо Лазару Трифуновићу, без кога слика о овом уметничком феномену не би била ни тако снажна ни тако кохерентна.

Својим примером, он је показао да је на подручју уметности, и културе уопште, могуће мислити и деловати једино крајњом отвореношћу критичке свести, не избегавајући изазове сталне саморефлексије и самоиспитивања, и потребе да се до најверодостојнијих и најподстицајнијих ставова о уметности допре увидом у њене историјске токове и активним присуством на уметничкој сцени – из чега је произашао његов лик ликовног критичара, теоретичара и историчара уметности као врхунског познаваоца струке, али и појединца укљученог у процесе у којима се та струка, не губећи своју аутономију, интерполира у ткиво ширих културних и политичких одговорности. Његова стручна делатност и свеукупни ангажман на подручју културе остају сведочанство о борбености и истрајности, посвећености и афирмацији, пре свега, српске уметности XX века.

<sup>57</sup> Trifunović L., *Ibid*, 149.

<sup>58</sup> Клоц Х., *Уметност у XX веку*, Нови Сад 1995, 187, 205.

<sup>59</sup> Својом вером у неопходност активистичког постојања у савремености, београдски енформел је створио духовну платформу на којој ће се развити готово сви потоњи уметнички покрети мотивисани контактом са реалношћу (нова уметничка пракса 70-их, перформанс итд.). Стога се у кругу београдског енформела може назрети једна струја која је била

антиципаторског карактера. Сликање које се одвија у брзини, али за које постоји дуга припрема, сликање чије је време поистовећено с временом уметничког понашања, које преноси уметничку акцију на само тело аутора и које експлодира у тренутку, приближава Бранка Филиповића перформативној уметности, тј. антиципира „нову уметничку праксу 70-их“, односно концептуалу. Видети: Денегри Ј., *Енформел Бранка Филиповића*, у: *Педесете – теме српске уметности*, Нови Сад 1993, 181.

## LAZAR TRIFUNOVIĆ AND BELGRADE ART INFORMEL

Vesna Kruljac

The phenomenon of Belgrade Informel is almost inseparable from the name and work of Lazar Trifunović (1929–1983), the most influential critic-promoter of that movement on the Yugoslav art scene, and subsequently its best qualified historian. Trifunović was not only an eminent art critic, but also professor of the history of modern art at the Faculty of Philosophy in Belgrade, director of the National Museum, Belgrade, editor of the magazine *Umetnost* (Art), and author of numerous cult texts and important books such as *Serbian Painting 1900–1950* (1973) or the monograph on the painter Mića Popović (1983). He considerably improved Serbian art criticism by introducing an innovative interdisciplinary method, transdiscursive approach and novel terminology – especially between 1959 and 1963, when he contributed regular reviews to the weekly NIN – advocating theoretically founded criticism functioning as a mediator in the understanding of art. In the late 1950s, addressing the complex issues of the current art practice from a markedly philonist standpoint, Trifunović came to realize that art criticism as a moral stance and consciousness is obliged to respond “instantaneously”. Therefore he was not building his career as an art critic by supporting the established but young artists and artistic occurrences without the advantage provided by a distance in time. In direct contact with the work of the protagonists of Belgrade *Informel*, Trifunović developed a criticism that ceased being that of the “neutral” and “objective” beholder and interpreter of a given artistic phenomenon but a committed, “militant” criticism which took a pro or contra stance without

hesitation and assumed the role of an active participant in the elaboration of concepts and poetics of the emerging artistic phenomena, fighting for causes that came to be common.

As the intellectual interpreter of this distinctive “poetics of rebellion”, Lazar Trifunović made crucial theoretical contributions and through a series of actions gave timely support to its protagonists on the art scene of Belgrade. His motive was not to introduce *Informel* to Belgrade’s cultural milieu just because it was a current novelty on the European art scene, but to initiate discussion on the aspects and causes of the emergence of such movement in Yugoslav postwar society. In his text *Modern naturalism* (1960), Trifunović discussed conceptual reasons for introducing non-pictorial materials into the painting and new qualities of this art, constituting a radical break with previous art practice. Concerned with establishing the criteria for a nascent style, he published in 1960 one of the most controversial texts on *Informel – Abstract painting and possibilities for its evaluation*, which provoked a response of not only prominent art critics and artists but also of the highest political hierarchy. Lazar Trifunović was the author of the promotional exhibition *Informel – Belgrade’s young painters*, mounted at the Belgrade Cultural Centre Gallery. He contributed a preface to the catalogue that later he himself found a manifesto, interpreting it as a distinctive artistic ideology, an “outlook of the world” based on modern science, the prevailing spirit of scepticism and existentialist philosophy. In his study *The suicide of the painting* (1963), Trifunović discussed the fate of the modern painting which

lost its earlier conceptual power, was left without a function or purpose and became a marginal phenomenon in relation to politics and economic processes instead of being a key factor in effecting a humanist transformation of society. When the movement died out and became history, it in turn became the subject of Trifunović's critical reassessment in the catalogue of the exhibition *Informel in Belgrade* (1982). This study, a sum of Trifunović's lifetime work and experience but also a sort of an intellectual testament given that it was one of the last texts he wrote, still constitutes one of the most brilliant texts in our historiography. Slightly modifying his earlier views, Trifunović gave a full interpretation of not only the artistic but also philosophical and ideological significance and meaning of the movement. The question of Belgrade *Informel* was seen in a broader framework: as one of the

final stages in the development of modern science and art, that is as a cyclic dialectic of the relationship between the sign and matter, and above all as an expression of a spiritual crisis, of the destruction of the modern world's spirit and man's complete alienation in society, of the democratization and reification of art. Having taken part in many polemics concerning not only the reception and authenticity of Belgrade *Informel* but also the phenomenon of "socialist aestheticism", Trifunović put forward in this study a sociocultural interpretation of this distinctive phenomenon in the Yugoslav art of the 1950s. It is owing to Lazar Trifunović that the Belgrade art scene became more dynamic, controversial and diversified – an important and vital component of cultural life in our society.