

ЂОРЂЕ СИМИЋ

СЛИКАРСТВО ПРИЗОРА МИЋЕ ПОПОВИЋА КРОЗ СОЦИЈАЛНИ, ДРУШТВЕНИ И ЛИКОВНИ КОНТЕКСТ

САЖЕТАК: Рад кроз социјални, друштвени и ликовни контекст анализира појаву призора и дух времена који је допринео његовој појави у сликарству Миће Поповића. Циљ овог истраживања је да утврди друштвени и социјални контекст Поповићевих слика у датом времену, као и да ликовно структурира различите тематске оквире који се појављују у сликарству призора. Поповићево сликарство призора се не може сагледати без политичког и друштвеног контекста. Овај период је препун садржаја који је тектонски пореметио читав свет, па тако и уметност уопште. Без јасног увида у само уметничко размишљање о овим променама, као и о системски постављеним афинитетима, не бисмо могли разумети идеју која је настала у сликарству призора. Кроз овај рад образлажу се политичке и друштвене промене и њихов утицај на уметност. Излажу се Поповићеве ставови поводом тих промена, као и његови ставови о самим призорима. Поповићево сликарство призора врло је сложен концепт у ликовном али и у тематском смислу и за његово разумевање потребно је прегршт мишљења теоретичара уметности како бисмо га разумели. Кроз анализе стручне литературе о Поповићевом раду, као и поређењем различитих ставова о структури и ликовности слика, у раду ћемо покушати да образложимо сликарство призора Миће Поповића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мића Поповић, призори, социјални реализам, нова фигурација

Увод

На појаву Поповићевих призора утичу друштвенополитичке прилике у свету крајем шездесетих година. Вијетнамски рат, укидање људских и политичких слобода, цивилне и војне диктатуре, раст економске неједнакости у подељеном свету доводе до велике политичке кризе, која свој врхунац достиже 1968. године, са студентским протестима. Гушењем студентског покрета руши се највећи послератни ентузијазам код младих и због тога настају велике последице у свету. Млади се повлаче у себе, при чему се ствара аверзија према политици или се прелази у екстремизам оснивањем милитантних терористичких група. Све то доводи и до нових тенденција у уметности. Долази до појаве концептуалне уметности и чистог политичког сликарства. Ови догађаји, наравно, утичу на осетљивог сликара какав је Мића Поповић и на његово интересовање за идеју сликарства призора.

Важно је разумети и климу југословенског друштва у коме су настали призори. Тих година статус уметника као и функција уметничког дела код нас још увек нису били решени. У свету су се истицала два модела, источни и западни, док је југословенско друштво још увек тражило свој ликовни израз. Због такве дилеме бива угрожен и сам уметник. Услед великих миграција становништва и мењања његове структуре, људи се окрећу углавном основним потребама и тежњама, док су духовне потребе занемарене, а системске потребе за сликом и уметношћу непостојеће. Уметност је била пољуљана. У таквој атмосфери готово је немогуће покренути плодноне идеје и праве конфронтације. Крајем шездесетих година 20. века сликарство се окреће поменутом концептуализму и политичкој уметности, раскидајући везу са старим вредностима јер су оне одраз владајућих класа. Уколико уметник није имао афинитета ка изражавању политичких и других ставова, оријентисао се ка фигурацији и хиперреализму, што је значило окретање самом себи, традицији, занату, прихватању репресије и прибегавању личним осећањима.¹ С друге стране, концептуализам је имао идеју да потисне традиционализам, не само у занатском већ и у институционалном и идејном смислу.

Лазар Трифуновић је истакао једну од примарних идеја концептуализма:

¹ Лазар Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1983, 93–97.

Ако је тело слике могло да буде постварено, увучено у систем трговине, политику галерија, манипулацију критике и државну пропаганду, остала је нада да се то не може десити и идеји слике.²

Поповић је у оваквој друштвено-уметничкој атмосфери пратио сопствене законитости. Његово сликарство, и поред нових уметничких тенденција „Обнове слике” у Југославији, није имало ничега заједничког са њима.³

Идеја сликарства призора

Поповићево сликарство призора настаје 1969, када он завршава рад на последњим сликама енформела и враћа се фигуративним композицијама које излаже 1971, називајући изложбу „сликарство призора”. Кроз сликарство енформела Поповић није могао да изрази колективно незадовољство, већ само лично. Још од својих раних размишљања о уметности, он је тежио некој врсти ангажованог сликарства.⁴ Подједнаку улогу у мењању Поповићевог стила имала је и ликовна презасићеност, потрошеност због које долази до одређеног манира, што му није омогућавало да се даље ликовно развија.

Лазар Трифуновић константује:

Чим слика постане искључиво производ укуса и веште руке, из ње нестане дух, идеја и живот, због чега сликарство губи сврху као чин и као језик у комуникацији између људи.⁵

Један од разлога за разилажење са енформел стилем лежи и у Поповићевом ангажовању на филму. У току сликарске фазе енформела, Поповић је режирао пет филмова: *Човек из храсинове шуме* (1963), *Рој* (1966), *Хасанајиница* (1967), *Делије* (1969) и *Бурдуш* (1970), чиме се пробудило ново размишљање о компоновању слике, покрета, осветљења. Радећи на поменутим филмовима открио је нове могућности компоновања снажним контрастима, црним и белим површинама. Поред контраста, њега је код филма фасцинирала слика. Ограничена на квадрат, а опет покретна, она која пружа почетак и крај. У призорима Миће Поповића видна су два решења која су проистекла из филма. Прво је сукцесивност покрета (*Јуиџарња ђимнастџика Миодрага Поповића*, 1969), где је помоћу

² Исто, 98.

³ Исто.

⁴ Исто, 91.

⁵ Исто.

пет слика желео да добије ефекат сецирања и издвајања сваког двадесетог квадрата филмске траке. Друго решење је било умањивање објекта на шест сукцесивних слика (*Гвозденов ѓрафикон*, 1–6), чиме је произвео ефекат повлачења камере са крупног плана на тотал.⁶

Иако се ради о социјалним темама, Поповић је сматрао да сликарство призора није политичко сликарство, јер је био мишљења да политичко сликарство мора да нуди неко решење, или бар да поседује усређитељску амбицију. Лазар Трифуновић посебно акцентује Поповићеву изјаву:

А ја желим само да сведочим. Сведочити! Хтео бих да присуствујем и сведочим. Не желим да заузимам ништа па ни став. Не треба ми. Не одговарам на питања која и сам себи нисам поставио. Гледати и сведочити. Али и сликати.⁷

Полазна тачка уметности није увек стварање за вечност и приказивање трајних истина, већ то може бити и човеково, сликарево тренутно растерећење. Сликајући сељаке, раднике, оскудне мртве природе, Поповић не реферише нужно на политичку уметност, али стављајући их у контекст, пажљиво бирајући мотив, он их поставља на основу политичког и људског става. Није политизовао тему, већ је његов политички став изабирао њу. Поповић суочава посматраче са истинама које у то време друштво није желело да види. Приказује људе са маргине друштва, сиротињу, гастарбајтере, што јасно осликава његов став и мишљење о друштвеном уређењу.⁸

Ликовни оквир призора

У ликовном смислу, сликарство призора је проистекло из енформел слике. Поповић је задржао нека средства и технологије које је простудирао у енформелу, као и структуру слике, али увођењем фигурације сама порука дела се променила. У свом техничком поступку композиције призора се ослањају на занатски класичан сликарски приступ фигурацији и предметима. Поповићево сликарство је ближе концептуализму него традиционалном сликарству зато што су у питању различити медијуми, другачије полазне идеје и циљеви. Али за разлику од концептуалаца, Мића Поповић се увек држао сликарства и сликарског поступка нано-

⁶ Исто, 92.

⁷ Исто.

⁸ Исто, 102–103.

шења боје колористички за одређене намене. У призорима он намену акцентује. Она говори о горућим проблемима друштва. Чак је на многим делима значајнија сама идеја и концепт него занатски, сликарски поступак. Сваку своју слику он пажљиво кадрира, проматра, осмишљава и скицира. Код Поповића нема случајности.⁹

Конструкција слике је огољена, поступак откривен, чак незавршен. Аплицирањем стварних предмета он слици мења намену. Дело постаје канал обостране комуникације.¹⁰ У концептуалном смислу долази до промене сликарског поступка. Поповић тежи да на сликама призора изрази осећање виђеног, да изрази јавну присутност. Настоји да кроз традиционални технолошки поступак поврати она средства која су са енформелом нестала из уметности, а то је тежња за обновом изгубљеног интегралног говора слике. Структуралну текстуру је задржао из енформела, а саму слику је градио независно од ње, чиме она добија одређену динамику која парира статичности.¹¹

Веза између енформел слике и слике призора одржава се кроз структуру и материју. Бавећи се овим елементима, Поповић је напустио многа традиционална средства, пре свега боју, градећи слике у три основна тона: мрком, црном и белом.¹² Миодраг Павловић констатује да коришћење доминантно тамних тонова, па чак и црне боје, почиње још од енформела. Црнило улази у основни сликарски језик Поповићевих призора. Значај какав је за импресионисте имала светлост, за дела призора има црнило. Свакодневица ипак садржи више сиве него црне, али Поповић не бежи од сиве и познаје њен симболички значај.¹³ Миодраг Павловић запажа:

Његове аплициране фиоке належу на црнило буцака, које он тако изванредно исликава. Приљубљене и насликане виљушке излазе из сиромаштва тог црнила, у којем све заједно тамни и понире. Тај свет није много предметан, нити многољудан, али је много црн.¹⁴

Црнило у призорима, поготово на мртвим природама, ствара дубину слике и даје право ништавилу да учествује у стварању облика. Ограничавањем избора боја ограничава се и број актера ликовне игре, а могућност преношења порука се повећава. Овакав

⁹ Исто, 99.

¹⁰ Исто, 108.

¹¹ Исто, 117.

¹² Зоран Гаврић, Лазар Трифуновић, Борислав Михајловић, *Мића Поповић*, Књижевне новине, Београд 1987, 66.

¹³ Миодраг Павловић, *Нове сликарске јодине Миће Поповића*, ГРО Меркур, Апатин 1979, 25.

¹⁴ Исто.

начин сликања је поједностављен, истовремено комуникативан и окренут класичним вредностима.¹⁵

Поповић објашњава смисао придодатих предмета на сликама:

Мислим да је слика, откад свет постоји, ствар површине. Стављање било чега у службу површине што није површина, представља шок. Признајем да ми је код сваке слике потребно времена да се готови предмети, онако сирови или досликани, помире са сликаним површинама. Чини ми се да ту долази до неке врсте натуралистичког такмичења, између сликареве способности да ствари представи у три димензије и самих ствари које већ јесу у три димензије. Ипак је доста важно да се та граница увек осети. Јер иначе нема никаквог смисла уносити предмет у дело. Супротности и неслагања морају да остану у некој одређеној мери јер чине нужан, витални део драматике, коју сте запазили.¹⁶

Тематски оквир призора

У платнима Миће Поповића, која је развијао дуже од деценије, можемо приметити врло разнолик тематски опус, као и методолошку обраду сликовне поруке. Он у исти мах сведочи, односно документује живот, али и бива у њему.¹⁷

Поповић је још у ранијем, „задарском периоду”, показивао интересовање за социјалне теме. Лазар Трифуновић издваја *Аутио-йорирей са маском* као корен његових призора. Кроз метафору, он маском са осмехом одступа од показивања осећања и мисли. У призорима он скида маску и ступа у дијалог са друштвом.¹⁸

Чак и када слика мртву природу или цвеће, кад на слику стави млеко или хлеб, он у томе увиђа судбину човека, исто као и кад наслика човека који лежи на клупи покривен новинама. Алекса Челебоновић наглашава:

Ви човека видите сликарским очима, имате слуха за његову драму, али у тој драматици водите рачуна и о сложености егзистенције, о паралелним моментима поред људи ишчупаних из корена запажате, на пример, жене и цвеће. Не мислим на улепшано цвеће, какво би одговарало неком сасвим другачијем ставу у животу, него

¹⁵ Исто, 28.

¹⁶ Алекса Челебоновић, „Предговор” (Разговори са Мићом Поповићем), у *Мића Поповић: слике и цртежи*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1979.

¹⁷ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, 105.

¹⁸ Исто, 110.

на цвеће у којем гледалац може осетити озбиљност и грандиозност тренутка, а то је нешто сасвим друго од осећања пријатности и чулности за којим су сликари трагали крајем 19. века.¹⁹

Павле Васић је хвалио социјалну тематику у призорима изјавивши:

У сваком случају Поповић се квалификује као сликар који саосећа са својим временом и тешкоћама које га прожимају. У овим зачецима његових нових интересовања постоје велике могућности за сажимање наше епохе у једну језгровиту целину која би обухватила низ вредности ликовних, психолошких, социјалних, историјских. Требало је учити проблем и саопштити га у његовој садржајности: Поповићев Гвозден подсећа на Курбеове Туаче камена. Све остале слике, мртве природе, портрети, дате снажно ликовно, са уобичајеном сигурношћу и ефективним колажом целог мотива, остају у другом плану пред непосредношћу овог доживљаја који тако изразито карактерише наше доба.²⁰

Тематски оквир призора рефлектује друштвене и социјалне карактеристике тог доба. Незапослене раднике који су одлазили у иностранство да траже посао. Новински чланци и репортаже, документарни филмови и новеле, били су препуни потресних сцена и призора из живота гастарбајтера. Наравно, Поповић, као сликар који је изузетно осетљив на судбину обичног, тзв. „малог човека”, ово је веома добро опажао. Он одлази на извор тих друштвених процеса, студира, гледа, „улази” у људску судбину и позадину гастарбајтерског живота. Како би заобишао апстрактност и уопштеност у приказиваним људима, ствара lika Гвоздена, за кога је модел био глумац Данило Стојковић. Поповић је Гвоздена, као у филму, с платна на платно постављао из призора у призор (нпр. Гвозден врши велику нужду пре одласка на пут, Гвозден је завирио у куплерај и др.).²¹

Поповићева платна у призорима одишу модерним, монументалним духом сликарства. С призорима сликар доказује да је уметник очигледног, што је најтеже. Његове социјалне теме призора су духовите и драматичне. С подједнаком топлином слика раднике, путнике, скитнице, заблуделе жене. У поступку свесно креира типове и типично, али његова социјална свест у њима не види

¹⁹ А. Челебоновић, „Предговор”.

²⁰ Павле Васић, „Сликарство призора Миће Поповића”, *Политика*, 8. мај 1971.

²¹ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, 113–114.

само један пресек: она није ни само дефинисање социјалних случајева, нити су то само физиолошке слике сиромаштва.²² Миодраг Павловић закључује:

Вредност оваквог сликарства се огледа у различитости својих пресека који су и физички и физиолошки, и пуни свести за ситуацију и амбијент, и имају своје психолошке аспекте као и сведочанство носталгије, дезоријентације, па и психолошке снаге и самосвести његових личности.²³

Закључак

У времену када се функција уметности променила, она више није идиличан приказ религијских и бајковитих сцена већ напад, крик, протест. У Југославији, у времену снажног државног стила у ликовној уметности, Мића Поповић се идио као уметник чије очи нису биле замагљене и који јасно опажа незадовољство и људску несрећу. Поповић је емпатичан и критичан. Призори су сликарство истине. Сликаство призора, уз неодољиву привлачност и духовитост, има иманентну способност да се јасно искаже, да пренесе поруке, а истовремено да говори снажним сликарским језиком. Оно је било разумљиво свакоме, и директно је преносило поруке. Мића Поповић се кроз призоре заложио за један аутентичан друштвени ангажман. Посредством призора сликар проговара о човековој усамљености, манипулацијама, ниским страстима, вечитој борби добра и зла. Из тих разлога призори нису одговарали уздрманој политичкој власти у Југославији, што је довело до ауторовог оспоравања и до забрањиваних изложби. Неоспорно, Мића Поповић је као сликар призора оставио велики траг како у српском, тако у светском сликарству ангажоване уметности.

Мср Ђорђе Д. Симић
Универзитет уметности у Београду
Факултет примењених уметности
Одсек Примењено сликарство
djordjesmc@gmail.com

²² М. Павловић, *Нове сликарске године Миће Поповића*, 31.

²³ Исто.