

Vesna Kruljac

Fakultet primenjenih umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu

Faculty of Applied Arts,
University of Arts in Belgrade

Kralja Petra I 4
Beograd, Srbija

vesna.kruljac@fpu.bg.ac.rs
orcid.org/0000-0003-2863-4382



Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper

UDK / UDC:
75.038.21(497.1)"1962/1963"

DOI:
10.17685/Peristil.62.10

Primljeno / Received:
13.8.2019.

Prihvaćeno / Accepted:
21.11.2019.



Politički disput i napad na enformelnu apstrakciju u Jugoslaviji 1962./1963.

Political Disputes and the Attack on the Art Informel Abstraction in Yugoslavia in 1962-63

APSTRAKT

Kampanja protiv apstrakcije 1962./1963. jedan je od najdrastičnijih pokušaja političke arbitraže i reafirmacije dogmatizma u umjetnosti Jugoslavije. Tadašnji izvori upozoravaju da je upravo enformel bio meta tog napada. Suštinska pitanja na koja ovaj članak nastoji odgovoriti jesu: *tko*, *kada* i *zašto* se uključuje u polemiku oko enformela doprinoseći eskalaciji konflikta. Praćenjem zbivanja, koincidencija i usporedbi došlo se do zaključka da je kampanja protiv enformela bila strateški planirana i sinhronizirana akcija jugoslavenskog političkog i kulturnog establišmenta sprovedena prema scenariju političke intervencije u sovjetskoj kulturi, koja joj je neposredno prethodila. Iako kratkotrajna i bez drastičnih posljedica, kampanja u Jugoslaviji rezultirala je presjecanjem razvojnog puta, otupljivanjem kritičke oštrice i marginalizacijom enformelne apstrakcije na institucionalnoj razini.

KLJUČNE RIJEČI

enformel, moderno slikarstvo, kulturna politika, disput, Jugoslavija, 20. stoljeće

APSTRAKT

The campaign against Abstraction in 1962-63 represents one of the most dramatic attempts at political arbitrage and reaffirmation of dogmatism in the history of Yugoslav art. Contemporary sources suggest that the main target of those attacks was – Art Informel. Therefore, the essential questions this article seeks to discuss are the following: *who*, *when* and *why* was involved in the dispute over Art Informel, contributing to the escalation of the conflict. By keeping track of the events, coincidences and parallels, it was concluded that the campaign against Art Informel was a strategically planned and synchronized action of the Yugoslav political and cultural establishment, conducted according to the scenario of political intervention in Soviet culture, which immediately preceded it. Although short-lived and with no drastic consequences, this campaign in Yugoslavia resulted in an obstruction of the developmental path, dulling the critical blade, as well as marginalizing the Art Informel abstraction on the institutional map of meanings.

KEYWORDS

Art Informel, Modern painting, cultural policy, dispute, Yugoslavia, 20th century

Sociokulturni kontekst i artikulacija enformela u Jugoslaviji

U socijalističkoj Jugoslaviji, zemlji na razmeđu dvaju ideološki suprotstavljenih političkih blokova, poetika enformela artikulirana je krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. stoljeća. Kao generalna kritika otuđenja jugoslavenski enformel uklapao se u problemski diskurs epohe, ali je u specifičnim kulturno-umjetničkim prilikama i društveno-političkim uvjetima lokalne sredine imao mnogostruke i neposredne razloge nastanka, pa samim tim i značenja. Sociokulturni kontekst na koji njegovi nosioci neposredno reagiraju bio je suštinski određen situacijom simulirane, partijski kontrolirane, ograničene demokracije i toleriranog pluralizma umjetničke forme, koju je režim Josipa Broza Tita nastojao petrificirati kroz „pozitivno” stvorenu sliku harmoničnih odnosa „svijeta umjetnosti” i društveno-političke stvarnosti. Vremenska nepodudarnost jugoslavenskog enformela u odnosu na zapadnoeuropski tijek posljedica je višedecenijskog trajanja i retrogradnog djelovanja realističke paradigme, kao i dominacije visoko estetiziranih i umjereno apstraktnih rješenja „socijalističkog modernizma”.¹ Utemeljen na principima pozitivizma, vitalizma i afirmacije, koji su činili osnovu socijalističkog poimanja humanizma kao otuđenja, on je tijekom pedesetih postao *mainstream* jugoslavenske umjetničke scene i jedan od faktora vanjskopoličkog potvrđivanja demokratičnosti, tolerantnosti i progresivnosti jugoslavenskog samoupravnog poretka.² Kulturnim radnicima i umjetnicima nominalno je povjerena odgovornost za kreiranje i razvoj umjetnosti i kulture, ali su mehanizmi političkopartijskih upliva i kontrole, mada suptilniji i manje transparentni, bili i dalje aktualni.³ Iako se deklarirala protiv „bilo kakvog administrativnog mešanja i dogmatskog prosuđivanja” umjetničkih pravaca i stilova, Partija se nije odrekla prava na intervenciju u vezi s „idejnosti” i „humanosti” sadržaja umjetnosti.⁴ Odnos prema „stranim utjecajima” varirao je prema trenutačnom vanjskopoličkom kursu zemlje i odnosima sa Zapadnim i Istočnim blokom. U godinama neposredno nakon Staljinove smrti 1953. i normalizacije odnosa sa SSSR-om jugoslavenski partijskopolički vrh smanjivao je razinu tolerancije prema umjetničkim idiomima zapadne provenijencije, a ambivalentan odnos prema apstrakciji proizlazio je iz činjenice da je domaća privreda umnogome zavisila od američke financijske pomoći.⁵ Međutim, već

na prelazu iz šestog u sedmi decenij Jugoslavija se suočila s prvim znacima ekonomske stagnacije i društveno-političke krize, obilježene birokracijom, socijalnim raslojavanjima, međunarodnim trvenjima i sve češćim konfrontacijama između političke i intelektualne elite.⁶ Utonuo u artifičijelnost i konformizam, lokalni umjetnički *mainstream* u tom periodu djeluje retrogradno i inhibirajuće na artikulaciju radikalnijih iskoraka u apstrakciju i likovne eksperimente. Usprkos općem entuzijazmu i optimističkim projektima započetim tijekom šestog decenija, sedma dekada raspršila je iluzije o socijalističkoj demokraciji i umjetničkim slobodama u Jugoslaviji i, iz vizure suvremenika, bila okarakterizirana kao doba „latentnog dogmatizma”.⁷

U takvim uslovima enformel se profilira kao „umjetnost krize” suprotne dominantnim ideološkim matricama, političkom narativu i etabliranim tokovima jugoslavenske umjetnosti nakon 1950. godine i uspostavlja kao „kritički govor” unutar zatečenog polja povezanosti umjetnosti i politike. Iako se nije radilo o organiziranom umjetničkom pokretu, jugoslavenski umjetnici enformelne orijentacije stvarali su, mislili i djelovali u istim idejnim i umjetničkim koordinatama, spajajući svoja intuitivna traženja i opredijeljenosti s poticajima iz različitih kulturnih i operativnih izvora. Poticaji su bili direktni i indirektni, a dolazili su s različitih strana: počev od onoga što se moglo vidjeti na izložbama i likovnim smotrama izvan zemlje, posredstvom izložbi iz inozemstva, literature, časopisa i osobnih kontakata s umjetnicima istih ili sličnih sklonosti, do samostalnih eksperimenata i intuitivnih traženja idejnih i umjetničkih ishodišta suvremene slike. Proistekao iz etičkog (prije nego estetskog) čina, reakcije umjetnika, jugoslavenski enformel bio je umjetnost evazivnog mentaliteta, ali destruktivnog karaktera, agresivne ekspresije i razgranate fenomenologije. Kronološki i konceptualno prioritet pripada hrvatskom slikaru Ivi Gattinu (sl. 1) i srpskoj kiparici Olgi Jevrić 1956./1957. godine. Kasnije se u artikulaciju enformelne poetike uključuju i drugi autori različitih generacija iz Hrvatske, Srbije i Slovenije.⁸ Poseban značaj imali su neposredni osobni i radni kontakti između nekolicine hrvatskih i srpskih umjetnika.⁹ Također, inicijalni nastupi i uspjesi enformelista iz Zagreba i Ljubljane u zemlji i inozemstvu djelovali su veoma poticajno na umjetnike mlade generacije u Beogradu.¹⁰ Njihova opredijeljenost za istraživanja



1 Ivo Gattin, *Crvena površina s dvije usjekotine*, 1961.,
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Ivo Gattin, *Red Surface With Two Cuts*, 1961,
Museum of Contemporary Art, Zagreb

preuzeto iz/source:

Ješa Denegri, *Posleratni modernizam / Neoavangarde
/ Postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom
umetničkom prostoru 1950. – 1990.*

materije i tehnološke eksperimente, koji se kreću u rasponu od koncentracije slojeva guste paste u antilokusna žarišta ili uvođenja odbačenih predmeta urbane realnosti i drugih neslikarskih materijala u djelo preko izražene gestualnosti poteza ili slobodnog curenja likvida do njegovanja „klasičnih” faktura i pikturnosti, upućuje na to da se nije radilo o jezično homogenom diskursu. Unutar jugoslavenskog enformela uočavaju se dva osnovna stajališta, koja se razlikuju ne samo morfološki nego i po umjetničkim profilima njihovih nosilaca. Prvu, umjereniju poziciju, koja i pored amorfnosti materije i inovatorskih izvodačkih postupaka svojstvenih enformelu zadržava osobine pikturnosti i afirmativan odnos prema klasičnim sredstvima i plastičkoj organizaciji slike, ali i

daleke refleksije, asocijacije na realni svijet, zastupala je većina umjetnika enformelne orijentacije. Drugu, radikalnu struju predstavljali su kreatori antipikturalne, antiestetske, autoreferencijalne enformelne apstrakcije svedene na konkretnost materije ili automatsku gestualnost, koja se svojim osobinama približava području „druge umjetnosti”.¹¹ To su Ivo Gattin, Eugen Feller (sl. 2), Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, Olga Jevrić, Miodrag Mića Popović (sl. 3) i Vera Božičković, umjetnici koji su tretmanu materije pristupali s antiumjetničkim, antislikarskim i ikonoklastičnim namjerama, a tada aktualnom vrijednosnom (tradicija), estetskom (*mainstream*) i društvenom (socijalizam) sustavu s daleko više nihilizma, antagonizma i otvorene kritičnosti.



- 2 Eugen Feller, *Malampija*, 1961.,
Galerija umjetnina, Split

Eugen Feller, *Malampija*, 1961,
Gallery of Fine Arts, Split

preuzeto iz/source:

Ješa Denegri, *Posleratni modernizam / Neoavangarde
/ Postmodernizam. Ogleđi o jugoslovenskom
umetničkom prostoru 1950. - 1990.*

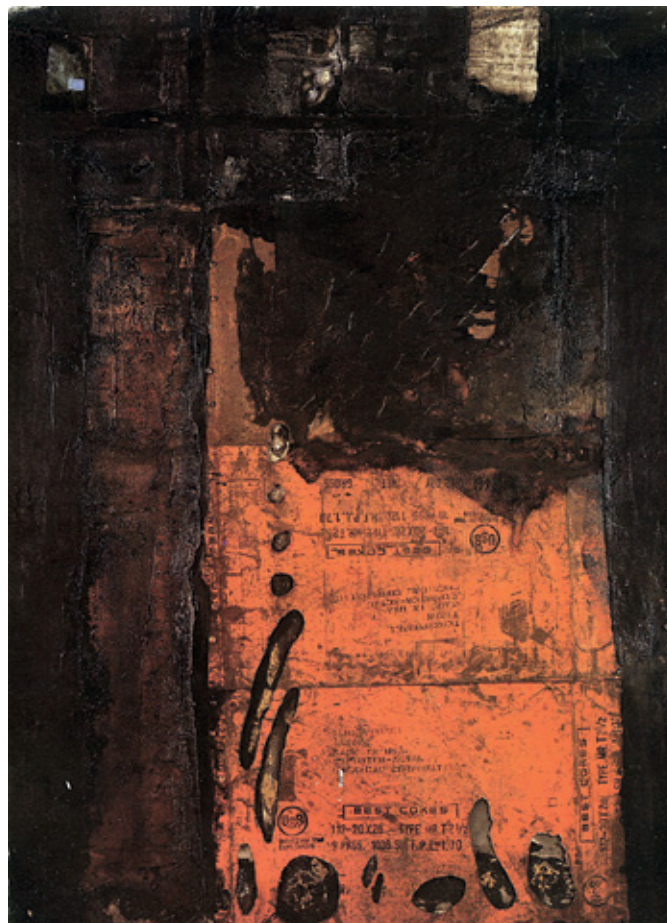
Zaokupljeni uzrocima otuđenja i etičkim smislom vlastite egzistencije u jugoslavenskom društvu, oni su shvatili da se suština umjetnosti ne iscrpljuje u formi, stilskom pluralizmu ni u konformističkom odnosu prema vladajućoj ideologiji, nego u osvajanju slobode sadržaja i problematiziranju društvene stvarnosti. U namjeri da izkorijeni izmijenjene dominantne umjetničke konvencije i da tu promjenu prošire, transponiraju u sferu kulture, društva i ideologije, oni su se manje ili više svjesno oslanjali na zapostavljena i proskribirana iskustva avangarde u lokalnoj sredini.¹² Primjenom nepikturalnih materijala i nestandardnih postupaka kojima se paradigmatički razaralo svaku formu, klasičnu kompoziciju i prostor, oblikovnu funkciju crteža i boje, sistematski

je podrivana morfološka matrica visokomodernističke slike. Međutim, ono što je u enformelu zaista bilo inovativno i prevratničko nije toliko nadilaženje iluzionizma forme, koliko pozicioniranje djela izvan konvencionalnih kategorija slike i sadržaja, odnosno njegovo prevođenje u medij-ski ambivalentnu i polisemičnu strukturu. Iako u prvi čas čitanje poruka enformelnih djela ostaje primarno vezano za krajnje subjektivne, emocionalne i misaone poticaje umjetnika, drugi sloj značenja koje svojom fenomenologijom i morfologijom konotiraju ta ostvarenja jesu provokativni, kritički i subverzivni sadržaji, koji u ideološkom pogledu problematiziraju pitanje funkcije umjetničkog djela i socijalno odgovornog ponašanja njegova autora. Kao umjetnost koja konstatira,

a razorenom strukturom i brutalnom ekspresijom djela eksplicira i još više produbljuje krizu u kojoj se našla dominantna umjetnička i politička ideologija, enformel je upozoravao na postojanje drugačije realnosti, istine manje optimistične od one koju je jugoslavenski politički vrh zamislio, a modernistički *mainstream* odražavao. Uvlačeći promatrača u svoju orbitu i izazivajući u njemu ne samo tjeskobnu emocionalnu reakciju nego i kritičku refleksiju na zbivanja izvan djela, on je sistematski razotkrivao naličje revolucije koja nije na sve ljude djelovala oslobađajuće. Taj se otklon ispoljavao implicitno, na spekulativnoj razini i nije sadržavao plan za rješavanje krize, da se radilo o sukobu s tada dominantnim političkim i umjetničkim diskursom potvrđuju posljedice do kojih je doveo: od tog trenutka umjetničko djelo postalo je indikator subverzivnog načina mišljenja i ponašanja umjetnika, specifična vrsta vizualnog iskaza koja razotkriva buntovni mentalitet i kritičku svijest svog autora. Intencija da se u zatečenom sociokulturnom kontekstu djeluje destruktivno, antagonistički i polemički bila je fundamentalni faktor konstituiranja ovog fenomena, ali i njegove marginalne pozicije u lokalnom „svijetu umjetnosti“.

Recepcija enformela u jugoslavenskoj sredini

U jugoslavenskom društvu, koje je iz ideoloških razloga isključivalo bilo kakvu mogućnost otuđenosti, rezignacije i nezadovoljstva njegovih pripadnika, nije bilo mjesta za pesimističke sadržaje, kritičke iskaze i individualne otpore. Iako nije namjeravao biti dio službenog „sistema umjetnosti“ ni sudjelovati u borbi za prevlast na institucionalnoj razini, enformel je bio tendenciozno osporavan, napadan i anatemiziran s pozicija umjetnosti, likovne kritike i politike. Otpori su bili najintenzivniji u umjetničkoj tradiciji naklonjenoj srpskoj sredini i posebno Beogradu kao centru političke moći i uporištu rigidne partijske birokracije pa je jugoslavenska prijestolnica bila epicentar ne samo umjetničkih i kritičarskih konfrontacija nego i intervencija vrha vlasti.¹³ Činjenica da toliko agresivnost u dokidanju sintakse visokomodernističke slike do pojave enformela nije pokazivao nijedan drugi umjetnički pravac u povijesti jugoslavenskog poslijeratnog slikarstva ostavila je mnoge likovne kritičare u nedoumici. Oslobođeno svake referencijalnosti i konstruktivnih namjera, enformelno djelo im se ukazivalo kao improvizirana neumjetnička tvorevina lišena značenja. S



3 Miodrag Mića Popović, *Osnova*, 1963.,
Muzej savremene umetnosti, Beograd

Miodrag Mića Popović, *The Base*, 1963,
Museum of Contemporary Art, Belgrade

preuzeto iz/source:

Ješa Denegri, *Posleratni modernizam / Neoavangarde / Postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umjetničkom prostoru 1950. – 1990.*

potpuno drugačijim motivima i argumentima, ali sa znatno većim autoritetom i utjecajem u javnoj sferi, afirmirani umjetnici napadali su i osporavali autentičnost, vrijednost i značaj enformela. Činilo im se da je uvođenjem neslikarskih materijala i legalizacijom „slučaja“ potencijalno sve postalo invencija, a da je afirmacijom spontanosti umjetničkog čina eliminirana mogućnost pogreške i veza s lokalnim likovnim nasljedem. Na kraju, destrukcija sklada likovnih elemenata i klasične kompozicije u djelima enformela bila je dovoljno radikalna i nečitljiva, pa samim tim i krajnje neprihvatljiva konzervativnoj političkoj birokraciji naviknutoj na harmoniju oblika i boje. Osim što je doveo u pitanje „profesionalnu umjetnost“, enformel je otvorio dilemu u smislu da li je on – sa

stanovišta konvencionalno shvaćene slikarske discipline – neregularni (amaterski), pa samim tim i društveno problematični oblik umjetničkog izražavanja.¹⁴ Kako je u jugoslavenskom društvu tada još uvijek postojala potencijalna opasnost da se apstraktan likovni iskaz upotrijebi kao dokaz „reakcionarnog” ili „antisistemskog djelovanja”, izazov koji je stajao pred progresivno orijentiranim likovnim kritičarima bilo je skidanje ideološke anateme i uspostavljanje relevantnog pojmovnog instrumentarija, interpretativnih modela i kriterija valorizacije plastičke i semantičke strukture enformelne antislike.¹⁵

Ekspanzija jugoslavenskog enformela dosiže vrhunac u periodu 1961./1962. godine. Iako vodeći predstavnici bilježe zapažene nastupe u zemlji i inozemstvu još od 1958., njihova ostvarenja su u Beogradu prvi put u većem broju predstavljena i nagrađena 1961. na I. trijenalu jugoslovenske likovne umjetnosti.¹⁶ Među laureatima bili su Lazar Vozarević, Janez Bernik, Ordan Petlevski, Biserka Baretić i Olga Jevrić, ali su glavne premije dodijeljene istaknutim umjetnicima: Krsti Hegeđušiću, Gabrijelu Stupici, Mladenu Srbinoviću i Miodragu B. Protiću.¹⁷ Upravo povodom nagrada koje su tom prilikom dobili protagonisti enformela, književnik Milorad Panić Surep na stranicama partijskog glasila *Komunist* otvara raspravu o „favorizovanoj poziciji” i „ogromnim društvenim sredstvima” uložanim u „slikarstvo zasnovano na mrljama i amorfnim oblicima”.¹⁸ Nekoliko mjeseci kasnije održan je II. oktobarski salon, u čiji je izložbeni postav selektor Lazar Trifunović uključio znatan broj enformelnih djela, a Mića Popović dobio nagradu za slikarstvo.¹⁹ U ožujku 1962. u Kulturnom centru Beograda otvorena je izložba *Enformel – mladi slikari Beograda*.²⁰ Neposredno poslije toga, objavljen pod neutralnim naslovom *Estetičke i etičke alternative*, tekst Miodraga B. Protića predstavljao je taktički napad na autentičnost, značaj i dominaciju enformela, društvenu opravdanost nagrada dodijeljenih prethodne sezone njegovim predstavnicima i objektivnost kriterija vodećeg promotivnog kritičara ove tendencije u Beogradu.²¹ Kako se radilo o mišljenju priznatog umjetnika visokopozicioniranog u lokalnom „sistemu umjetnosti”, bio je to svojevrsni prolog u širi disput oko enformela i, ujedno, signal za zabunu političkim strukturama na vlasti.²²

Uslijedila je agresivna politička kampanja protiv enformelne apstrakcije, kakva nije zabilježena u drugim europskim sredinama. Njezin početak

naviješten je odlukama izglasanim na sjednici Izvršnog odbora Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije (dalje: CK SKJ) održanoj ožujka 1962. i pismom, kojim su utvrđeni zadaci komunista i smjernice njihova djelovanja s ciljem otklanjanja problema vezanih za socijalistički razvoj društva. U oblasti kulture i umjetnosti bila je to „likvidacija idejno tuđih shvatanja i negativnih pojava” i „primena restriktivnih i kaznenih mera (javni ukori, smene sa funkcija, isključenja iz partije)” prema njihovim nosiocima i „simpatizerima unutar SKJ”.²³ Sredinom svibnja uslijedio je zajednički sastanak predstavnika aktiva komunista Udruženja likovnih umetnika Srbije i CK SK Srbije, na kojem je u skladu s navedenim pismom razmatrana strategija idejne borbe protiv „dominacije apstrakcije i reakcionarnih shvatanja u umjetnosti”. Donedavni članovi Decembarske grupe Miloš Bajić i Aleksandar Luković naglasili su kao ključni problem „monopolističke pozicije enformelne apstrakcije” i njezino „favorizovanje” prilikom otkupljivanja, nagrađivanja i selekcije umjetničkih djela za izložbe u zemlji u inozemstvu. Tvrđili su da je „ključ uspeha” ove tendencije „koncentracija više funkcija na svega nekoliko umetnika i likovnih kritičara”, koje su optuživali za „diktat” umjetnosti, „zloupotrebu društvenog položaja” i „podrivanje ideoloških temelja društva”.²⁴ Stav Ideološke komisije grada Beograda bio je da metoda borbe protiv takvih pojava u umjetnosti „neizostavno mora biti operativnija i efikasnija”, a da u „ekstremnim slučajevima” može imati i „kampanjski karakter”. Značilo je to mogućnost „administrativne intervencije”, budući da je mjera isključivanja iz SK-a već bila primjenjivana.²⁵ Na IV. plenumu CK SKJ održanom u srpnju predsjednik Tito i visoki partijski funkcioner Aleksandar Ranković oštro su kritizirali liberalnu struju komunista zbog tolerantnog stava prema „tuđim shvatanjima” u kulturnom i umjetničkom životu zemlje. Iako su najavljene akcije imale obilježja političke kampanje, Tito je negirao tvrdnje domaće i inozemne javnosti da je u pitanju „vraćanje na stare pozicije centralizma i dogmatizma”.²⁶ U rujnu 1962., u završnom izlaganju na sjednici Narodne skupštine i Saveznog odbora Socijalističkog saveza radnog naroda Jugoslavije (dalje: SO SSRNJ), ponovo se osvrnuo na probleme u kulturi, negodujući što „kultura konstantno pokazuje niz različitih deformacija, koje je neophodno iskorišteniti, a njihove nosioce sankcionisati”.²⁷ Neposredno potom u Subotici je organiziran I. skup



- 4 Vera Božičković, *Mala slika*, 1962.,
privatna kolekcija, Beograd

Vera Božičković, *Small Painting*, 1962,
private collection, Belgrade

preuzeto iz/source:

Lazar Trifunović, *Enformel u Beogradu*

slikara Jugoslavije, na kojem su pitanja „zapadnih uticaja” i autentičnosti radikalnih inovacija u uvjetima lokalne umjetničke sredine, asimilacije i transformacije izražajnih formi zapadne provenijencije, stvarnog razumijevanja njihovih idejnih aspekata bila centralna tema trodnevnog zasjedanja. Sudeći prema stavovima izloženim u uvodnom referatu Miodraga B. Protića i diskusiji u kojoj su sudjelovali umjetnici, likovni kritičari i povjesničari umjetnosti, ekspanzija enformela i nagrade dodijeljene njegovim pripadnicima ponovo su bile povod žestokih osporavanja i konfrontacija, naročito među sudionicima iz Srbije.²⁸ Dominacija enformela na III. oktobarskom salonu 1962., kao i nagrade koje su tom prilikom dodijeljene beogradskim protagonistima Veri Božičković

(sl.4), Živojinu Turinskom i Zoranu Pavloviću, izazvale su žustre polemike u javnosti.²⁹ Dodatni povod bio je Trifunovićev afirmativni novinski prikaz aktualne izložbe, koju on uspoređuje s prethodnim oktobarskim smotrama i piše: „Prvi je bio komemorativnog karaktera, posvećen papama i biskupima naše umetnosti, drugi u kolebanju [...] uglavnom u znaku ozbiljne krize srednje generacije, treći donosi punu dominaciju mladih.”³⁰ Bio je to svojevrsni „šamar društvenom ukusu” s neslućenim posljedicama. Ubrzo su se u beogradskom tisku oglasili protivnici enformela, među kojima je bio i Aleksa Čelebonović, jedna od vodećih ličnosti jugoslavenskog umjetničkog establišmenta.³¹ Posebnu težinu imali su napadi na enformel i Trifunovića dvojice neprikosnovenih

umjetničkih autoriteta i doajena srpskog slikarstva Predraga Peđe Milosavljevića i Mila Milunovića.³² Ekstremno negativni stavovi, izrečeni javno i s najvišeg mjesta umjetničke hijerarhije, u datom vremenu i sredini značili su, figurativno rečeno, „smrtnu presudu” za enformel. Poslije ovih napisa rasprave povodom ovog fenomena definitivno su izgubile principijelni karakter i konstruktivni smjer. Eskalaciji sukoba nesumnjivo je pridonijela izložba otvorena u okviru II. likovne jeseni u Somboru krajem 1962. pod neutralnim nazivom *27 savremenih slikara*, na kojoj je bilo predstavljeno osamdeset djela nosilaca srodnih ideja.³³ Uz nekoliko ostvarenja postenformelne apstrakcije, bila je to prva i posljednja panoramska smotra enformela, lirske apstrakcije i tašizma u zemlji. Odluka Umetničkog saveta da u atmosferi općeg nerazumijevanja i otpora prema enformelu priredi izložbu u takvom obimu i rasponu bio je izuzetno riskantan i provokativan potez, ali i pravovremeni odgovor na aktualna zbivanja na domaćoj likovnoj sceni.³⁴ Iako realizirana u Somboru, a ne u nekom od jugoslavenskih umjetničkih centara, ova smotra nije izmakla pozornosti protivnika enformela.³⁵ Ekspanzija i afirmacija ovog pokreta tokom 1962. ujedinile su konzervativnu političku i kulturnu birokraciju u konzistentni protivnički tabor. Njihovim zajedničkim djelovanjem postepeno je, ali vrlo tendenciozno, kreirana u javnosti slika o enformelu kao „spolja uvezenom epigonском pravcu”, „čistom nihilizmu” bez utemeljenja u jugoslavenskoj socijalističkoj stvarnosti i lokalnoj umjetničkoj tradiciji te „novom dogmatizmu” proizašlom iz „pasivnog defetizma” uskog kruga umjetnika koji je, uz podršku „moćne, militantne kritike potpomognute reakcionarnim snagama u emigraciji”, postao „monopolistička” i „društveno povlašćena” umjetnost, u čiju su afirmaciju „ulagana ogromna finansijska sredstva zajednice”.³⁶

Apogej političke kampanje protiv enformelne apstrakcije

Učestalost i intenzitet ovakvih kvalifikacija i optužbi, njihov izlazak iz zatvorenih okvira strukovnih udruženja i partijskopolitičkih tijela u javnost, kao i nedosljednost liberalne struje komunista u provođenju direktiva vrhovne vlasti, nesumnjivo su isprovocirali šefa države da krajem 1962. i početkom 1963. u nekoliko uzastopnih javnih nastupa oštro kritizira situaciju u kulturi i umjetnosti.³⁷ Želeći da svojoj intervenciji osigura podršku

„baze”, Tito se strateški obratio industrijskim radnicima u Železniku i okupljenom auditoriju, koji zapravo nije imao nikakvog uvida, upliva i kompetencija za „razna tuđa shvatanja” u jugoslavenskoj umjetnosti i uputio poziv da uzme učešća u rješavanju tog problema. Optužujući primarno „humanističku inteligenciju” za negativne pojave u kulturi i umjetnosti, jasno je pokazao koliki je stupanj nepovjerenja Partije prema tom društvenom sloju.³⁸ U obraćanju omladini bio je u vezi s time još određeniji i, taktički postavljajući pitanje „zar naša stvarnost ne pruža dovoljno bogat materijal za stvaralački umjetnički rad” s ciljem dobivanja podrške i uključivanja ove društvene grupe u obračun s „negativnim pojavama” u umjetnosti, poentirao: „Ja nisam protiv stvaralačkog traženja novoga [...] Ali sam protiv toga da dajemo novac zajednice za neka takozvana modernistička djela koja nemaju nikakve veze sa umjetničkim stvaralaštvom, a kamoli sa našom stvarnošću [...] I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama. Ko je, onda, kriv što je počela da preovlađuje takva kvazi-umjetnost? Svakako oni koji kupuju takva kvazi-umjetnička djela i troše za njih državni novac, dajući ponekad i nagrade i slično. Ako neko hoće da se bavi takvim slikarstvom, ili skulpturom, neka to čini za svoj trošak, zajedno s onima koji zastupaju pravac ultramodernističke, apstraktne umjetnosti.”³⁹ Obaviješten da je takvim stavom izazvao lavinu nezadovoljstva kulturne javnosti, Tito je prilikom razgovora sa članovima Predsjedništva novinara apostrofirao svoje partijskopolitičko pravo i meritornost da odlučuje o pitanjima umjetnosti, a vlastitu procjenu situacije pojasnio: „Apstraktni pravac u slikarstvu postao je u Jugoslaviji dominirajući. Realisti su pomalo potiskivani, a nagrade su dijeljene pretežno apstraktnim umjetnicima [...] Izgleda da je takav stav prema realizmu potekao od onih koji uopšte nisu sposobni da naprave nešto umjetnički vrijedno i koji misle da mogu da prikriju svoje neznanje i da ga prikažu kao veliku umjetnost [...] I modernizam nije apstrakcija. On je, u izvjesnom smislu, sastavni deo realizma, samo je to korak naprijed [...] Modernizam ima i lijepih djela, ali apstraktna slika može da posluži samo kao dekoracija [...] Apstrakcija [...] ne može da bude pravac u slikarstvu koji će negirati realističko stvaralaštvo.”⁴⁰ Bila je to jasna apologija realističke paradigme i visoko estetiziranih, umjereno apstraktnih i asocijativnih

rješenja, na osnovi koje se može zaključiti da je jedina „sporna pojava” unutar umjetnosti apstrakcije, na koju je u tom trenutku ciljao jugoslavenski predsjednik, bio zapravo enformel. Da je „inicijativa odozdo” bila zamašnjak u pokretanju ove političke kampanje, a Titovoj intervenciji osigurala alibi, govori u prilog njegova izjava novinari- ma: „Do danas sam [...] primio veliki broj pisama u kojima se odobravaju moje riječi na Kongresu omladine, itd. I to ne od nekih ljudi koji ne znaju šta je umjetnost, već od sposobnih umjetnika koji su već dali lijepa djela u našem slikarstvu, vajarstvu i drugom.”⁴¹ Ipak svjestan mogućih negativnih posljedica intenzivnih napada na apstrakciju po odnose sa Zapadom, istom prilikom je rekao: „To ne znači, naravno, da sada treba povesti neku hajku protiv Zapada [...] Mi uvijek rado primamo sve što je pozitivno i dobro, ali tamo ima i takvih stvari koje nemaju nikakve veze s kulturom i koje ni oni ne smatraju dijelom svoje kulture [...] Zar onda na Zapadu treba da se ljute kad mi ustajemo protiv toga.”⁴² Budući da je povodom prodora prozapadnih umjetničkih koncepcija trebalo podići „ideološku budnost” komunista na najviši stupanj, a da pri tome ne isprovocira strateški važnog saveznika (SAD), Tito se našao u veoma delikatnoj situaciji. Stoga bi navedenu izjavu trebalo shvatiti prije kao strateški manevar nego kao istinsko uvjerenje jugoslavenskog predsjednika.⁴³ Praćenjem daljnjih zbivanja i uočavanjem koincidencija i paralela očito je da su koordinirane akcije jugoslavenskog političkog i kulturnog establišmenta sprovedene prema scenariju istovjetne kampanje u sovjetskoj kulturi, koja im je neposredno prethodila. U jeku kubanske raketne krize sovjetski lider Nikita Hruščov pod pritiskom partijskih konzervativaca strateški se zaokreće prema Ždanovljevim i Plehanovljevim idejama o umjetnosti, odbacujući apstrakciju kao nepar- tijsku i izdaju marksizma.⁴⁴ Titova intervencija uslijedila je neposredno nakon njegova boravka u Moskvi od 4. do 21. prosinca 1962., koji je koincidirao s početkom političke kampanje protiv apstrakcije u SSSR-u. To navodi na zaključak da je normalizacija bilateralnih odnosa podrazumjevala prihvaćanje Hruščovljevih „smjernica” kojima je zaustavljen proces liberalizacije u sovjetskoj kulturi.⁴⁵ Pitanje je komu je ovaj dogmatski zaokret u jugoslavenskoj kulturi išao u prilog. U prvom redu bila je to vrlo utjecajna, konzervativna partijskopolitička nomenklatura koja je iznijela teret revolucije i otvoreno podržavala „realiste”

u njihovu zalaganju za ponovno administrativno nametanje sorealističke paradigme kao zvanične umjetnosti.⁴⁶ Drugi, podjednako utjecajan i moćan krug činila je nekolicina renomiranih i Titu veoma bliskih umjetnika, kao što su Antun Augustinčić, Đorđe Andrejević Kun i Miroslav Krleža, koji su bili izrazito nenaklonjeni apstrakciji.⁴⁷ Ipak, razmjeri ove kampanje pokazuju da se radilo o daleko masovnijem otporu i širokom protivničkom frontu, koji su činili umjetnici različitih estetskih opredijeljenosti, od pristalica „idejnosti umjetnosti” do nosilaca neuznemiravajuće varijante modernizma.⁴⁸ I dok su primarni razlozi animoziteta većine etabliranih umjetnika ležali u svijesti da bi širom afirmacijom i društvenim prihvaćanjem enformela njihove prioritetne umjetničke i privilegirane društvene pozicije bile ugrožene, oni manje uspješni su u novonastaloj situaciji vidjeli šansu za reviziju, reafirmaciju vlastitih umjetničkih koncepcija.⁴⁹ Jasno je da je inicijativa za pokretanje ove kampanje imala dvostruki smjer: „odozgo nadolje” i „odozdo nagore”, odnosno da su intervenciji šefa države pridonijeli kako vanjskopolitički, tako i unutarnji faktori.

Poslije Titovih govora velika rasprava o stanju u jugoslavenskoj kulturi i umjetnosti nastavljena je kako iza zatvorenih vrata, na sastancima partijskopolitičkih tijela na svim nivoima vlasti i aktivima komunista pri umjetničkim udruženjima i institucijama kulture, tako i javno, u okviru brojnih glasila, foruma, tribina, savjetovanja. Radilo se o opsežnoj i organiziranoj političko-propagandnoj kampanji čiji je cilj bio „eliminacija tuđih, antisocijalističkih tendencija i pojava ideološkog skretanja” u umjetnosti i „likvidacija njihovih uporišta delovanja”.⁵⁰ Iako Tito ni u jednom od četiriju govora ne spominje eksplicitno enformel kao ideološki neprihvatljivu apstrakciju, indikativno je da je antimodernistički nastrojena politička i umjetnička birokracija u ovoj tendenciji odmah prepoznala „herezu”, a njezine nosioce proglasila „arhineprijateljima” jugoslavenskog samoupravnog poretka.⁵¹ Birokratski aparat nije mogao, a nije ni smio tolerirati bilo kakvo stvaralačko oblikovanje „poetike apsurdna” zato što je u njoj vidio političku subverziju, pobunu protiv ideoloških temelja na kojima su počivali svi politički programi. Sastanci republičkih centralnih komiteta bili su poligon razrade strategije ideološke borbe, ali i prilika za izjašnjavanje, kritiku i samokritiku, određivanje komunista prema aktualnim događajima i „spornim” umjetničkim fenomenima. Načelna podrška

Titovim smjernicama, distanciranje od kampanjskog pristupa u rješavanju aktualnih problema u kulturi i umjetnosti, kao i neophodnost nadilaženja slabosti i postizanja čvrstog stava unutar SKJ-a, opća su mjesta gotovo svih sjednica i sastanaka republičkih foruma. Plenumi gradskih komiteta i umjetničkih udruženja bili su u znaku pronalaznja efikasnih načina provođenja odluka partijskog rukovodstva u praksi. Kako je iznošenje problema u javnost značilo da primjene administrativnih mjera neće biti, nižoj političkopartijskoj nomenklaturi bilo je teško pronaći efikasan *modus operandi*. Određena popuštanja i ambivalentan odnos vrhovne vlasti prema enformelu proizlazio je iz imperativa očuvanja pozitivnog međunarodnog imidža jugoslavenskog socijalističkog poretka i njegove autonomne pozicije u odnosu na druge komunističke režime na Istoku. Stoga je neusklađenost između zvaničnih stavova vrha vlasti i reakcija „baze” bila jedno od tipičnih obilježja ove kampanje.

Mehanizmi marginalizacije enformela

Iako koncipirane kao demokratska forma ideološkog djelovanja zasnovana na principu „borbe mišljenja” i argumentiranog sučeljavanja različitih stavova, javne polemike predstavljale su zapravo mehanizam detektiranja „negativnih pojava”, razotkrivanja njihovih idejnih pretpostavki, ciljeva i uporišta, kao i diskreditacije njihovih nositelja.⁵² Prema preporuci A. Rankovića, kao u „razvijenim centrima, gdje je sporna pojava najizraženija”, pokretane su javne rasprave.⁵³ Prvi su se oglasilu umjetnici osrednjeg talenta instruirani „odozgo”, ustajući u obranu „socijalističkih vrednosti” i „prave” umjetnosti koja nije društvena prijatna. Njihove negativne ocjene i napadi na enformel objavljeni u tisku bili su na liniji zvaničnog stava Partije i u funkciji apologije intervencije vlasti, ali opterećeni neosnovanim optužbama, osobnim diskreditacijama i malicioznim komentarijama.⁵⁴ Spomenute izložbe i dalje su bile u fokusu rasprava partijskopoličkih i umjetničkih foruma, a formalni aspekti i značenjske implikacije enformelnih djela, kao i nagrade dodijeljene njihovim autorima, žestoko su kritizirani i osporavani.⁵⁵ I upravo na semantičkoj ravni polemickog govora o enformelu očitava se dogmatski karakter cjelokupne kampanje. Militantna retorika i kirurški rječnik kojima su se protivnici enformela služili u verbalnom obračunu, kao i termini iz arsenala političkog govora mržnje korišteni u ideološkoj i

aksiološkoj diskvalifikaciji ovog fenomena, profesionalnoj i moralnoj diskreditaciji njegovih nosilaca, promotivnih kritičara i simpatizera, bili su u funkciji psihološkog zastrašivanja.⁵⁶ Nedostatak komunikacije s eksponentima enformela neinteresiranih za politički režiran dijalog trebao je biti kompenziran nizom javnih diskusija i savjetovanja na temu odnosa društvo – umjetnost. Međutim, kako je većina tih tribina bila „kampanjskog, agitatorsko-propagandnog karaktera”, one su izazvale kontraefekat.⁵⁷ Ponekad, koncept i tok javnih rasprava nadmašio je zacrtane okvire i inicijalne namjere organizatora, a činjenica da niži partijski ešaloni svojom argumentacijom nisu mogli parirati intelektualno superiornim protivnicima izazvala je opću konsternaciju u političkim krugovima.⁵⁸

Budući da „demokratske forme” ideološke borbe nisu donijele očekivane rezultate, vlasti su bile prinudene djelovati represivno. Iako protiv vodećih nosilaca i zastupnika enformela nisu primijenjene drastične kaznene mjere, to nije značilo da je režim odustao od intervencije. U većini slučajeva pokušaji političke arbitraže i akcije uklanjanja enformelnih djela iz izložbenih prostora (u Beogradu i Novom Sadu) bili su ograničeni na gradske i općinske ideološke komisije ili partijske aktive u umjetničkim udruženjima i institucijama kulture. Radilo se o samoinicijativnom djelovanju srednjih ili nižih, ali ideološki vrlo rigidnih i ambicioznih kadrova koji su predstavljali snagu režima, a većina tih akcija provodila se na temelju informacija od organa unutrašnjih poslova.⁵⁹ Drugim riječima, aktivirani su manje eksplicitni, ali efikasni i neugodni mehanizmi kontrole, cenzure i pritisaka. Savezna ideološka komisija pomno je pratila i detaljno analizirala svako javno istupanje predstavnika i zagovaratelja enformela, koje je u određenom trenutku moglo biti (zlo)upotrebljeno kao konkretan povod, argument i opravdanje za administrativnu intervenciju.⁶⁰ Podatak da su u tom periodu u Službi državne bezbednosti formirani dosjei Miće Popovića i Lazara Trifunovića upozorava na postojanje skrivene represije.⁶¹ U institucijama kulture i umjetnosti, rukovodeći kadar tolerantan prema enformelu bio je izložen konstantnom monitoringu, kritici i sankcijama (isključenja iz Partije, smjene, otkazi). Kako je enformelni vizualni diskurs bio premalo razumljiv ljudima izvan likovno-kritičarske struke i umjetničke profesije, na udaru su se našla javna glasila na čijim je stranicama poetika enformela

bila transparentnije i afirmativno eksplicirana.⁶² Upravo zbog nekoliko takvih tekstova objavljenih početkom 1963., beogradskoj reviji *Danas* ukinuto je financiranje, što je automatski značilo gašenje.⁶³ Uslijedio je žestok politički pritisak na urednike novina i časopisa (*Polja, Vidici, Delo*) cenzuriranjem ideološki problematičnih sadržaja.⁶⁴ Kolektivna paranoja i strah od posljedica „ideološkog skretanja” prodirali su u dubinske slojeve autocenzure ljudi na odgovornim mjestima u novinarstvu.⁶⁵ Slična je bila situacija i u drugim sektorima. Kratkometražni film o enformelu *Rekvijem u sivom* bio je 1963. prijavljen za I. festival dokumentarnog filma u Beogradu, a zatim bez obrazloženja povučen iz programa.⁶⁶ Moralna i profesionalna diskreditacija zastupnika i simpatizera enformela dovela je do njihova prinudnog povlačenja s društvenih funkcija i iz javnog života, što je imalo snažno psihološko djelovanje.⁶⁷ Stoga bi u svjetlu opće atmosfere straha i neizvjesnosti političkog i policijskog progona trebalo razumjeti otkazivanje nekoliko izložbi (Vozarevića u Beogradu i Borisa Dogana u Zagrebu), kao i povlačenje pojedinih enformelista (Gattin, Feller, Branislav Protić) s umjetničke scene.⁶⁸ Nekoliko mjeseci tokom 1963. činilo se da je enformel prokazana, proskribirana umjetnost u Jugoslaviji i svaki nastavak programskog djelovanja ili kolektivnog izlaganja bio je nezamisliv. Trebalo je izdržati silinu prvog udara, a onda realizirati planirane, prije ugovorene izložbe.⁶⁹ Strategija marginaliziranja enformela bila je vidljiva i u jugoslavenskoj izložbenoj politici u inozemstvu. Istina, protagonisti su pojedinačno dobili priliku da predstavljaju zemlju na međunarodnim smotrama, ali za razliku od španjolskog enformela, jugoslavenski pokret nikada nije predstavljen koherentno, kao koncepcija. Kada se radilo o izložbama suvremene umjetnosti u inozemstvu, predstavnici enformela bili su uključivani tek da bi se pokazalo kako ova tendencija u Jugoslaviji postoji i da ima isti status kao i u zapadnim demokracijama.⁷⁰ O tome Radoslav Putar piše: „Prema najmodernijim strujanjima primjenjuje se efikasna i konstantna diskriminacija. Najpre je od toga trpjela 'apstrakcija', a sada i drugi noviji smjerovi. Oni se na međunarodnom planu, a u režiji domaće administracije, mogu pojaviti samo s pristalim zakašnjenjem.”⁷¹ Na taj način izopćena iz međunarodne umjetničke konkurencije, leksički hermetična i antiestetska djela radikalnog enformela su i u domaćoj sredini egzistirala na margini, kao dio supkulture

ograničenog utjecaja i komunikacijskog dometa. I kada se činilo da je intenzitet kampanje tokom jeseni počeo jenjavati, krajem godine došlo je do radikalizacije stavova u redovima SKJ-a. Neposredno nakon što su u Beogradu otvorene tri izložbe – samostalne M. Popovića i M. B. Protića, zajednička Branka Filipovića i Vladislava Todorovića – u Gradskom komitetu održana je plenarna sjednica kojom je predsjedavao Veljko Vlahović vidno frustriran „anarhičnom situacijom na umjetničkoj sceni prestonice”.⁷² Odlučna u namjeri da u potpunosti marginalizira enformel, ideološki rigidna partijska struja se u pogledu metodologije oslanjala na rješenja iz sovjetske prakse i one zemalja „narodne demokracije”.⁷³ Ekonomske restrikcije, točnije raspodjela materijalnih sredstava, i to: 80% za projekte „oprobanih” autora, a 20% za „umjetničke eksperimente”, bila je mjera koju je inicirao Vlahović kao efikasan mehanizam suzbijanja „ideološki neprihvatljivih” ostvarenja u domeni filmske i likovne umjetnosti, ali ona u jugoslavenskoj praksi nikada nije dosljedno sprovedena.⁷⁴ Nosioći enformela nisu bili izloženi ekonomskim sankcijama, ali su neosnovane tvrdnje da su im na raspolaganju bila ogromna materijalna sredstva za umjetnički rad u zemlji i usavršavanja u inozemstvu. Kada je politika otkupa umjetničkih djela u pitanju, država je izdašno financirala ostvarenja koja su bila u skladu s politički projektiranim vrijednosnim parametrima (ideja jugoslavenstva i socijalistički pogled na svijet), a oni su se direktno odražavali u kriterijima selekcije materijala za muzeje i galerije.⁷⁵ Stoga cijene otkupljenih enformelnih djela i nisu bile toliko basnoslovne kako su to tvrdili umjetnički i politički protivnici ove tendencije.⁷⁶ Najzad, činjenica je da je znatan dio enformelne produkcije ostao rasut po galerijama i domovima kulture u provinciji, fondovima umjetničkih kolonija i lokalnih manifestacija, kao i privatnim kolekcijama koje su *post festum* ušle u muzejske fondove.⁷⁷ Da je kampanja protiv enformela nastavljena i u narednoj godini, potvrđuje oštrina disputa u najvišim partijskopolitičkim i umjetničkim forumima.⁷⁸ Krajem 1964. još uvijek percipirana kao „antidržavna i ekscesna dogma”, enformelna tendencija označena je kao „jedan od prioritarnih ciljeva djelovanja borbinih jedinica i stručnih štabova” savezne Komisije za idejna kretanja.⁷⁹ Međutim, pokazalo se da za takvu intervenciju u tom trenutku više nije bilo potrebe. Estetizirani i ideološki ispražnjeni enformelni idiom postao je prihvatljiv širem krugu

umjetnika i poklonika umjetnosti, pa i političkom establišmentu koji je shvatio da mu od te „pseudoenformelne” apstrakcije zapravo ne prijeti nikakva opasnost.

Iako kratkotrajan i bez drastičnih posljedica, politički disput i napad na enformel 1962./1963. doveo je do presijecanja razvojnog puta, otupljivanja kritičke oštrice i nadilaženja ovog fenomena na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Ipak, činjenica da je bio predmet političkog intervencionizma otvara mogućnost da se enformel eksperimentalne faze dekodira kao ideološki subverzivna, društveno „angažirana umjetnost” i „politička avantgarda”.⁸⁰ S druge strane, činjenica da je država otkupljivala i nagrađivala „sporna” enformelna djela i na različite načine materijalno pomagala njihove autore, kao i podatak da se većina njih bez većih problema poslije uključila u institucije obrazovanja, znanosti i umjetnosti, upozorava na to da enformel u Jugoslaviji nije bio disidentska pojava.⁸¹ Prije svega zato što u kulturnom sistemu zemlje „mekog socijalizma” takva drastična opozicija nije postojala. Međutim, Titov režim održao se na poziciji kontrolirane demokracije i ograničenih umjetničkih sloboda te se ova kampanja smatra svojevrsnom anticipacijom političkog obračuna s „crnim valom” u likovnoj i filmskoj umjetnosti, koji je obilježio naredni decenij.

BILJEŠKE

- * Izlaganjem „Politički disput i napad na enformelnu apstrakciju u Jugoslaviji (1962. – 1963.)” Vesna Kruljac sudjelovala je na III. međunarodnom znanstvenom skupu *Socijalizam na klupi. Komunistizam i komunističke partije: politike, akcije, debate* održanom u Puli 28. – 30. rujna 2017., a kratko priopćenje objavljeno je u *III. međunarodni znanstveni skup Socijalizam na klupi. Komunistizam i komunističke partije: politike, akcije, debate. Knjiga sažetaka*, ur. Anita Buhin, Chiara Bonfiglioli, Igor Stanić (Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017.), 37–38.
- 1 U pitanju je stilski heterogen i leksički emancipiran likovni diskurs, zasnovan na iskustvima međuratnog modernizma i „pariške škole”, modificiran i obogaćen ideološki prihvatljivim elementima lokalne povijesti, mita i umjetničkog nasljeđa. Uspostavljanju takvog idejno-estetičkog konstrukta umnogome je pridonio Miroslav Krleža svojim govorom na II. kongresu književnika Jugoslavije u Zagrebu 1949. godine i referatom *O slobodi kulture* na III. kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952. godine. Miroslav Krleža, *Sabrana djela. Eseji*, knj. 6 (Zagreb: Zora, 1967.), 11–57, 131–140. Tokom pedesetih i šezdesetih godina ovaj koncept postao je zvanična estetska platforma razvoja „jugoslavenskog identiteta” umjetnosti. Arhiv Srbije (dalje: AS), D-2 (Centralni komitet Saveza komunista Srbije (dalje: CK SKS)), K-15, *Informacija: „Krležijanstvo” – nadrealizam – socijalna literatura, 1963.*
- 2 Predrag J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada 1948. – 1965.* (Beograd: Službeni list SRJ, 1996.), 415–431.
- 3 Oslanjajući se na sistem institucija, država je imala dominantnu ulogu u organizaciji umjetničkog života, društvenoj afirmaciji i reguliranju materijalnog položaja umjetnika, pa samim tim i zadržavala pravo da odlučuje o umjetnosti. Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918. – 1988.*, knj. 3 (Beograd: Nolit, 1988.), 142, 323.
- 4 Arhiv Jugoslavije (dalje: AJ), 507 (Savez komunista Jugoslavije, dalje: SKJ), I/VII–(1–44), K-4, *Program SKJ usvojen na VII. kongresu 1958.*
- 5 Marković, *Beograd*, 51, 329, 423; Petranović, *Istorija Jugoslavije*, 239–240; Tvrtko Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.” u *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2012.), katalog izložbe, 9–55.
- 6 Predrag J. Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji* (Beograd: Službeni glasnik, 2007.), 20, 30; Jakovina, „Povijesni uspjeh,” 13–15, 19.
- 7 Lazar Trifunović, „Latentna sklonost ka dogmatizmu,” *Student*, 23. veljače 1983., 13.
- 8 Osim Gattina, najznačajniji predstavnici enformela u Hrvatskoj bili su Eugen Feller, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, kao i umjetnici okupljeni u grupi Mart: Ordan Petlevski, Ferdinand Kulmer, Šime Perić, Ivo Kalina, Biserka Baretić i Boris Dogan. Vodeći protagonisti enformela u Srbiji bili su Olga Jevrić, Miodrag Mića Popović, Vera Božičković, Lazar Vozarević, Zoran Pavlović, Živojin Turinski, Branislav Branko Protić, Vladislav Šilja Todorović i Branko Filipović Filo. Nosioci slovenskog enformela bili su Janez Bernik, Rudolf Kotnik, Andrej Jemec, Riko Debenjak, Bogdan Meško, France Slana i Albin Rogelj. Opširnije: Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj* (Split: Logos, 1985.), 23–55, 60–61; Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.), 259–291; Ljiljana Kolečnik, „Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu,” u *Socijalizam i*

- modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. - 1974.*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2012.), katalog izložbe, 131-209; Ješa Denegri, *Posleratni modernizam / Neoavangarde / Postmodernizam. Ogleđi o jugoslavenskom umjetničkom prostoru 1950.-1990.* (Beograd: Službeni glasnik, 2016.), 75-108; Zvonko Maković, „Pluralistička umjetnička scena i vrijedan segment europskoga kasnog modernizma,” u *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Školska knjiga, Zagreb, 2018.), 69-103; Lazar Trifunović, *Enformel u Beogradu* (Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”, 1982.); Jure Mikuš, „Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost,” *Gledišta* 11-12 (1985.): 5-30.
- 9 To potvrđuje zajednički nastup Ive Gattina, Marijana Jevšovara, Rudolfa Sablića i Miće Popovića (*Vier Jugoslawische Maler*) u Münchenu 1958., nakon čega je došlo do radikalizacije Popovićeve operativnog postupka po uzoru na Gattinove metode razaranja materije pomoću vatre i kiselina. Ješa Denegri, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji,” u *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, ur. Miodrag B. Protić (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.), 125-143; Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950.-1960.)* (Novi Sad: Svetovi, 1993.), 172.
- 10 Izložba grupe Mart u Beogradu i uspjeh Petlevskog na Bijenalu mladih u Parizu 1959., Bernikova izložba u jugoslavenskoj prijestolnici 1960., zapaženi nastupi ovog umjetnika 1961. na pariškoj bijenalnoj smotri i u Beogradu, s izložbama Alberta Kinerta i Ljube Ivančića (ciklus *Tragovi čovjeka*) iste godine te nastupi Fellerera (ciklus *Malampije*) i Petlevskog naredne sezone u istom gradu bili su presudni za umjetnička opredjeljenja Protića, Pavlovića, Turinskog i Todorovića. Lazar Trifunović, *Studije, ogleđi, kritike*, knj. 3 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet, Narodni muzej, 1990.), 128.
- 11 Pojam *druga umetnost (un art autre)* uveo je u kritičku terminologiju Michel Tapié 1950. kao oznaku za ekstremne primjere konkretizma i bezformnosti materije u djelima Wolsa, koja su bila posve drugačije prirode, fenomenologije i morfologije u uspoređbi s konvencionalnim slikarstvom. Denegri, „Kraj šeste decenije,” 126.
- 12 Njihovim radovima zasnovanim na destrukciji ili fizičkom uništavanju, improvizaciji ili automatizmu gesta, juktapoziciji ili kolažno-montažnim zahvatima, slučaju ili tehnološkim eksperimentima, određene analogije moguće je naći jedino u dadaizmu i nadrealizmu. Osim sklonosti k formalnom eksperimentu, ono što ih povezuje s internacionalnim praksama povijesnih avangardi je i uvjetni okvir idejnih predispozicija, gotovo istovjetnih modela ponašanja, kao i kontroverzna, polemička recepcija njihovih djela. Opširnije: Vesna Kruljac, „Beogradski enformel u polemičkom kontekstu srpske kulture pedesetih i šezdesetih godina 20. veka,” (Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2015.), doktorska disertacija, 47-110, 117-184, 221-225, 291-299.
- 13 Poslije kulturološkog šoka i žestokih sukoba likovnih kritičara sa umjetničkim establišmentom u Zagrebu povodom geometrijske apstrakcije EXAT-a tokom 1956./1957., pojava enformela krajem pedesetih u hrvatskoj sredini dočekana je s manjom dozom amoniziteta i otpora, dok u Sloveniji recepcija ovog fenomena zbog malobrojnosti predstavnika nije imala polemički, konfliktni karakter kao u Beogradu početkom šezdesetih godina. Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 219-249, 259-291.
- 14 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti*, od 6. 1. 1960.
- 15 Iako nije imao institucionalni okvir, utvrđeni program, manifeste i glasila, jugoslavenski enformel imao je u Radoslavu Putaru, Dimitriju Bašičeviću, Matku Meštroviću, Igoru Zidiću, Lazaru Trifunoviću i Zoranu Pavloviću borbene zastupnike i gorljive glasnogovornike *par excellence*, čiji se doprinos ogleda ne samo u promociji, kritičkoj afirmaciji i teorijskoj razradi enformelne poetike nego i u organizacijskom djelovanju, koje je pridonijelo koheziji pokreta. Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 247-289; Vesna Kruljac, *Lazar Trifunović – protagonist i antagonist jedne epohe* (Beograd: Narodni muzej, 2009.), 67-95; Zoran Pavlović, *Umetnost tumačenja umetnosti* (Beograd: Fakultet likovnih umetnosti, Plato, 2009.), 13-33, 46-59, 383-391, 417-432.
- 16 Za nastupe vodećih protagonista jugoslavenskog enformela u zemlji i inozemstvu vidjeti: „Pregled grupnih izložbi sa bibliografijom,” u *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, ur. Miodrag B. Protić (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.), 378-405; Denegri, *Posleratni modernizam*, 72-75.
- 17 Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, knj. 2 (Beograd: Nolit, 1970.), 502.
- 18 Milorad Panić Surep, „Povodom Prvog trijenala likovnih umetnosti: preterivanje ili...,” *Komunist* (6. srpnja 1961.), 9.
- 19 *Oktobarski salon 1961.* (Beograd: Moderna galerija, 1961.), 7.
- 20 Radilo se o izložbi tezi Lazara Trifunovića, koji je izborom radova i pisanom riječju nastojao programski predstaviti enformelnu tendenciju i afirmirati mlade beogradske umjetnike (Protić, Pavlović, Todorović i Turinski), čija su djela potvrđivala njegove kritičko-teorijske stavove izložene u predgovoru kataloga ove izložbe, koji ima osobine manifesta ili proglašenja. Lazar Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda* (Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1962.)
- 21 Miodrag B. Protić, „Estetičke i etičke alternative,” *Danas* (25. travnja 1962.), 15.
- 22 Od 1950. Protić je bio referent, a zatim i glavni inspektor likovnih umjetnosti u Ministarstvu prosvete, nauke i kulture Republike Srbije sve do 1959., kada je preuzeo dužnost upravitelja novoosnovane Moderne galerije u Beogradu (od 1965. Muzej savremene umetnosti). Djelujući kao umjetnik u okviru beogradske Decembarske grupe od 1955., stekao je respektabilnu i utjecajnu poziciju na lokalnoj umjetničkoj sceni, koja je učvršćena 1956. zapaženim nastupom na Venecijanskom bijenalu u sastavu nacionalne selekcije (Ješa Denegri, Radmila Matić-Panić, Miodrag B. Protić (Beograd: Clio, 2002.), 51-52, 268.). Osim Protića, članovi Decembarske grupe do 1960. bili su: Miloš Bajić, Lazar Vozarević, Lazar Vujaklija, Aleksandar Luković, Zoran Petrović, Mladen Srbinović, Aleksandar Tomašević, Dragutin Cigarčić i Stojan Čelić. Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945. - 1968.* (Beograd: Fond Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, 2010.), 71.
- 23 Istorijski arhiv Beograda (dalje: IAB), 136 (Savez komunista Srbije (dalje: SKS) Organizacija Saveza komunista Beograda (dalje: OSKB) Gradski komitet Beograda (dalje: GKBGD)), K-312, *Pismo Izvršnog komiteta CK SKJ, od 3. 4. 1962.*
- 24 IAB, 182 (SKS Organizacija Saveza komunista (dalje: OSK) Opština Stari grad (dalje: OSG) Opštinski komitet Beograda (dalje: OKBGD) Aktiv Saveza komunista (dalje: SK) Udruženja likovnih umetnika Srbije (dalje: ULUS)), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 15. 5. 1962.*
- 25 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-179, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije Gradskog komiteta SKS, od 27. lipnja 1962.*

- 26 Josip Broz Tito, *Govori i članci (1961./62.)*, knj. 17, (Zagreb: Naprijed, 1965.), 301-318.
- 27 Broz, *Govori*, 364-370.
- 28 Ne uzmičući pred daleko brojnijim protivnicima, Lazar Trifunović istupio je sa stavom da se u osnovi ove rasprave zapravo krije pokušaj da se vrijednost i samosvojnost jugoslavenskog enformela relativiziraju, a sam pokret marginalizira. *AJ*, 644 (Savez udruženja likovnih umetnika Jugoslavije (dalje: SULUJ)), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962.*
- 29 Pažnja - kritika!? *Kako i šta je pisano o beogradskim oktobarskim salonima*, ur. Marina Đurđević (Beograd: Kulturni centar, 2009.), 84-98.
- 30 Lazar Trifunović, *Između sna i strukture*, *NIN* (28. listopada 1962.), 17.
- 31 „Anketa ‘Šta likovni kritičari Beograda misle o Oktobarskom salonu?’”, *Politika* (11. studenoga 1962.): 21.
- 32 Milosavljević je optužio Trifunovića da kao sveučilišni profesor i direktor Narodnog muzeja u Beogradu osigurava enformelu „monopolističke pozicije” u pogledu nagrada i otkupa, a da „kao advokat avangarde, [...] drži povremena opela i komemoracije živoj starijoj generaciji! Koju sahranjuje sa materijalima i strukturama”. (Peda [Predrag Milosavljević, „Pape i biskupi slikarstva i kritike”, *Politika* (4. studenoga 1962.): 19. Milunović, pak, dovodi u pitanje kompetentnost Trifunovićevih kritičarskih stavova i ocjena, aludirajući na njegovo nepoznavanje tehnologije i tehnike slikanja. Objašnjavajući da se „plemenitost slikarske materije” ne postiže s „pola metra maltera i sargije nalepljene na platno”, on također preudicira da će Trifunović upravo takvim djelima uskoro „dati počasno mesto u Narodnom muzeju” i zaključuje raspravu konstatacijom da „iza naslaga žica, trica, gipsa i kućina obično se krije krajnje neosećanje i neznanje” (Milo Milunović, „O slikarskoj materiji”, *Književne novine* (30. studenoga 1962.): 15.
- 33 Za podatke o sudionicima vidjeti: *II. Likovna jesen - 27 savremenih slikara* (Sombor: Gradski muzej, 1962.)
- 34 Članovi Umetničkog saveta II. likovne jeseni bili su: Milan Konjović, renomirani slikar i upravitelj Gradskog muzeja u Somboru, Lazar Trifunović, docent Filozofskog fakulteta i direktor Narodnog muzeja u Beogradu, Katarina Ambrozić, znanstveni savjetnik Narodnog muzeja u Beogradu, Božo Beck, upravitelj Gradske galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, Melita Stelle, kustosica Moderne galerije u Ljubljani, Julka Džunić, tajnica Likovne jeseni, i Janoš Herceg, književnik iz Sombora. *II. Likovna jesen*, 5.
- 35 Na višednevnom savjetovanju održanom povodom aktualne umjetničke situacije u organizaciji Ideološke komisije grada Beograda, na kojem su sudjelovali umjetnici i političari iz vrha vlasti, upravo je somborska izložba bila predmet žestokih kritika i napada na njezine sudionike i organizatore, koji su tom prilikom ponovno optuženi za „zloupotrebu jugoslovenskog demokratskog sistema (sloboda stvaralaštva), sredstava propagande (kritika), materijalne stimulacije (otkup) i moralne afirmacije (nagrade)”. *IAB*, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-179, *Stenografske beleške diskusije o najaktuelnijim pitanjima u kulturi i umetnosti naroda Jugoslavije, od 10. i 17. 12. 1962.*
- 36 *AJ*, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(191-169), K-10, *Informacija o nekim vidovima stranog uticaja u našoj zemlji, od 20. 6. 1962.*; *IAB*, 182 (SKS OSK OSG OKBGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*
- 37 Riječ je o Titovu obraćanju kolektivu tvornice „Ivo Lola Ribar” u Železniku, novogodišnjoj poruci, govoru na Sedmom kongresu CK Narodne omladine Jugoslavije i razgovoru sa članovima Predsedništva Saveza novinara Jugoslavije. *AJ*, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 27. 2. 1963.*
- 38 Josip Broz Tito, *Govori i članci*, knj. 18 (Zagreb: Naprijed, 1966.), 45-64.
- 39 Broz, *Govori i članci*, 73-90.
- 40 Broz, *Govori i članci*, 96-112.
- 41 Broz, *Govori i članci*, 104-105.
- 42 *AJ*, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Stenografske beleške razgovora druga Tita sa članovima Predsedništva Saveza novinara Jugoslavije, od 6. 2. 1963.*
- 43 U tom periodu između SAD-a i SSSR-a odvijao se svojevrsni propagandni rat za kulturnu dominaciju vođen različitim oblicima intervencionizma i prezentiranja suprotnih umjetničkih koncepata i sistema vrijednosti na teritoriju ideološko-politički podijeljene Europe. Zato su svaka pozitivna recepcija ili usvajanje apstraktnog iskaza iza „Željezne zavjese” shvaćani kao „trijumf” američkog kulturnog modela. Eva Cockcroft, „Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War”, in *Pollock and After. The Critical Debate*, ur. Francis Frascina (London, New York: Harper & Row, 1985.), 125-133.
- 44 Opširnije o sovjetskoj kampanji vidjeti: *AJ*, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Informacija Ideološke komisije CK SKJ: diskusije o umetnosti u Sovjetskom Savezu, Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*; Jakovina, „Povijesni uspjeh”, 10-13.
- 45 Mikuž, „Slovenačko slikarstvo”, 12-13; Merenik, *Umetnost i vlast*, 127; Denegri, *Pedesete*, 111.
- 46 *AJ*, 644 (SULUJ), F-4, *Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963.*; *IAB*, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SK Beograda, od 8. 2. 1963.*
- 47 *AJ*, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963.* Bivši i tadašnji aktualni predsjednik SULUJ-a Augustinčić i Kun su kao zagovornici „idejnosti umjetnosti” imali dominantne pozicije u sistemu umjetnosti i umjetničkog obrazovanja u Jugoslaviji (Merenik, *Umetnost i vlast*, 32-33, 36-37, 41-43; Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 202). Nagoviješten u referatu *O slobodi kulture 1952.*, Krležin animozitet prema „zapadnoj apstrakciji” i njezinim manifestacijama u domaćoj umjetnosti rezolutno je ekspliciran u referatu *O tendenciji na izvanrednom plenumu Saveza književnika Jugoslavije u Beogradu 1954.* (Krleža, *Sabrana djela*, 61-127). Budući da je Tito imao puno povjerenje u njegove stavove, Krleža je slovio za neprikosnovenog arbitra kulture i umjetnosti socijalističke Jugoslavije (Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945.-1965.* (Beograd: „Filip Višnjić”, 1986.), 146-150, 209).
- 48 *AJ*, 644 (SULUJ), F-4, *Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963.*; *IAB*, 182 (SKS OSK OSG OKBGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 15. 5. 1962.*
- 49 Tomu u prilog govori retrospektivni osvrt Miodraga B. Protića na ova zbivanja: „Posle poznatih napora s početka 1963. da se opsesija i prevlast jednog pravca (apstraktnog) ukine - počeo je napad nekreativnih, potučenih i odjednom oživljenih snaga ne samo protiv zastupnika apstraktnog, ili „onog što je aktuelno”, već i moderne istraživačke strasti uopšte. Njihovom osvetoljubivošću, tekovine obnove i preporoda kao da su za trenutak dovedene u pitanje.” Miodrag B. Protić, „Sedma decenija: kulturno-političke marginalije”, *Umetnost* 18-19 (1969.), 5-10.

- 50 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Zapisnik sa sednice Komisije za ideološki rad CK SKJ*, od 18. 1. 1963.
- 51 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti*, od 6. 1. 1960.; AS, D-2 (CK SKS), K-7/pl., F-3, *Stenografske beleške sa VII. plenuma CK SKS*, od 7. 3. 1963.; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika*, od 18. 3. 1963.
- 52 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-162, *Referat Milojka Druvovića: O narednim zadacima SK BGD na VIII. gradskoj konferenciji SK Beograda. Neki vaspitni i idejni problemi kod omladine i studenata*, od 8. 5. 1961.
- 53 Ranković je pledirao da se u javni disput aktivnije uključe partijskopolitički čelnici, „kompetentni i sposobni da identifikuju negativne tendencije, razotkriju ideološke implikacije i političke ciljeve njihovih nosilaca, te da im se odlučno i principijelno, snagom argumenta i uverenja suprotstave”. Na takav način koncipirane rasprave omogućile bi, prema mišljenju ovog ideološki rigidnog partijskog čelnika i šefa Službe državne bezbednosti, „operativne podatke na osnovu kojih bi ideološke komisije mogle konkretno da intervenišu”. AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ*, od 27. 2. 1963.
- 54 Za detaljan, analitički pregled tih novinskih napisa vidjeti: AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*
- 55 AJ, 142/II (Socijalistički savez radnog naroda Jugoslavije (dalje: SSRNJ)), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ*, od 12. 1. 1963.; IAB, 182 (SKS OSK OSG OKBGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a*, od 25. 1. 1963.; AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Marijan Detoni: Referat partijskog sekretarijata ULUH-a pročitan na plenumu SULUJ-a 4. 3. 1963.*; AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Stenografske beleške sa proširenog plenuma Izvršnog odbora SULUJ-a, od 4. i 5. 3. 1963.*
- 56 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika*, od 18. 3. 1963.
- 57 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-164, *Zapisnik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda*, od 4. 4. 1963.; AS, D-2 (CK SKS), K-15, *Informacija Gradskog komiteta Beograda o praktičnim zadacima organizacije SK u oblasti kulture održanog 4. 4. 1963.*
- 58 Tako je u okviru Tribine mladih u Novom Sadu i III. strazilovskog susreta mladih intelektualaca Jugoslavije leta 1963. grupa liberalnih intelektualaca okupljenih oko časopisa *Perspektive* (Veljko Rus, Taras Kermauner, Petar Božić) i *Gledišta* (Jagoš Đuretić, Trivo Indić, Brana Petrović) oštro kritizirala Titov režim zbog netolerantnosti prema umjetničkim inovacijama i eksperimentima u domeni apstrakcije, zahtijevajući depolitizaciju, debirokratizaciju i širu autonomiju stvaralaštva. AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ*, od 28. 6. 1963.
- 59 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda*, od 8. 2. 1963.; AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ*, od 27. 2. 1963.; AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ*, od 14. 3. 1963.
- 60 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963.*
- 61 AS, akt 05 br. 13/126 *Odgovor Pravne službe Arhiva Srbije na zahtev istraživača Vesne Kruljac*, od 23. 7. 2010. Riječ je o neslužbenim, konspirativnim metodama pritiska na osobe iz neposrednog okruženja užeg kruga pripadnika enformela, koje su podrazumijevale usmena upozorenja, osobna izjašnjavanja, potkazivanja, uhodjenja, „informativne” razgovore, policijske istrage itd., o kojima imamo saznanja na osnovi naknadnih svjedočenja ljudi izloženih ovakvoj vrsti represije. Borislav Mihajlović Mihiz, *Autobiografija – o drugima*, knj. 2 (Beograd: BIGZ, 1993.), 172-174.
- 62 Da intervencija šefa države i politička kampanja ipak nisu u potpunosti skršile svaki intelektualni otpor u Beogradu, potvrđuje nekoliko na prvi pogled uopćenih rasprava o suvremenoj umjetnosti, koje su u suštini predstavljale obranu enformelne apstrakcije s pozicija umjetničke teorije. Živojin Turinski, „Jedinstvo merila,” *Danas* (13. veljače 1963.): 17; Zoran Pavlović, „Umetničko delo i posmatrač,” *Danas* (16. siječnja 1963.), 16; Zoran Pavlović, „Poetska suština slikarstva,” *Danas* (27. veljače 1963.), 20; Lazar Trifunović, „Problemi slike,” *Danas* (27. veljače 1963.), 19.
- 63 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*; Marković, *Beograd*, 374, 398-399; Peković, *Ni rat ni mir*, 291.
- 64 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije*, od 12., 15. i 19. 3. 1963.; IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-164, *Zapinik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda*, od 4. 4. 1963.
- 65 Može se pretpostaviti da je upravo to bio razlog zbog kojeg Frano Barbieri, tadašnji urednik NIN-a, 1963. nije dozvolio objavljivanje nekoliko tekstova Lazara Trifunovića, iako je on od 1959. bio stalni likovni kritičar tog beogradskog tjednika. Lazar Trifunović, „Naši likovni kritičari su samouci,” *Književne novine* (9. srpnja 1966.): 21.
- 66 Snimljen 1962. u režiji Dorda Vukotića i Aleksandra Pavlovića, a prema scenariju Lazara Trifunovića, ovaj dokumentarni film sastoji se od sekvenci u kojima su automatski povezani djela jugoslavenskog enformela, nasumično odabrani fragmenti dramskog teksta *Kraj partije* Samuela Becketta i muzika, elektronski eksperimenti Branimira Sakača, kako bi se pokazalo da postoji jedinstven, egzistencijalistički duh vremena koji prožima sve umjetničke discipline. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945.-1965.*, knj. 1 (Beograd: Institut za film, 1970.), 283.
- 67 Tokom 1963. Trifunović je podnio ostavku na funkcije u komisijama za dodjelu Sedmojulske nagrade u oblasti likovnih umjetnosti i otkup umjetničkih djela pri Savetu za kulturu Srbije. U obrazloženju je kao razlog naveo otvorenu sumnju, nepovjerenje kolega u njegovo profesionalno mišljenje i objektivnost kriterija valorizacije umjetničkih djela. AS, G-291 (Savet za kulturu Narodne republike Srbije (dalje: NRS)), K-3, F (701-1200), akt 03 br. 678 *Ostavka Lazara Trifunovića na funkciju člana Komisije za otkup umjetničkih dela Saveta za kulturu NRS*, od 23. 4. 1963.; AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), K-3, F (701-1200), akt 03 br. 1189 *Beleška o ostavci Lazara Trifunovića na funkciju člana žirija za Sedmojulsku nagradu*, od 24. 6. 1963.
- 68 AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ*, od 27. 2. 1963.; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika*, od 18. 3. 1963.; Kolešnik, *Između Istoka i Zapada*, 283; Denegri, *Posleratni modernizam*, 78, 93.

- 69 U međuvremenu održan je *Salon 63* u Rijeci na kojem je, unatoč kampanji i silini pritiska, nagrada za slikarstvo dodijeljena Mići Popoviću. To upućuje na liberalniju umjetničku klimu u hrvatskoj sredini, otvorenijoj za likovne eksperimente i inovacije zapadnoevropske provenijencije. Kolečnik, „Hrvatska poslijeratna,” 156–157.
- 70 Tomu u prilog govori izbor Zorana Kržišnika za nacionalni sastav (Dušan Džamonja, Julije Knifer, Vojin Bakić, Oton Gliha, Ivan Picelj) u okviru izložbe Giulija Carla Argana *Preko enformela* priredenoj na IV. bijenalu u San Marinu 1963., koji nije izazvao pozornost partijskopoličke birokracije u zemlji. *Oltre l'informale. IV biennale internazionale d'arte*, San Marino, 1963., 9, 76, 96, 168–171.
- 71 AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959.-1969., 1969.*
- 72 IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-166, *Stenografske beleške sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, od 11. 11. 1963.*
- 73 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja CK SKJ, od 10. 5. 1963.*
- 74 AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), K-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 14. 12. 1963.*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963.*
- 75 U otkupu umjetničkih djela redovno su sudjelovale komisije republičkih sekretarijata za kulturu, gradskih savjeta za prosvjetu i kulturu, kao i narodnih odbora općina, a povremeno državni sekretarijati za inozemne poslove i narodnu obranu, Protokol Saveznog izvršnog veća (dalje: SIV), Narodna skupština, Maršalat i Savez boraca. AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), F-1, *akt 03 br. 244/2 Dopis Saveta za kulturu NR Srbije Sekretarijatu SIV-a za prosvetu i kulturu, od 1. 3. 1960.*
- 76 U odnosu na kvantitetu i otkupne kvote za djela etabliranih umjetnika (između 300 000 i 450 000 dinara), broj i cijene otkupljenih djela enformela prilično su skromni (između 70 000 i 250 000 dinara). AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), F-1, *akt 03 br. 93 Neki problemi likovne umetnosti – politika otkupa umjetničkih dela. Analiza stanja u NR Srbiji, od 3. 4. 1963.*
- 77 Činjenica da su pojedini visoki partijski funkcioneri, poput Svetozara Vukmanovića Tempa, kupovali djela enformela, i to u vrijeme problemske aktualnosti ove tendencije i klimaksa političke kampanje, ima posebnu težinu i značenje. Slavko Timotijević, ur. „Iz socijalističkog realizma u modernizam,” u *Zbirka Vukmanović Narodni muzej Crne Gore* (Podgorica, Beograd: Hecuba, Dawn & co, 2010.), 34, 42.
- 78 Na VI. kongresu SULUJ-a održanom u svibnju 1964. u Budvi optužbe na račun enformela su se nastavile. Završnicu ove sesije činio je apel cjelokupnom članstvu SKJ-a da se uključi u „akciju razobličavanja jedne dogmatske teorije i još štetnije prakse”. AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Dobri voje Be-ljaškić: „Pitanje demokratizma u organizacijama likovnih umetnika Jugoslavije”, referat sa VI. kongresa SULUJ-a u Budvi, 7. 5. 1964.*; AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Stenografske beleške sa VI. kongresa SULUJ-a u Budvi, 7. - 9. 5. 1964.*
- 79 AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-51), K-7, *Stenografske beleške sa I. sednice Komisije za idejna kretanja na sadašnjem stepenu našeg razvoja, od 11. 12. 1964.*
- 80 Trifunović, *Studije*, 127; Merenik, *Umetnost i vlast*, 136; Vesna Kruljac, „Belgrade Art Informel in the Polemical Context of Serbian Culture during the 1950s and 1960s,” in *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, ur. Ljiljana Kolečnik, Tamara Bjažić Klarin (Zagreb: Institute of Art History, Zagreb, 2017.), 241.
- 81 Za podatke o nagradama dodijeljenim nosiocima enformela u zemlji i inozemstvu vidjeti: AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između IV. i V. kongresa SULUJ-a, 1960.*; AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora (1960. - 1964.), maj 1964.*; AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Nagrade na izložbama u inostranstvu između V. i VI. kongresa (1960. - 1964.), 1964.*; AJ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII. kongres SULUJ-a, 1967.*

REFERENCES

- II. Likovna jesen – 27 savremenih slikara. Sombor: Gradski muzej, 1962.
- “Anketa ‘Šta likovni kritičari Beograda misle o Oktobarskom salonu?’.” *Politika* (November 11, 1962), 21.
- Broz Tito, Josip. *Govori i članci (1961./62.)*, vol. 17. Zagreb: Naprijed, 1965.
- Broz Tito, Josip. *Govori i članci*, vol. 18. Zagreb: Naprijed, 1966.
- Cockcroft, Eva. “Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War.” In *Pollock and After. The Critical Debate*, edited by Francis Frascina, 125–133. London, New York: Harper & Row, 1985.
- Denegri, Ješa. “Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji.” In *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, edited by Miodrag B. Protić, 125–143. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.
- Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950.–1960.)*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Denegri, Ješa and Matić-Panić, Radmila. *Miodrag B. Protić*, Beograd: Clio, 2002.
- Denegri, Ješa. *Posleratni modernizam / Neoavangarde / Postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950. – 1990.* Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- Filmografija jugoslovenskog filma 1945. – 1965.*, vol. 1. Beograd: Institut za film, 1970.
- Jakovina, Tvrtko. “Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.” In *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, edited by Ljiljana Kolešnik, 9–55. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2012.
- Krleža, Miroslav. *Sabrana djela. Eseji*, vol. 6. Zagreb: Zora, 1967.
- Kolešnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kolešnik, Ljiljana. “Hrvatska posleratna moderna umjetnost u jugoslovenskom kontekstu.” In *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, edited by Ljiljana Kolešnik, 131–209. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2012.
- Kruljac, Vesna. *Lazar Trifunović – protagonist i antagonist jedne epohe*. Beograd: Narodni muzej, 2009.
- Kruljac, Vesna. “Beogradski enformel u polemičkom kontekstu srpske kulture pedesetih i šezdesetih godina 20. Veka.” PhD diss., University in Belgrade, 2015.
- Kruljac, Vesna. “Belgrade Art Informel in the Polemical Context of Serbian Culture during the 1950s and 1960s.” In *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, edited by Ljiljana Kolešnik, Tamara Bjažić Klarin. Zagreb: Institute of Art History, 2017.
- Kruljac, Vesna. “Belgrade Art Informel in the Polemical Context of Serbian Culture during the 1950s and 1960s.” In *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, edited by Ljiljana Kolešnik and Tamara Bjažić Klarin, 226–241. Zagreb: Institute of Art History, Zagreb, 2017.,
- Kruljac, Vesna. “Politički disput i napad na enformelnu apstrakciju u Jugoslaviji (1962. – 1962.)” Paper presented at III. međunarodni znanstveni skup Socijalizam na klupi. *Komunizam i komunističke partije: politike, akcije, debate*, edited by Anita Buhin, Chiara Bonfiglioli, Igor Stanić, 37–38. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile, 2017.
- Maković, Zvonko. “Pluralistička umjetnička scena i vrijedan segment europskoga kasnog modernizma.” In *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, 69–103. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt; Školska knjiga, 2018.
- Marković, Predrag J. *Beograd između Istoka i Zapada 1948. – 1965.* Beograd: Službeni list SRJ, 1996.
- Marković, Predrag J. *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*. Beograd: Službeni glasnik, 2007.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945.–1968.* Beograd: Fond Vujičić kolekcija; Filozofski fakultet, 2010.
- Mihajlović Mihiz, Borislav. *Autobiografija – o drugima*, vol. 2. Beograd: BIGZ, 1993.
- Mikuž, Jure. “Slovenačko slikarstvo od raskida sa sorealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost.” *Gledišta* 11–12 (1985), 5–30.
- Milosavljević, Peđa [Predrag]. “Pape i biskupi slikarstva i kritike.” *Politika* (November 4, 1962), 19.
- Milunović, Milo. “O slikarskoj materiji.” *Književne novine* (November 30, 1962), 15.
- Oktobarski salon 1961.* Beograd: Moderna galerija, 1961.
- Oltre l’informale. IV biennale internazionale d’arte*, San Marino, 1963.
- Panić Surep, Milorad. “Povodom Prvog trijenala likovnih umetnosti: preterivanje ili...” *Komunist* (July 6, 1961), 9.
- Pavlović, Zoran. “Umetničko delo i posmatrač. Razmišljanja uz poslednju izložbu sovjetskog slikarstva.” *Danas* (January 16, 1963), 16.
- Pavlović, Zoran. “Poetska suština slikarstva.” *Danas* (February 27, 1963), 20.
- Pavlović, Zoran. *Umetnost tumačenja umetnosti*. Beograd: Fakultet likovnih umetnosti, Plato, 2009.
- Pažnja – kritika!? Kako i šta je pisano o beogradskim oktobarskim salonima*, edited by Marina Đurđević. Beograd: Kulturni centar, 2009.
- Peković, Ratko. *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945.–1965.* Beograd: Filip Višnjić, 1986.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918.–1988.*, vol. 3. Beograd: Nolit, 1988.
- “Pregled grupnih izložbi sa bibliografijom.” In *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, edited by Miodrag B. Protić 378–405. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.
- Protić, Miodrag B. “Estetičke i etičke alternative.” *Danas* (April 25, 1962), 15.
- Protić, Miodrag B. “Sedma decenija: kulturno-političke marginalije.” *Umetnost* 18–19 (1969), 5–10.
- Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*, vol. 2. Beograd: Nolit, 1970.
- Rus, Zdenko. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*. Split: Logos, 1985.
- Timotijević, Slavko, editor. “Iz socijalističkog realizma u modernizam.” In *Zbirka Vukmanović, Narodni muzej Crne Gore*. Podgorica; Beograd: Hecuba, Dawn & co, 2010.
- Trifunović, Lazar. “Između sna i structure.” *NIN* (October 28, 1962), 17.
- Trifunović, Lazar. *Enformel – mladi slikari Beograda*. Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1962.
- Trifunović, Lazar. “Problemi slike.” *Danas* (February 27, 1963), 19.
- Trifunović, Lazar. “Naši likovni kritičari su samouci.” *Književne novine* (July 9, 1966), 21.
- Trifunović, Lazar. “Latentna sklonost ka dogmatizmu.” *Student* (February 23, 1983), 13.
- Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*. Beograd: Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982.
- Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*, vol. 3. Beograd: Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet, Narodni muzej, 1990.
- Turinski, Živojin. “Jedinstvo merila.” *Danas* (February 13, 1963), 17.

ARCHIVAL SOURCES

- Arhiv Jugoslavije
AJ, 507 (SKJ), I/VII-(1-44), K-4, *Program SKJ usvojen na VII. kongresu 1958.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(191-199), K-10, *Informacija o nekim vidovima stranog uticaja u našoj zemlji, od 20. 6. 1962.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Zapisnik sa sednice Komisije za ideološki rad CK SKJ, od 18. 1. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Stenografske beleške razgovora druga Tita sa članovima Predsedništva Saveza novinara Jugoslavije, od 6. 2. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), V (1-40), K-XIX, *Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, od 27. 2. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Informacija Ideološke komisije CK SKJ: diskusije o umetnosti u Sovjetskom Savezu, Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SKJ republika, od 18. 3. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sednice Komisije za ideološka pitanja CK SKJ, od 10. 5. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 28. 6. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4, novembar 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(177-181), K-12, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, od 14. 12. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, *Informacija o sastanku grupe filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, od 14. 12. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-51), K-7, *Stenografske beleške sa I. sednice Komisije za idejna kretanja na sadašnjem stepenu našeg razvoja, od 11. 12. 1964.*
- AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 12. 1. 1963.*
- AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, *Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, od 14. 3. 1963.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između IV. i V. kongresa SULUJ-a, 1960.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a, jesen 1962.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Diskusija na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, od 4. 3. 1963.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Marijan Detoni: Referat partijskog sekretarijata ULUH-a pročitan na plenumu SULUJ-a 4. 3. 1963.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Stenografske beleške sa proširenog plenuma Izvršnog odbora SULUJ-a, od 4. i 5. 3. 1963.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-4, *Dobrivoje Beljaškić: „Pitanje demokratizma u organizacijama likovnih umetnika Jugoslavije”, referat sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, 7. 5. 1964.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Stenografske beleške sa VI. kongresa SULUJ-a u Budvi, 7.-9. 5. 1964.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora (1960. – 1964.), maj 1964.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Nagrade na izložbama u inostranstvu između V. i VI. kongresa (1960. – 1964.), 1964.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII. kongres SULUJ-a, 1967.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959. – 1969., 1969.*
- Arhiv Srbije
AS, D-2 (CK SKS), K-15, *Informacija: „Krežijanstvo” – nadrealizam – socijalna literatura, 1963.*
- AS, D-2 (CK SKS), K-7/pl., F-3, *Stenografske beleške sa VII. plenuma CK SKS, od 7. 3. 1963.*
- AS, D-2 (CK SKS), K-15, *Informacija Gradskog komiteta Beograda o praktičnim zadacima organizacije SK u oblasti kulture održanog 4. 4. 1963.*
- AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), F-1, akt 03 br. 244/2 *Dopis Saveta za kulturu NR Srbije Sekretarijatu SILV-a za prosvetu i kulturu, od 1. 3. 1960.*
- AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), F-1, akt 03 br. 93 *Neki problemi likovne umetnosti – politika otkupa umetničkih dela. Analiza stanja u NR Srbiji, od 3. 4. 1963.*
- AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), K-3, F (701-1200), akt 03 br. 678 *Ostavka Lazara Trifunovića na funkciju člana Komisije za otkup umetničkih dela Saveta za kulturu NRS, od 23. 4. 1963.*
- AS, G-291 (Savet za kulturu NRS), K-3, F (701-1200), akt 03 br. 1189 *Beleška o ostavci Lazara Trifunovića na funkciju člana žirija za Sedmojulsku nagradu, od 24. 6. 1963.*
- AS, akt 05 br. 13/126 *Odgovor Pravne službe Arhiva Srbije na zahtev istraživača Vesne Kruljac, od 23. 7. 2010.*
- Istorijski arhiv Beograda
IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-162, *Referat Milojka Drulovića: O narednim zadacima SK BGD na VIII gradskoj konferenciji SK Beograda. Neki vaspitni i idejni problemi kod omladine i studenata, od 8. 5. 1961.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-312, *Pismo Izvršnog komiteta CK SKJ, od 3. 4. 1962.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-179, *Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije Gradskog komiteta SKS, od 27. 6. 1962.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-179, *Stenografske beleške diskusije o najaktuelnijim pitanjima u kulturi i umetnosti naroda Jugoslavije, od 10. i 17. 12. 1962.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-170, *Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SK Beograda, od 8. 2. 1963.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-164, *Zapinik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda, od 4. 4. 1963.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-467, *Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12., 15. i 19. 3. 1963.*
- IAB, 136 (SKS OSKB GKBGD), K-166, *Stenografske beleške sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, od 11. 11. 1963.*
- IAB, 182 (SKS OSK OSG OK BGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 15. 5. 1962.*
- IAB, 182 (SKS OSK OSG OK BGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*
- IAB, 182 (SKS OSK OSG OK BGD Aktiv SK ULUS-a), K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 25. 1. 1963.*

SUMMARY

Political Disputes and the Attack on the Art Informel Abstraction in Yugoslavia in 1962–63

Art Informel was one of the first movements related to Existentialist pessimism and the spirit of scepticism in Yugoslav art from the end of the 1950s to the beginning of the 1960s. Though inspired by dominant trends on the West European art scene, it was essentially determined by the political, socio-cultural and artistic conditions in the local context. The antiaesthetic and auto-referential Art Informel idiom was founded on research of *materia* and technological experiments, the use of non-artistic materials and operational procedures through which the paradigmatic destruction of every form, every composition principle and harmony of fine elements took place. As such, it represented a subversion of aesthetic and ideological matrices of a High Modernist painting concept, implied a subjective, provocative, critical content, and signified a rebellion against the situation in Yugoslav art, culture, society and politics. Because of this, it became the target of numerous attacks as well as the object of fierce denial of the political, intellectual and artistic elites, which culminated in the intervention of President Josip Broz Tito himself. It was in 1962–63 that an aggressive political campaign against the Art Informel Abstraction was conducted in Yugoslavia, unprecedented in any other European country. It was a strategically planned and synchronized action of the political and cultural establishment designed according to the scenario of the identical intervention in Soviet culture, which immediately preceded it. Intolerant of any artistic tendencies pretending to a truth less optimistic than the one proclaimed by the political leadership and reflected by the artistic mainstream, Tito's regime was firm at maintaining the system of controlled democracy and limited artistic freedoms, resorting to various, both explicit and implicit, mechanisms of repression. Although short-lived and with no drastic consequences, this attempt at reaffirmation of dogmatism and political arbitrage in Yugoslav art resulted in obstructing the developmental path, dulling the critical blade, as well as the marginalization of Art Informel on the institutional map of meanings.

Translation: Vladimir Janković

Dr. sc. VESNA KRULJAC je docent na Katedri za društvenohumanističke nauke na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Godine 2015. obranila je doktorsku disertaciju na Seminaru za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Bavi se proučavanjem povijesti umjetnosti i likovne kritike 20. stoljeća u kontekstu bivše Jugoslavije i Europe, s fokusom na odnos „svijeta umjetnosti” i politike.

VESNA KRULJAC, PhD, is Assistant Professor at the Department of Social Sciences and Humanities at the Faculty of Applied Arts, University of Art in Belgrade. In 2015 she received her doctoral degree at the Seminar for Modern Art Studies at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Her specialty is 20th century art history and art criticism, both in Yugoslav and European contexts, with a focus on the relation between the “world of art” and politics.