

Enformel - slikarstvo i kiparstvo u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti

Babac, Ana-Emanuela

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:920143>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-05**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek za povijest umjetnosti

Studentica: Ana-Emanuela Babac

ENFORMEL – SLIKARSTVO I KIPARSTVO U HRVATSKOJ POSLIJERATNOJ
UMJETNOSTI

Završni rad

Mentorica: dr. sc. Julija Lozzi Barković red. prof.

Rijeka, rujan 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. POVIJESNI KONTEKST I UTJECAJ POLITIKE NA RAZVOJ UMJETNOSTI	2
2.1. Neposredno poraće	2
2.2. Pomaci početkom pedesetih	4
2.3. Ograničena liberalizacija šezdesetih.....	6
3. POJAVA I KARAKTERISTIKE ENFORMELA	7
4. PODJELA I HETEROGENOST ENFORMELA	11
5. PROCES FORMIRANJA ENFORMELA U SOCIJALISTIČKOJ REPUBLICI HRVATSKOJ.....	13
6. PREDSTAVNICI I OBILJEŽJA RADIKALNOG ENFORMELA	19
6.1. Ivo Gattin.....	19
6.2. Eugen Feller i Božidar Jelenić.....	22
6.3. Đuro Seder, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Vladimir Kristl	24
7. SKULPTURA ENFORMELA	29
8. ZAKLJUČAK	33
9. POPIS LITERATURE	34
10. IZVORI	36
11. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA	37

SAŽETAK

U ovom radu bit će riječi o fenomenu enformela u Hrvatskoj. Objasnit će se njegov položaj i razvoj u povijesnim okolnostima s kojima je neraskidivo povezan, a koji su pomogli u njegovom oblikovanju te uvjetovali njegov nastanak. Spomenut će se podvrste enformela te njihovi predstavnici, s fokusom na radikalni enformel koji je donio najviše novosti na likovnu scenu.

KLJUČNE RIJEČI: enformel, umjetnost materije, hrvatska poslijeratna umjetnost

1. UVOD

Ono što treba znati prije proučavanja enformela jest da je to vrlo širok pojam. Nema jasno obuhvaćene granice, manifesta, političkog programa, a niti jedinstvenog načina oblikovanja forme kao što je to slučaj s drugim avangardnim pravcima. Po tome im je sušta suprotnost, a i po samoj ideologiji koju enformel/informel zastupa. On nije čak niti nastao na jednom mjestu, već je tendencija koja se javlja i u Europi i u Americi. Sukladno tome, nije niti jedinstven unutar sebe, već se miješa s drugim pravcima. Enformel je i odgovor na političku te umjetničku situaciju iz koje je izrastao.

2. POVIJESNI KONTEKST I UTJECAJ POLITIKE NA RAZVOJ UMJETNOSTI

2.1. Neposredno poraće

Neposredno nakon Drugog svjetskog rata, u Hrvatskoj je kao dijelu cjeline od šest državnih jedinica DFJ – od studenog 1945. FNRJ, a od 1963. SFRJ – najveću ulogu imala Komunistička Partija Jugoslavije koja je s glavnim organima stvorenima u ratu jedina imala stvarnu vlast, s Titom na samom vrhu, a uskoro je postala i jedina legalna politička stranka. KPJ i njezini republički ogranci, među kojima KP Hrvatske, još su za vrijeme rata počinjali pripremati diktaturu, apsolutistički oblik vladavine.¹ Ustavom iz 1946. bili su obećani ravnopravnost, slobodno samoopredjeljenje nacija te mnoge nacionalne, građanske, vjerske, i druge slobode, ali su vrijedile samo na papiru jer je njime zapravo ozakonjen centralizam.² Nastao je po modelu sovjetskog ustava, velike sile pobjednice u ratu, predvodnice komunizma i Istočnog bloka u Hladnom ratu.³ Tita je SSSR, a najviše Staljin zamislio kao poslušnog "pijuna" zbog čega se društveno uređenje moralo uskladiti sa sovjetskim modelom socijalizma, odnosno staljinizirati. Početna želja KPJ i njezinog vrha, Politbiroa, bila je preobraziti društvo iz buržoaskog u besklasno i dosljedno primijeniti sovjetske principe. Od toga im je još važnije bilo održati državu čvrstom, pod svojom kontrolom i nepoljuljanom vlašću. Neki od alata za provođenje tih ciljeva su rigidna policijska kontrola, progon ratnih neprijatelja, nacionalizacija imovine velikim posjednicima i prijenos poduzeća u državno vlasništvo, radikalna reorganizacija privrede stvaranjem seljačkih zadruga po sovjetskom uzoru i razvojem teške industrije, te kulturne zabrane i ograničenja, ponajprije u tisku. Mnogim novinama je zabranjeno izlaženje ako su ocijenjene da podržavaju fašizam ili neprijatelje, hrvatski i srpski šovinizam, govor mržnje, potiču pobunu, neposlušnost vlasti ili govore negativno o SSSR-u, interesima države, Jugoslaviji i vladajućima, što je moglo biti široko shvaćeno.⁴ Većina tiskara je također nacionalizirano ili im je zakonom obustavljen rad. Posebno partijsko tijelo, Agitprop Centralnog komiteta KPH, bavilo se isključivo kontrolom ideološke i političke ispravnosti svih publikacija, od kulture do znanosti, s detaljno utvrđenim kriterijima što i kako se smije pisati. Kao i druge komunističke zemlje i Jugoslavija je prisvojila socijalistički realizam kao službeni stil umjetnosti, po sovjetskoj teoriji o kulturi koja pripada radnom narodu, te je njezina uloga svedena na odgoj masa u marksizmu i

¹ Goldstein, *Hrvatska 1918. - 2008.*, 409.

² *Isto*, 416, 417.

³ *Isto*, 588.

⁴ Radelić, *Hrvatska u Jugoslaviji (1945. - 1991.) - Od zajedništva do razlaza*, 155.

poticanje "revolucionarnog preobražaja društva".⁵ Tako je već 1947. uklonjena skulptura bana Josipa Jelačića u Zagrebu zbog mogućeg poticanja proturevolucionarnog djelovanja, budući da je on ugušio revoluciju u Mađarskoj. Pod strogim nadzorom su bili i film kao sredstvo kojim se lakše može manipulirati u propagandne svrhe, kulturni i religijski običaji, blagdani, moda i glazba, a osobito po zapadnim uzorima, pod objašnjenjem da kvare mladež i odvraćaju od rada i zalaganja za socijalizam.⁶ Sukladno svemu tome, dostupnost literature o modernoj umjetnosti je bila slaba, osim nešto više zastupljene o umjetnosti SSSR-a, iako je zbog strože politike prema umjetnosti nego u Jugoslaviji i to bilo ograničeno. Pribrojivši tome zatvorenost granica, većina hrvatskih umjetnika nije mogla detaljnije upoznati modernu niti događanja u europskoj umjetnosti, osim iznimki poput Murtića, Srneca, Rašice, koji su radili na međunarodnim sajmovima u kojima je sudjelovala Jugoslavija prikazivanjem svojih postignuća, ili političkih izaslanika.⁷

Prvi puta nakon rata, u Veneciji se nastavljalo održavati bijenale od 1948. godine na kojem su predstavljeni kako kontinuitet djela već izgrađenog modernizma do rata, tako i suvremena modernistička strujanja.⁸ Općenito je događaj u svojim budućim izložbama utjecao na hrvatske umjetnike, a s vlastitim paviljonom sudjelovala je i Jugoslavija. Ipak, te 1948. Grgo Gamulin se, kao jedan od najvažnijih predstavnika hrvatske likovne kritike, vraća s bijenala pun negativnih iskustava, protivi se formalizmu te piše kako je to samo izričaj niskih težnji malograđanštine koja se odriče ikakvog dubljeg smisla i poruke. Navodi da umjetnost treba biti "jedinstvo sadržaja i forme" koji su podjednako bitni i određuju kvalitetu djela, a da je cilj moderne da "suzi i praktički dokine sadržajnost, a to ujedno znači spoznajnu moć likovne umjetnosti, dokida i samu umjetnost kao takvu".⁹ Nakon rata, u Hrvatskoj još uvijek ima umjetnika koji nastavljaju rad na tekovinama naučenima prije rata, što likovna kritika ne odobrava, nego nastavlja s pročišćavanjem umjetnosti na ideološku razinu kontrolom koja joj je povjerena.¹⁰ Među likovnim kritičarima u Hrvatskoj koja je "prešla" na soc-realizam, moderna djela su nerijetko naišla na negativne kritike govoreći da su u stvari nazadna, dekadentna, dok socijalizam gleda u napredak i bolje društvo. Zato je odbačena cijela tradicija jugoslavenskog modernizma, uz neke iznimke koje su istaknute kao primjeri, poput

⁵ Isto, 158- 159.,

Kolešnik, *Između istoka i zapada*, 17.

⁶ Radelić, *Hrvatska u Jugoslaviji (1945. - 1991.) - Od zajedništva do razlaza*, 173.

⁷ Kolešnik, *Između istoka i zapada*, 48.

⁸ Isto, 50.

⁹ Gamulin, "Uz izložbu udruženja likovnih umjetnika Hrvatske", 3.

¹⁰ Kolešnik, *Između istoka i zapada*, 46.

Minhenskog kruga, slovenskog impresionizma, srpskog realizma.¹¹ Prava umjetnost se definirala kao figurativna, jer samo takva umjetnost, za razliku od apstraktne, nosi neki sadržaj koju gledatelj može iščitati.

2.2. Pomaci početkom pedesetih

Jugoslavija će doživjeti veliki preobražaj tijekom raskola Tito-Staljin koji kulminira objavom Rezolucije Informbiroa 28. lipnja 1948. s teškim optužbama protiv Tita i njegovih najbližih suradnika za pogrešan način provođenja socijalizma, približavanje kapitalizmu i težnje za širenjem svog utjecaja, nepoštovanje prema sovjetskim građanima i pokušaj nezavisnosti od ostalih komunističkih država, čime razbija jedinstvo.¹² Od tih se CK KPJ nije uspio obraniti niti odgovorom da su tvrdnje neistinite i neprovjerene, niti još dosljednijom i agresivnijom provedbom staljinizma u mnogim sferama. Tita ta situacija stavlja u nezavidni položaj zbog moguće invazije Staljina na Jugoslaviju, zbog čega uklanja i izolira pobornike Staljina i Rezolucije. Od kraja 1949. pa do sredine 1950-ih uvidjelo se da sovjetski modeli zapravo štete gospodarstvu te se razvija potpuno nova unutrašnja kao i vanjska politika: nagla destaljinizacija društva koja se sastoji od ukidanja neučinkovitih seljačkih zadruga, decentralizacije države u vidu samouprave, okretanje od zatvorene privrede ka suradnji i otvaranju prema zapadnim zemljama Europe, SAD-u i ostalim članicama NATO-pakta, a od SAD-a te sjevernih i zapadnih europskih zemalja Jugoslavija prihvaća pomoć tijekom suše 1950. godine. Uspostavljaju se veze sa zemljama Trećeg svijeta u pokretu nesvrstanih, djelomično zbog ekonomske i trgovinske blokade koju je Istočni blok provodio nad Jugoslavijom kao mjera sankcije, ali i kao jugoslavenski pokušaj afirmacije nezavisnosti. Oslobođanje umjetnosti i kulture dogodilo se i prije nego temeljita reorganizacija državne uprave jer se htjelo dokazati Istoku da se socijalizam može provesti na bolji način, kao i Zapadu. Tada se i književnici i političari odvažuju u zastupanju demokratizacije, a protiv represije koja je i dalje ostala kao staljinistički element, tako Krleža iznosi referat na Kongresu književnika u Ljubljani 1952. u kojem proglašava raskid sa socijalističkim realizmom u književnoj i likovnoj umjetnosti jer ona mora biti slobodna, a umjetnik ne može stvarati pod strogo određenim okvirom. Ipak je, kao ljevičaru, i njegovo odobravanje moderne bilo tek djelomično, a kritičari poput Supeka i dalje idu u istom smjeru odbacujući larpularizam. Apstraktnom ekspresionizmu i enformelu se predbacuje individualizam kao suprotnost od brige za pokretanje i poticanje zajednice te opće ljudske potrebe i stvarnog

¹¹ *Isto*, 43.

¹² "Napad Informbiroa i odgovor CK KPJ"

života.¹³ Ipak, ima i kritičara koji govore s drugačijom interpretacijom i pokazuju razumijevanje, poput Bašičevića i Putra, a atmosfera se počinje mijenjati.¹⁴ Treba imati na umu da je realizam tada bio prisutan i u svjetskoj umjetnosti: soc-realizam u Francuskoj i Italiji, a niti korištenje umjetnosti u propagandne svrhe nije nešto svojstveno isključivo komunističkim sustavima, već je bilo uvelike korišteno i u Americi.¹⁵ Nakon Rezolucije, pomak u je vidljiv i u kratkim novinskim objavama iz kulture sa zapada, iz Europe i Amerike, što je do tada bilo potpuno zabranjeno, osim ako je bilo s negativnim predznakom ili o umjetnosti iz SSSR-a.¹⁶ Umjetnički život i stvaralaštvo avangarde, modernizma se u jeku tih okolnosti budi, a iz cijele Jugoslavije izdvajaju se događanja u Zagrebu.¹⁷ Putovanja su nešto dostupnija, posebice prema Zapadu zbog poboljšanih odnosa, te primjerice Edo Murtić odlazi u SAD i vraća se s novim iskustvima i inspiracijama. Utjecaj zapadne umjetnosti sada mnogo lakše dopire do Jugoslavije, što je faktor u promjeni na likovnoj sceni. Preokret od soc-realizma, koji je trajao od kraja rata, natrag ka modernizmu traje do sredine pedesetih, a iako je proces bio praćen nesnalaženjem, novi stilovi visokog modernizma se polako učvršćuju u hrvatskoj umjetnosti.¹⁸ Štoviše, nailaze na otvorena vrata kulturnih institucija kako u Hrvatskoj tako i u ostalim saveznm republikama, kao što se događa na sličan način i drugdje u Zapadnoj Europi, što je označeno pojmom "institucionalni modernizam".¹⁹ To potvrđuje kasnije i Titova izjava u govoru na Sedmom kongresu SKOJ-a, gdje kaže da je su modernistička djela preplavila izložbe i institucije, te da će se boriti protiv toga da ih država kupuje.²⁰ Najvažnija od tih institucija bila je Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti pod kojom je djelovao Razred za likovne umjetnosti.

Od umjetnosti i kulture, pa do ustrojstva društva, gospodarstva i vanjske politike, uzrok kritičnog odnosa komunizma prema drugačijemu nije bila puka činjenica što je nešto novo i neviđeno, budući da su upravo to bile jedne od značajki njegove ideologije: potpuni raskid s razočaravajućom tradicijom i okretanje ka budućnosti i radikalnom. Edvard Kardelj, čovjek odmah iza Tita po utjecaju i jedan od onih za koje se pretpostavljalo da će biti njegov nasljednik, govorio je da ne-režimska umjetnost u cjelini nije sama po sebi dekadentna i

¹³ Kolečnik, *Između istoka i zapada*, 86-90.

¹⁴ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 4.

¹⁵ Kolečnik, *Između istoka i zapada*, 19.

¹⁶ *Isto*, 19.

¹⁷ Goldstein, *Hrvatska 1918. - 2008.*, 477.

¹⁸ Kolečnik, *Između istoka i zapada*, 17.

¹⁹ *Isto*, 18.; termin upotrijebio Charles Harrison

²⁰ Jakovina, "Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945 – 1974", 12.

zalagao se za njeno dopuštenje, osim ako ima antisocijalističke elemente,²¹ a što se tiče nacionalnih različitosti u kulturi, zalagao se za njezinu afirmaciju jer ona nije glavno sredstvo povezivanja ili razdvajanja nacija, već tu ulogu ima politički sustav.²² I nacionalni elementi u društvu i kulturi bili su vrlo važno pitanje pa je Tito kalkulirao razinu koja je dopuštena u pojedinoj republici da se ne "povrijede osjećaji" ostalih.²³ U suštini, glavni problem protiv kojeg se komunistička vlast borila je ono što bi moglo ugroziti socijalistički poredak, utjecaj, vrhovni položaj i moć nad Federacijom, a time oslabiti jedinstvo i povezanost republika čime bi se povećala opasnost od slabljenja i raspada države, a ne puka činjenica što je nešto novo. Mediji poput radija, tiska i književnosti, umjetnosti, glazbi, kazalištu, filmu, pogodni su za širenje određene poruke te ih je Partija željela iskoristiti kao svoje oruđe.²⁴

2.3. Ograničena liberalizacija šezdesetih

Sukob s Istočnim blokom jenjava Staljinovom smrću 1953., a službeno je normaliziran s novim predsjednikom Hruščovom, potom i s ostatkom Partija članica Informbiroa. To je vrijeme kada je na snazi "Hruščevljevo otapanje" ili zatopljenje, to jest mnogo veća tolerancija prema svemu onome što nije soc-realizam. Ipak, promjena nije došla odjednom jer iako je progon prestao, Hruščov održava izričito negativan odnos prema apstrakciji, jazzu, novim vrstama plesa i slično.²⁵ Kao Hruščov, i Tito je govorio da je moderna umjetnost sinonim za nedostatak talenta.

Budući da je privreda, unatoč velikom poletu zvanom Jugoslavensko čudo, bila slabo produktivna zbog neracionalnih ulaganja i nedostatka sirovina, došlo je do krize društva i demonstracija.²⁶ U samom vrhu Partije (1952. preimenovane u SKJ) nastaje sukob zbog formiranja dvije suprotne struje: konzervativno-birokratska koja zagovara povratak na stari sustav kako bi se poništile neočekivane posljedice novog sustava, te ona koja smatra da je uzrok stanja države u tome što se liberalizacija trebala provesti još radikalnije te potpuno demokratizirati i decentralizirati SFRJ. Drugi vrlo važan korak u oslobađanju od stege i kontrole Federacije, iako će ona dijelom još uvijek biti prisutna, jest smjena Aleksandra Rankovića 1966., potpredsjednika SKJ i zagovornika konzervativne struje. U drugoj polovici šezdesetih događa se zbog toga veće oslobađanje tiska, pojava novih novina i časopisa, a zbog lakšeg putovanja preko granice naglo se povećao promet preko granice u oba smjera. Prihvaća

²¹ Radelić, *Hrvatska u Jugoslaviji (1945. - 1991.)* 173.

²² Goldstein, *Hrvatska 1918. - 2008.*, 423.

²³ *Isto*, 424.

²⁴ Jakovina, "Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945 – 1974", 8.

²⁵ *Isto*, 8-12.

²⁶ Goldstein, *Hrvatska 1918. - 2008.*, 492.

se formiranje supkultura, oživljava književnost, kazalište s izvođenjem domaćih i poznatih stranih djela. Citirajući Ivana Supeka, "Osjetili smo se slobodni kao nikada prije ... iza leđa publicista, umjetnika i znanstvenika nestajahu strašila cenzura". Učvršćivanje modernizma započeto u pedesetima, najviše apstrakcije, doživljava vrhunac u šezdesetima, sukladno borbi za demokratski socijalizam, te postaje i njezin nositelj.²⁷ Budući da je apstrakcija već bila ukorijenjena u Hrvatskoj ali je njezin kontinuitet privremeno prekinut, umjetnici su demokratizaciju iskoristili jer, iako još uvijek necijenjeni od strane vlasti, više nisu bili državni neprijatelji. Da se odnos vlasti i umjetnika postepeno mijenjao, vidi se u činjenici da je Tito svečano otkrio spomenik Džamonjin "Spomenik revolucije naroda Moslavine" u Podgariću 1968., a još desetak godina ranije, isti umjetnik je zbog apstrakcije javno napadnut u novinama Vjesnik.²⁸ Slično je bilo i s Bakićevom skulpturom Marksa i Engelsa koju je Tito kritizirao ranih pedesetih, ali je zato također bio na otkrivanju njegove spomeničke plastike, primjerice u Kamenskoj.

3. POJAVA I KARAKTERISTIKE ENFORMELA

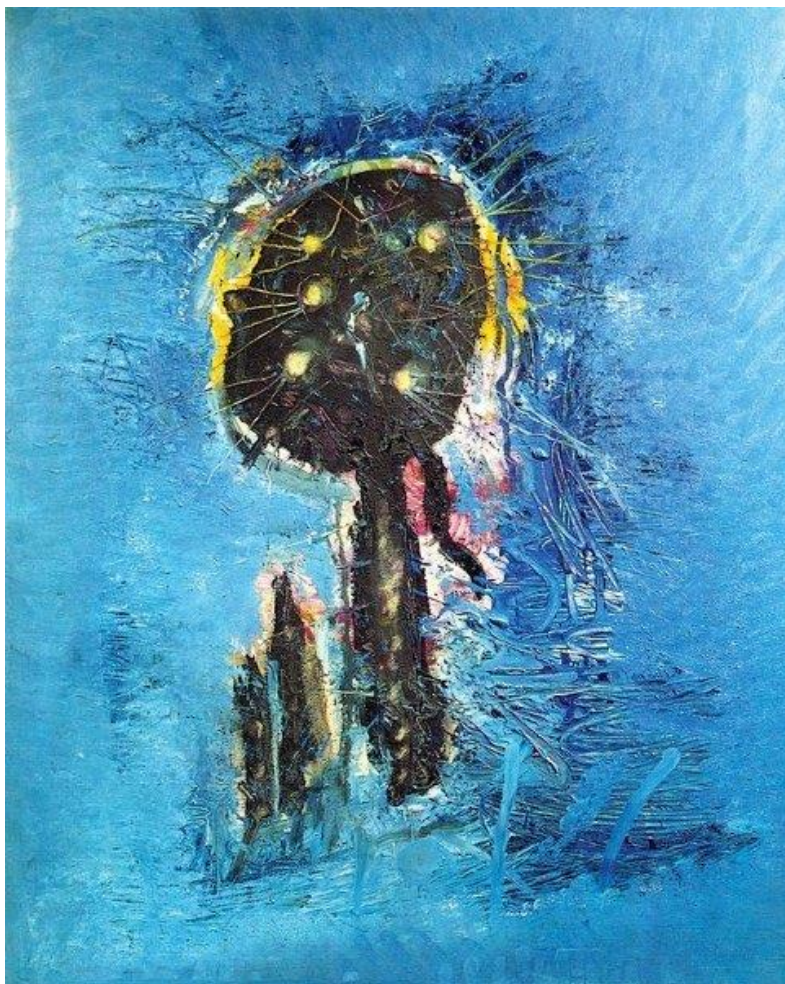
Enformel ili informel (fr. Art informel - „bezoblična umjetnost“) je pravac prvenstveno u slikarstvu, ali i kiparstvu, koji je nastao u Europi neposredno nakon Drugog svjetskog rata, a u Hrvatskoj kulminira 50-ih i 60-ih. U vrijeme njegove pojave, europska avangardna zbivanja u umjetnosti su bila u procesu jenjavanja još od sredine trećeg desetljeća, kada je buknuo novi pravac, nadrealizam. Odmak od avangarde ili takozvani "povratak redu" obilježava općenito veći utjecaj realističnog, to jest figurativnog umjesto čiste apstrakcije, pa osim nadrealizma ustaljena praksa postaju različiti oblici kubizma, koji su svojevrsna stagnacija razvoja povratkom u prošlost.²⁹ To stanje odražavaju i mnoge retrospektivne izložbe velikih kubista 1947. u Parizu, poput Picassa, Braquea ili Légera, a rjeđe i izložbe neoplasticizma, te se zanemaruje dio međuratnog avangardnog naslijeđa, umjesto kojeg se pronalaze uzori u nešto starijim oblicima avangarde: u zbunjenosti i pesimizmu nakon rata koji je uvelike ograničio umjetnost, umjetnost se ne nastavlja u potpunosti s točke gdje je prije rata bila. U prvi plan dolaze forme kubizma, te kolorit fovizma nasuprot hladnoj, strogoj i mehaničkoj

²⁷ Kolečnik, *Između istoka i zapada*, 18.

²⁸ Jakovina, "Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945 – 1974", 12-13.

²⁹ Maković, "Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta", 41- 44.

geometrijskoj apstrakciji, ali i iracionalnosti nadrealizma.³⁰ Na takvim temeljima gradi se Pariška škola, a oni i općenito postaju široko prihvaćeni. Nasuprot tome, postojala je i druga struja: posve nova avangarda, niti ne obazirući se na onu prošlu. Nastala je s lirskom apstrakcijom kojom se umjetnik prilagođavao novom vremenu, subjektivno se okrećući samome sebi i svojoj slici, slikajući spontano i automatski, improvizirajući, te odbacujući svaku promišljenu strukturu jer je proces važniji od konačnog produkta, umjesto konstruktivnog, racionalnog i promišljenog kao primjerice u geometrijskoj apstrakciji.³¹ Predstavljena je izložbama djela svojih protagonista Wolsa i Hansa Hartunga. Potpuna je suprotnost geometrijskoj apstrakciji, ali i ostalim strujanjima toga vremena. Nadrealizam je doduše ostavio utjecaja u lirskoj apstrakciji, jer je jedna od njegovih značajki automatizam.³²



Slika 1. WOLS, Plavi fantom, 1951.

³⁰ Rus, *Apstraktna umjetnost 1*, 11.

³¹ *Isto*, 12, 14.

³² *Isto*, 17.

Zdenko Rus te različitosti u avangardi i nakon nje uspoređuje s klasičnom nasuprot gotičkoj umjetnosti: suština gotičke umjetnosti je transcendentalnost, kojoj su forma ili konvencija podređene, ona upućuje na nešto više od onoga što je prikazano, s duhovnim značenjem kao podlogom i glavnim "sastojkom" djela, kao i lirska struja u koju spadaju enformel i slična poslijeratna strujanja, koja novo traže ne zbog same novine, nego zbog slobode i nesputanosti nečim određenim, koja se izražava kroz podsvjesno, porivno, egzistencijalno.³³ Za razliku od klasike koja je racionalna, traži objektivnost neovisnu od čovjeka, apsolutna umjesto nesigurna, promjenjiva ili pojedinačna; konstruira konačni rezultat kao ostvarenje svojih shvaćanja i dostizanje planirane promjene te točke dovršenosti i harmonije, kao i geometrijska apstrakcija i kubizam, to jest konstruktivna strujanja. Oboje polaze od različite dvije različite, nevidljive dimenzije stvarnosti: čovjek, sada, osjetilno, subjektivno; ili uzvišeno, objektivno, ideali, intelekt. Poimanje egzistencijalizma u filozofiji sukladno je egzistenciji materije u enformelu, njezinom bivstvu, fizičkoj prisutnosti i karakteristikama, pa i prostornosti, a sve od toga promjenjivo kroz vrijeme i okolnosti. Enformel je samo jedan od brojnih iskaza tendencija umjetnosti za propitivanje same sebe, ali njegove odrednice su u tome radikalnije i sveobuhvatne.

Između te dvije struje nalaze se umjetnici neoplasticizma, dakle avangarde prije rata, pod čijim utjecajem Salon des Réalités Nouvelles izdaje manifest kojim definira pojam apstrakcije o kojoj se tada vode brojne rasprave, sužavajući ga na način da velik dio negeometrijske apstrakcije, apstrahirane umjetnosti ili one koja je imala bilo kakav sadržaj, ostaje neobuhvaćen.³⁴ Iako je Salon bio zastupnik očuvanja apstraktnog dijela avangarde koji se zanemarivao, tim postupkom je, osim ostatka umjetničke produkcije, zapravo i sam sebe djelomično zakinuo. Takvo je stajalište pridonijelo ograničavanju slobodnog razvoja slikarstva, osim u zadanom smjeru koji je oponašao određene elemente naslijeđa međuratne apstrakcije pri čemu su u fokusu bile čista boja i forma. Zdenko Rus opisuje takvo stanje kao umjetnost koja je "gramatika, a ne stvaranje".³⁵

Tada, nakon tragedije Drugog svjetskog rata i nesigurnosti te podjele u svijetu zbog Hladnog rata, kao posljedica javljaju se novi pravci u kulturi koji korijen imaju u atmosferi razočaranja u vrijednosti, besmisla, nestabilnosti u svakom smislu. Tu su filozofija egzistencijalizma, kazalište apsurdna, društvo se zatvara i okreće hedonizmu koji pogoduje

³³ *Isto*, 19.

³⁴ *Isto*, 13.

³⁵ *Isto*, 14.

potrošačkom načinu života.³⁶ Upravo položaj pojedinca u to doba, prema Arganu je uzrok velike raširenosti enformela i enformelističkih elemenata: osvješćuje se njegova osamljenost i izoliranost u društvu umjesto integracije.³⁷ Enformel je nastao još 1940-ih, te je bio raširen, pa i dominantan i u 1950-ima, a iako je riječ "enformel" upotrijebio Dubuffet 1946. godine, ime je dobio kada je izraz "Art Informel" predložio francuski kritičar M. Tapié uz seriju od tri izložbe u Parizu, "Signifiants de l'Informel", počevši od 1951. godine.³⁸ Naziv aludira na formalne značajke, bolje rečeno "nedostatak" istih ili njihovo negiranje, odbacivanje dotadašnje umjetnosti formalizma, te slobodne, gesturalne poteze. Tapié je i autor knjige "Un Art Autre", odnosno Druga umjetnost, koja je postala sekundarni naziv, a pokazuje da je ta umjetnost bila toliko drugačija od tradicije i svega do tada poznatog, da ju je izričito deklarirao kao nešto "drugo", to jest različito.³⁹ Izrastavši iz apatije koja je vladala nakon rata, enformel nema politički program ili stav, a čak niti ikakvu viziju razvoja u budućnosti kao što je to jasno imala međuratna umjetnost, kad je svaki avangardni pravac često imao i svoj manifest te općenito, jasan cilj.⁴⁰ Pravac nije bio jedinstven, već ga je nekoliko država prihvatilo svaka na svoj jedinstven način, sa svojom inačicom i imenom na svom jeziku. Javio se drugačije u Francuskoj, Italiji, Španjolskoj, Njemačkoj te Jugoslaviji. Budući da se pedesetih počinju otvarati granice, slikari poput Gattina, Kristla, Kopača i Murtića putuju i upoznaju se s europskom i američkom umjetnošću, a osim u Europi, slične tendencije u umjetnosti se javljaju i u Americi, kao u slikarstvu Pollocka ili Rothka.⁴¹ Kao što opisuje Argan, enformel „nije i ne pretendira da bude avangardni pokret: od početka se postavio ne kao rušilačka i novatorska polemika, nego kao umjetnost posve drugačija“, i ne preuzima ništa naslijeđeno iz umjetničke tradicije, tako da ga čak niti mnogi avangardni umjetnici, poput Picassa, ne podržavaju.⁴² Drugačiji je od svih dotadašnjih stilova i pravaca, u tolikoj mjeri da označava prijelomnu točku u svijetu umjetnosti jer on ne djeluje u dotad viđenim i donekle uvriježenim okvirima modernizma, već se odnosi na šire shvaćanje umjetnosti, prema kojoj ima potpuno novi pogled. U krajnjem slučaju negira se čak i ono što je u dotadašnjem modernizmu imalo visoki položaj, sama forma i piktoralnost slike, te se platno kao medij i slikarski ili kiparski materijali nihilistički svode na puku materiju. Kvaliteta i estetika padaju u drugi plan ili se potpuno odbacuju zamjenjujući anti-estetikom, koja se "prije ruši nego što

³⁶ Denegri, "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 61.

³⁷ Isto, 61.

³⁸ Rus, *Apstraktna umjetnost I*, 17.

³⁹ "Art Term, Art Informel", TATE

⁴⁰ Kolečnik, *Radikalni enformel*, 672.

⁴¹ Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 10

⁴² Gavrilović, "Enformel kao protusvijet"

je gradi".⁴³ Forma umjetničkog djela se razgrađuje te se stvaraju svojevrsne anti-slike. Naime, u radikalnom enformelu, slikarstvo je medij kojim se koristi da bi se preispitalo svrhu, granice i svojstva umjetnosti ili slikarstva samoga, čime ono na jedan način samo sebe negira. Zato je okretanje materijalu i njegovim svojstvima jedan dio istraživanja procesa i strukture slikarstva, koje je rezultat promišljanja o prirodi i biti slikarstva i umjetnosti, to jest: enformel je nastao kao manifestacija duhovnih i filozofskih pitanja koja izlaze na površinu u nihilističkoj poslijeratnoj atmosferi. Slika postaje auto-referencijalna, odnosno upućuje sama na sebe i na svoju materijalnost kao predmeta, a ne na svoj sadržaj, bio on prikazan kao motiv ili ideja. Teorija o nereferencijalnosti enformela nije kod svih teoretičara potpuno prihvaćena, već postoje različita tumačenja u pitanju odbacuje li enformel motiv, prikaz u cijelosti, kao što zastupa Giulio Carlo Argan, ili je ona ipak u nekom obliku prisutna kao što smatra Umberto Eco, s obzirom da su mnogi umjetnici krenuli od motiva, često pejzaža.⁴⁴

4. PODJELA I HETEROGENOST ENFORMELA

Zbog karaktera enformela kao pravca koji ne objašnjava sam sebe, nepostojanja programa i utvrđenih okvira ili granica, te posljedično tome i neujednačenosti, kao i zbog njegove velike raširenosti, teže je utvrditi točnu podjelu, granice ili definiciju. Teoretičari i kritičari poput Gilla Dorflesa pod pojam enformel svrstavaju oblike apstrakcije koji negiraju svaku figuraciju, znakovnu i semantičku vrijednost, dok Giulio Carlo Argan još dalje sužava pojam, na njegove najradikalnije oblike.⁴⁵ Što se tiče radikalne struje, teza o njezinom postojanju unutar enformela u Hrvatskoj učvršćuje se nakon izložbe "Informel 1956.-1962.", održane 1970. godine.⁴⁶ Kao poslijeratni europski fenomen koji nije organizirani pokret, u širem smislu obuhvaćao je ili imao dodirnih točaka s brojnim pravcima poput tašizma, lirske apstrakcije koja je službeni naziv dobila prije enformela, ali i američkim apstraktnim ekspresionizmom, slikarstvom obojenog polja, slikarstvom akcije, poprimivši međunarodni karakter za razliku od avangardnih pravaca koji su bili točno određenih granica i isključivo europski, a ponekad samo nacionalni poput njemačkog ekspresionizma. U užem smislu, osim razlika po državama budući da nije bio unificiran, unutar samog pravca postojale su mnoge razlike, a uz to su ovisile o shvaćanjima svakog umjetnika kao pojedinca. Značajke enformela zbog poslijeratne atmosfere odgovaraju subjektivnom pristupu umjetnika svom djelu, koje

⁴³ Denegri, "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 61.

⁴⁴ Denegri, "Ivo Gattin"

⁴⁵ Denegri, "Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Feller", 232.

⁴⁶ *Isto*, 232-233.

prožima trenutak, egzistencija, ali ta se samovolja u nekim slučajevima mogla očitovati u univerzalnoj prirodi djela, gdje se pokušava spriječiti svaki ostatak individualnog traga od strane umjetnika poput Gattina.⁴⁷ Variraju od onih koji potpuno lišavaju svoje radove formalnog sadržaja, do oni koji su ostali djelomično pri figuralnom. Neki ubacuju kaligrafiju, ekspresionizam, bilo geometrijski ili lirski i drugo.⁴⁸ No, ipak postoje podjele po kojima se može sistematizirati slikarstvo enformela.

Prema Ljiljani Kolečnik, gestualni slikari koji spontano, automatskim pokretima stvaraju vidljive poteze kistom ili drugim slikarskim alatom su Edo Murtić, Ivo Kalina, Ferdinand Kulmer, Ivan Sablić. Šime Perić koji prvi u Hrvatskoj upotrebljava Pollockovu tehniku drippinga.⁴⁹ Gestualnost ili gesturalnost određuje element slučajnoga, intuicije, a osim što se kroz potez prenosi određena emocija umjetnika, bez prethodnog promišljanja, o količini energije uloženoj u potez ovisi i njegov konačni izgled.⁵⁰ Sljedeća je detaljizirana, amorfna površina kakvom se bave Boris Dogan, Ivan Sablić, Šime Perić, a organskim oblicima Biserka Baretić i Ordan Petlevski.⁵¹ Oton Gliha i Ljubo Ivančić stvaraju na emocionalnoj podlozi, tipično za enformel, ali se ne udaljuju od predmetnoga potpuno. Predstavci radikalnog, konkretnog, materičkog enformela su u Hrvatskoj jedino Ivo Gattin, Eugen Feller i izolirani slučaj Božidara Jelenića iz Splita, dok u ostatku Jugoslavije on ne nalazi velikog odjeka.⁵² Ipak, ovdje se mogu svrstati također i Marijan Jevšovar, Josip Vaništa i Đuro Seder, članovi grupe Gorgona osnovane 1959. godine.⁵³ Grupa je više zbir pojedinaca koji u određenoj mjeri slično razmišljaju, nego organizirana zajednica. Do sredine šezdesetih, grupa Gorgona - odnosno ova tri njezina člana - pod velikim je utjecajem enformela, ali i raznih pravaca avangarde, a njezina heterogenost proizlazi i iz razlikovanja stilova pojedinih članova. Kao što je Vaništa napisao, oni traže oskudnost, odriču se bilo kakvog iluzionizma i potrebe za slikarskim pristupom ili umjetničkom školom: bilo tko može slikati čak i bez iskustva, prema tome titula umjetnika više nije nešto ekskluzivno.⁵⁴

Zdenko Rus iznosi podjelu na ekstrovertni i introvertni enformelizam. U ekstrovertni spadaju Zlatko Prica, Ivo Kalina, Edo Murtić, Šime Perić i Ferdinand Kulmer.⁵⁵ Te umjetnike

⁴⁷ Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 7.

⁴⁸ Isto, 10.

⁴⁹ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 9.

⁵⁰ "Art Term, Gestural", TATE

⁵¹ Kolečnik, "Radikalni enformel", 672.

⁵² Kolečnik, "Conflicting Visions of Modernity and the Post-War Modern Art", 139.

⁵³ Kolečnik, "Radikalni enformel", 672.

⁵⁴ Rus, Zdenko, *Apstraktna umjetnost 1*, 37.

⁵⁵ Isto, 29-36.

karakteriziraju gestualnost, automatizam, emocija, liričnost, izražena boja: kromatsko ali i crno-bijelo, simbol, a nisu slikarstvo lišili niti estetike kao umjetničkog cilja; oni ne dolaze do krajnjeg nihilizma s tjeskobne strane, nego čak i optimistične.⁵⁶ Nakon rata te u šestom i sedmom desetljeću, svi oni evoluiraju iz tradicionalnijeg u radikalniji stil, a Kulmer i nekoliko puta tijekom cijeloga stvaralaštva. Zadržavaju neke elemente tradicionalnog slikarstva ili modernizma koje radikalni enformel, odlazeći korak dalje odnosno korak u drugom smjeru, odbacuje. Introvertni enformelizam nije afirmativan, već negira ekspresiju. Ovdje autor svrstava tri spomenuta člana grupe Gorgona, dok od njih odvaja radikalni enformel s Gattinom i Fellerom, uz koje spominje Tomislava Hruškovca i Božidara Jelenića. Izvan ove dvije grupe, u slikare vizije koji miješaju apstrakciju s elementima slikarstva materije svrstava Biserku Baretić, Ordana Petlevskog, Alberta Kinerta, Ljubu Ivančića, Borisa Dogana. U lirične slikare s rastvorenom, slobodnom i lirskom formom ubraja Ivu Dulčića, Rudolfa Sablića, Miljenka Horvata. Umjetnici koji vrlo individualno pristupaju slikarstvu, "Genius loci" su prvenstveno Oton Gliha, Oton Postružnik i Marino Tartaglia koji iskorištava mogućnosti slike za prikazivanje suštine motiva poput Cezannea.⁵⁷

5. PROCES FORMIRANJA ENFORMELA U SOCIJALISTIČKOJ REPUBLICI HRVATSKOJ

Kao i u Europi, najviše srednjoj, i u Hrvatskoj je trajalo odmicanje od avangarde i primicanje realizmu koji se očituje u formi u kubističkim strujanjima, a u grupi Zemlja i realizmu u socijalnom segmentu.⁵⁸ Proces je završen oko početka Drugog svjetskog rata eksperimentiranjem i ispitivanjem pojedinca umjesto programske umjetnosti. Prije, ali i za vrijeme rata umjetnici, od kojih je najvažniji bio Antun Motika, rade u novim grafičkim tehnikama, eksperimentirajući s dekalkomacijom, radom na fotografskim pločama, fotokolažima, ugrađujući pronađene, neslikarske

predmete u sliku, te Vanja Radauš sa serijom radova "Dekalkomanije", oboje propitujući postojeće konvencije.⁵⁹ Motika u svojim kolažima "u cijelosti razara prizor" slike, te u prvi plan dolazi eksperiment s materijalom, a materijalnost umjetničkog djela će uskoro postati

⁵⁶ *Isto*, 35.

⁵⁷ *Isto*, 29-60.

⁵⁸ Maković, "Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta", 46.

⁵⁹ *Isto*, 46;

Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 9;

glavna odlika radikalnog enformela.⁶⁰ Treći slučaj je Marijan Dentoni, koji još pred početak rata stvara dva platna "Fantazija oronulog zida"u kojima koristi pijesak kako bi dočarao karakter teksture. Takve pojave su rezultat testiranja mogućnosti umjetnika kao pojedinca, nasuprot programskom nastupu avangardnih pravaca.⁶¹ Što se tiče hrvatske avangarde kao pojma, prema Denegriju, nakon rata, točnije pojavom grupa Exat-51 i Gorgona, počinje neoavangarda, ali taj pojam nije potpuno prihvaćen jer teoretičari o njemu imaju različita mišljenja. Miklós Szabolcsi objašnjava da neoavangarda nije isto što i oživljavanje klasične avangarde nego nova avangarda, "grupa pojava i pokreta koje mogu da se održe i vremenski i po sadržaju."⁶²



Slika 2. DETONI, Fantazija oronulog zida, 1938.



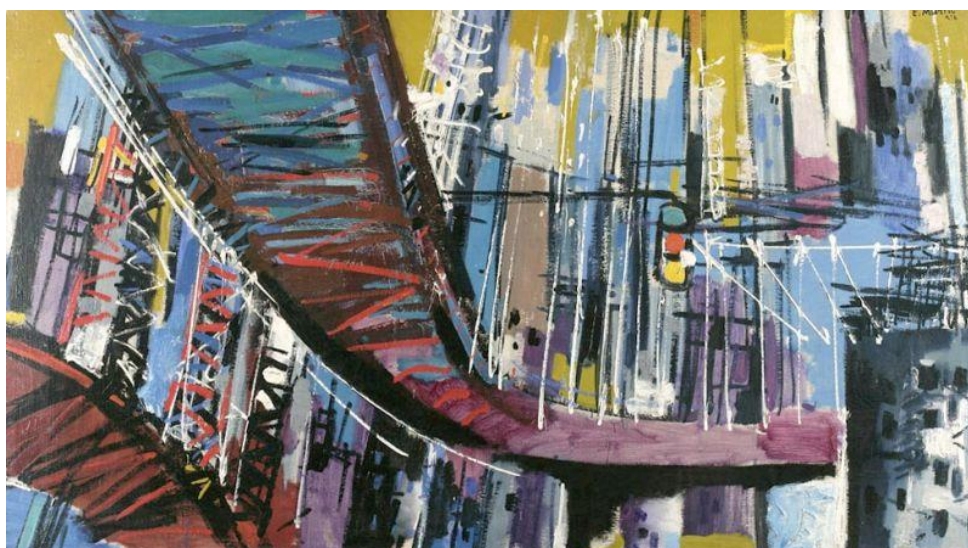
Slika 3. MOTIKA, Dekalkomanija, 1941.-1943.

⁶⁰ Maković, "Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta", 46.

⁶¹ *Isto*, 46.

⁶² *Isto*, 46.

Put enformelu nastavlja se otvarati i kada umjetnici koji nakon rata naginju modernizmu apstrahiraju prepoznatljiv svijet i time čine korak u oslobađanju umjetnosti. Primjer je Murtićeva izložba "Doživljaj Amerike", na koju je utjecao action painting s kojim se slikar upoznao na putovanju. Uzore nalazi i u kaligrafskim oblicima Mathieua. Iza njegovog slikarstva ipak stoji nešto figurativno što ono predstavlja ili na što asocira, iako se na prvi pogled ne može uvijek jasno razaznati, ali je postepeno uvodio impulzivne, gesturalne poteze kistom koje su na u slikama na ovoj izložbi vrlo uočljivi i kreću se prema enformelnom načinu slikanja, kao procesa jednako važnog kao i konačno djelo. S vremenom forma sve više odmiče od sadržaja, tako da od predmetnog ostaju samo minimalne naznake prepoznatljivosti poput boje.⁶³ Murtić ne preuzima turobnu, egzistencijalnu i nihilističku notu enformela i ne odriče se težnji za estetikom, ali apstrahiranjem, odmakom od tradicije i stvaranjem svog puta doprinosi učvršćivanju novog pravca u Hrvatskoj. Ne prelazi potpuno ni u bespredmetnost, ali unatoč tome što još uvijek ima prepoznatljiv motiv, njegova izložba nije naišla na odobravanje. Naime, kao i u svijetu, i u Hrvatskoj je vladala zbuđenost u definiciji apstrakcije, zato je i apstrahiranje prepoznatljivog predmeta bilo poistovjećivano s apstrakcijom, te kao takvo je bilo nepodobno.⁶⁴ Oton Gliha početkom, a Edo Murtić sredinom šezdesetih svoj put prema apstraktnom formiraju kroz pejzaž. Gliha kroz pejzaže krčkih krajolika sa suhozidima stvara svoj specifični likovni jezik kroz proces nanošenja slojeva boje gustim potezima. Glavni motiv za ta dva slikara, s kojima su sadržajem i putem prema



Slika 4. MURTIĆ, Highway, 1952.

⁶³ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 6.

⁶⁴ Isto, 3.

apstrakciji vezani i Frane Šimunović i Ordan Petlevski, ali u početku i Ivo Gattin, jest tlo prikazano na slici kao dvodimenzionalna ploha, što pojačava neevokativnost te se prostor gubi u boji i potezima.⁶⁵ Time se, kao i Exat-51, približavaju predmetnosti i materijalnosti same slike, odnosno platna, što će se do krajnjih granica ispitati u radikalnom enformelu.



Slika 5. GLIHA, Gromače, 1967.

Umjetnost grupe Exat-51, iako s različitim ciljevima i idealima od enformela, kao što je izdavanje programa i likovni jezik geometrijske apstrakcije, donosi presudne promjene koje pogoduju njegovom učvršćivanju u Hrvatskoj.⁶⁶ Važan čimbenik u probijanju novog smjera u Hrvatskoj je njihova prva izložba koju su predstavili Vlado Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc i Božidar Rašica u Društvu arhitekata u Zagrebu 1953., koja nije naišla na pozitivne reakcije zbog spomenutih okolnosti u politici koje su se odražavale i u svijetu umjetnosti. Grupa je, naime, bila radikalnija nego ostali suvremeni umjetnici na hrvatskoj sceni, u ovome: oni apstrakciju čine potpuno nepredmetnom, a ne kao primjerice u slikarstvu Murtića, samo apstrahiranim motivom koji je u većoj ili manjoj mjeri neprepoznatljiv, ali ipak predmetan što je u društvu još uvijek bilo prihvatljivije.⁶⁷ U kontekstu pojave enformela je još značajnija činjenica da negiraju iluzionistička svojstva slike, umjesto kojih dolazi do izražaja predmetnost slike, fizičko poimanje materije. Posljedično tome, čak i prostor oko slike postaje sastavni dio djela.⁶⁸ Nisu se koristili tehnikom postupnog reduciranja zadanog motiva, već su direktno i potpuno prešli na apstrakciju ne upućujući ni na što iz materijalnog svijeta, negirajući i tradiciju – ali, jedino onu razvodnjenu tradiciju koja je ostala njegovana u kolektivnom sjećanju jer se najradikalnija apstraktna djela nisu favorizirala niti među likovnim kritičarima, kako je pokazao primjer vrlo utjecajnog Grge Gamulina, ljevičara koji je gotovo potpuno odbacio modernu, a čak niti među umjetnicima poput Ljube Babića koji se nije slagao s potpunom neprepoznatljivošću motiva.⁶⁹ Zatvorenost prema apstrakciji dolazila je i od strane građana čiji je ukus također bio oblikovan izvan utjecaja apstrakcije, na koje je

⁶⁵ Isto, 8.

⁶⁶ Rus, *Apstraktna umjetnost 1*, 23.

⁶⁷ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 4.

⁶⁸ Maković, "Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta", 47.

⁶⁹ Kolečnik, *Između istoka i zapada*

zasigurno djelovala atmosfera ograničenja službene umjetnosti, kao i općenito zapostavljanje avangarde. Zbog toga su se takvi istupi apstrakcije činili još više drastičnima. Suvremeno koncipirana izložba "Salon 54" u Rijeci bila je rijetka koja je ukazivala i na one potisnute dijelove hrvatske međuratne umjetnosti. Neka djela koja su ondje bila izložena, među njima ona od Tartaglie, dobila su priliku postati viđena i referentna u kritičarskoj i likovnoj sceni.⁷⁰ U tom smjeru se nastavlja na venecijanskom Biennalu 1958. koji definitivno učvršćuje položaj tada već stvorenog hrvatskog enformela, a gdje su održane retrospektive i novi radovi poznatih europskih enformelista poput Wolsa, Tobeya, Tapiésa kao i nekih koji su prvi put izlagali. Također je na izložbi bio i Jugoslavenski paviljon pri kojemu je u enformelu izlagala srpska kiparica Olga Jevrić. Događaje je zbog svog značaja u literaturi i kritici dobio ime "Biennale trijumfa enformela".⁷¹ Početkom šezdesetih počinju se održavati Biennale mladih kojima sudjeluju umjetnici poput Felleri i Biserke Baretić koja dotiče enformel, ali nagrade dobivaju uglavnom srpski predstavnici enformela.⁷²

Kao prvi slučaj proto-enformelizma u Hrvatskoj može se uzeti Slavko Kopač koji je imao čvrste uzore u umjetnosti francuskog enformela, najviše Dubuffeta koji je, uz Tapiéa, važan teoretičar pravca, zalažući se za povratak čistoj, sirovoj umjetnosti, bez određenja umjetničke kulture i konvencija, a još važnije, utemeljitelj struje slikarstva materije u enformelu.⁷³ Kopač ne preuzima svojstva anti-slikarskih tehnika, već ostaje pri upotrebi ulja na platnu.⁷⁴ Ipak, on destruktuira prikazane oblike kao i površinu slike tehnikama za isticanje materijalnosti: grebanje, urezivanje, reljefna površina, uz umanjivanje uloge kolorita.⁷⁵ Sudjelovao je na drugoj od tri Tapiéove izložbe na kojoj enformel dobiva sinonim – "Druga umjetnost".

⁷⁰ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 6.

⁷¹ Denegri, Ješa, "Ivo Gattin"

⁷² Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 6.

⁷³ Rus, *Apstraktna umjetnost 1*, 17.

⁷⁴ Denegri, *Prilozi za drugu liniju*, 347.

⁷⁵ Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 7.



Slika 6. KOPAČ, Otok bijelog leptira, 1949.

Kako se enformel, i europski i jugoslavenski, bude razvijao, može se podijeliti na dva razdoblja. U prvome koji traje od rata do početka pedesetih, vrijedi načelo subjektivnosti, individualnosti, umjetnosti kako ga Argan naziva, kao "čistog čina egzistencije". Međutim, i takva njegova priroda koja iskazuje krizu umjetnosti i dovodi ju do granica čime se gotovo pa iscrpila, ali umnogome i njegovo široko prihvaćanje pedesetih, posebice krajem desetljeća, kada u Jugoslaviji postaje "mainstream" stil slikanja, dolazi do iskrivljavanja njegove biti – a to je da se na njegove formalne karakteristike, to jest izgled počinje gledati kao na nešto estetsko, a ne izražaj stanja umjetnika i svijeta, čime se poništava bit tog pravca.⁷⁶ Dolazak do "razvodnjavanja" u umjerenijoj struji enformela još je jedan primjer kako je njezin radikalni dio tražio negiranje umjetnosti do tako krajnje mjere da se nije mogao dugo održati, jer ili bi ju uništio te uklonio sliku iz fizičkog postojanja, ili se u određenoj mjeri vratio na neke od dotad zadanih okvira. Iako je cilj bio potpuno odricanje od forme i estetike te stvaranje anti-slike, to se moralo postići koristeći formu, inače ono više ne bi bilo slikarstvo i fizički prisutno. Budući da se iz svake forme može iščitati neka vrsta estetike, jer se ona ne može potpuno iskorijeniti bez obzira na ciljeve slikara, Argan je zaključio da "ništa drugo nije poraz informela nego ova njegova netražena i uvijek prisutna ljepota".⁷⁷ S druge strane, Maković ističe da apstrakcija, odnosno nepredmetnost, nije sama po sebi značila napredak i vrijednost u svojevremenoj umjetnosti, već se radilo o izričaju egzistencijalne prirode umjetnosti uvjetovanom vremenom, koja se mogla izraziti kako u apstrakciji, tako u određenoj mjeri i u figuralnom. Bespredmetna forma se javila kao sinonim za izražavanje slobode u režimu socrealizma, ali je za nekoliko godina postala samo pitanje estetike, dekoracije i dizajna,

⁷⁶ Denegri, "Marijan Jevšovar"

⁷⁷ Argan, "Materija, tehnika i povijest u informelu", 150.

mode. Iz toga proizlazi da, u kasnijoj fazi, duhu vremena može više odgovarati jedna figuralna slika koja je vjerna načelima enformela nego bespredmetna koja ih ne slijedi već je izgubila prvotni smisao, novinu i autentičnost.⁷⁸ Štoviše, i sama formalna heterogenost enformela briše granice i velike podjele na apstraktno i figurativno.⁷⁹

6. PREDSTAVNICI I OBILJEŽJA RADIKALNOG ENFORMELA

6.1. Ivo Gattin

Iako kasnije stvara nego Kopač, Ivo Gattin je prvi predstavnik hrvatskog enformela, i to radikalne vrste, te je jedan od najznačajnijih hrvatskih poslijeratnih umjetnika uopće, a sa svojim istraživanjem počinje 1956. godine.⁸⁰ Materiju je doveo do krajnjih granica, u čemu



Slika 7. GATTIN, Dokumentacija radnog postupka

⁷⁸ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 11.

⁷⁹ Kolečnik, "Radikalni enformel", 672.

⁸⁰ Denegri, "Ivo Gattin"

uzima neke elemente iste struje europskih umjetnika poput Tápiesa, Dubuffeta, Fautriera.⁸¹ Tome uvelike doprinosi činjenica da je posjetio 28. Biennale u Veneciji gdje je vidio djela talijanskih i španjolskih predstavnika enformela, kao i američkog apstraktnog ekspresionizma.⁸² U potpunosti odbacuje tradiciju umjetnosti, a možda i slikarstva uopće.⁸³ Odbacuje dotadašnje poimanje forme, motiva, smisla i načina oblikovanja, te materijale. Odbacuje kompoziciju.⁸⁴ Važna je njegova izložba iz 1957. koja se organizira u Udruženju likovnih umjetnika Hrvatske (danas Hrvatsko društvo likovnih umjetnika) koju je kritičar Radoslav Putar posebno zamijetio kao "novi datum u našim okolnostima", gdje prvi put izlaže svoja enformelna djela rane faze, iako godinu ranije još djeluje i u sferi nadrealizma.⁸⁵ Iste godine Gattin iznosi svoj teorijski spis "Novi materijal", u kojem ističe da je materijal u dotadašnjoj umjetnosti nepravedno bio zanemaren, iako je to bitan element umjetnosti, slikarstva, isto kao što je crtež ili boja. Umjetnik ima pravo i vlast odabrati bilo koji materijal i upotrijebiti ga na način koji želi, baš kao i što je slučaj s elementima forme, koji su umjetnikov alat kojim on proizvoljno upravljajući stvara djelo.⁸⁶ To je jedan vid kojim enformel raskida sa tradicijom, koja je u tom pravcu postala irelevantna. Materijali koje on



Slika 8. GATTIN, Površina s dvije rupe, 1962.

⁸¹ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 8.

⁸² Denegri, "Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Felleri", 235.

⁸³ Cerovac, "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 13.

⁸⁴ Isto, 7.

⁸⁵ Denegri, "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 61.

⁸⁶ Isto, 61.

bira u slikama su netipični, primjerice mješavina ulja, voska i brusnog laka, zatim lijepljenje drveta, žice, lima, izrezaka časopisa, onoga što se prije smatra otpadom nego slikarskim materijalom.⁸⁷ Gattinova specifičnost po kojoj je najviše poznat te u kojem doseže vrhunac radikalnog enformela materije i dosljedno primjenjuje principe iz svoje teoretike je zasigurno njegovo paljenje platna. Izvodi ga tako da na otvorenom, umjesto u atelijeru, let-lampom djeluje na slikarsko platno na koje je nanio pigment i smolu, poliveno benzinom, čime ga ne samo izobličiti do neprepoznatljivosti, nego stvara i kemijski potpuno novu materiju, spaljujući do trenutka prije nego ono potpuno izgori i pretvori se u pepeo, odnosno nestane.⁸⁸ Ostatke nekadašnjeg platna zakuje na drvenu podlogu i takve ih izlaže. Segment ovog načina "slikanja" je još jedan korak dalje od tradicije, nepravilnost oblika, uz to čak i prošupljeno, čime se negira tradicionalan četverokutni oblik platna koji poput okvira unaprijed uvjetuje kompoziciju. Platno, naravno, dobiva i reljefnu teksturu koja je zajednička djelima enformela. Ciklus ovih spaljenih platana je i školski primjer enformelističkog procesa stvaranja koji igra posebnu ulogu. Proces stvaranja postaje ključni faktor za djela, koji se pritom može i razaznati u gotovom djelu, a umjetnik u procesu ulazi u vlastitu sliku koja leži na tlu umjesto na štafelaju, baš kao i u Pollockovom slikarstvu američkog apstraktnog ekspresionizma. Njegov enformel je ujedno i happening,⁸⁹ gdje se krajnji ishod, to jest izgled konačnog produkta ne može u potpunosti kontrolirati. Godine 1967. Gattin prekida rad. Ispunivši svrhu svojih crvenih platna i ne želeći riskirati nepotrebnu hiperprodukciju, a i došavši do krajnje granice materijalne redukcije, ostavlja svoja dostignuća i odlazi u Italiju.⁹⁰ Nakon deset godina, 1976., ponovno počinje s umjetničkim radom. Važnost i značenje njegovog stvaralaštva potpuno je otkriveno tek posthumno, dok je tijekom njegovog života marginalizirano u korist manje radikalnih umjetnika, samim time manje kontroverznima za prevladavajući režim.⁹¹

⁸⁷ Kolečnik, "Radikalni enformel", 672.

⁸⁸ Denegri, "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 61.

⁸⁹ Denegri, "Ivo Gattin"

⁹⁰ Denegri, "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 61.

⁹¹ Franceschi, "Ivo Gattin", 158.

6.2. Eugen Feller i Božidar Jelenić

Drugi najznačajniji radikalni slikar je svakako Feller, svojevrsni nasljednik Gattina od kojega je preuzeo neke tehničke prakse, a njegovo najvažnije djelo je ciklus osam slika "Malampije" koje je predstavio 1962. na izložbi u radionici zvanoj "Studij G". "Malampije" se sastoje od kvadratne, jutene podloge s debelo nanesenim slojem od mješavine gipsa, kudjelje i ljepila za drvo te crnim pigmentom, a platno je zatim izloženo vatri koja ga je prekrila čađom.⁹² Ime je inspirirano romanom Natalie Sarraute, "Portret nepoznatog", u kojem je žena spašena iz prostora u kojem je cijeli život bila zatočena dala taj naziv svom poznatom, jedinom prebivalištu. Ciklus slika nije vizualna reprezentacija motiva iz romana, nego je njegov utjecaj mentalne prirode.⁹³ U njima dolazi do stanja "nultog stupnja ekspresije" jer su sva izražajna sredstva svedena na minimum. Kompozicije nema osim reljefnih izbočenja, slika je jednolična i monokromna, i to sa prigušenim, tamnim, neizražajnim koloritom. Prvi osvrt na njegovu izložbu iznosi Želimir Košćević koji ističe uspjeh u stvaranju antilikovnog djela, toliko važnog i tipičnog za radikalnu umjetnost materije, a Dubravko Horvatić zamjećuje i oslobađanje od zakona kadra zbog reljefnosti nabora koji se, osim što čine djelo prostornim objektom, nastavljaju izvan okvira i time ga negiraju.⁹⁴ Kao i svi drugi radikalisti, odbacuje koncept pažljivog nanošenja boje na podlogu za stvaranje slike te tradicionalne slikarske postupke. Isto tako će Seder slikati prstima, a Jevšovar nanositi boju špatulom. Ubrzo nakon "Malampija", Feller mijenja svoj način slikanja i okreće se od enformela, ali unatoč tome, ciklus je ostao kao velik doprinos hrvatskom slikarstvu materije.

⁹² Kolečnik, "Radikalni enformel", 674.,

Alavanja, "Neoavangarde iz kolekcije Kallay", 33.

⁹³ Denegri, "Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Feller", 238.

⁹⁴ *Isto*, 237.



Slika 8. FELLER, Malampija, 1961.

Na jugu Hrvatske djelovao je još jedan slikar, Božidar Jelenić, koji se odnosom prema materiji može usporediti s Gattinom i Fellerom, a jedini je u Splitu pružao značajniji otpor prema strujanjima u slikarstvu.⁹⁵ On je uz opisane destruktivne slikarske postupke dodao mogućnosti dalmatinskog krajobraza, odnosno mora. Njegova slika "Naplavina" nastala je natapanjem platna u moru, čime ne samo da je izazvana kemijska i fizička promjena u strukturi, već se to može smatrati činom koji prethodi land artu zbog sudjelovanja prirode i njezinih procesa u nastanku djela.⁹⁶ Tako je, primjerice, i u slici "Struktura" iskoristio zemlju i pijesak. Jedna od zajedničkih karakteristika Gattinovih "Crvenih platna", Fellerovih "Malampija", te Jelenićevih slika poput "Naplavine" koja ih odvaja od ostalih radikalnih enformelista, a utemeljena je na materiji, jest i to da nijansa boje nije samo produkt umjetnikova odabira i nanošenja na podlogu, već je uvjetovana kemijskim reakcijama zbog izlaganja vanjskim faktorima: let lampi, vatri, moru, kao i prirodnom bojom materijala koji su korišteni, poput pijeska. Takvi materijali i postupci su ujedno uvjetovali teksturu djela te činili samu strukturu, čiju važnost u enformelu materije opisuje Jelenićeva izjava: „Ispitati značenje materije, njenu svjetlost ili tamu, hrapavost, providnost, čvrstoću, tečnost, ritam,

⁹⁵ Brajković, "Oficijelne kulturne politike i dinamika alternativne splitske umjetničke scene 1960.-ih", 91.

⁹⁶ Gavrilović, "Enformel kao protusvijet"

strukture ili tekstualizaciju, njen cjelokupni assemblage, to je direktni i prvi zadatak novog stvaraoča.⁹⁷



Slika 10. JELENIĆ, Naplavina, 1960.

6.3. Đuro Seder, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Vladimir Kristl

Za razliku od naglaska na ponašanje stvari i njegove uloge u slikarstvu gore opisanih umjetnika materije, Seder, Vaništa i Jevšovar naglasak stavljaju na smisao i problematiku slikarskog posla te pitanje estetike, a uz to na slici postoji namjerno nanosena boja. Oni naglašavaju plošnost platna odričući se bilo kakvog iluzionizma.⁹⁸ Seder je već imao predispozicije za prihvaćanje enformela i prije nego što je on nastao, odnosno stigao u regiju: kao što stoji i u manifestu grupe Gorgona, obilježje njegova slikarstva bilo je oskudna slika,

⁹⁷ Brajković, "Oficijelne kulturne politike i dinamika alternativne splitske umjetničke scene 1960.-ih", 91.

⁹⁸ Kolečnik, "Radikalni enformel", 674.

reduciranje, bezličnost i praznina, koju je izražavao u crno-bijelim slikama, crtežima, što potvrđuje njegov teorijski spis "Nemogućnost slike". Unatoč njegovom svrstavanju pod radikalne, zadržava tradicionalne slikarske materijale.⁹⁹ U fazi trajanja enformela, do sredine šezdesetih do kada je bio u Grupi, okreće se od izraženog kolorita ka monokromnom, akromatskom slikarstvu, nakon čega ponovno vraća kolorit i udaljava se od enformela sukladno strujanjima u slikarstvu koje općenito obnavlja vjeru u njegove moćnosti i smisao. Posebnost Sederovih djela je to što je jedina asocijativna vrijednost tračak svjetlosti na crnim slikama.¹⁰⁰



Slika 11. SEDER, Svjetlo u crnom I, 1963.

Josip Vaništa je razvijao svoju varijantu lirske apstrakcije, dodajući magličaste oblike u kompoziciju. Njegovi akvareli su tajanstveni, lirski, te kao i u Sedera, važnu ulogu ima prikazivanje svjetlosti, koju je s vremenom reducirao do linije na bijeloj pozadini.¹⁰¹ Lirsku apstrakciju je u konačnici doveo do granice: eliminirao je gesturalne elemente i potpuno reducirači liniju sukladno Gorgoninom "idealnu", ali i na još jedan jedinstven način. Naime,

⁹⁹ Franceschi, "Đuro Seder", 184.

¹⁰⁰ Rus, *Apstraktna umjetnost I*, 38.

¹⁰¹ "Josip Vaništa"

smislio bi kompoziciju, te nekome govorio kako da naslika, ne znajući što će ispasti dok djelo ne bude dovršeno.¹⁰² Iako kompozicija nije element radikalnog enformela, nedostatak kontrole nad konačnim rezultatom jest. Također, potvrdio je takvim postupkom da za stvaranje umjetnosti nije potrebno obrazovanje ili iskustvo, niti talent.¹⁰³



Slika 12. VANIŠTA, Pogled kroz prozor, 1960.

Jevšovar je, uz Sedera također učenik Marina Tartaglie, bio podučan u materijalnosti slike, njezinoj fizičkoj pojavnosti, prostornosti, kao ravnoj plohi na koju se nanosi boja, a ne isključivo kao medij čija je jedina svrha ono što je na njemu naslikano.¹⁰⁴ Također je na njega rano djelovao i Dubuffetov rad dok je boravio u Parizu, te je dolazio do zaključaka i noviteta vlastitim istraživanjima, kao i mnogi važni enformelisti. Jevšovarova slika "Siva površina", na kojoj radi dvije godine nanoseći slojeve boje koju zatim struže i nebrojeno puta ju, kao u ciklusima, nanosi pa struže, ističe da sliku nikada nije moguće u potpunosti dovršiti ili usavršiti, te je to gotovo pa Sizifov posao.¹⁰⁵ Nikada se ne može nešto prikazati u potpunosti onako kako je umjetnik zamislio, jer se proizvodi u fizičkoj, nesavršenoj realnosti, a ne matematičkoj. Zato ju je radio čak dvije godine, dok nije, po njegovim riječima, materija poprimila duhovan sadržaj i dimenziju. Uz "Veliku sivu sliku" (1960.), "Siva površina" je dostignuće čitave jugoslavenske umjetnosti,¹⁰⁶ dosegula je krajnju granicu smisla slikarstva,

¹⁰² Rus, *Apstraktna umjetnost 1*, 40.

¹⁰³ Franceschi, "Josip Vaništa", 198.

¹⁰⁴ Denegri, "Marijan Jevšovar"

¹⁰⁵ *Isto*

¹⁰⁶ *Isto*

na drugačiji način, a jednako radikalno kao i Gattinove "Crvene površine": umjetnost je iskorištena da negira samu sebe do tog stupnja da bi fizički nestala kada bi se otišlo još korak dalje. U tome je enformel, pogotovo radikalni, suprotan strujanjima modernizma: slika nije estetski predmet u kojem je važna uravnotežena forma, dobra kompozicija ili ekspresija za koje su potrebne sposobnosti i talent, već se radi o čistom promišljanju i zrcaljenju pitanja koja prožimaju poslijeratnu atmosferu, kao i struku umjetnosti. Za te dvije slike je prikladan Arganov citat koji objašnjava bit enformela: „Njegova namjera, ako je uopće ima, nije da otvori novu stvaralačku fazu, nego da se održi u neizvjesnosti na granici tako skrajnjoj da se postavlja pitanje postoji li još preko nje mogućnost umjetnosti“.¹⁰⁷ Iako su u suštini enformel, Jevšovarove slike se miješaju s avangardom i spadaju ujedno u slikarstvo obojenog polja zbog upotrebe slikarske boje i monokromije.¹⁰⁸



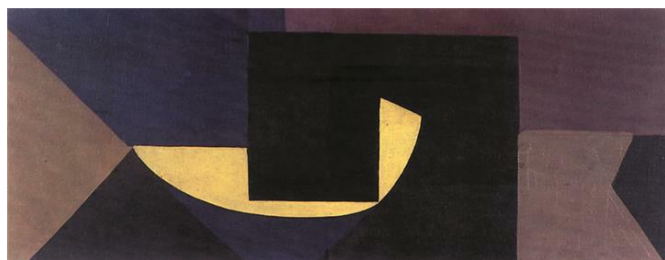
Slika 13. JEVŠOVAR, Siva površina, 1960.-1962.

¹⁰⁷ Argan, "Materija, tehnika i povijest u informelu", 144.

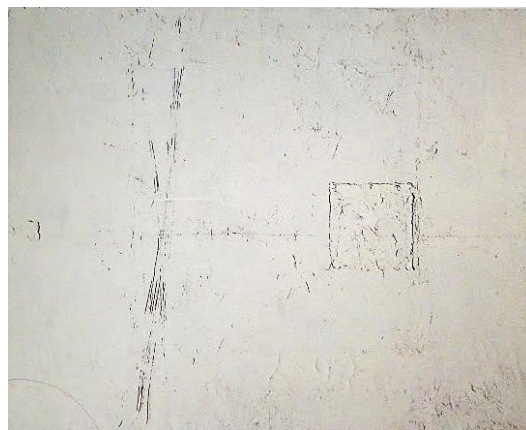
¹⁰⁸ Denegri, "Marijan Jevšovar"

Specifičan slučaj enformela, a ujedno dobar primjer za promatranje promjene koju mnogi umjetnici doživljavaju, posebice u pedesetima, je Vladimir Kristl koji odlazi u Južnu Ameriku i vraća se 1959. godine. Tada izlaže seriju slika "12 pozitiva i negativa" u kojima je najbolje vidljivo da je od čistih linija, minimalnih, čvrstih oblika geometrijske apstrakcije pod utjecajem Bauhauasa, Kleeja, neoplasticizma u prijašnjim radovima iz djelovanja u grupi EXAT-51, došao je do šest parova monokromnih, crnih i bijelih platana s urezanim linijama čime čini drastičan odmak ne samo od svoje dotadašnje umjetnosti, nego i od hrvatske likovne scene.¹⁰⁹ Iako je bio najortodoksniji član grupe u slijeđenju geometrijske apstrakcije, sada je preuzeo materični pristup slikarstvu, urezujući linije čime tretira platno kao objekt koji ima svoje prostorne dimenzije i fizičke karakteristike, teksturu, jer grebanjem prostor ulazi u masu materijala.¹¹⁰ Kompozicija, iako reducirana i neopterećena, ipak postoji, što znači ostatak utjecaja apstrakcije te čini ovaj ciklus prijelazom između dva pravca.

Kako su godine nakon rata odmicala, radikalni enformel i njegova destruktivnost, bezobličnost i pesimizam potaknuli su odgovor Novih tendencija koje se osnivaju 1961. i afirmiraju na međunarodnom planu, a traju usporedno s drugom, već opisanom fazom enformela. To označava začetak novog razdoblja u umjetnosti: vraćanje nade i zadovoljstva u slikarstvu te traženje novih ideja i koncepata. Izložbama grupe pridružuju se i neki umjetnici pod utjecajem enformela poput Kristla i Bakića.¹¹¹



Slika 14. KRISTL, Kompozicija, 1953.



Slika 15. KRISTL, Pozitiv 11, 1959.

¹⁰⁹ Đilas. "Geometrije 50-ih i 60-ih godina u zbirka Moderner galerije Rijeka", 16.

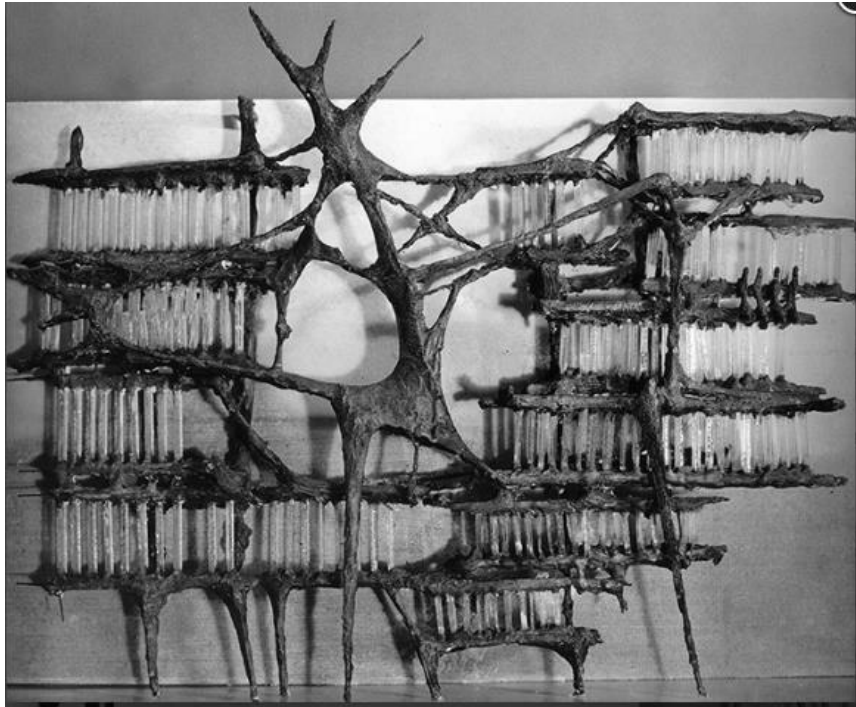
¹¹⁰ Rus, *Apstraktna umjetnost 1*, 24.

¹¹¹ Alavanja, "Neoavangarde iz kolekcije Kallay", 34.

7. SKULPTURA ENFORMELA

U skulpturi hrvatskog enformela mnogo je kipara, ali i slikara i grafičara koji su se okušali u umjetnosti materije, a treba spomenuti Stevana Luketića, Belizara Bahorića, Alberta Kinerta, Branka Ružića i druge. Vojin Bakić se također približava enformelu, a uz njega najpoznatiji je Dušan Džamonja. Oboje učenici Frane Kršinića, u početku svoga stvaralaštva imali su kao uzor djela Rodina, Marinija, preko Arpa i Brancusija, kao što je i bilo često za kiparstvo u pedesetima, kada se naglo događa preokret s klasičnog, figuralnog, na apstraktno.¹¹² Nakon toga počinje razdoblje zvano "željezno doba hrvatske skulpture", no ono nije ograničeno isključivo na Hrvatsku već je dio procesa koji se odvijao diljem Europe i svijeta.¹¹³

U skulpturi se sve češće koriste netradicionalni materijali: željezo, čelik, kovani lim, čavli, staklo. U enformelu se oni primjenjuju tako da se dobiju slobodni, apstraktni oblici koji mogu odisati jednostavnošću, ali i dramatičnošću i dinamikom. Tako je staklo materijal koji odgovara načelu materijalističkog negiranja forme jer skulpturi daje prozirnost tako da se može vidjeti njena unutrašnjost, a površina je "nevidljiva" i presijava se na svjetlu umjesto da

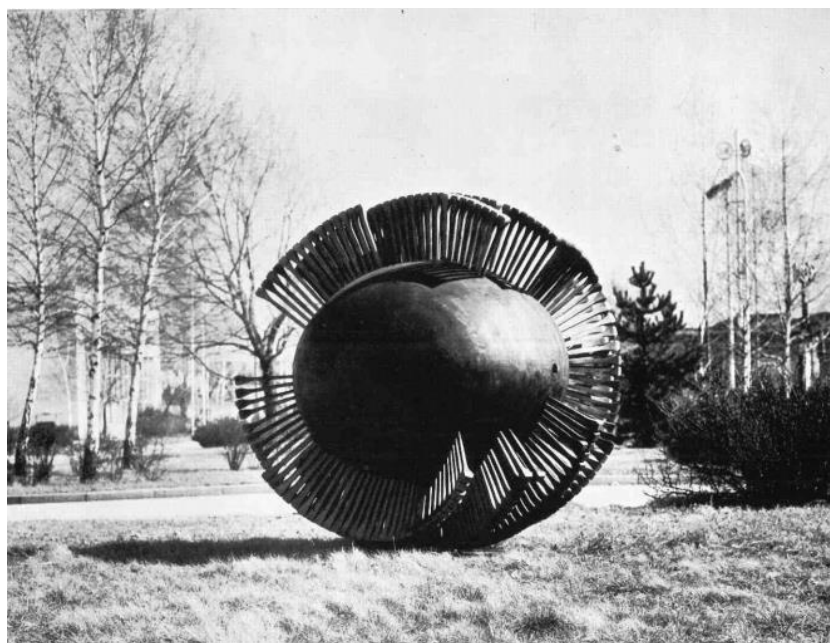


Slika 16. DŽAMONJA, Projekt spomenika streljanima u Jajincima, 1957.

¹¹² Gagro, "Kipar Dušan Džamonja", 82.

¹¹³ Šimat Banov. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 152.

tradicionalno odaje dojam čvrstoće i punoće obrisa.¹¹⁴ Kao metal se koriste i čavli koji su Džamonjina specijalnost: zabijanjem čavala u drvo kao kalup, njihovim varenjem te uklanjanjem drveta dobiva se masa u koju ne samo da prostor ulazi, već je i površina zavarenih čavala perforirana, gotovo pa prozračna i titrava kao kontrast čvrstom, oštrom i teškom industrijskom materijalu s ekspresivnom snagom. Ponavljajući iste ili slične elemente, tvori ritam u skulpturama, bilo slaganjem mnoštva čavala ili lanaca s karikama u redove.¹¹⁵ Modernistički su načini na koje povezuje različite materijale poput hladnog, krutog betona i relativno mekog, organskog, propadljivog drveta, dok su značajke enformela odnos materije i strukture te ispitivanje njihovih mogućnosti. U toj fazi, Džamonjine su skulpture organske, a šezdesetih se priklanja rudimentarnoj, pročišćenoj geometrizaciji sa zatvorenijim formama poput "Skulpture 52" za jugoslavenski paviljon u Montrealu iz 1967.¹¹⁶

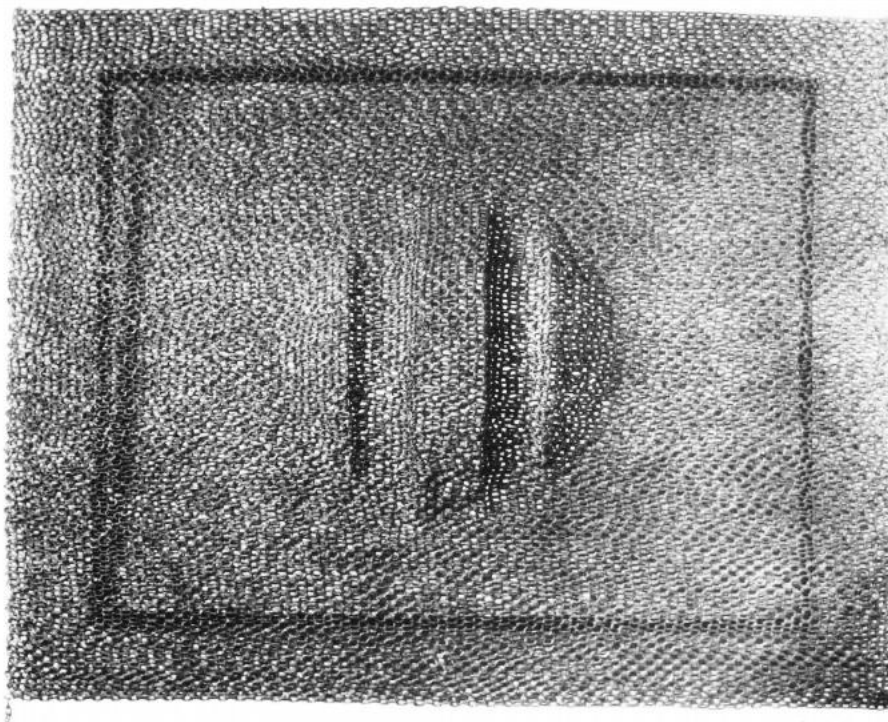


Slika 17. DŽAMONJA, Skulptura 52, 1967.

¹¹⁴ Gagro, "Kipar Dušan Džamonja", 87.

¹¹⁵ "Dušan Džamonja", 230.

¹¹⁶ Gagro, "Kipar Dušan Džamonja", 94.



Slika 18. DŽAMONJA, Metalna tapiserija, 1967.

Značajne su i njegove metalne, lančane tapiserije koje ponovno postaju prozirne, a u kojima igra svjetla i sjene stvara kompoziciju, kao i Bakićevi "Svjetlosni oblici" koji iskorištavaju tehnička svojstva metala koji glačanjem postaje visoko reflektivan te oštro odbija svjetlost poput zrcala, zaslepljujući na direktnom suncu.¹¹⁷ Oba umjetnika su poznata po izgradnji spomenika antifašističke borbe koji su postali i značajan poticaj razvoju jugoslavenskog turizma, kao što su primjerice Bakićev "Spomenik pobjedi" u Kamenskoj, "Spomenik Ustanku naroda Banije i Korduna" na Petrovoj gori koji je ujedno i arhitektura, te Džamonjini "Spomenik ustanku naroda Moslavine" u Podgariću, "Spomenik prosinačkim žrtvama" u Zagrebu. Kao što je ranije spomenuto, Bakićev prijedlog iz 1953. godine za monumentalnu skulpturu Marxa i Engelsa u Beogradu bio je odbijen zbog svojih formalnih karakteristika, čak i od strane komisije u kojoj se nalazio Krleža, iako nije bio radikaln. Nije bilo psihološke karakterizacije, osjećaja uzvišenosti, niti realnog prikazivanja detalja poput odjeće, dok su od šezdesetih nadalje bili prihvaćani čak i spomenici apstrakcije, barem dok su simbolizirali ideale sistema.¹¹⁸

¹¹⁷ Alavanja. "Neoavangarde iz kolekcije Kallay", 35.

¹¹⁸ Maković, "Pedesete: slikarstvo, skulptura", 2.

Za razliku od Džamonje, a i Bakića s kojim je jedno vrijeme radio u ateljeu, Stevan Luketić inspiraciju nalazi isključivo u metalu i njegovim materijskim svojstvima, a skulpture izrađuje i od pronađenih otpadnih materijala poput automobilskih dijelova. Iako je radio i spomenike, njegova glavna preokupacija su skulpture malih dimenzija, tipično bubrežnog oblika ili pak šiljaštih izduženih formi, u kojima istražuje i kombinira različite vrste metala i njihovu teksturu koja varira u stupnju poroznosti, sjaja, hrapavosti.¹¹⁹ Inspiriran tvorničkim postupcima obrade, tehnika kojom se najčešće bavi je varenje što se podudara s traumom sudjelovanja u ratu i duhom vremena.¹²⁰ S grube i sirove skulpture s vremenom prelazi na male, skrupulozno oblikovane predmete, organskih oblika i perforirane površine. Mnogi drugi umjetnici koriste otpadne ili industrijske predmete i izrađuju skulpture koje podsjećaju na toteme, ili pak artefakte inspirirane arheologijom, gdje istražuju raspadanje materijala, a samo neki od njih su slikar Tomislav Hruškovec, Mila Kumbatović, Mirko Ostoja.¹²¹



Slika 19. LUKETIĆ, Toke, 1959.

¹¹⁹ Nikčević, "Susreti"

¹²⁰ Šimat Banov. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 156.

¹²¹ *Isto*, 170-183.

8. ZAKLJUČAK

Umjetnost enformela u Hrvatskoj stvarala se u turbulentnom vremenu kao posljedica traume Drugog svjetskog rata, početka hladnoratovskih sukoba, formiranja nove države s novim vodstvom, drugačijim sustavom i uređenjem. Političke, društvene i kulturne promjene, reforme čitavog sustava koje se tada događaju, potpuno su promijenile okolnosti u samo desetak godina: od progona, vrlo stroge cenzure i kontrole vlasti nad mnogim segmentima kulture do mnogo veće slobode izražavanja, omogućavanja odlaska u druge države koje je omogućilo stručna usavršavanja, stjecanja novih znanja i doživljaje novih umjetničkih utjecaja.

Enformel je bio prekretnica u hrvatskoj umjetnosti, kao i svjetskoj, a razvoj radikalne grane je dominirao u Hrvatskoj u odnosu na ostale republike u Jugoslaviji. Potpuno je odbacio svaki oblik tradicije, čak je i u odnosu na modernizam i avangardu bio radikaln. Označava novo poglavlje u umjetnosti, kako u formi, tako i u odnosu prema funkciji slike. Eksperimentiranja do krajnjih granica izdržljivosti materijala postavljaju pitanje što je materijal u umjetnosti i je li uopće potreban. Kao pravac je uvelike utjecao na budući razvoj umjetnosti Novih tendencija.

9. POPIS LITERATURE

Alavanja, Koraljka. "Neoavangarde iz kolekcije Kallay", 27-51. U: *Zbirka Kallay, Od crne zastave do crne linije*, katalog izložbe, ur. Koraljka Alavanja. Zadar: Narodni muzej Zadar - Galerija umjetnina, 2019., https://www.academia.edu/39779556/Hrvatski_modernisti_u_kolekciji_Kallay_Neoavangarde_iz_kolekcije_Kallay (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

"Dušan Džamonja", 230-231. U: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti 1*, ur. Žarko Domljan, Zagreb: Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 1995.

Argan, Giulio Carlo. "Materija, tehnika i povijest u informelu", 144-152. Prijevod: Matko Meštrović. U: *Književnik*, 1, 1961., ponovno objavljeno u knjizi *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Miloš Stambolić. Beograd: Nolit, 1982. [1959.].

"Art Term, Art Informel", *TATE*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-informel> (pristupljeno 1. lipnja 2020.)

"Art Term, Gestural", *TATE*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gestural> (pristupljeno 1. srpnja 2020.)

Brajković, Lana. "Oficijelne kulturne politike i dinamika alternativne splitske umjetničke scene 1960.-ih". Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2016

Cerovac, Branko. "Apstraktni ekspresionizam, enformel i enformelna figuracija 1950.-1970. u Hrvatskoj", 5-14. U: *Racionalno i spontano: geometrijska apstrakcija i enformel od 1950. do 1970. godine u Hrvatskoj*, katalog izložbe, ur. Branko Cerovac. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 1994.

Đilas, Milica. "Geometrije 50-ih i 60-ih godina u zbirkama Moderne galerije Rijeka" 15-17. U: *Racionalno i spontano: geometrijska apstrakcija i enformel od 1950. do 1970. godine u Hrvatskoj*, katalog izložbe, ur. Branko Cerovac. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 1994.

Denegri, Ješa. "Ivo Gattin", U: *Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade: slika i objekt*, ur. Krešimir Purgar. Zagreb: Filip Trade, 2004., <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-ivo-gattin-croatian~no6424/> (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

Denegri, Ješa. "Marijan Jevšovar", *Glasje*, 11/12 (1999), <https://avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-marijan-jevsovar-croatian~no6436/> (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

Denegri, Ješa. *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003.

Denegri, Ješa. "Primjeri povijesne radikalne apstrakcije", 59-64. U: *Apstrakcija, Modernizam i suvremenost*, katalog izložbe, ur. Ana Medić, Ivana Mance. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2012.

Denegri, Ješa. "Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Felleri". *Ars Adriatica* 6 (2016): 231-240. <https://hrcak.srce.hr/170928> (pristupljeno 1. lipnja 2020.)

Franceschi, Branko. "Đuro Seder", 154. U: *Područje zastoja: kolekcija Marinko Sudac*, ur. Marinko Sudac, Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2011.

Franceschi, Branko. "Ivo Gattin", 158. U: *Područje zastoja: kolekcija Marinko Sudac*, ur. Marinko Sudac. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2011.

Franceschi, Branko. "Josip Vaništa", 198. U: *Područje zastoja: kolekcija Marinko Sudac*, ur. Marinko Sudac. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2011.

Gagro, Božidar. "Kipar Dušan Džamonja", *Život umjetnosti*, 6 (1968), 81-94 https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_6-1968_081-094_Gagro.pdf (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

Gamulin, Grgo. "Uz izložbu udruženja likovnih umjetnika Hrvatske," *Naprijed*, 28.12. 1946.

Gavrilović, Fedja. "Enformel kao protusvijet", *Avantgarde Museum*, <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/arhiva/enformel-kao-protusvijet~no4298/#sdfootnote1lanc>, (pristupljeno 1. lipnja 2020.)

Goldstein, Ivo. *Hrvatska 1918. -2008.*, Zagreb: Europapress holding - Novi liber, 2008.

Jakovina, Tvrtko. "Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945 – 1974", 7-45. U: *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950 – 1974*, katalog izložbe, ur. Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Muzej suvremene umjetnosti, 2012.

"Josip Vaništa", *Avantgarde Museum*, <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/josip-vanista~pe4432/> (pristupljeno 1. srpnja 2020.)

Kolečnik, Ljiljana. "*Conflicting Visions of Modernity and the Post-War Modern Art*", 127-208. U: *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950 – 1974*, katalog izložbe, ur. Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Muzej suvremene umjetnosti, 2012.

Kolečnik, Ljiljana. *Između istoka i zapada, Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.

Kolečnik, Ljiljana "Radikalni enformel", 672-675. U: *Hrvatska umjetnost, Povijest i spomenici*, ur. Milan Pelc. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

Marković, Zvonko "Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta", 28-87. U: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, ur. Zvonko Marković. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007.

Maković, Zvonko, "Pedesete: slikarstvo, skulptura" U: *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, ur. Zvonko Maković Iva Radmila Janković. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004., <https://www.bib.irb.hr/168153?rad=168153&table=rknjiga&lang=EN&print=true> (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

Nikčević, Nataša. "Susreti", *Pobjeda*, 1996. http://luketicstevan.com/?page_id=5 (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

Radelić, Zdenko. *Hrvatska u Jugoslaviji (1945. - 1991.) - Od zajedništva do razlaza*, Zagreb: Školska knjiga, 2006.

Rus, Zdenko. *Apstraktna umjetnost 1*, Split: Logos, 1985.

Šimat Banov, Ive. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o., 2013.

10. IZVORI

"Napad Informbiroa i odgovor CK KPJ", *Borba*, 30. lipnja 1948., http://www.znaci.net/00001/138_76.pdf (pristupljeno 10. srpnja 2020.)

11. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

Slika 1. WOLS, Plavi fantom, 1951.

Slika 2. DETONI, Fantazija oronulog zida, 1938.

Slika 3. MOTIKA, Dekalkomanija, 1941.-1943.

Slika 4. MURTIĆ, Highway, 1952.

Slika 5. GLIHA, Gromače, 1967.

Slika 6. KOPAČ, Otok bijelog leptira, 1949.

Slika 7. GATTIN, Dokumentacija radnog postupka

Slika 8. GATTIN, Površina s dvije rupe, 1962.

Slika 9. FELLER, Malampija, 1961.

Slika 10. VANIŠTA, Pogled kroz prozor, 1960.

Slika 11. JELENIĆ, Naplavina, 1960.

Slika 12. SEDER, Svjetlo u crnom I, 1963.

Slika 13. JEVŠOVAR, Siva površina, 1960.-1962.

Slika 14. KRISTL, Kompozicija, 1953.

Slika 15. KRISTL, Pozitiv 11, 1959.

Slika 16. DŽAMONJA, Projekt spomenika streljanima u Jajincima, 1957.

Slika 17. DŽAMONJA, Skulptura 52, 1967.

Slika 18. DŽAMONJA, Metalna tapiserija, 1967.

Slika 19. LUKETIĆ, Toke, 1959.