

Dragan Čihorić

Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju
Stepe Stepanovića bb
BiH - 89101 Trebinje
dragancihoric@gmail.com

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 30. 6. 2024.

Prihvaćen / Accepted: 25. 4. 2025.

UDK / UDC: 7.035:7.072.3(497.1)“1959“

DOI: 10.15291/ars.4982

Idejne granice modernosti: Gamulin, Babić, Focht i Lisinski u *Izrazu* 1959.

Conceptual Boundaries of Modernity: Gamulin, Babić, Focht, and Lisinski in *Izraz* (1959)

SAŽETAK

Izraz, sarajevski časopis za književnu i umjetničku kritiku, tijekom 1959. prolazi kroz napetu fazu, obilježenu odgovorom Grge Gamulina na napad sovjetskog kritičara V. Skaterčikova. Navedena obrana dala je Gamulinu priliku da podcrta i učini nužnim dijalektičke kapacitete modernizma. Reagirao je Ljubo Babić, nastavljajući raniji sukob i odbijajući prihvatiti modernizmom propisano degradiranje forme i sadržaja. I jedno i drugo, i forma i sadržaj, sada iskazani kroz vještinu crtanja, bili su novi jamci kolektivne percepcije i etnički kodiranog identiteta. Varijacija na raniju Babićevu tezu o „našem izrazu“ neugodno je podsjetila uredništvo *Izraza* da je konzervativistička inercija i dalje prisutna i dobro pozicionirana, što je značilo da su dobro odmjereni odgovori bili neizbježni. Oslonjeni na teze nekonvencionalna marksizma i Henrija Lefebvrea, oni će, svaki na svoj način, biti afirmativni pred hermeneutičkim nazorom Gamulinova priloga. Ivan Focht inzistirao je na osobnosti apstrakcije, dok je Hrvoje Lisinski na neuobičajen način spojio freudističke teze i Rembrandtovu sliku, a sve u namjeri da u problemsko središte modernosti stavi egzistencijalni strah i na njemu osovljenu dijalektiku forme i narativnih implikacija.

Ključne riječi: časopis *Izraz*, modernizam, antimodernizam, apstrakcija, socijalistički realizam, likovna kritika pedesetih

ABSTRACT

In 1959, *Izraz* – the Sarajevo journal of literary and art criticism – entered a tense phase marked by Grgo Gamulin's response to an attack by the Soviet critic V. Skaterchikov. Gamulin's defence offered him an opportunity to underscore the necessity of using the dialectical capacities of modernism. Ljubo Babić replied, continuing an earlier dispute and refusing to accept the modernist prescription to devalue both form and content. Both of these aspects, now articulated through the skill of drawing, were presented as new guarantors of collective perception and of an ethnically coded identity. This variation on Babić's earlier thesis of "our expression" reminded the *Izraz* editors, rather uncomfortably, that conservative inertia was still present and firmly positioned, making carefully calibrated responses indispensable. Based on unorthodox Marxism and on Henri Lefebvre, these responses, each in its own way, proved affirmative with regard to the hermeneutic stance of Gamulin's contribution. Ivan Focht insisted on the individuality of abstraction, while Hrvoje Lisinski, in an unusual move, brought together Freudian postulates and Rembrandt's painting, all with the aim of placing existential dread and the dialectic of form and narrative implications grounded in it at the problematic core of modernity.

Keywords: *Izraz* journal, modernism, anti-modernism, abstraction, socialist realism, 1950s art criticism

Širenje modernističkog obzora: Sarajevski časopis *Izraz*

Opća razmatranja o drugoj polovini jugoslavenskih pedesetih 20. stoljeća u jednom su suglasna – država i jugoslavensko društvo kretali su se sigurnom stazom destaljinizacije.¹ I ne samo da je druga polovina desetljeća svjedočila o liberaliziranju osnovnih kulturnih radnji, nego se oslobađanje oslanjalo na precizno profilirane aranžmane. Sukcesivno potpisane deklaracije između državno-partijskih rukovodstava Sovjetskog Saveza i Jugoslavije – Beogradska (1955.) i Moskovska (1956.) – povjesničarima čine jedinstvenu okosnicu svemu što je pokrenuto još ranih pedesetih.² Beogradska je izgadila državne odnose, ali po pitanjima ideologije i širih kulturnih pretpostavki činjenice su stajale posve drukčije. Geneza jugoslavenskoga kulturnog emancipiranja neizbježno je posjedovala vlastite uporišne točke. Lubardina beogradska izložba, Krležin govor u Ljubljani, Murtićeva američka epizoda, bili su po sebi razumljivi i dragocjeni kao punktualni dokazi lokalne samosvijesti.³ Nakon njih je, a tako sugerira i povjesničarski pogled na događaje, sve razgibano i usmjereno k principijelnim postavkama umjetničke modernosti, do mjere da su se i ozbiljniji sustavni potresi dali u javnosti lako stabilizirati ili u potpunosti zanemariti. Je li moguće bilo drukčije? Je li odvajanje od istočnog lagera i njime propisane monolitnosti odista teklo bez zapreka i u svemu neproblematično?

Ako zađemo iza kulisa moskovskog sastanka, namijenjenog razmatranju ideoloških i razlika u pristupu dvije komunističke partije, postaje jasno da su činjenice međudržavnih odnosa, ogoljenih i očišćenih do djelatnog minimuma, reprezentirale lakšu stranu problema. U lipanjskim razgovorima 1956. obje strane pokazale su visoku razinu nepopustljivosti. Sovjetski razlozi možda su bili uočljiviji, ali su oni jugoslavenski za sobom povlačili esencijalna pitanja tadašnje ljevice, bez obzira na njezin politički položaj i globalnu snagu. Za Josipa Broza Tita i njegove partijske suradnike oštrije priopćena ponuda Hruščovljeva pregovaračkog tima o jugoslavenskom povratku u socijalistički lager relativizirala je staljinistički koncept hegemonije, ali i sve ono što je tim povodom Jugoslavija učinila nakon 1948.⁴ Poststaljinistički demagozi promatrali su prilagodbu svih društvenih tijekova općoj modernizatorskoj inicijativi, industrijalizaciji i sustavnom jačanju materijalne baze jedino vrijednim mjerilom uspješnosti i socijalističke pravovjernosti. Likovne umjetnosti i druga kulturna pitanja ostajali su po strani i bez opipljive svrhe.⁵ U jugoslavenskom slučaju takva bi pretpostavka sve učinjeno nakon 1948. označila kao pogrešno, neprincipijelno i u potpunosti nepromišljeno. Obesmisli bi kompletan napor kulturne emancipacije i novi, na pažljivo estetiziranim principima uspostavljen identitet jugoslavenskog socijalizma. Sve je ubrzano i drammatizirano sovjetskom intervencijom u Mađarskoj u studenome 1956.

Jugoslavenska reakcija tim povodom – od činjenice da su se Imre Nagy i njegovi suradnici sklonili u jugoslavensku ambasadu u Budimpešti do oštrog odgovora Edvarda Kardelja u Saveznoj skupštini u prosincu 1956. – svjedočila je o tome da je jugoslavensko rukovodstvo drukčije razumijevalo osnovne modernizatorske postulate.⁶ Sigurno u sebe i svoju idejnu matricu, ono je dodatno akcentiralo nezaobilaznost umjetnosti i visoke kulture, uopće. Bez njih sve bi postignuto u odmicanju od staljinističkog modela ostajalo isprazno i nesigurno, te je gotovo izvjesno da je državno-partijski vrh već tijekom priprema moskovskog sastanka tražio i adekvatan odgovor na širem polju umjetničkog rada. Bilo je potrebno izvana, a ovdje na zapadu, potvrditi samosvojnost i njezine korijene, a likovna umjetnost, što je bio i opći slučaj tijekom 20. stoljeća, bila je tu gotovo nezamjenljiva. Uz pažljiv odabir i pripremu inozemnih nastupa jugoslavenskih umjetnika, bilo je potrebno utvrditi i vlastite pozicije.⁷ Ne dopustiti kušnji da provali i rasiječe sve one s mukom i s poseb-

nim obzirom uvezane niti podrijetla i vrijednosti. Možda je najzanimljiviji, ako ne i sustavno najteži, pothvat činilo publiciranje časopisa *Jugoslavija*, osobito onoga koji je reprezentirao 1957. godište. Tematski precizno organiziran, časopis je imao zadatak da sve ono što je na različitim jugoslavenskim točkama karakteriziralo likovnu bliskost modernosti i njezinim stilskim formacijama solidno utemelji, nezavisno od osnovnih propozicija kojima su definirani društvena nadgradnja i elementi njezine uvjetovanosti proizvodnom bazom. I premda je konstruiran kao zbroj priloga poteklih od ne uvijek i po svemu srodnih povjesničara, opći obris *Jugoslavije* odgovarao je osnovnoj potrebi.⁸ Likovna suvremenost promatrana je u svojem generičkom, a prije svega dijalektičkom izrastanju na pozadini potreba i kulturnih pretpostavki kojima su se rukovodile lokalne zajednice u njihovoj percepciji i funkcionalnom razumijevanju europskih, i uopće modernističkih primjera.

U razmišljanjima jugoslavenske ideološke aparature neizostavno se krila i ideja o pokretanju *Izraza*. Redakcijom i izdavačkim finesama lociran u Sarajevu, časopis je pred sobom imao nekoliko simultanih zadataka.⁹ Ritam u prihvatanju modernosti i napuštanju strogih, a ozbiljno zastarjelih kodova realizma, nije ravnomjerno zahvatio sva jugoslavenska središta. Bosna i Hercegovina, time i Sarajevo, kao njezino kulturno i političko središte, trpjeli su usporavajuću inerciju rata i ratnih posljedica. Međuetnička podjela, teški zločini i zabrinjavajući nivo kolaboracije (fašističke ili staljinističke) reprezentirali su težak balast lokalnoj emancipaciji, i nekako su neizbježnim činili postojanje izrazito konzervativne državno-partijske strukture. *Izraz* je, nasuprot tomu, općejugoslavenskim i izrazito modernističkim stajalištem, trebao promovirati drukčiju maniru svojstvenu dinamičnom razumijevanju suvremenosti. Izborom suradnika, a osobito u stvarima likovne kritike i općenitog odnosa spram umjetnosti, uredništvo je pokazalo osnovnu namjeru. Mlađi i agilniji kritičari, adaptirani na nove tijekove i modernistička stremljenja, ili oni koji su uz iskustvo posjedovali i jasnu svijest o nadvladavanju statički percipiranog realizma, postavljali su temelje drukčijem vrijednosnom sustavu. Pored toga, lokalni su ambijent privikavali na dijalog, standarde i ozbiljnu razinu polemičke misli, što je u danom trenutku bilo deficitarno mjesto ne samo bosanskohercegovačke intelektualne stvarnosti.¹⁰

Kriza koja je nastala nakon moskovskog sastanka, ona koja se razotkrivala kroz sukob oko ključnih pitanja ideološkog nasljeđa, reprezentirana je kao javni prioritet. *Izraz* je imao zadatak da na mjesečnom nivou lokalnu marksističku ljevicu drži gipkom pred tromošću ideološkog monolita na potezu Moskva – Peking. Tu je činjenicu trebalo izvesti načistac i kao takvu je postaviti u širi kontekst idejnih događanja. Za jedno, uvjetno rečeno, provincijsko glasilo bilo je to vrijeme ne toliko opasno koliko izazovno, i upravo će prvo godište časopisa uredničkim konceptom biti dirigitirano na općoj liniji obrane umjetničke modernosti, usprkos istoku i tamošnjem konzervativizmu. Već u prvom broju u siječnju 1957. Malik Mulić pregledao je sovjetske književne časopise iz prethodne godine, registrirajući pomicanja u stavovima na način koji je govorio o destalinizaciji, ali i o neočekivanoj toleranciji kada su bili u pitanju zapadni, ranom modernizmu naklonjeni autori.¹¹ Mulić je upozoravao čitatelje *Izraza* da nekad rigidni stavovi sovjetske kritike sada djeluju elastičnije i da na moguće neobičan način odišu inkluzivnošću i razumijevanjem. Nešto od tako koncipirana popuštanja bilo je moguće promotriti i unutar sovjetske likovne scene, dopunjavajući ono o čemu je Mulić već pisao. U nekom tipu stilske distorzije sovjetska je poststaljinistička likovna kritika modernost prihvaćala samo onda i ako nije napuštala izvjesnost mimezisne refleksije. Impresionistička tehnika činila je gornju mjeru dopuštenoga, akademizirajući se i postajući dio općega odgojnog sustava sovjetske likovne umjetnosti.¹² O tome su, o trendovima i teorijskoj pozadini, informirali u *Izrazu*, svatko iz svojeg kuta, Alek-

sandar Flaker i Henri Lefebvre. Flaker, hitro, novinarski, u direktnom kontaktu s moskovskim zbivanjima, bilježi esencijalne tragove sovjetske umjetničke stvarnosti. Izložbu slika i crteža Ilje Glazunova, ali ponajprije gostovanje francuskog književnika Vercorsa.¹³ Vješt, kao što je moskovski dopisnik već i morao biti, Flaker je omatao dvostrukim slojevima vlastite komentare, djelujući ushićeno i nadmoćno pred neobaviještenim zapadnim čovjekom.¹⁴ Tako je Vercors, predlažući sovjetskoj publici neku vrstu kulturnog konsenzusa, i usprkos izričitom odbijanju apstrakcije kao anorganičkog i uopće pomodarskog fenomena, ostao neprijemčiv svijesti svojih slušatelja. „Bilo bi zanimljivo za Vercorsa kad bi čuo nešto o ruskom slikarstvu i njegovim tradicijama iz ustiju mladića i djevojaka za koje su platna peredvižnjika izložena u Tretjakovskoj galeriji i Državnom ruskom muzeju ponos i svetinja.”¹⁵ Samo naizgled dvosmislen, Flaker je bio u funkciji pouzdana svjedoka onomu što se na zapadu ne zna ili zanemaruje. Sovjetski je identitet, uključujući i onaj poststalinistički, ukorijenjen dubokim kodovima nacionalne kulture ili onoga što je ona trebala biti u projiciranoj stvarnosti ekspanzionističkog 19. stoljeća. Homogen, odozgo propisan i autorefleksivan u kontaktu s opipljivom stvarnošću, takav je likovni jezik govorio više o slojevitim ambicijama vladajuće strukture no što je bio ili je uopće i namjeravao biti odraz egzaktnih gibanja u proizvodnoj bazi.

Da bi sve navedeno dobilo i definitivan oblik, uredništvo *Izraza* dopušta u studenome 1957. Lefebvreu da zaokruži problem i da mu dodijeli povijesne i fenomenološke karakteristike. „Ne razmišljajući o protivrječnostima u koje se zalazilo, socijalističkom realizmu dati su, kao sadržaj, fiksni oblici nacionalne tradicije. Korijenito novo ili što se pretpostavljalo kao takvo dobilo je kao sadržaj staro.”¹⁶ Dodamo li tome normativiziranje i rigidnu primjenu, socijalistički realizam, a o njemu je i dalje bila riječ, činio je mrtvo, propagandističko tkivo onoga što se trebalo promatrati u smislu slobode umjetničkog izraza. Opterećena sebi stranim ambicijama i spojena s činjenicama autoritarne moći, takva se umjetnost Lefebvreu činila sklerotičnom na način da joj je u općim smjenama stilskih etiketa bilo moguće priskrbiti onu koja je govorila o neoklasicizmu kao idejnom razlogu. Za Lefebvrea tu se krila bit suvremenih socijalističkih relacija (prednjačili su poljski i jugoslavenski model) jer je „(i)zbijanje tih protivrječnih izvjesnosti (u starom, tradicionalnom, fiksnom, obrađenom, klasičnom – i novom, moguće, neoklasičnom) bilo (...) neizbježno; a to je važan element naše integralne kritičke svijesti.”¹⁷ Na taj način angažiran, Lefebvre je reprezentirao ono dragocjeno u programskoj strukturi *Izraza*. Idejni subjektivitet odgojen na negaciji staljinističke idejne redukcije, a opet dovoljno svjestan da bi uvažio slojevitu prirodu marksistički koncipirane prakse.

U procedurama raščišćavanja, onda kada je trebalo postaviti propozicije onomu što bi bilo branjeno kao neupitan model modernosti, likovna kritika i uopće događanja oko i povodom likovnih umjetnosti imala su vodeću riječ. Povjesničarsko-kritičarska baza kojom je sredinom pedesetih raspolagala Bosna i Hercegovina bila je skromna i nije mogla odgovoriti na kompleksnija pitanja. Uredništvo je potražilo pomoć na mjestima gdje su okolnosti bile drukčije. Nije moguće steći pouzdan dojam o načinu biranja suradnika. Recimo da je *Izrazova* politika tražila one koji su zauzeli nepokolebljiv stav u prilog modernosti. U tom smislu izbor Lazara Trifunovića, mladoga i po pitanjima modernizma angažiranoga beogradskog kritičara, reprezentirao je samu logiku časopisa.¹⁸ Istovremeno, udio zagrebačkih suradnika bio je složeniji i posljedicama pregnantniji. Izbor je pao na Grgu Gamulina, koji će, komentirajući zbivanja na zagrebačkoj likovnoj sceni, u radnu strukturu *Izraza* ući u siječnju 1958.¹⁹ Ono što je njegovo mjesto učinilo posebnim nije samo činjenica bivanja u suradničkom statusu ili pisanje o Frani Šimunoviću, čiji su pejzaži stajali kao mjera lokalne modernosti i modernistički kultivirana jezika. Upravo će Gamulinovo prisustvo pokazati da u procedurama kulturne modernizacije nije bilo sve

do kraja postavljeno i svareno u jedan zajednički misaoni oblik. I premda je opća platforma s koje je promatran citirani fenomen bila sklopljena od relativno konzervativnih elemenata – dominirali su oprez pred tehnološkim novotarijama i potreba da se sve aktualno usklađuje na osnovi prošlih trenutaka i vrijednosti – kritičarski proserde *Izraza* održavao je visoku razinu povjerenja pred suvremenim zahvatima u formu i sadržaj likovnog djela.²⁰ Različitim generacija i drukčije formiranog rukopisa, Gamulin i Trifunović bit će drukčiji. Ono što ih je na taj način određivalo nalazilo se u činjenici da je Trifunović u odnosu na ključne kolege beogradske scene stajao sam u *Izrazu*, a Gamulin će u nekoliko navrata dobiti Ljubu Babića kao kontrapunkt i mjeru konzervativnog opreza. Nijedno od tih sučeljenja nije završilo direktnim obraćanjem ili javnom polemikom.

Početna točka sukoba: Gamulin i Babić 1953. – 1954.

Posredno pozicionirana, Babićeva priopćenja implicitno su smjerala k Gamulinovim tvrdnjama, a danas ih možemo promatrati kao produljenje njihovih nesporeda i idejnih razmimoilaženja iniciranih u zagrebačkome intelektualnom ozračju ranih pedesetih. Izuzmemo li činjenice koje će ostati dio ondašnje intime, sukob je u javnosti začeo Gamulinovim tekstom, „Hoće li umjetnost umrijeti?“, otisnutim na stranicama zagrebačkih *Krugova*.²¹ Odbijajući Hegelove organicističke teze i pozivajući se na vlastito čitanje osme točke Marxove *Kritike političke ekonomije*, Gamulin je došao do zaključka da aktualna umjetnost ne umire iz razloga spoznajnog deficita i posljedične bespotrebnosti, već se, nasuprot tomu, odvaja od bazičnih pretpostavki i ključnih društvenih gibanja, postajući autohtonom vrijednošću suvremena bitka.²² Jer, kao što se moderan čovjek gradio uklanjanjem sebi nesvojstvenih nablavina (mitskih i religijskih), tako je i umjetnost potražila i „postigla svoju slobodu kretanja i samostalnost imaginacije i dostigla u modernim vremenima proširenost i značenje jedne od osnovnih životnih aktivnosti.“²³ Ili, kako je to Gamulin primijetio, dosegnula je transformiranje kvantitete u čistu i nepobitnu kvalitetu, odnosno, sebe je uspostavila kao hermeneutičku mjeru koja će na koncu „dovesti do točnijeg određenja specifičnog sadržaja umjetničkog oblika otkrivanja svijeta.“²⁴ Babić si je dao vremena, odgovorivši, makar i posredno, tek sljedeće, 1954., i to u svibanjskom broju zagrebačke *Republike*.²⁵

Vraćajući se likovnom odgoju kao osnovnom mjerilu vrijednosti, Babić je, uostalom kao prononsirani čovjek *establishmenta*, odbacio tezu o kvantiteti koja prerasta u kvalitetu. Kritizirajući izvjesno Gamulinovu recepciju Hegelovih postulata, u stilskoj pomodnosti 20. stoljeća mogao je zamijetiti samo metež i elemente kulturnog raspadanja. „Nisu li se sve te faze i sva ta likovna i estetska protivurječja već javljala i kod drugih prošlih civilizacija, i to upravo onda, kad su dotrajale te civilizacije i njihovo društveno uređenje i kad su bile na kraju puta prije negoli ih potopi i proguta ništavilo?“²⁶ Hegelijanskim terminima izobraženo, takva stilska i uopće kulturna pomjetnja nije bila zamisliva na početku, u prvim trenutcima civilizacijskog postojanja. U točno onim vremenima u kojima su se društvena i umjetnička vitalnost dijelile na ravne polovine. Moguće je zapitati se što je Babića navelo da u danim ideološkim okolnostima, obilježenim integralnošću oslobođenja i socijalističke revolucije, korigira svoje stavove o odgoju i postupnosti stasavanja likovne svijesti.²⁷ Gledajući unatrag, te su mu, 1954., izvanredni primjerci jugoslavenske umjetnosti poslužili kao dokaz o izvrsnosti lokalnih majstora, ali i njihovoj sposobnosti da u opće operativne postupke umetnu nešto što je samo njihovo, autorsko, a po karakteru lokalno i nacionalno. Umjetnik je progovarao vitalnošću i životno nepobitnim jezikom zajednice, i takvim je postignućima bilo nemoguće naći zamjerku ili ih diskvalificirati kao pro-

lazne i kakvom trendu naklonjene manifestacije. „Ista ta afirmacija života najsvjetlija je strana naše likovne tradicije, i to još od ranog Srednjeg vijeka.”²⁸ Selektirajući kamene spomenike na Jadranu, „koje je isklesala hrvatska ruka”, i „grandiozno zidno slikarstvo srpskih zadužbina”, Babić je na neobičan, ali idejno-politički aktualan način, doskočio Hegelovoj tezi i općim gibanjima likovne modernosti.²⁹ I upravo je u toj igri između autorske i nacionalne vitalnosti stajala ona ključna znamenka kojom se dolazilo do tražene paradigme i odgojnog modela. „Tom živom vrelu, toj nužnoj afirmaciji našega života i prema tome naše likovne osebnosti, to jest svega onoga, što podaje našem posebnom likovnom postojanju opravdanje i njegov *raison d'être* – suprotstavljati preuzimanje stranih elemenata, tuđega likovnog zbivanja, i to upravo onih negativnih iz općega evropskog likovnog meteža, koje predstavlja danas apstraktna umjetnost kao neka sinteza svih takvih prošlih evropskih momenata, znači apsurd.”³⁰ Babić je plasirao konzervativnost vlastitog stava točno tamo gdje je lokalno razumijevanje modernosti bilo deficitarno i sučeljeno s mnogim nedoumicama. Uostalom, traganje za domaćim kulturnim jezikom kao dokazom samobitnosti činilo je urgentnu mjeru još od ranih pedesetih, te je takvim nastupom u *Republici* vrlo ozbiljno deranžirano ono o čemu je u *Krugovima* pisao Gamulin. Oslobođenost umjetničkog čina, sa svojim stremljenjem svijetu simbola i autohtonosti vlastita jezika, nije mogla naći svoje mjesto u Babićevu rekvizitarnju likovnih procedura. Gamulin nije reagirao, a stvari su se nastavile odmatati idući k naizgled neočekivanom srazu tijekom 1959.

Dijalektika kao apstrakcija: Gamulin 1959.

U siječanjskom broju 1959. opća postavka *Izraza* dobila je nešto od štimunga koji je karakterizirao urgentnost 1957. Publiciran je Lefebvreov tekst kojem je sada priskrbio poseban, antiklasicistički izraz, te je na njemu, kao na osobitoj idejnoj platformi, trebala počivati suvremena marksistička praksa.³¹ Iznova postavljajući kronološki niz stilskih izmjena, Lefebvre je akcentirao ono što je stajalo u dubokom korijenu klasicističkog normativizma. Škola. Sustavni odgoj. Nešto što je promicalo prethodnicima, a njemu se upravo to činilo prikladnim početkom. „Nadmoćan uticaj klasicizma produžuje se u Francuskoj posredstvom škole, univerzitete, akademije.”³² Jednostavnije rečeno, državni je mehanizam porađao odabrana djela koja su svoju svrhu, ili referencijalnu bit, potvrđivala anticipirajući ili afektirajući budućnost. „Akademizam brka dva različita vida kulture: pažljivo proučavanje djela koja su priznata kao trajna – i njihovo uzdizanje za apsolutne modele koje treba oponašati, a ipak su van domašaja, i ne mogu se oponašati.”³³ Lefebvre je ponudio upečatljiv presjek cijele jedne episteme, ali, promotreno iz kuta rane 1959., nije učinio ništa što već nije bilo učinjeno. Uredništvo *Izraza* imalo je svoje namjere, a kada je stvar bila izrazito ozbiljna, one su mogle biti implicirane te prethoditi središnjoj temi i nekoliko brojeva unaprijed. Nedovršenost, pa time i formalna rastresitost Lefebvreova nacrtu samo je bila od pomoći u uvjetima složenih i ne odmah razumljivih zaključaka. Akademizam je, kao drugo mjesto suvremena konsenzusa, implicirao neizbježne posljedice. „Fetišizam klasika bi se danas ograničio na školsko obrazovanje i na akademizam, da se, usljed jednog paradoksa, napredni elementi inteligencije (od kojih bi se moglo očekivati da zauzmu ili zadrže subverzivan stav) nisu njemu priključili, i da nisu pokušali da ga vještački ožive.”³⁴ Lefebvre je, uopćavajući i pomičući sve unutar normativnih standarda ranog 19. stoljeća, kritizirao malograđansku stagnaciju socijalističkih društava. „(Z)ar novi čovjek ne bi bio čovjek lucidnog neslaganja i produbljenih suprotnosti prije nego čovjek prisilnog slaganja, oslobođen neslaganja nekim ideološkim čudom.”³⁵

Negativna ocjena općega kulturnog stanja u istočnom lageru bila je razumljiva u brojevima iz 1957., u vrijeme dok je povlačena definicijska crta između sovjetskog i jugoslavenskog modela, ali je potreba da se početkom 1959. na stranicama časopisa pojavi isječak iz Lefebvreovih razmišljanja teža za razumijevanje. U povijesnom smislu promotreno, godina 1958. nije bila mirna i za prešućivanje.³⁶ Čini se da je *Izrazova* kritičarska stagnacija nekako morala biti nadvladana i da je za to postojao zbilja jak razlog. Kotač razumijevanja stvarnosti trebalo je ponovno i jače zarotirati, a tu je autoritet Lefebvreova teksta djelovao kao gotovo savršen alat za poslužiti se. Ulomak o pretpostavkama revolucionarnog romantizma mogao je, istovremeno, biti i stav uredništva o događanjima na ideološkoj ljevici. Antiteza njezinoj ustrajnoj privrženosti realističkim oblicima umjetničkog jezika, svojevrsnom akademiziranju i sustavnom odbijanju modernizma kao ideološke zamke i produkta neprijateljske klase. Biti na strani modernizmu naklonjenog iskaza značilo je za dobar dio konvencionalnih marksista biti na strani idejnog bezizlaza i društvene dekadencije. Godina 1958., a iznad svega Venecijanski bijenale, stajali su u znaku oštrog suprotstavljanja onomu što je kao umjetnički eksport dolazilo s američke strane Atlantika. Bila je to ozbiljna kušnja europskoj ljevici, marksističkoj i antistaljinističkoj, a sukus njihovih gledišta ponudio je John Berger.³⁷ Oprezan, ako ne i u potpunosti odbojan pred viđenim, na kraju će naći način na koji je umjetnička elita, modernistička i odreda američka, nastupila u samoizolaciji vlastitih formalnih traženja ocijeniti starim, ali i dalje efikasnim terminom. Bilo je to otuđenje i iz njega je, i po logici ideološke inercije, slijedio niz uvjetovanih zaključaka, koji su se za Bergera zbrajali u banalnoj predstavi prljavštine i smeća. Za razliku od nonkomfornog Lefebvrea, Berger nije bio u stanju individualizirati činjenice umjetničkog stvaranja. Klasne su predispozicije vrijedile, pa je i društvo kapitalističke eksploatacije moralo u svojoj kulturnoj nadgradnji imati urezane tragove moralnog raspada. Jer, ciničnost zapadnog sustava nije stvarala nego je eksploatirala. „Prikazano nije reprezentiralo objekte koji su bili načinjeni, nego objekte koji su bili upotrijebljeni – poput opušaka, polomljenih flaša ili – najprikladnije među svim – starih kontraceptiva.”³⁸ Berger je tražio dramatičnu ekspoziciju venecijanskih zbivanja i ništa nije bilo neugodno ili pretjerano gnusno u toj nakani. Za jugoslavensku javnost, time i uredništvo *Izraza*, ozbiljna je neugodnost slijedila u zaključku. Berger je učinio nešto gotovo pa nezamislivo. U razgovor je uveden primjer sovjetskog paviljona, i to na način koji nije dala opravdati ni izvjesno ironijska pretpostavka Bergerova pogleda. „Za poređenje, sovjetski paviljon, ispunjen preživjelim djelima staljinističkog tipa, bogat je, raznovrstan i samosvojan”, premda su mu naručitelji i dizajneri neizbježno bili bezlični aparatčici.³⁹ I pod takvim okolnostima Berger je bez uvijanja postavio polemičko pitanje: „Ali, ukoliko bi netko bio prinuđen birati između ispraznosti birokrata i fantazija onih bolesnih...?”⁴⁰

Takav je pritisak, a nešto od njega dalo se osjetiti i u lokalnim reakcijama, uvjetovao buduće postupke. Odstupanja na općoj fronti nestaljinističke ljevice bila su zabrinjavajuća, a pred takvim činjenicama nije teško razumjeti Lefebvreovo prisustvo u *Izrazu* u siječnju 1959. Bilo je potrebno formalizirati postojeće razlike i očvrnuti svijest o tome da je umjetnički jezik, osobito njegov apstrakciji naklonjen varijetet, preduvjet za doseganje viših oblika postrevolucionarne egzistencije. I nije bilo samo do Bergera. U drugom broju *Izraza* u veljači 1959. Grgo Gamulin objavljuje tekst, na prvi pogled neobična naslova. „Tragedija bez stila” razotkrila je do kraja razloge Lefebvreova obraćanja i bila je dokaz da gravitacijska snaga sovjetskog realizma nikako nije smjela biti zanemarena.⁴¹ Razlog Gamulinova javljanja upadljiv je i očekivan. U sovjetskom časopisu *Iskustvo* u kolovozu 1958. tamošnji kritičar, V. Skaterčikov, napao je opću tezu koja je oblikovala tekstove tiskane 1957. u časopisu *Jugoslavija*. Za sovjetskog kritičara suvremena jugoslavenska umjetnost i način na koji je prikazana reprezentirali su eklatantan antirealizam, a time i jasno pripadanje općoj revizionisti-

stičkoj i antimarksističkoj fronti.⁴² Gamulin se poveo jednostavnom logikom. Ako je Lefebvre izjednačio akademizam (iza kojega su se mogli skrivati i pseudoklasicizam i iznova osvojeni impresionizam) sa stagnacijom i kulturnom sklerotičnošću, onda je, nasuprot tomu, vitalni realizam principijelno odgovarao zahtjevima dijalektičkog gibanja. „(R)realizam je u svojim historijskim očitovanjima mijenjao ne samo svoju tematiku, nego i svoju stilistiku; i ne samo svoju stilistiku, u smislu nove formalne obrade, nego i u smislu distanse od predmeta; svoj stupanj transformacije, drugim riječima.”⁴³ Što bi značilo da je sveprisutni mimezis akademske platforme izgubio na vrijednosti, i da je autentičnost osobnog suočenja s temom i materijalnim uvjetima rada vodila slobodnim umjetničkim zaključcima. „Nije li apstraktna umjetnost, upravo zbog svoje koncentracije interesa na čisti ritam masa i linija i na odnose boja razvila novu osjetljivost prema tim likovnim fenomenima?”⁴⁴ I ono što je u srazu s nasljeđem koje je karakteriziralo poststalinističku stvarnost sovjetske umjetnosti bilo izrazito bitno – likovni govor nadilazio je uzane granice ideologije. „Ako su te pojave nastale u zapadnim ambijentima, njihova geneza i funkcija, koju one tamo vrše, ne mogu dokinuti vrijednosti njihovog otkrića: ono je univerzalna svojina čovječanstva, a u drugim ambijentima (recimo u *interieurima* suvremene sovjetske arhitekture) dobit će i drugačije funkcije.”⁴⁵ S Gamulinove strane bilo je to samo podcrtavanje osnovnih gledišta o dijalektici i umjetničkoj liberalizaciji iznesenih još 1953. na stranicama *Krugova*. I ta je teza ne samo branila umjetnički prelazak u zonu apstraktnog izraza već je inzistirala na njegovoj principijelnoj utemeljenosti unutar idejnog svijeta dijalektike. Kako god se ponašali i na koji god način likovni umjetnici prilazili stvarnosti, bilo da su je uzimali kao mimetičku instanciju ili inicijalnu refleksiju, konačni dosezi obavljenog napora završavali su se u produbljenom istraživanju određenih elemenata. Osobnih i u toj osobnosti likovno i na svaki način emancipiranih segmenata drukčije razumijevane cjeline. Bitno je primijetiti da Gamulinov stav nije stajao samo u suglasju s Lefebvreovom siječanjskom tezom. Odbijajući napad sovjetskog kritičara, dao je za pravo Miodragu B. Protiću koji je u spomenutoj *Jugoslaviji* implicirao neumitnost takvih zbivanja. Umjesto fovizma ili zatvaranja ogradama tematske izvjesnosti, mlada je generacija – Protić je selektirao točno one čija je snaga akumulirana nakon 1950. – promovirala novu ambijentalnu strukturu. Objektivizmu naklonjenu cjelinu u kojoj se, uz „razvijenu osjetljivost otsustva predmeta”, sve „svodi (...) na arhitektonsku vinjetu, određenu veličinom i karakterom prostora.” Bila je to upravo ona „jača intelektualna hrana” koju je kao novi stupanj u dijalektičkom razvitku jugoslavenske umjetnosti anticipirao Protić.⁴⁶

Crtež kao bit nacionalne svijesti:

Babić 1959.

Na odgovor nije trebalo dugo čekati. Stigao je iz lokalnog ambijenta, oštar i polemički, kao što bi i bilo za očekivati od Ljube Babića. Čini se da je Gamulin otišao jedan korak predaleko, te je intervencija odmah uslijedila. „Problem izraza u crtežu” u ožujku 1959. kretao se stazama trasiranim još početkom dvadesetih godina.⁴⁷ Bio je to još jedan Babićev odgojni traktat, čija je zadaća bila obraniti crtanje kao nešto što je „na osnovu vjekovnih iskustava (...) osnovno i početno u svakoj likovnoj nastavi.”⁴⁸ Zabrinut pred univerzalističkom pretenzijom modernizma, pred nečim što je moglo okrenuti unutarnje odnose u Jugoslaviji u neželjenom smjeru, Babić poseže za odgojnim, ne i neizbježno evolutivnim principima umjetničkog jezika, konstruirajući umjetničku fenomenologiju na pitanju crte i njezine vizualno-kognitivne samostalnosti. „A to sredstvo, taj potez ili linija ili rez ne postoji nigdje u prirodi, ono je u svojoj biti umišljena granica između zapaženih i viđenih likova i oblika. Prema tome je ta crta čista apstrakcija naše svijesti, a nije drugo nego znak,

kojim naša svijest označuje sebe prema vanjskom svijetu stvarnosti.⁴⁹ Drukčije formulirana, topografija umjetničkog rada sad je razmak između određenih plastičkih fenomena apstrahirala, ali samo do mjere da bi pojačano naglasila potrebu sazrijevanja ne toliko posebne ili autohtone svijesti. Povezujući cijeli proces sa stupnjevima dječjeg odrastanja, Babić je inzistirao na činjenici da se elementarni likovni znakovi s vremenom pretvaraju u razgovijetan likovni govor. „Taj se proces vrši u svakoj normalnoj svijesti, da se svijest od najranije dobi kreće od mutnih i neodređenih stanja, u sve jasnija i određenija stanja, a nipošto se taj razvitak ne ostvaruje suprotnim usmjerenjem.”⁵⁰ Bilo je nužno održavati stečeno. Ostati zainteresiran pred cjelinom, a da bi se takvom gestom očuvala crta kao osnovno sredstvo umjetničkog govora. Definirati i razdvojiti bili su proceduralni imperativi i kao takvi zahtijevali su drukčiju platformu.⁵¹ Ona citatna, individualistička i priređena za uvjete dvadesetih, nije odgovarala, na način na koji ni ona iz *Republike* 1954. nije bila od koristi. Moguće i iz razloga posezanja sovjetske kritike u smjeru ranomodernističkih primjera ili aktualne izopćenosti akademizma u stilu i vrijednosti ili već izražene potrebe da se unutar jugoslavenske zajednice povuku crte kulturne ili neke druge različitosti.

Kraj pedesetih najavljivao je takvu tendenciju, no ipak se čini da je Babićeva namjera bila spriječiti potpunu disoluciju plastičkih standarda stvarnosti. Umjetnost je mimetička potvrda svih vrijednosti iza kojih stoji cijelo društvo (doživljeno integralno ili u njegovoj etničkoj parcijalnosti) i kao takva vrhunski je cilj slojevito priređena odgoja. Babić je iskusan i oprezan. Zna da bi inzistiranje na totalitetu odgojnih principa sličilo političkom nametanju i već odbačenom balastu staljinističke kontrole. Umjesto povratka u red i stroge proceduralnosti zanatskog odgoja, opredijelio se za primitivistički leksiku. Budući da je likovni jezik neporecivo društvena činjenica, apstrakcija ili konsenzus kolektivne svijesti, onda je u njegovim prapočetcima sve moralo biti okupljeno i do konačnog oblika dovedeno unutar zajednice. U etnički motiviranom okruženju koje je simultano i u dubokoj usklađenosti s likovnom gradilo i širu svijest o sebi i drugima. Ili, kako bismo na osnovi Babićeve teze mogli zaključiti, gradilo je vlastiti plasticitet, obrubljen strogim i na kontrastu definiranim konturama. Ono što ga je karakteriziralo bila je njegova neosobnost. Zajedničko poduzeće u kojem se nije tragalo za hirovitosti jezičnog iskaza ili njegovom, na osobnoj volji, formiranom karakteru. Na početku općenit, a poslije, promjenom povijesnih razloga, očuvan samo unutar minorizirane seljačke zajednice, spomenuti je jezik nudio dvije važne prednosti: autentičnost izražaja i organičnost, koja mu je i bila razlogom. Objе su na svoj način odgovarale aktualnoj ideološkoj percepciji jugoslavenskog modela, i moguće ih je vidjeti kao nešto drukčiju, a opet defenzivnu sintezu pred pitanjima sovjetskih ili kritičara podrijetlom iz europske marksističke ljevice. Nije nezamislivo promotriti Babićevu tezu i kao kritički stav u odnosu na način na koji je upravo u časopisu *Jugoslavija* reprezentiran problem narodne umjetnosti ili, moguće, na način na koji je ista umjetnička forma upotrijebljena u kontekstu jugoslavenskog udjela na Venecijanskom bijenalu. Sljedeće riječi djeluju znakovito. „Trajna aktuelnost i životnost takvog likovnog rječnika je sva upravo u svjedočanstvu naše likovne originalnosti, osnovane na vrednotama naše primitivne kolektivne izražajnosti: organske u porijeklu i spontane u razvoju nasuprot neorganske i nespontane, ishitrenog i izvještačenog primitivizma pojedinaca, dalekih i protivnih kolektivu i njegovu izvornom primitivizmu.”⁵² Karakterom dekorativna, realizirana nekom obrtničkom vještinom na različitim materijalima i u različitim prigodama, ta su djela rabila apstraktnost znakovnog jezika, nikako ne i na mimetičkim principima sreden slikovni slog. Ostajući dosljedno konzervativan po pitanju umjetnosti i širih društvenih gibanja, Babić je tekstem u *Izrazu* neočekivano, premda logički efektno okončao sukob s Gamulinom, ali i gotovo pola stoljeća dugačak niz razmatranja o temi lokalne modernosti i etnički motiviranog izraza u toj istoj modernosti ili njoj usprkos.⁵³

Vratimo li se na tren u 1953., na početak sruza stvorenog po pitanju Hegelova odnosa na pravcu povijest – umjetnost, onda je izvjesno da je spomenuto iskustvo Babić parcijalizirao, prihvaćajući organicističku predodžbu Hegelova koncepta, ne i njezinu dijalektiku pada i sljedstvene propasti. U konačnom, Babićeva je nakana i tražila eliminiranje dviju kategorija. Dijalektika i hermeneutika u uvjetima totalitarizirane suvremenosti nisu bile djelotvorne. Posredno se uključivši u raspravu iniciranu stavovima sovjetskog kritičara, Babić je vrlo strogo polemizirao s Gamulinom i uopće uredništvom *Izraza*. Ono što je ponudio u zamjenu citiranim kategorijama otvaralo je potpuno novi idejni obzor, o kojem je, u danom trenutku, mogao govoriti ili razmišljati samo netko tko je obnašao dužnosti ravne tadašnjim Babićevim, imajući iskustvo i institucionaliziranu snagu u vlastitoj pozadini. Moguće je da su umjetnost i društveni obrisi i dalje koincidirali po određenim pitanjima, ali je suština obaju fenomena bila već odlučena i realizirana formom koja nije bila podložna preispitivanju ili promjeni. Što bi značilo da je Babićeva stajaća točka sama po sebi eliminirala bilo kakvu mogućnost da bi intervencija nekoga poput V. Skaterčikova mogla promijeniti osnovne idejne putanje. Pred sustavnom zabrtvljenošću jugoslavenskog modela sovjetske invektive nisu ničemu vrijedile, što bi za povijesničarski pogled evidentnom činilo drugu Babićevu nakanu. Onu povodom *Izraza* i njegovih umjetničkih preferencija.

Gamulinova dijalektika nije dolazila u obzir, ali se Babiću ništa manje neprihvatljivom činila i Begićeva dopuna te iste ideje. One koja je izrasla na presjecištu s Lefebvreovim stavovima o gradu i suvremenome europskom čovjeku. O Baudelaireovu iskustvu pariške modernosti 19. stoljeća kao prototipu recentne, hermeneutički zasnovane umjetnosti.⁵⁴ Kao takva, ta je suvremenost bila duboko uznemirena i usječena u najdublje zone iskustvenog bića. Delikatno individualizirana i onoga koje se na dnevnoj razini kretalo između u potpunosti suprotstavljenih činjenica širega, povijesno postulirana postojanja. Za Begića bila je to egzistencijalna mjera stvarnosti koja je svoje tragove utiskivala duboko, u samu idejnu nutrinu europskog čovjeka. „Evropski čovjek cjelovito i svakodnevno proživljava raspeće duha između istorije i prolaznog trenutka, živi u antagonističkom susjedstvu industriskih hala, čeličnih velodroma, betonskih stadiona i rimskih amfiteatara, grčkih akropola, gotskih tornjeva, koji mu ispunjavaju životni prostor od stana do radionice i ureda.”⁵⁵ Begićeva je postavka implicirala globalizatorski karakter modernosti, antropološku sintezu u nečemu što je bila idejna projekcija suvremena Europljanina. Babiću se to činilo nepromišljenim i po posljedicama zločudnim, te je intervenirao na način koji mu se činio zgodnim. Umjesto anksioznosti sukobljenih svjetova ili nepomirljivih ideja, cijeloga tog diskutabilno estetiziranog karambola suvremenosti, suvereno je ocrtao vanjske konture onoga što je bilo i što jest kolektivno naše. Umjesto unutrašnjosti opredijelio se za vanjštinu, za obrise i političke premise kolektivnom percepcijom osnažene svijesti jedne etničke zajednice. Ivan Focht, član uredništva, reagirao je u srpanjskom broju 1959.⁵⁶

Hermeneutika kao apstrakcija:

Focht 1959.

Odbijajući predmetnost klasične umjetnosti kao trajnu obavezu likovnog stvaralaštva, Focht ju je modificirao, svodeći je na osjećaj, na osobitost individualizirana raspoloženja, smještenog negdje u dubokim, percepciji nedostupnim slojevima postojanja. I takva distancija nije smjela plašiti potencijalnog promatrača. Naprotiv. Oslanjajući se na stajalište Willa Grohmana, formirano na primjerima pokazanim u djelu Paula Kleea, Focht odlučno priskrbljuje umjetnosti hermeneutičku funkciju. Točno onu koja nije bila plod one eksterne, a zapravo marginalne istine. Umjesto

jedinstvena omotača, na koji je, u harmoniji optičkog totaliteta, reagirala cjelovita zajednica, Focht protežira individualiziranu zbilju, koja je, funkcionirajući kao prisvojena umjetnička manira, postala mjesto jedino mogućeg, a opet duboko osobnog razrješenja dodira na koji je upućivao Begić. Grohmann u tom smislu nije pokazao ni najmanji znak sumnje. „Klee zna da više ne može biti zadaća da se vidljivo reproducira, već da se vidljivo napravi.”⁵⁷ Ali, ne na onaj površni, obrisima predmeta posvećen, a od Babića promoviran način. „Sad je realnost vidljivih stvari postala očigledna i mišljenju se nametnuo utisak da ono što je vidljivo u odnosu prema cjelini svijeta pretstavlja samo izolirani slučaj, a da su ostale istine daleko brojčano nadmoćnije.”⁵⁸ Nekoherentne i individualizirane, takve senzacije zahtijevale su ne samo novu metodologiju istraživanja. Bila je potrebna nova svijest, jedan poseban tip fenomenološke intime, a o njemu sam Focht ozbiljno progovara upravo na primjeru Grohmannovih tvrdnji. „Klee polazi od začetka stvari (...) želi da pogleda i ono unutarne: on secira, presijeca površine i blokove, zagleda u anatomiju i fiziologiju stvari.”⁵⁹ Klee je ponudio umjetničku hermeneutiku koja će vlastitim zaključcima reprezentirati osobit tip kulturnog zemljovida. „Statičko i dinamičko, spoljne i unutarne križaju se tako da se ne mogu stopiti u jedan optički totalitet. Otud prividna nejasnoća.”⁶⁰ Destabiliziran i ispremještan, takav je teritorij mogao sugerirati pojedinca kao mjeru vlastita postojanja. Pojedinca u funkciji subjekta. Stvaralačku osobnost koja je u egzistencijalnom vrtlogu očekivala ili čeznula za sličnom osobnošću naspram sebe. Za promatračem, unificiranim i apstraktnim koliko je i sam subjekt bio. Nikako ne za cijelom zajednicom, jer je ono kognitivno, a tu je počivala bit svake hermeneutike, pripadalo području individualna mišljenja, ne i propagande ili kakvoga ideološkog pritiska. „(Z)ahvaljujući svojoj vezi sa naukom umjetnost odgovara potrebama savremenog čovjeka. A naučni put kojim nastaje slika ne prijeći da se ona neposredno doživi. Ja barem doživljam jednu Wernerovu sliku neposredno kao jedan lijep predmet.”⁶¹ Focht je završnim pasusom precizno podvukao temeljne značajke umjetničke fenomenologije i njezina mjesta u kritičkoj praksi suvremenog marksizma. Stajalište koje se konektiralo na niz nekonvencionalnih teza marksističke ljevice, od Korsch-a do Lefebvrea, s jasnom mišlju da je sloboda autorskog čina dragocjeno mjesto kompletne društvene hermeneutike i da je prijašnje ekonomiziranje na relaciji uspostavljenoj između društvene baze i njezine kulturne nadgradnje konzervativna i već ozbiljno akademizirana teza.

Babićeva intervencija i njegova idejno ukočena predodžba društva i umjetničkog jezika inspirirale su reakciju uredništva *Izraza*. Focht je odgovorio, ne bez gotovo eksplicitnih žaoka usmjerenih k Babiću, podsjećajući na osnovne stavove uređivačke politike. Na Begić/Lefebvreovu tezu o psihozi i egzistencijalističkim kapacitetima suvremenosti. O apstrakciji i njezinoj hermeneutičkoj zadaći, o kojoj je *Izraz*, posredstvom svojih suradnika, vodio izrazitu brigu. Ali, ako se produbljenije pogleda sve to zbivanje oko Babića i obrane dijalektičkih normi steče se dojam da zainteresirani akteri nisu stajali na istovjetnim tračnicama. Babić je, za razliku od uredništva i opće politike časopisa, ostajao eksplicitno povezan s nesuvremenim gibanjima i predmodernim formama. Upravo je na njima i izgradio apartni tip apstrakcije i ono što ju je pratilo – etnički kodiranu, kolektivnim standardima rukovođenu percepciju. Pred takvom koncepcijom Fochtova teza nije djelovala pobjednički, već upravo defenzivno, svrhovito učvršćujući ono što je Babić kanio napasti. Hermeneutika i scijentističke aluzije upućivale su na traumu i njezino razotkrivanje nemimetičkim elementima likovnog jezika, bez do kraja razlučenih odnosa koji su činili ideološki ili institucionalizirani trenutak u kojem je govoreno. Još je i manje bilo moguće angažirati hermeneutički mehanizam ne bi li se njime raspravilo sve ono što je stajalo u temeljnim propozicijama Babićeva svijeta. Odgovor je došao iz neočekivana kuta.

Apstrakcija kao pitanje o krajnjoj instanciji: Lisinski 1959.

U listopadu 1959. *Izraz* je objavio tekst Hrvoja Lisinskog.⁶² Zainteresiran za pitanja koja je slikarstvo kao disciplina otvaralo u prostoru između obrta i umjetnosti, Lisinski je promatrao različite trenutke uklapanja stvaralačkog poriva u socijalno-ekonomske strukture realno postojećeg svijeta. Bio je to autentičan dodatak standardima nekonvencionalna mišljenja, usprkos dogmama i političkim strahovima. Da bi čitatelju objasnio što se krilo u potrebi umjetnika da slikaju točno određenu temu (*Noćnu stražu* ili Kristove portrete), Lisinski je problem pripremio dugačkim uvodom. Njegova je funkcija bila da točno ocrti i razdvoji polja kompetencije između obrta i umjetničkog rada. „(S)vaka obrtnička djelatnost ispoljava dvije osnovne tendencije: težnju za postizavanjem najvećeg učinka sa najmanjim utroškom energije i težnju za ljepotom proizvoda.”⁶³ Efikasnost je odvajala diletanta od majstora, i takva se obrtnička vrijednost istodobno zrcalila i u samoj umjetničkoj vještini. „U slikarstvu se to svodi na funkcionalnost pokreta i sredstava kojima se slika ostvaruje: nijedan suvišan potez, nijedan na krivom mjestu uz potrebu da se drugim nadopuni, nijedna nepotrebna kap boje.”⁶⁴ Lisinski je izveo zanimljiv zaključak, koji bi, usprkos svemu, ostao prikriiven u komplicirane odnose obrta i likovne vještine, da ga nije odmah dopunio onim što je i činilo esencijalno središte problema. „No tendencija postizavanja najvećega učinka najmanjim sredstvima nije samo posljedica takvog praktičkog faktora robne proizvodnje, nego bitno izvire iz zdravog ljudskog egoizma, koji želi da postigne najbolje, odbijajući da od sebe dade više nego što je neophodno.”⁶⁵ Implikacija je bila dalekosežna i nesumnjivo je smjerala k trenutku elitizacije proceduralnih posljedica umjetničkog rada. Efikasnost i dijalektika, obilježene znacima korisnosti i štedljivim karakterom rada, lako su slamale neodlučne. Umjetnike usporenih reakcija ili obične zanatlije bez dublje svijesti o ontičkim faktorima stvaralaštva. Lisinski je tu određen – samo oni koji budu sposobni pratiti evolutivni zamašnjak tehnologije i stilskih pročišćenja, budne percepcije i besprijeorne vještine, zavrijedit će pamćenje. Moć da nadvise banalne, organske posljedice pojedinačne smrti i da budu dio šireg, uvijek na individualiziranim postignućima konstruirana identiteta. Zajednica je prosjek i negacija individualne sposobnosti, obrtničke ili umjetničke, svejedno. Etnički mitovi, državni teoremi ili ideološke fraze tu nisu bili od osobite pomoći. Zaborav je bio ravan smrti, a upravo se u taj detalj i smještao onaj umjetnički suvišak kojim se od sitna obrta odvajao umjetnički čin. Ili, kako je to Lisinski pokazao na primjeru Rembrandtove *Noćne straže*: „Tu je osnovno pitanje o smislu ljudskog opstanka, koje je slikarskim sredstvima likovno izraženo: iz pojmovnog ovo je pitanje presađeno u vidljivost. Istina je, doduše, da na slici pitanja o iskonskom smislu ljudskog opstanka nisu našla odgovor: ostadoše u stanju neke svete jeze pred samom mogućnošću takvog pitanja. No upravo ta sveta jeza i jeste umjetnički sadržaj djela.”⁶⁶ Obrnuvši cijeli krug, Lisinski se vratio osnovnim tezama uredništva i pojedinih suradnika *Izraza*. U odnosu povučenom od obrtnika do vrhunskog umjetnika 17. stoljeća, Hrvoje Lisinski pokazao je bitnu srodnost s tezama Grge Gamulina ili Ivana Fochta, uvažavajući principijelne pretpostavke dijalektike, ali ne na način hermeneutički ili sposoban da dođe do odgovora koji bi imao kolektivnu refleksiju. Individualizirana i ozbiljno estetizirana njegova je kretnja po tankoj crti povučenoj na razlici života i smrti, onaj napor da se i pored bioloških obaveza opstane i preživi, od ontičke jeze načinila kategoriju ravnu Baudelaireovoj paradigmi ili Lefebvreovu marksizmu. U pojavnom smislu, vizualno monokromna i pozadinski smještena, jeza je doticala osnovne pretpostavke apstraktno realizirane sublimnosti, spajajući različite epohe, ali identična osjećanja i na isti način realiziranu moć izdizanja nad smrću i banalnosti. „Odjednom, njemu je nestala jasnoća

dogadaja. Iza građanskog opstanka na njega je vrebalo pitanje opstanka ljudskog. Nipošto mu nije bilo jasno otkuda te pojave iz mraka beskrajnog prostora, niti kuda idu kroz trenutak svjetla opet u mrak vječnosti.⁶⁷

Freudistički postavljena teza govorila je ozbiljno o fenomenološkim koliko i egzistencijalistički produciranim problemima, bivajući na vrlo autentičan način realizirano produljenje Gamulinove vjere u dijalektiku, a isto toliko i negacija Babićeve konzervativnosti i idejne statičnosti pred nečim što nije bila apstrakcija, ali se apstraktnim motivima glasala u javnosti i aktualnim ideološkim prilikama. *Izraz* je te 1959. tražio sigurnost i čvrsto tlo pred sovjetskim izazovima, a dobio je kompleksnu lokalnu sliku i različite uporišne točke kada su u pitanju bili modernost, umjetnička osobnost i različite likovno-estetske kategorije. Ipak, u donekle oporom zaključku vrijedno je primijetiti da će svi opisani prijevori izgubiti na ideološkoj uvjerljivosti već za nekoliko godina. Neznano tadašnjim akterima, šezdesete će donijeti drukčije ili samo na različit način postavljene probleme, u kojima naizgled pobjednički modernizam prethodnog desetljeća neće biti pozvan da formulira gledišta i daje odgovore na pitanja o osobnoj jezi ili predmetnim obrisima koji su bili granice ili su to tek, u nekoj drukčijoj opciji promatranja, trebali biti.

BILJEŠKE

- ¹ Opći i pojedinačni povijesni pregledi od interesa za tekst: MARI-ŽANIN ČALIĆ, *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Beograd, 2013., 234–252; ZDENKO RADELIĆ, *Hrvatska u Jugoslaviji 1945. – 1991.: od zajedništva do razlaza*, Zagreb, 2006., 269–328; DEJAN JOVIĆ, *Hrvatska u Jugoslaviji*, *Reč*, 75 (2007.), 61–98; NEVEN ANĐELIĆ, *Bosna i Hercegovina: Između Tita i rata*, Beograd, 2005., 37–58.
- ² O deklaracijama i njihovim posljedicama vidjeti opsežnije u: SVETOZAR RAJAK, *Yugoslavia and the Soviet Union in the Early Cold War: Reconciliation, comradeship, confrontation, 1953–1957*, New York, 2013.
- ³ O navedenim epizodama i općim idejnim tijekovima: JEŠA DENEGRİ, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1993., 5–19; LIDIJA MERENIK, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945–1968.*, Beograd, 2010., 60–71; LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, 2006., 11–26.
- ⁴ SVETOZAR RAJAK (bilj. 2), 151–161.
- ⁵ Opću poziciju jugoslavenskog modela težom je činila istovremena negacija kulturnih nanosa s druge strane Atlantika. Moderni-

zacijska koncepcija, kultivirana na istaknutim američkim sveučilištima (idejnim se nositeljima smatraju Talcott Parsons, Walt Rostow), također je negirala kulturne trenutke modernosti inzistirajući na tome da k cilju, industrijskoj modernosti, istodobno i ravnomjerno vode dva pravca, kapitalistički i komunistički, i da njihove uočljive razlike nisu suštinska prepreka niti pokazatelj kvalitativno drukčijeg poretka. Opširnije u: NILS GILMAN, *Mandarins of the Future: Modernization Theory in Cold War America*, Baltimore, 2003., 12–23.

- ⁶ Upravo bi Kardeljev odgovor mogao biti promatran kao stožerna ideološka primjedba usmjerena k Moskvi i njezinoj aktualnoj pretenziji. Za Kardelja, u tome opasnom, a po logici zbivanja spasonosnom obratu slabosti sovjetskog modela sezale su dalje i dublje od Staljina i njegove vlasti. SVETOZAR RAJAK (bilj. 2), 189–190.
- ⁷ Primjer angažiranja jugoslavenskih umjetnika na Venecijanskom bijenalu znakovit je trenutak u kojem se pokretao cjelokupni državni mehanizam. O načinima i detaljima povodom jugoslavenskog sudjelovanja 1956. i 1958. vidjeti u: ANA EREŠ, *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938 – 1990.): Kulturne politike i politike izložbe*, Beograd, 2020., 132–172.

- ⁸ Pod uredništvom Ota Bihalji-Merina, broj je bio posvećen jugoslavenskom slikarstvu i pažljivo podijeljen na tematske odjelke, na način da je sve bilo dijalektički uklopljeno u dugačkom rasponu od tradicije do suvremene apstrakcije. Suradnički tim činili su: Momčilo Stevanović, Aleksa Čelebonović, Zoran Kržišnik, Mića Bašičević, France Šijanec i Miodrag B. Protić. Osim što je cjenovnik naveden u impresumu (od američkog dolara do sovjetske rublje) pokazivao osnovnu svrhu magazina, zamjetno je i odsustvo stručnih suradnika iz Bosne i Hercegovine.
- ⁹ Pokrenut u siječnju 1957., časopis je u podnaslovu definiran kao Časopis za književnu i umjetničku kritiku. Funkciju glavnog i odgovornog urednika obnašao je Midhat Begić, uz asistenciju dvojice urednika, Ivana Fochta i Slavka Leovca. Načinom na koji je koncipiran i reprezentiran u široj jugoslavenskoj javnosti svjedočit će o ambiciji koja je znatno premašivala svijet lokalno kodiranih inicijativa.
- ¹⁰ Činilo se funkcionalnim i u potpunosti primjerenim posegnuti za suradnicima, likovnim kritičarima iz Beograda i Zagreba. Takvom će radnom strukturom, i nikako ne samo u stvarima likovne umjetnosti, *Izraz* odraziti stajalište Ivana Lovrenovića o Bosni i Hercegovini kao „unutarnjoj zemlji”. Diskutabilan i opterećen nepovoljnim balastom, taj se termin ovdje ukazuje u smislu potrebe koju su slična društva imala u odnosu na susjede i one koji su u nekom segmentu društvene pojavnosti prednjačili. IVAN LOVRENOVIĆ, *Unutarnja zemlja: Kratki pregled kulturne povijesti Bosne i Hercegovine*, Zagreb, Sarajevo, 2017.
- ¹¹ MALIK MULIĆ, Sovjetski književni časopisi, *Izraz* 1 (1957.), 93–95.
- ¹² O sovjetskoj poststalinističkoj likovnoj umjetnosti vidjeti u: MATTHEW BOWN, 1954–1964, u: *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970* (ur. Matthew Bown), Milano, 2012., 97–113.
- ¹³ ALEKSANDAR FLAKER, Dvije slikarske izložbe. Vercors u Moskvi, *Izraz*, 6 (1957.), 608–612.
- ¹⁴ Prije no što će kritički razmotriti Vercorsovo gostovanje, pažljivo je prikazao izložbu nove zvijezde moskovskih galerija, Ilje Glazunova. Izložene slike stajale su kao tematski isječci svakodnevnog života, ali su Flakerovu pažnju privukli njegovi grafički listovi. „A naročito dva velika portreta Glazunovljevih ruskih ljudi – odlučno lice čovjeka-borca i napačeno, ali samopouzđano lice ruske žene. U tim je portretima Glazunov posve nacionalan i duboko istinit.” Bila je to platforma za ono što će o sovjetskom realizmu uskoro progovoriti i sam Henri Lefebvre. ALEKSANDAR FLAKER (bilj. 13), 609.
- ¹⁵ ALEKSANDAR FLAKER (bilj. 13), 612.
- ¹⁶ HENRI LEFEBVRE, O socijalističkom realizmu, *Izraz*, 11 (1957.), 490.
- ¹⁷ HENRI LEFEBVRE (bilj. 16), 190. Tekst je preuzet iz francuskog književnog časopisa *La Nouvelle Revue Française*, broj za listopad 1957., čineći samo segment kompleksnog razmatranja fenomena koji bi, modernošću i pod nazivom *novog romantizma* mogao odbiti akademiziranu pretenziju neoklasicizma. Francuskog, koliko i onog sovjetskog, pseudomarksističkog. HENRI LEFEBVRE, Twelfth Prelude: Towards a New Romanticism?, u: *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959–May 1961*, London, 2011., 239–388.
- ¹⁸ Lazar Trifunović nastupio je već u veljači 1957. prikazom „Izložba savremene italijanske umjetnosti”, osvrćući se na aktualno stanje i unutarnje odnose između umjetničkih grupa i pojedinaca. Odbacivši akademska zastranjenja i realizam starijih aktera, kao nešto anakrono ili nedostatno, Trifunović je s dužnom pažnjom ispratio ono što su ponudili talijanski umjetnici mlađe generacije, a posebno njihovo odvajanje od svijeta prirode u svijet likovnog istraživanja. Njegovo prihvaćanje asocijativnosti, a posebno čiste apstrakcije u djelima Vedove i Santomasa više je nego upadljiv znak kulturnog profila vodećih ljudi *Izraza*. LAZAR TRIFUNOVIĆ, Izložba savremene italijanske umjetnosti, *Izraz*, 2 (1957.), 175–177. O Trifunoviću kao kritičaru na prijelazu pedesetih u šezdesete vidjeti u: VESNA KRULJAC, *Lazar Trifunović: Protagonist i antagonist jedne epohe*, Beograd, 2009., 67–70.
- ¹⁹ GRGO GAMULIN, Jesen u Zagrebu: Likovna kronika, *Izraz*, 1 (1958.), 55–62.
- ²⁰ Uredništvo *Izraza* provelo je tijekom 1957. (od ožujka do kolovoza) opsežnu anketu među suradnicima, postavljajući im pitanje: „Šta je moderno i gdje ga vidite?” Odgovori su varirali intenzitetom prihvaćanja modernističkog jezika, ne samo i isključivo onoga likovnog podrijetlom, a mogući presjek nudilo je stajalište Fadila Hadžića. Oprezan, ako ne i odbojan pred činjenicama dodira umjetnosti i tehnologije, Hadžić je inzistirao na polaganom prihvaćanju novih načina i uopće moderniziranja, ostajući povezan s lokalnim kodovima i nadgradnjom onoga što je već bilo usvojeno i iskustveno provjereno. FADIL HADŽIĆ, Anкета, *Izraz*, 3 (1957.), 256.
- ²¹ Rekonstruirajući sukobe oko tipa i prirode aktualne umjetnosti u Hrvatskoj, Ljiljana Kolečnik za stožerni motiv uzima „borbu mišljenja”, započetu u prosincu 1953. polemičkim prilogom Rudija Supeka u *Pogledima*. Praktično manifestiranje njegova obraćanja reprezentiralo se u formi sukoba između umjetničkog *establishmenta* (Babić, Hegedušić) i umjetnosti koja je svojom vitalnošću bila posvećena modernizmu i suvremenim kretanjima. Sučelili su se institucionalizirani akteri i nekonvencionalne osobnosti likovnog života (Putar, Bašičević, Gamulin), posljedice su bile neizbježne i prelomile su se na onima koji nisu bili stavljeni pod zaštitu sustava. Grgo Gamulin izgubit će mjesto predavača na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a početak pada, za Jasnu Galjer, označio je trenutak u kojem se angažirao u javnoj raspravi, replicirajući Hegedušiću i kadrovskoj politici Instituta za likovne umjetnosti JAZU. Teorijski oslonac angažiranoj kritici priskrbit će Radoslav Putar analizirajući prve značajke grupe *EXAT 51*. Ono što je intrigantno, promatrajući iz povjesničarskog kuta, Putar nije dao jedinstvenu ocjenu. Povodom prve izložbe spomenute grupe konstatirao je da će budućnost odvesti hrvatsku umjetnost k „realnom apstrahiranju fizičkih aspekata stvari”, a da bi u naknadnim analizama promovirao sintezu kao djelatni termin, zaklanjajući se iza nasljeđa *Bauhaus*a i njegove mješavine različitih likovnih disciplina. Moguće je da će takva rastresitost i pogodovati gipkosti i trajanju nonkomformne struje u hrvatskoj i jugoslavenskoj javnosti. Za detalje vidjeti u: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 3), 219–234.
- ²² Gamulin je reagirao na tvrdnje Danila Pejovića iznesene u prikazu osnovnih problema Hegelove estetike. Njegovu tvrdnju da će osnovni tijek Hegelova razumijevanja umjetnosti slijediti i sam Marx, Gamulin je odbacio kao netočnu. GRGO GAMULIN, Hoće li umjetnost umrijeti?, *Krugovi*, 4 (1953.), 336–342.
- ²³ GRGO GAMULIN (bilj. 22), 342.

- ²⁴ GRGO GAMULIN (bilj. 22), 342.
- ²⁵ Gamulinova kritika pomiče u travanj 1953. početak „borbe mišljenja”, ne napadajući neku od odgovornih figura *establishmenta*, nego se usmjeravajući na novostečeni karakter suvremenoga likovnog jezika – emancipatorski i u intelektualnom, koliko i u vizualnom smislu nemimezisni odnos spram referenta i poželjna modela.
- ²⁶ LJUBO BABIĆ, O progresu i tradiciji na likovnom području, *Republika*, 5 (1954.), 370.
- ²⁷ Tekst iz *Nove Evrope* nije zavrijedio ozbiljniji pogled povjesničara. Ipak, promatramo li ga u sklopu općeg sazrijevanja Babićeve ideje o „našem izrazu”, onda je njegov kontekst vrijedno potražiti na nekoliko mjesta. Na primjer: MARIJAN ŠPOLJAR, „Nezavisnost našeg izraza”: Od likovnog do ideološkog konstrukta, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi* (ur. Libuše Jirsag, Petar Prelog), Zagreb, 2013., 29–35; LJUBO BABIĆ, Umjetnička nastava: Kratak predgovor jednom referatu, *Nova Evropa*, 14 (1921.), 554–561.
- ²⁸ LJUBO BABIĆ (bilj. 26), 372.
- ²⁹ LJUBO BABIĆ (bilj. 26), 372.
- ³⁰ LJUBO BABIĆ (bilj. 26), 373.
- ³¹ HENRI LEFEBVRE, Prema revolucionarnom romantizmu, *Izraz*, 1 (1959.), 112–127.
- ³² HENRI LEFEBVRE (bilj. 31), 113.
- ³³ HENRI LEFEBVRE (bilj. 31), 113.
- ³⁴ HENRI LEFEBVRE (bilj. 31), 113.
- ³⁵ HENRI LEFEBVRE (bilj. 31), 114.
- ³⁶ Venecijanski bijenale 1958. ostavit će određene, ne do kraja razumljive tragove u hrvatskoj likovnoj kritici. Jedan od njih, možda i najmanje razumljiv, bio je onaj Radoslava Putara, kojim je, uglavnom nepovoljno, ocijenjeno mjesto i vrijednost jugoslavenske selekcije. Izdvojivši „(s)eriozni i vrlo uvjerljivi izbor dijela iz novijeg opusa” Gabrijela Stupice, ostale sudionike nije smatrao kvalitativno dostatnim ili je, u slučaju Olge Jevrić, izloženo doživio kao nezrelo i u cjelini bespotrebno. Imajući u vidu da su njezine skulpture reprezentirale usamljeni primjer jugoslavenske apstrakcije, može se smatrati neobičnim izostanak Gamulinove ili reakcije Lazara Trifunovića, koji je, još u ožujku 1957., u tekstu o suvremenoj srpskoj skulpturi akcentirao apstraktne tendencije kao ono što je u danom trenutku po namjeri i vrijednosnim posljedicama bilo besprijeekorno. Možda je izostanak reakcije, makar bi ona bila *post festum* karakterom (Putar tekst objavljuje tijekom 1959.), dokaz o drukčijoj, dominantno eksternoj usmjerenosti idejno-kritičkog fokusa *Izraza*. RADOŠLAV PUTAR, *Likovne kritike, studije i zapisi 1950–1960.*, (ur. Ljiljana Kolečnik), Zagreb, 1998., 321–323.
- ³⁷ JOHN BERGER, The Biennale, u: *Landscapes: John Berger on Art*, London, 2016., 155–158.
- ³⁸ JOHN BERGER (bilj. 37), 156.
- ³⁹ JOHN BERGER (bilj. 37), 157.
- ⁴⁰ JOHN BERGER (bilj. 37), 157.
- ⁴¹ GRGO GAMULIN, Tragedija bez stila, *Izraz*, 2 (1959.), 160–171.
- ⁴² Naizgled paradoksalno, Skaterčikov insistira na vrijednosti kulturne produkcije, posredno dajući za pravo ideolozima jugoslavenskog modela. Međutim, opća razina unutarkomunističkih odnosa zahtijevala je radikalizaciju odnosa. Staljinova smrt, a još više posljedice forsirane destalinizacije nakon 20. kongresa KPSS-a (veljača 1956.), uvjetovali su ozbiljan nemir među staljinistički modeliranim liderima istoka. Službeni Peking, igrajući dvostruko kodiranu igru, u komunističku je javnost pustio činjenice vlastite preneraženosti nemarom i nepoštovanjem Staljinova lika i djela. Ali, u jeku industrijalizacije i već ozbiljnog oslanjanja na zapadnu tehnologiju, Mao Zedong pažljivo u prednji plan postavlja pitanja morala i moralnih nedostataka. Odbaciti Staljinovo nasljeđe u potpunosti bilo je znak slabosti i moralnog nemara, na što Kina i njezina komunistička partija nisu bile spremne. Moralna izvrsnost sada je bila ulog kojim je Peking pojačao svoju poziciju, nudeći sigurnost ugroženim liderima na istoku, istovremeno imajući adekvatan materijal u ideološkom ekonomiziranju sa sovjetskim liderima i njihovim ideološkim modelom. Jugoslavija je tu zauzela visoko mjesto, simbolizirajući negativnu stranu slabosti, defetizma i kontrarevolucionarnog ophođenja. Sve to popisano je i obrazloženo u anonimnom tekstu (pisao ga je vodeći ideolog, Chen Boda), tiskanom 29. prosinca 1956., u partijskom glasilu *Renmin Ribao*. U drugoj polovini pedesetih upravo će na tom mjestu postavljene teze govoriti u prilog pravovjernosti ili otpadanju od nje. Kina je permanentno pritiskala, a jedan od tih pritiskala ili sama pretpostavka da se spram Jugoslavije i njezine kulture treba držati ozbiljno i na distanci i razlogom je Skaterčikovljeva teksta u *Iskustvu*. O navedenim tendencijama detaljnije u: SERGEY RADCHENKO, *To Run the World: the Kremlin Cold War Bid for Global Power*, Cambridge, 2024., 176–181; SVETOZAR RAJAK (bilj. 2), 191–199.
- ⁴³ GRGO GAMULIN (bilj. 41), 164.
- ⁴⁴ GRGO GAMULIN (bilj. 41), 170.
- ⁴⁵ GRGO GAMULIN (bilj. 41), 170.
- ⁴⁶ Protićeva teza, izuzev općega dijalektičkog karaktera cjeline, vjerojatno je i ciljana tekstem sovjetskog kritičara, premda je izrečena oprezno i ne bez potrebne ograde. I sam nesiguran u dubinu i stabilnost njezinih temelja, Protić je aktualnu apstrakciju na različitim jugoslavenskim prostorima označio kao nešto što je, neminovnošću orijentacije priloga na kubizam i njegovo nasljeđe, bilo nemoguće zanemariti. Izdvojeni su Edo Murtić, Stane Kregar, Mario Maskareli, Dragoslav Stojanović-Sip, Dušan Ristić i Rašica, Picelj i Srnc kao članovi grupe Exat 51. MIODRAG B. PROTIĆ, Od kubizma do apstrakcije, u: *Jugoslavija: Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, (ur. Oto Bihalji-Merin), Beograd, 1957., 155–188.
- ⁴⁷ LJUBO BABIĆ, Problem izraza u crtežu, *Izraz*, 3 (1959.), 267–270.
- ⁴⁸ LJUBO BABIĆ (bilj. 47), 267.
- ⁴⁹ LJUBO BABIĆ (bilj. 47), 268.
- ⁵⁰ LJUBO BABIĆ (bilj. 47), 268.
- ⁵¹ Vrijedno je spomenuti neobičnu koincidenciju. John Berger piše o crti 1960., i njegov pogled na stvar pokazuje određenu konvergenciju koja bi mogla poslužiti boljem razumijevanju Babićeve gledišta, ali i općem stanju odnosa u svijetu marksističke estetike. „Opće je poznata činjenica u likovnom odgoju da u središtu umjetničke zadaće počiva specifičan proces promatranja. Crta, područje tonske kompetencije, nije odista značajna stoga

što bilježi ono što vidite, već stoga što će vas upravo ona voditi u promatranju. Slijedeći elementarnu logiku provjeravanja, nalazite potvrdu ili nijekanje na samom objektu ili u vlastitom sjećanju istoga... konture koje ste ocrnali ne označavaju više rub onoga što ste promatrali, nego rub onoga što ste sami postali." Zastavši na trenutak, Berger se osvrnuo i gotovo Babićevim jezikom okončao: „Moguće je da sve ovo zvuči nepotrebno metafizički." JOHN BERGER, *The Basis of all Painting and Sculpture is Drawing*, u: *Permanent Red: Essays on Seeing*, London, 2025., 23.

⁵² LJUBO BABIĆ (bilj. 47), 270.

⁵³ Zanimljivo je da se Babić, posuđujući termine geometrijske pravilnosti i muzikalnosti, koristio suvremenim jezikom pri tumačenju vrhunskih, likovno apstraktnih primjera modernističke umjetnosti. Čini se da je, u neobičnom preokretu elemenata, za kolektivni jezik jedne zajednice potražio istu onu autentičnost i neponovljivost, i da je, dubokom namjerom vođen, stao uz bok Bergerovoj primjedbi o metafizičkom aberiranju crte i crteža. „Istina, to kolektivno slikovno pismo bilo je uglavnomu većini ukrasne prirode i po svojim dimenzijama sitno, ali u svojim po-najboljim primjerima bilo je osobito i skladno, i po formi, i po boji, a nada sve po crtežu, koji je u svom živom toku nosio bogatstvo i punoću karakterističnog ritma i bio u biti muzikalan, kao što je to svaka prava likovna kreativnost." LJUBO BABIĆ (bilj. 47), 269–270.

⁵⁴ Služeći se mogućnostima koje je nudio alegorizirani svijet nekonvencionalne ljevice, Lefebvre ističe upravo Baudelaireov primjer i bazičnu strukturu njegove vrlo osobne, životnim stilom realizirane hermeneutike. I dok je Marx odlučno kritizirao podvojenost modernog života i rasijecanje njegove prirodnosti

funkcionaliziranom kulturom, Baudelaire „interpretira ovu dvojnost na potpuno drugačiji način, koristeći je u namjeri raspoznavanja dalekih odjeka već odavno izgubljene ljepote u trivijalnim i svakodnevnim stvarima, poput odjeće, vozila ili ljudskih masa." HENRI LEFEBVRE, *Eleventh Prelude: What is Modernity?*, u: *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959 – May 1961*, London, 2011., 171.

⁵⁵ MIDHAT BEGIĆ, *Moderno i klasično: Uz anketu o modernom*, *Izraz*, 10 (1957.), 361.

⁵⁶ IVAN FOCHT, *Apstraktno slikarstvo pod udarima*, *Izraz*, 7–8 (1959.), 20–26.

⁵⁷ IVAN FOCHT (bilj. 56), 25.

⁵⁸ IVAN FOCHT (bilj. 56), 25.

⁵⁹ IVAN FOCHT (bilj. 56), 25.

⁶⁰ IVAN FOCHT (bilj. 56), 25–26.

⁶¹ IVAN FOCHT (bilj. 56), 26.

⁶² Hrvoje Lisinski (1935. – 1971.), hrvatski filmski kritičar i publicist. Pripadao novom valu hrvatske filmske kritike, baziranom na idejnom uvažavanju američkoga žanrovskog filma (tzv. hičkokovci). Suosnivač i dugogodišnji urednik III. programa Radija Zagreb. HRVOJE LISINSKI, *Slikarstvo kao obrt i kao umjetnost*, *Izraz*, 10 (1959.), 279–286.

⁶³ HRVOJE LISINSKI (bilj. 62), 279.

⁶⁴ HRVOJE LISINSKI (bilj. 62), 279.

⁶⁵ HRVOJE LISINSKI (bilj. 62), 279.

⁶⁶ HRVOJE LISINSKI (bilj. 62), 284.

⁶⁷ HRVOJE LISINSKI (bilj. 62), 283.

