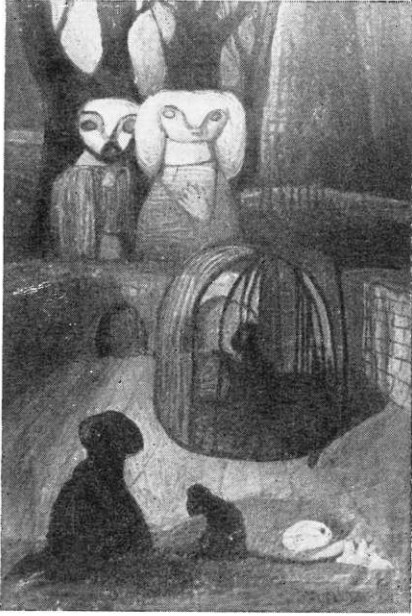


dado
slika, 1954.

70



počeci
posle
ratnog
beogradskog
nadrealističkog
slikarstva

đorđe kadijević

1

Kada bismo se držali samo stavova izvorne teorije nadrealističke umetnosti, stvarno bi malo šta od onoga što se danas naziva nadrealističkim slikarstvom moglo opravdati taj naziv. U strogom smislu reči, po kome se nadrealističkim nazivaju samo takva ostvarenja koja nastaju na osnovu aktiviranja psihičkog automatizma svesti, itd., nadrealističko slikarstvo svelo bi se možda na nekoliko tipičnih eksponata, od kojih zaista nijedan ne potiče iz kruga beogradskog slikarstva. Pa ipak, u krugu beogradskog slikarstva već više od tri decenije govori se o nadrealističkom slikarstvu, pominju se njegovi predstavnici, a mnoge slike, iako nastale na način gotovo suprotan skrupuloznim Bretonovim formulama, postale su za našu sredinu sinonimi nadrealizma. Ta pojava je odraz jednog značajnog istorijskog fenomena: klasična teorija nadrealizma danas je dospela u koliziju sa rezultatima sopstvenih istorijskih reperkusija. Kolizija između teorijskog i istorijskog pojma nadrealizma (domen slikarstva čini se fatalnim područjem te kolizije) izražava se u činjenici da je umetnost, koja je nastala na temeljima nadrealističke teorije, u svom razvoju obuhvatila mnogo šire estetsko područje nego što je teorija predviđala. U riznici umetnosti koju danas nazivamo nadrealističkom zatiče se isuviše lucidnosti, tradicije i lirizma, po čemu polazni teorijski principi iz 20-tih godina gotovo gube svoje značenje . . . Sudbina nadrealizma u tom smislu nalik je na sudbinu religije koja se nakon prve, spiritualne faze, pretvara u konfesiju. Suprotno prvobitnom, teorijskom pojmu, istorijski pojam nadrealizma danas podrazumeva jednu veoma heterogenu umetnost čije je bitno idejno i estetsko obeležje teško precizno odrediti. U najopštijem smislu, nadrealističkim se u ovo vreme naziva stvaralaštvo nastalo na tlu nesputane imaginacije, čije se opservacije ne podudaraju sa konvencijama ortodoksne stvarnosti, iako ih obuhvataju svojim predmetnim sadržajem, dajući im proizvoljno značenje.

Da zaključimo. Polazeći od istorijskog pojma nadrealizma, nužno je uočiti sledeću činjenicu: Umetnost, koju nazivamo nadrealističkom, po svojoj kompleksnosti daleko prevazilazi okvire postavljene u izvornoj nadrealističkoj teorijskoj literaturi. Sa tog stanovišta moguće je govoriti o savremenom nadrealističkom slikarstvu kao o autentičnom fenomenu. Sa tog stanovišta, najzad, moguće je govoriti i o nadrealizmu u beogradskom slikarstvu posle drugog svetskog rata.

2

Izgleda da je nepobitno utvrđeno da su prve nadrealističke slike u Beogradu posle rata potekle od slikara Bogoljuba Jovanovića i Milana Popovića, dvojice autora koji su možda još pre 1950. godine slikali svoje kompozicije sa fantazmagoričnim sadržajem. Ali za budućnost posleratnog beogradskog nadrealističkog slikarstva delo ove dvojice slikara možda nema bitnog značaja. Njihove slike, za ono vreme zaista više nego

neobične, ali i gotovo potpuno nepoznate još za dugu niz godina, predstavljaju više svojevrsan kulturno-istorijski kuriozum nego stvarnu istorijsku prekretnicu. Nema sumnje, danas ima naročitog efekta činjenica da se u ono vreme, kada su slikari revolucije, rame uz rame sa predratnim građanskim intimistima, slikali svoje bombaše i atlete sa budacima, u skromnim ateljeima dvojice anonimnih slikara mogla naći poneka »jeretička« slika sa fantastičnim sižeom. Ima nečega gotovo dirljivog u toj činjenici — zbog te sićušne iskre slobode što svetluca u dubokoj senci svoje anonimnosti — i istovremeno nečega grotesknog — zbog njene oprezne pritajenosti u toj senci kao u skloništu u kome se skrivala gotovo čitavu jednu deceniju, sve do dolaska boljih dana . . .

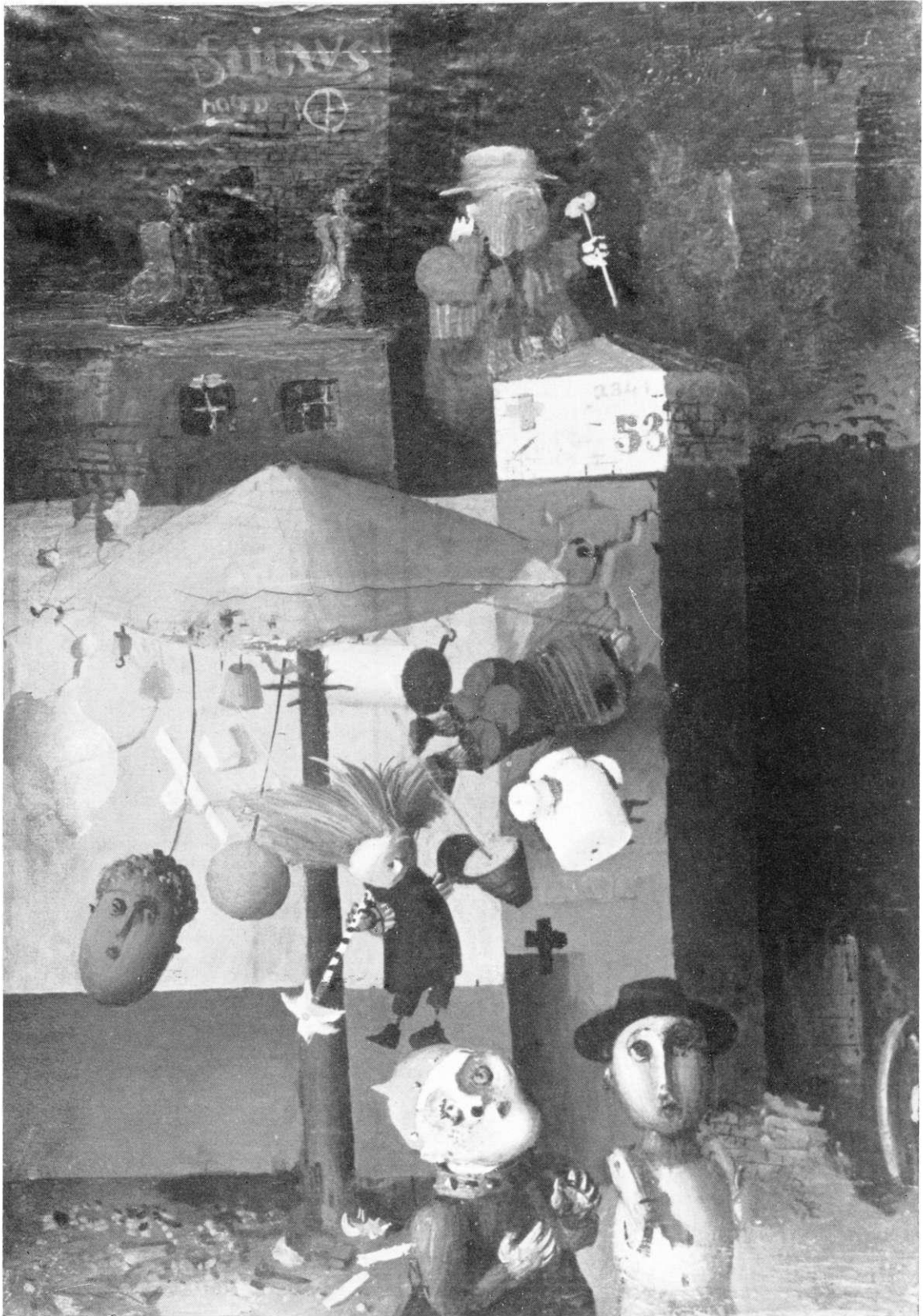
Poreklo nadrealističkog slikarstva u Beogradu posle rata, u istorijskom, pa i u fizičkom smislu, vezano je za beogradsku Likovnu akademiju. Negde 1952—53. godine pričalo se na Akademiji o dvojici studenata, Dadu Đuriću i Urošu Toškoviću, koji su tako reći peške došli iz Crnogorskog primorja u Beograd da studiraju slikarstvo. Dada Đurića video sam prvi put u zimu 1953. godine u biblioteci Akademije. Tankim geometrijskim perom crtao je majušne dečije glavice na komadu hamera. Sa tog komada hamera počinje geneza beogradskog posleratnog nadrealizma.

Posleratno beogradsko nadrealističko slikarstvo karakteriše zanimljiva istorijska okolnost: ono je nastalo u krugu Akademije, poniklo u njenim prostorijama. Treba reći da to nipošto ne znači da je beogradska Likovna akademija u to vreme bila mesto na kome vlada stvaralačka atmosfera i rađaju se nove ideje. To što su prve nadrealističke slike nastale u zgradi Akademije, govori samo o tome da je ta zgrada tada bila više fizičko nego duhovno utočište ubogih studenata kakvi su u to vreme bili Tošković i Dado. Ali reći da Akademija nije imala uticaja na ono što se u tim godinama događalo u beogradskom slikarstvu bilo bi preterano. Značajna je činjenica da su se njeni najdarovitiji studenti umetnički formirali u stalnom konfliktu između dve alternative: Akademije i njenog pragmatičnog sistema nastave, i sopstvenih stvaralačkih interesa, rasplamsanih podsticajima primljenim sa izvora koji su u idejnom smislu bili daleko od Akademije. Za takve studente Akademija je bila zapravo induktor snage ličnosti. Ne retko, revolt izazvan kriterijumima koje je ona nametala podsticao ih je na najsmelije poduhvate, indirektno ubrzavajući njihov proces sazrevanja. Tako je bilans Akademije tih godina bio izuzetno pozitivan: nekoliko istinskih umetnika izdržalo je u njoj svoje prve stvaralačke i ljudske okršaje. Nekoliko desetina poslušnih mediokriteta izišlo je iz njenih učionica, i izgubilo se zauvek u mraku anonimnosti.

Danas može izgledati čudno što beogradska Akademija u ono vreme, oko 1952—53. godine, čini se nije bila ni svesna pojave koja se rađala pod njenim krovom.

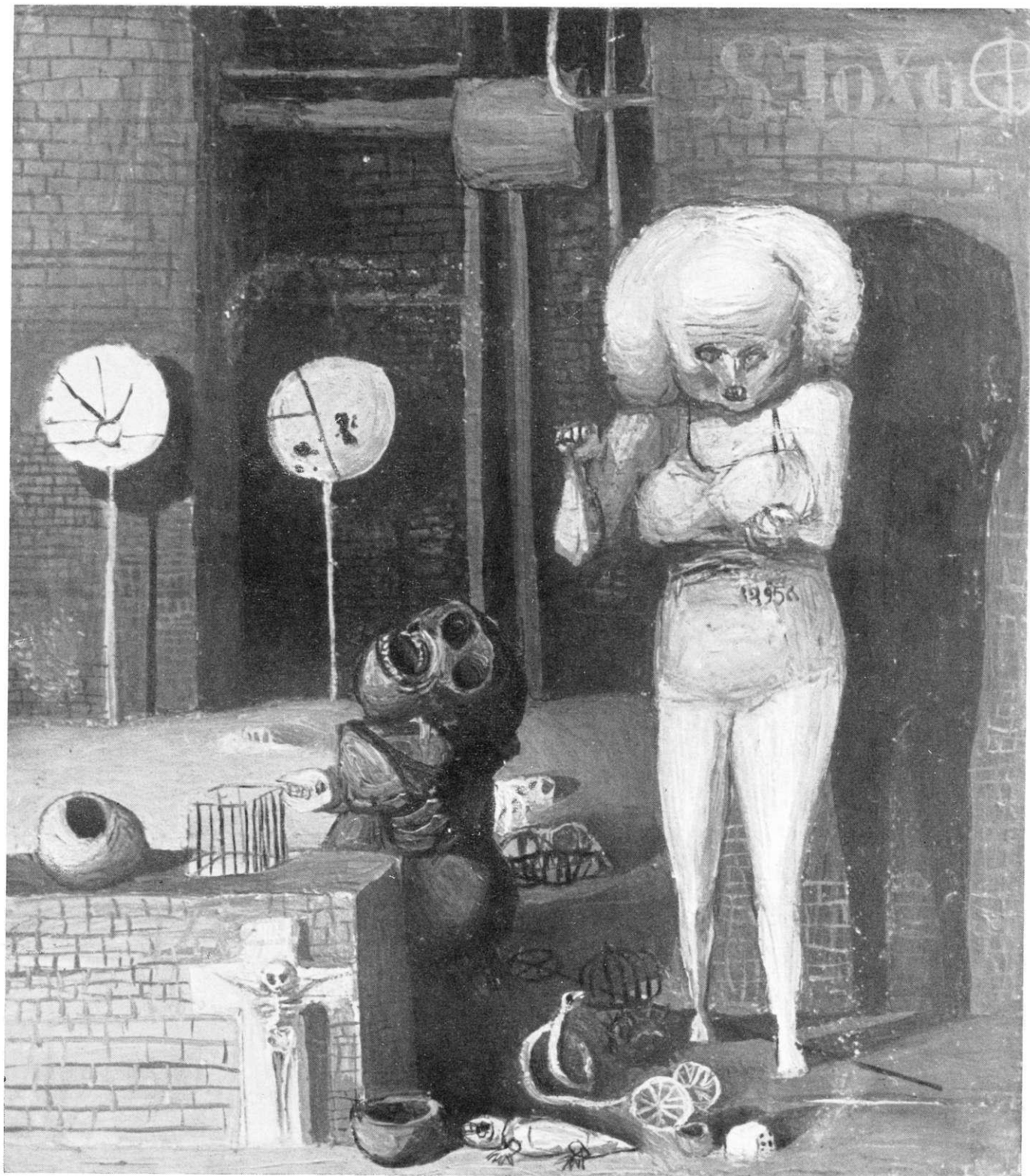
dado
vrteška, oko 1954.

72



dado
bikini, 1955/56.

73



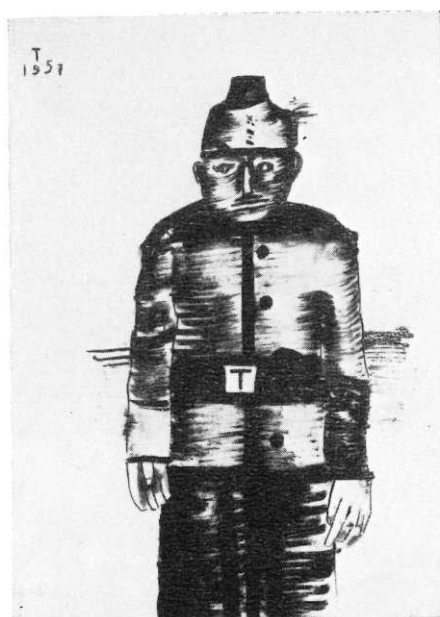
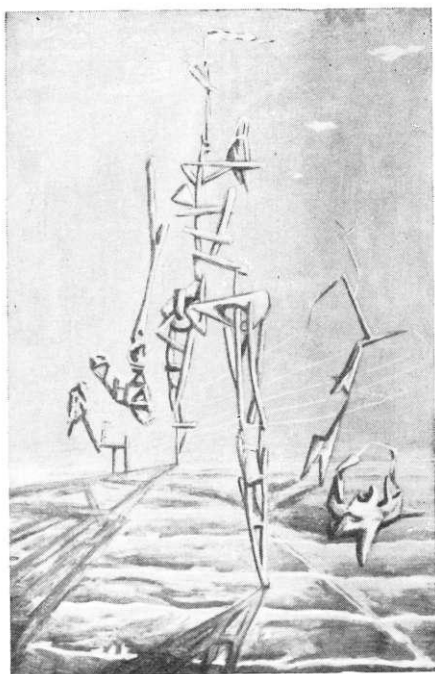
milan popović
perspektive rata, 1954.

uroš tošković
vojnika, 1957.

74

uroš tošković
životinja II, 1963.

bogoljub jovanović
u tri oka, 1953.



Bilo bi preoštro osuditi je zbog toga. U tim godinama, duhovna veza sa tekovinama predratnog slikarstva, u kome je nadrealizam uostalom imao perifernu ulogu, bila je gotovo sasvim presečena. Idejni i estetski kriterijumi bili su poljuljani, a njihova labilnost osećala se osobito u krugu Akademije. Metodika nastave, i njena jedinstvena idejno-estetska orijentacija iz prvih posleratnih godina, raspala se nakon fijaska doktrine socrealizma 1952. godine. Mešavina sklonosti i taktiziranja prema novoj, »liberalnoj« orijentaciji u domaćoj likovnoj umetnosti posle 1952. stvorila je na Akademiji atmosferu podvojenosti. Čini se da je Akademija u takvoj situaciji našla izlaz u jednoj vrsti neutralnog pragmatizma, u čijoj su opskurnoj serioznosti mogle koegzistirati obe oprečne tendencije bez vidljivog sukoba.

Kakvu je pažnju Akademija u takvoj atmosferi mogla pokloniti prvim klicama nadrealizma koje behu proklijale u njenim učionicama? Ideolozima iz vremena pre 1952. godine te klice bile su sve drugo sem bliske i poželjne u krugu Akademije. Još uvek kolebljivim zagovornicima promena posle 1952. one su mirisale na pomalo preteran avangardizam. Neki izvrsni profesori Akademije, kao M. Čelebonović, N. Gvozdrenović, M. Milunović i Lj. Sokić, u svom sopstvenom umetničkom razvoju nisu imali prsnih dodirnih tačaka sa nadrealizmom, pa ni ličnog afiniteta prema njegovim klicama izniklim na Akademiji. Zaista, čini se po svemu da su te klice nikle na najnepovoljnijem tlu koje se u to vreme u Beogradu moglo naći.

Jedna svetla tačka nazire se na istorijskoj konturi Akademije. U toj zgradi, naime, nalazi se biblioteka, pred čijim vratima bi se već danas mogla postaviti spomen-ploča sa sledećim natpisom: na ovom mestu radalo se moderno posleratno jugoslovensko slikarstvo. U ono vreme više kadra da svojim polaznicima obezbedi izvesno zanatsko znanje nego da ih usmeri prema novim stvaralačkim horizontima, Akademija je svojom bibliotekom »nadoknađivala« mnogo od pedagoške aktivnosti i duhovnog uticaja koji su nedostajali njenoj nastavi. Za čitavu jednu generaciju umetnika i intelektualaca, koja se duhovno formirala tokom pedesetih godina, biblioteka Likovne akademije bila je gotovo jedino mesto u Beogradu na kome se pomoću knjiga, štampe i reprodukcija moglo steći elementarno saznanje o aktuelnim zbivanjima u svetu likovnih umetnosti. U toj biblioteci su mladi slikari, kasnije predstavnici nadrealističkog smera, doživeli svoj susret sa nadrealističkom umetnošću. Skirine reprodukcije u tom susretu odigrale su nesumnjivo značajniju ulogu nego profesori Akademije, i njihovi asistenti.

Paradoks, da je Akademija u sopstvenoj kući imala takvo žarište u kome su se kod studenata raspaljivale sklonosti često suprotne intencijama njene nastave, danas je zanimljiv istorijski kuriozum. Činjenica je da se mnogo štošta od onoga što se moralo saznati u učionicama saznavalo u biblioteci, a mnogo štošta

od onoga što se moglo naučiti u biblioteci učilo u učionicama. Sećanje na tu istorijsku biblioteku obavezuje me ovde na jednu korekciju: mišljenje da je beogradska Akademija u duhovnom pogledu bila veoma nepodesno tle za pojavu posleratnog nadrealističkog slikarstva treba dopuniti pretpostavkom da je ona u fizičkom smislu bila jedino mesto na kome se takvo slikarstvo moglo zametnuti . . .

Nema sumnje, taj fenomen izgleda paradoksalan. Ali, nije li paradoks jedan od osnovnih fenomena na kojima se zasniva nadrealistička umetnost? Ova činjenica dobila je svojevrstu potvrdu u istorijski instruktivnoj vezi između beogradske Akademije i posleratnog beogradskog nadrealističkog slikarstva.

3

Danas se možda još samo u starim brojevima časopisa »Vidici« mogu videti skromne reprodukcije davno izgubljenih Đadovih crteža iz 1953—56. godine. To su »Dvorišta«, obasjana avetinjskom svetlošću mediteranske mesečine, kroz čije mračne, romanske kapije tumaraju gola, uplašena deca. Rekao bih da je magnetska snaga, kojom su Đadovi crteži i slike iz tog vremena delovale u krugu izvesnog broja mladih beogradskih slikara, poticala manje od njihovih likovnih kvaliteta a više od fantazmagoričnog »sižea«, od misterioznog štimunga, od »nadrealne« atmosfere . . . Uostalom, Đadovim slikama nikad nije nedostajalo i tzv. likovnih vrednosti. Ali, njihova privlačna snaga, i tada, 1953—54. godine kao i danas, izvirala je više iz iluzije nego iz strukture. Uticaj Dada Đurića na beogradsko slikarstvo tokom pedesetih godina mislim da se prvenstveno vezuje za novu poetsko-fantastičnu mitologiju i ikonografiju koju je on razvio u svom delu. Dado je tada slikao sa dosta paste, ali ne tako da bi mu potez četkom i faktura bojenog sloja dobili poseban estetski značaj. Njegova svest kao da je iznad svega bila zaokupljena sižeom slike, prožeta potrebom da se što jače evocira štimung tajanstvenog urbanog ambijenta naseljenog ljudskim bićima monstruoznog i grotesknog izgleda. Elementi iluzionističke perspektive i efekti svetla imali su u tome prevagu nad zahtevima u pogledu boje. Veoma često, Dado je slikao tonski, u plavoj ili plavozelenkasto gami, poremećenoj tek ponekim akcentom crvene ili žute. Arhitektonski dekor i ljudska figura, to su bila dva dominantna elementa Đadove vizije. Kamene fasade građevina i suri zidovi enterijera na njegovim slikama imaju u osnovi scenografsku funkciju — one naslikanom prizoru daju bizaran, misteriozan okvir. Između tih kulisa gamižu majušne, nakazne i smešne ljudske figure kratkih udova, ogromnih glava okruglih poput dečijih balona, sa čudnim, somnambulnim grimasama na licu. Pred tim slikama u posmatraču se prepliću dva istovremena doživljaja: omamljuje ga tajanstvena i naivna priča o nekom mračnom svetu snova, i snažno ga fascinira još neizdiferensirano, ali jako nago-

vešteno osećanje blizine rubu iracionalnog ponora na kome počinje nedokučivi svet nadrealnog...

Dadove slike sadrže u sebi anticipacije nekih bitnih odlika beogradskog nadrealističkog slikarstva koje su u nečemu prisutne i danas. Najznačajnija anticipacija tiče se fenomenološke strukture nadrealističke slike. Ortodokсни метод фиксiranja automatskih asocijacija na platnu sasvim je stran Dadovom načinu slikanja (treba pretpostaviti da za takve metode on tada nije ni znao). Dadov put do nadrealnog vodi preko slika imaginacije koje za njega kao slikara jednostavno zamenjuju banalni objektivni svet. Halucinantni prizori što se rađaju na tlu slobodne fantazije pružali su Dadu nove motive koje on oduševljeno bira, ispunjen odvratnošću prema realističkom slikanju pejzaža i mrtve prirode. To znači da je, strogo uzev, u Dadovom slikarstvu iz beogradskog perioda bila prisutna jedva jedna stvarna nadrealistička komponenta: to slikarstvo je bilo okrenuto sadržajima sa naličja svesti, intuitivno se primicalo međi na kojoj se krug spoznaje stvarnosti dodiruje sa tamnim predelima nesvesnog.

U štimungu mračnih dvorišta i enterijera na Dadovim slikama oseća se izvesna aroma morbidnosti. Mislim da tu aromu donose elementi ekspresije Dadove antropomorfne forme. Tela njegovih aktova deformisana su na naročit način: te deformacije naime kao da ne potiču od slobodnog likovnog tretmana oblika tela, kao što je to slučaj u slikara bliskih tradiciji ekspresionizma ili kubizma. Deformacije Dadovih ljudskih figura kao da su nastale u procesu neke biološke degeneracije, u čemu slikareva svesna htenja nemaju uдела.

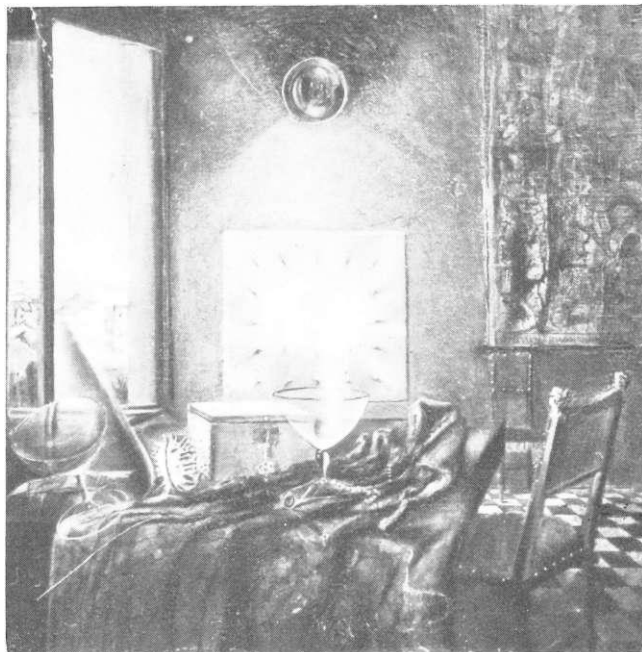
Ovaj afinitet prema brutalnim izobličenjima ljudskog tela, koja stvaraju morbidnu ekspresiju, druga je Dadova istorijska anticipacija čiji tragovi u beogradskom nadrealističkom slikarstvu postoje i danas.

Pa i pored toga, mislim da Dadovo slikarstvo ima u svojoj suštini poetski karakter. Vrelo lirske invencije iz koga je Dado crpao materiju za svoje fantastične vizije nema ničeg zajedničkog sa pravom mistikom čiji je izvor u refleksiji. Dadovo delo iz beogradskog perioda ima karakter poetsko-vizionarske evokacije kojoj nisu svojstvene složene racionalne spekulacije. Dado se zadovoljavao time da sliku ispuni atmosferom, i da tu atmosferu učini napetom. U tome se obično služi jednostavnim sredstvom — uzajamnim suprotstavljanjem fizičke jasnosti predstavljenog prizora i nejasnosti sadržaja radnje u kojoj bića predstavljena na slici učestvuju, povinujući se nekoj logici zbivanja koja odudara od konvencionalnog poretka stvari. U toj semantičkoj komponenti sadržaja slike nalazi se treća anticipacija koju u Dadovom slikarstvu potvrđuje istorija beogradskog nadrealističkog slikarstva do današnjeg dana.

Autentičnost Dadovog dela ogleda se ponajbolje u dominantnom kvalitetu ekspresije njegove slike — u

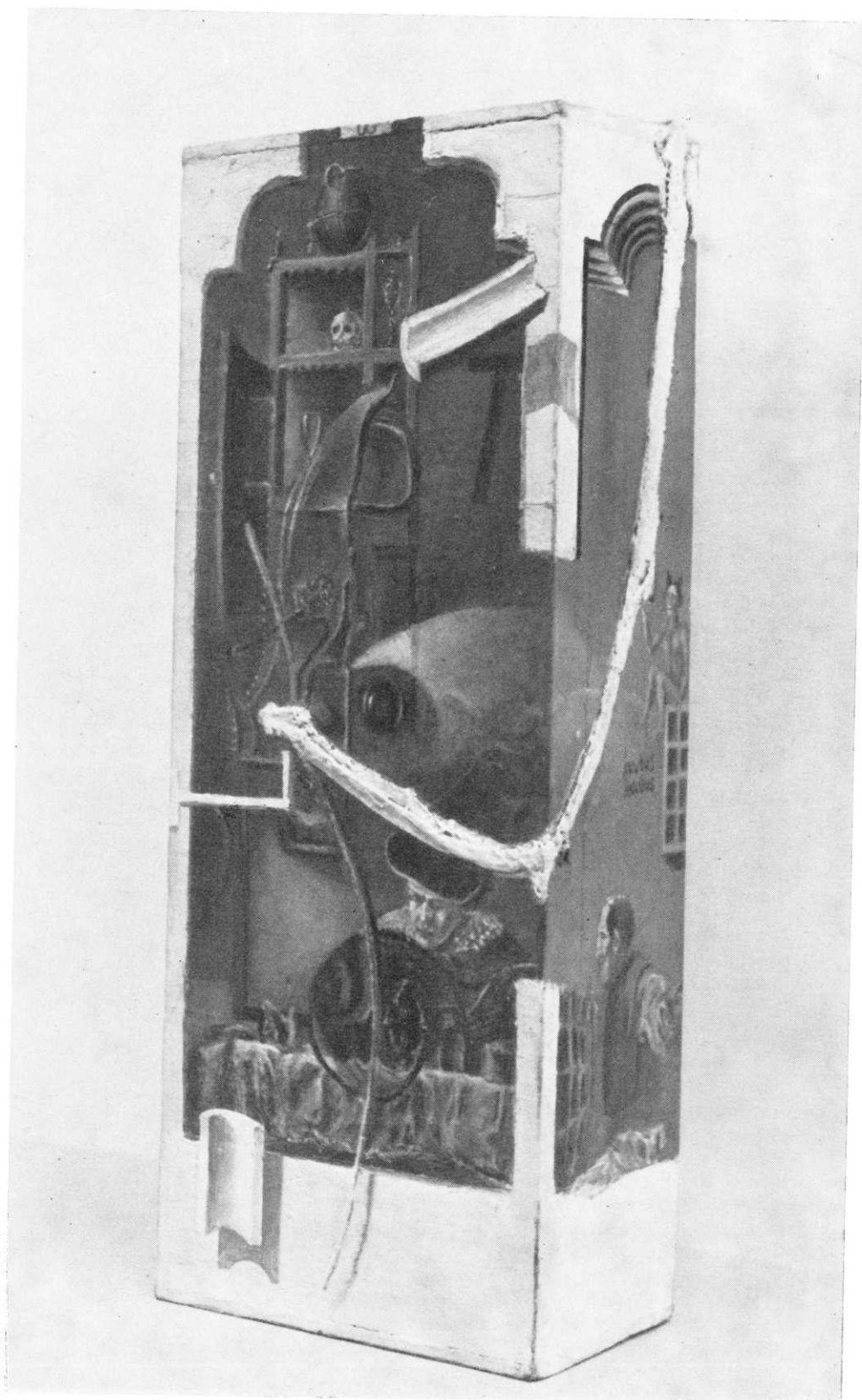
leonid šejka
scba lajbica, 1960.

miro glavurtić
ala je lep ovaj svet, 1963.



leonid šejka
predmet

77



atmosferi prizora i štimunga ambijenta. Ta kamena dvorišta, okružena surim fasadama građevina sa kapijama ukrašenim polukružnim arhivoltama, imaju nečeg od štimunga romanske arhitekture gradova u Crnogorskom primorju iz kojih je Dado potekao kao slikar i kao čovjek.

4

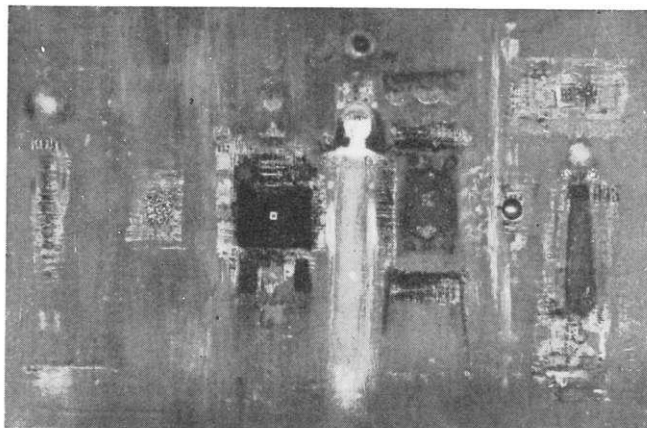
Teško je naći adekvatnu reč kojom bi se izrazio karakter slikarskog dela Uroša Toškovića. Možda bi reč *p r i m i t i v n o* ponajviše odgovarala tom karakteru, ukoliko se oslobodi pejorativnog prizvuka koji je prati u običnom govoru, i svede na izvorno značenje koje se prevodi rečju *p r v o b i t n o*. Estetsko težište Toškovićeve slike nije u predmetnoj iluziji, ni u plastičnoj strukturi shvaćenoj kao samostalna vrednost, već u **izrazu**, u načinu na koji predstavljeni predmet, kao i potezi, linije i boje koje ga plastično artikulišu, izražavaju emociju koja stoji u iracionalnoj osnovi stvaralačkog čina. Otud se čini razumljivim odsustvo određene konceptualne sheme u veoma skromnom Toškovićeovom slikarskom opusu iz perioda 1952—60. godine. Toškovićeve malobrojne crteži, i još malobrojnije slike što su se sačuvala nakon njegovog odlaska u Pariz 1960. godine, u svojoj likovnoj neujednačenosti i tematskom šarenilu pokazuju samo jednu spoljnu zajedničku odliku — privrženost ljudskom liku i ljudskoj figuri, predstavljenim u raznim vidovima, od portreta i akta do figuralne kompozicije.

Danas se sa pravom može postaviti pitanje ima li u delu tog neobičnog čoveka i izuzetno nadarenog umetnika ičeg bliskog nadrealizmu u pravom smislu reči. Toškovićeve slike i crteži samo su naoko slične Dadovim slikama. Naime, Toškovićeve figure, kao i Dadove, deformisane su na onaj organski način koji kao da potiče od bioloških sila. Ali u Toškovića nema narativnosti u predstavljanju radnje, koja Dadovim slikama daje izvesno obeležje. Arhitektonski dekor, ukoliko se uopšte pojavljuje, kod Toškovića nema dadovsku scenografsku funkciju, već čisto plastičnu. Ono po čemu takva vizija ipak podseća na umetnost nadrealista izvire možda iz naročite vrste lucidnosti u predstavljanju stvari koja se sreće u delu ingenioznih primitivaca, i otkriva čudesnom snagom skriveni, transcendentalni plan realnosti.

Tošković nikad nije nalazio inspiraciju u golom predstavljanju predmeta, ili u fabuli slike. Osećanje koje je kroz sliku hteo da fiksira nije se izražavalo njenim predmetnim sadržajem, već fakturom linije, intenzitetom svetlosnih impulsa, dinamikom poteza i njegovom funkcijom u službi forme. Jednom prilikom posmatrao sam ga na Akademiji kako crta. Skupljenih trepavica, napregnuto je gledao u nagu staricu na podijumu, parajući perom po komadu hartije. Kada sam prišao njegovoj tabli, otkrio sam da ne crta stanicu već nekog vojnika koji, lebdeći u prostoru, širi svoje kratke udove. Upitao sam ga ako već crta vojnika, zašto onda toliko pomno gleda u model na podijumu.

olja ivanjicki
autoportret

svetozar samurović
raška vlastelinka, 1961.



— Eh, forma je forma, odgovorio je filozofski. I ponovo se zagledao u nago staričino telo.

Možda Toškovićeve uticaj na mlade beogradske slikare nadrealističke orijentacije nije bio manji nego uticaj Dada, ali je manje evidentan. Pomalo ekscentričnog ponašanja, i manje komunikativan nego Dado, Tošković je za gotovo čitavo vreme svog boravka u Beogradu bio poluanonimna ličnost, poznata u krugu slikara, a cenjena od retkih poznavalaca i stručnjaka. Kada je otišao u Pariz, ostavio je za sobom pedesetak slika i nekoliko hiljada crteža. Do danas se od toga sačuvalo nekoliko slika i stotinjak crteža...

5

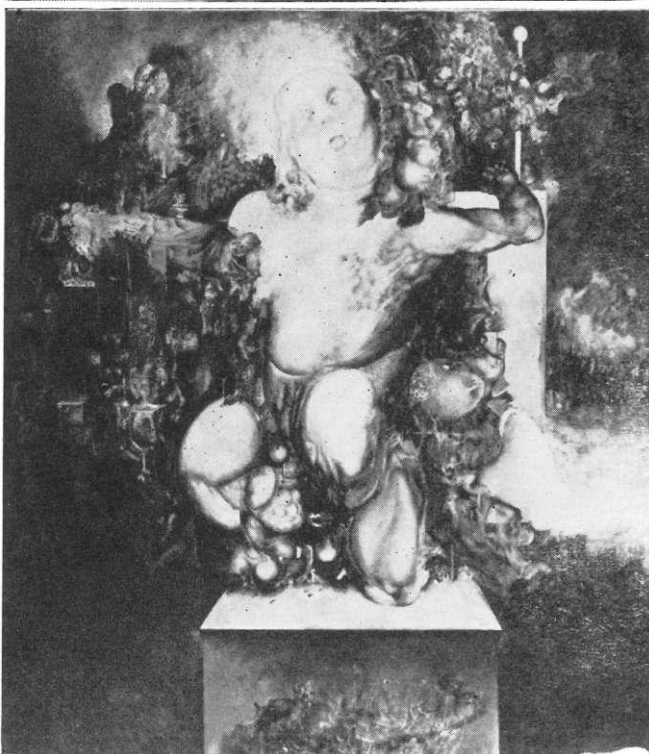
Završavajući ovaj osvrt na početke beogradskog nadrealističkog slikarstva posle rata, dodirnuću još jednom onaj genetički problem koji stoji u početku teksta. Ovde je naime izneseno mišljenje da geneza beogradskog nadrealizma posle rata počinje sa delom slikara Dada Đurića i Uroša Toškovića, počev od 1952—53. god., uprkos činjenici što su slikari Bogoljub Jovanović i Milan Popović evidentirani kao autori nadrealističkih slika nastalih pre 1950. godine. Da li će ovakvo mišljenje postati prihvatljivije ako ukažem na čisto hronološku prirodu prednosti Jovanovića i Popovića nad Dadom i Toškovićem? Mislim da između Jovanovićevog i Popovićevog dela iz vremena pre 1950. i beogradskog nadrealističkog slikarstva koje je procvetalo tokom 50-tih godina nije moguće ustanoviti takvu genetsku vezu koja bi u stvarnosti odgovarala nekoj realnoj činjenici. Takvu vezu moguće je utvrditi tek počev od dela Dada i Toškovića, čija je umetnička vitalnost, pretvorena u plodni uticaj, evidentna u nizu nedvosmislenih primera.

Posebno je pitanje uloga Petra Lubarde u rađanju posleratnog nadrealističkog slikarstva u Beogradu. Ima mišljenja po kojima je istorijska Lubardina izložba iz 1952. godine, pored početka ere apstraktnog slikarstva, označila i početak ere nadrealizma. Takva mišljenja pozivaju se na »nadrealističke« elemente koji se zatiču u nekim Lubardinim slikama iz tog vremena. Postoji čak pretpostavka da je upravo Lubarda presudno uticao na Dada, Toškovića i ostale mlade nadrealiste. Nemam osećaj da polemishem kada kao neposredni svedok, već u ono vreme blizak krugu slikara nadrealista, kažem koliko je taj uticaj bio mali. Neuporedivo veći uticaj na Dada imale su ikone porodice Rafailovića, koje je on gledao u Narodnom muzeju, nego Lubardine slike sa izložbe 1952. godine. Monumentalna i herojska umetnost Lubardina bila je isto toliko daleka hermetičnom Dadu i Toškoviću, koliko im je bio neprihvatljiv njegov gestuozni stil slikanja.

Lubardina veza sa nadrealizmom, uopšte uzev, čini se veoma diskutabilnom. Jer, čak i takve njegove slike u kojima se slobodna mašta postavlja iznad zakona realnosti ne sadrže dovoljno jasne tragove one meta-

Ijuba popović
ekshumirani sveti sebastijan, 1961/62.

Ijuba popović
rascvetavanje genitalija, 1962.

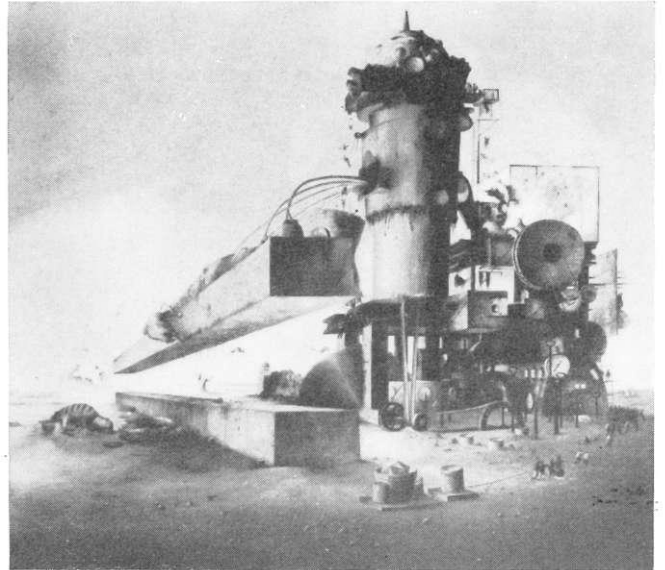


fizičke opservacije sveta koja je primarni element nadrealizma. Priviđanje nadrealističkih elemenata u Lubardinim slikama možda je plod neobazrive sklonosti da se svaka neobična ili nerealna predstava stvari shvati kao nadrealistička.

Želim najzad da suzbijem neželjeni utisak koji ovaj osvrt može da izazove — da se posleratno nadrealističko slikarstvo u Beogradu linearno razvija u pravcu koji su odredili Tošković i Dado. Kada se ovde govori o uticaju ove dvojice umetnika, onda treba reći na šta se upravo misli. Njihov uticaj na grupu mladih slikara koji će kasnije biti shvaćeni kao nadrealisti imao je više karakter duhovnog podsticaja nego nekog nasleđa u smislu stila ili načina shvatanja slikarske umetnosti. Slikari koji su sa Dadom i Toškovićem sačinjavali grupu »nadrealista«, L. Šejka, S. Vuković, O. Ivanjicki, M. Glavurčić, Lj. Popović, V. Veličković i drugi, razvijali su se svako na svoj, autonoman način, obeležen uzajamnim vezama, ali i obogaćen sve kompleksnijim uticajima opšte aktualne situacije u evropskoj i svetskoj likovnoj umetnosti. Dado Đurić i Uroš Tošković stoje na početku geneze posleratnog beogradskog nadrealizma ne kao tvorci neke nove škole, već kao njegovi prvi delotvorni protagonisti.

MIHIL STARIKOVIĆ
stupa, 1962.

vladimir veličković
podrum, 1959.



vladimir veličković
crtež, 1966.

81

