

Зоран Љ. Ерић*
Независни истраживач

ИЗМЕЂУ ПОП-АРТА И ГЕОМЕТРИЈСКЕ АПСТРАКЦИЈЕ: СЛИКАРСТВО МИЛЕТЕ АНДРЕЈЕВИЋА ОД 1961. ДО 1964. У ЊУЈОРКУ

САЖЕТАК: Тема студије је прва фаза у америчком периоду рада Милете Андрејевића од 1961. када започиње, до 1964. када престаје са специфичним сликарским стилем између поп-арта и геометријске апстракције. Повод за истраживање дела уметника који је у српској историографији спомињан само спорадично као члан Задарске групе јесте потреба да се ревалоризује његов историјски значај. Посебно важан период у његовом раду представља сарадња са Ричардом Беламијем, који га уводи у круг уметника који мењају језичке парадигме уметности у САД почетком шездесетих година XX века – попут поп-арта, *hard-edge* сликарства и минимал-арта – антагонизујући се са доминантним апстрактним експресионизмом. Андрејевићево сведено и геометризовано сликарство с мотивима из свакодневне, популарне културе, али и специфичним еротским инсинуацијама, уписује се у том тренутку у америчку историју уметности. Циљ ове студије је да се анализира Андрејевићев сликарски стил овог кратког и у историји уметности у Србији недовољно обрађеног периода његовог стваралаштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милета Андрејевић, асоцијативна апстракција, поп-арт, геометријска апстракција, Галерија Грин.

Увод

Име Милете Андрејевића изузетно се ретко спомиње у стручној литератури и научним радовима историчара уметности из Србије. Изузев кратких осврта (ДИМТРИЈЕВИЋ 2006: 293–294; ДЕНЕГРИ 2010: 309–312; 2019: 81–82), не постоји ниједна студија која темељније обрађује његово стваралаштво. У историографији, Андрејевић се углавном спомиње као један од протагониста Задарске групе, али изузимајући спорадичне фактографске податке, нису забележени материјални трагови о његовом сликарству насталом у Задру од априла до августа 1947, нити стилске анализе слика

* Музеј савремене уметности у Београду, Прегледни научни рад / Subject review article; zoraneric-private@gmail.com

из тог периода. Због тога је у уводу у ову студију неопходно да се укратко размотре најзначајнији детаљи из Андрејевићеве биографије.

Милета Андрејевић рођен је у Великом Бечкереку (Зрењанин) 25. септембра 1925. године. Започео је средњу школу у Загребу, а након окупације 1941. године његова породица прешла је у Београд где је са петнаест година кренуо у Школу за примењену уметност. Након завршене две године, определио се за сликарство и крајем 1945. године прелази на Академију ликовних уметности (ВАВИС 1981: 34).

Андрејевић је завршио основне студије 1950. и потом магистарске студије („специјалку“) 1952. године у класи професора Недељка Гвозденовића. Прву и једину самосталну изложбу у Југославији, реализовао је у Галерији УЛУС у Београду, октобра 1953. Убрзо након почетног успеха прве самосталне изложбе Андрејевић крајем 1953. одлази у Париз. Изузев кратких летњих посета Ровињу и Београду, није се више вратио у Југославију.

Андрејевићеве париске године су пре свега формативне за сликара који споро и предано ради на развоју основних елемената свог ликовног језика, просветљењу палете и слободнијем потезу четкице. Доминантан мотив у његовом тадашњем сликарству представљају пејзажи, кровови града у којима усваја сезановски приступ како осветљењу, тако и свођењу и геометризовању контура кућа. Још један битан ликовни приступ било је сликање сцена града у сумрак, мотив којим се највише приближио апстрактном сликарству (МИНИС 2020: imejl), као што се то види на слици *Abstraction* (1957, Kalamazoo Institute of Arts) која указује на правац развоја Андрејевићевог сликарства.

Слика *Без назива* (1956, МСУ, Београд) један је од ретких до сада пронађених примера лирске и асоцијативне апстракције у Андрејевићевом опусу који се уклапа у токове париске апстрактне уметности средине педесетих година XX века, попут ташизма, и представља највећи искорак у тој фази његовог стваралаштва. Геометризовани облици и чврста структура на овој слици се расплињују, правилни и оштри потези и наноси боје омекшавају, а читав композиција „разиграва“. Ако је и постојало полазиште и предложак у урбаном пејзажу, оно се губи у једној новој и другачијој морфологији творења слике. Када је поставио темеље сликарству асоцијативне апстракције, Андрејевић се са супругом Хелен одселио у Њујорк 1958. године.

У епицентру светских уметничких збивања

У тренутку када се Милета Андрејевић обрео у Њујорку 1958. године, дугогодишња доминација сликарства апстрактног експресионизма достиже врхунац, али убрзо прелази зенит с појавом поп-арта и минимал-арта. Суочен с потпуно другачијим уметничким контекстом од париског, „као да сам дошао на другу планету“, како сам изјављује (НЕТВИСН 1980), Андрејевић изнова започиње своју сликарску каријеру, и показује способност да се прилагоди, и преиспита свој ликовни израз инспирисан урбаним амбијентом једне сасвим другачије метрополе. Почетних неколико

година он покушава да црпи инспирацију из нове средине, али и да обезбеди услове за сликање, што је и успео проналажењем атељеа на Менхетну. У тим првобитним годинама Андрејевић напушта стил асоцијативне апстракције започет у Паризу и посвећује се сликању урбаних детаља попут површине тротоара, укључујући и пукотине и друге трагове у асфалту (Минић 2018; 2021 imejl). Прве слике које настају у Њујорку почетком шездесетих година XX века имају обележје врло сведене, геометријске апстракције која се у америчком контексту препознаје као контрапункт доминантном апстрактном експресионизму, што потврђују и изјаве самог уметника (Дражић 1976). Тежњу ка крајњем упрошћавању на сликама које настају, Ричард Белами (Richard Bellamy) описује следећим речима: „This is the first single splitter that I saw” (Нетриш 1980). Коментар се односио на минималистички приступ сликарству, и на крајње једноставну поделу слике на два плана, како је то тек накнадно Андрејевић схватио. Схематско решење у геометријској структури његових слика, с доминантном вертикалном линијом по средини која дели бојене површине и дефинише просторну структуру, на трагу је решења Барнета Њумена (Barnett Newman) на његовој првој амблематској слици *Onement I* (1948) и потоњој серији слика која га укључује у појаву сликарства бојеног поља.¹ Андрејевић на сликама које инклинирају геометријској апстракцији уводи још више елемената; вертикалне и хоризонталне линије различитих дебљина које деле монохроматска поља чисто и прецизно оивичених боја које наглашавају плошност површине слике, као на пример на слици *Love Batteries* (1962). По тим одликама, његове слике имају додирне тачке са истовременим *hard-edge* сликарством а окарактерисане су и као *пре-минимал* радови (MULLER 1972: 41). Међутим, његово сликарство геометријске провенијенције, осим поменутих аналогича, није увршћено у контекст *hard-edge* сликарства које се јавља на западној обали САД, и чија су главна одлика равне монохроматске бојене површине разграничене оштрим, јасним или „тврдим” ивицама. Водећи протагонисти овог правца Елсворд Кели (Ellsworth Kelly) и Френк Стела (Frank Stella) свесно уводе имперсонални приступ наношења сликарских боја на платно и наглашавају плошност површине слике.² Уз бројне друге протагонисте новог таласа апстрактног сликарства у САД почетком шездесетих година, они се својим хладним и равнодушним приступом супротстављају доминацији апстрактног експресионизма и ослобађају његовог ангста (АДАМС 1993: 110). Симптоматична је зато теза да долазећа уметност поп-арта по непосредности, плошности и дводимензионалности сликаних предмета има више заједничког

¹ За разлику од сликара апстрактног експресионизма који се баве гестуалним трагом боје на платну, сликари бојеног поља су се фокусирали на хроматске вредности и истраживали ретиналне ефекте боје наспрам изражајног утицаја линије (Moszynska 1990: 162).

² У генеалогии развоја апстрактног сликарства у САД у периоду после Другог светског рата, након апстрактног експресионизма долази до појава сликарства бојеног поља, и потом шире постављене платформе назване постсликарска апстракција по изложби Клемента Гринберга (Clement Greenberg) у Лос Анђелесу 1964. *Hard-edge* сликарство се може посматрати као посебни сегмент унутар спектра постсликарске апстракције.

са овим типом апстрактног сликарства него са савременим реализмом (SANDLER 1988: 157).³

Сусрет са Беламијем, једним од најбољих познавалаца актуелних појава на њујоршкој сцени и оснивачем Галерије Грин (Green Gallery), кључан је тренутак за даљу Андрејевићеву каријеру.⁴ У кратком временском периоду од 1961, када први пут самостално излаже у Галерији Грин,⁵ па до 1964, када долази до радикалног заокрета и напуштања апстракције, Андрејевић је достигао зрео сликарски израз између минималистичког приступа сликарству геометријских облика и чистих бојених површина с једне стране, односно поп-арт мотива – попут америчких сандучића за пошту или сефова, с друге стране.

У том периоду Андрејевић се нашао у епицентру најактуелнијих и најрадикалнијих уметничких токова у Америци шездесетих година, почевши од хепенинга који су утицали и на појаву поп-арта, преко *hard-edge* сликарства, минимал-арта, оп-арта, све до ленд-арта, процесуалне и потом концептуалне уметности које су уследиле.⁶ Андрејевић постаје активни протагониста њујоршке уметничке сцене излажући у Галерији Грин на колективним изложбама 1962. и 1963. са Џоном Чемберленом (John Chamberlaine), Францом Клајном (Franz Kline), Џејмсом Розенквистом (James Rosenquist), Марком ди Сувером (Mark di Suvero), Деном Флевином (Dan Flavin), Доналдом Џадом (Donald Judd), Робертом Морисом (Robert Morris), Џорџом Сигалом (George Segal), и многим другим уметницима.

Андрејевић такође учествује у различитим ролама у хепенизима Класа Олденбурга (Claes Oldenburg), које тај уметник организује у сопственој продукцији *Ray Gun Theater* током 1962.⁷ Након што је 1961. добио америчко држављанство, већ 1963. излаже на „Годишњој изложби савременог америчког сликарства” у Витни музеју америчке уметности. Тај кључни период у стваралаштву Андрејевића, када се као

³ На пример, Олицки (Jules Olitski) је у серији слика почетком шездесетих користио називе карактеристичне за поп-арт, као и индустријску технику *airbrush*-а; Ноланд (Kenneth Noland) је радио на наизглед „механичким” сликама у „мануфактури” сличној Ворхоловој *Fekijori* где је он доносио само кључне „уредничке” одлуке а сарадници их реализовали на сликама. Ноландове серије слика попут *Crosses*, или *Stripes*, подсећају на корпоративне логое тога периода, својствене мотивима поп-арта.

⁴ Беламија су многе колеге, галеристи и уметници сматрали „најбољим оком Њујорка” (STEIN 2017). Ајван Карп (Ivan Carp), сарадник галеристе Леа Кастелија (Leo Castelli), посредовао је и позвао Беламија да погледа Андрејевићеве слике. После пробне сарадње са Кастелијевом галеријом, Андрејевић се ипак везао за Беламија који 1960. уз финансијску подршку из сенке такси-магната и колекционара Роберта Скала (Robert C. Scull) отвара Галерију Грин.

⁵ На постеру прве самосталне изложбе у Галерији Грин потписан је као Milet Andreyevich, а касније је користио потпис Milet Andrejevic.

⁶ Све ове тенденције, врло брзо и сукцесивно њиховом појављивању током шездесетих година, препознала је нова генерација америчких критичара, као и галеристи, а потом и музеји. Наравно, браниоци формалистичког канона попут Клемента Гринберга, оштро су их критиковали, посебно појаву поп-арта.

⁷ Андрејевић учествује у следећим хепенизима Класа Олденбурга: у *Ray Gun Theater: Store Days I* (23–24. фебруар); *Voyager I* (4–5. мај); *Nekropolis II* (16–17. март) (OLDENBURG 1967: 77–78).

мало који други уметник из југословенског уметничког простора тога времена етаблирао у водећем светском уметничком центру, остао је незапажен и недовољно истражен у историји уметности земље и културе из које је поникао.

У тим преломним годинама с почетка шездесетих, рађа се једна нова и друга-чија парадигма уметности, а Галерија Грин представља централно место где сви поминути уметници ступају на сцену и имају запажене наступе. Управо у том контексту дефинише се и уметност поп-арта за чију промоцију Беламијева Галерија Грин, поред галерија Рубен (Reuben Gallery) и Кастели (Leo Castelli Gallery), има пресудан значај (LIPPARD 1969: 79).

Блискост поп-арту

Један од кључних мотива који је уврстио Андрејевића међу протагонисте поп-арта (LIPPARD 1967: 131) представљају стилизовани амерички поштански сандучићи, као на пример на слици *U.S. Mail* (1962) (Сл. 1). По избору класичног предмета америчке свакодневице, као и употреби слова, натписа и игре речи на сликама попут *U.S. Mail*, или *Night Depository*, његово сликарство несумњиво припада корпусу идеја ове све присутније тенденције на њујоршкој сцени почетком шездесетих година.

Кључне расправе у америчкој историји и теорији уметности воде се око односа између избора предмета који је насликан и начина на који је насликан, што је за Роберта Розенблума (Robert Rosenblum) битна дистинкција јер поп-уметник би требало да понуди подударност између стила и теме, то јест, да представи масовно произведене слике и објекте користећи стил који се такође заснива на визуелном речнику масовне производње (SANDLER 1988: 145). По Ирвину Сендлеру (Irving Sandler), уже дефинисана уметност поп-арта представља слике одабране из комерцијалне уметности – знакове предмета и знакове знакова – али што је још важније, она користи механичке, а тиме и безличне,



Сл. 1. Milet Andrejevic, *U.S. Mail*, 1962, уље на платну, 142,2 × 114,3 cm (56 × 45 in.)
Љубазношћу Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin, Gift of
Mari and James A. Michener, 1968

технике комерцијалне уметности које су нове у штафелајном сликарству (SANDLER 1988: 145).

Најрадикалнији пример је Енди Ворхол (Andy Warhol), који након избора предмета користи репродуктивну комерцијалну технологију сито штампе коју потом може било ко да преузме у реализацији или производњи уметничког дела (LIPPARD 1969: 9, 82). Такође, Лихтенштајнова (Roy Liechtenstein) употреба шаблона и умножавања емајлираних слика, или Розенквистова техника билборда, говоре о корелацији мотива и коришћене технологије која истиче ове уметнике као најчистије представнике поп-арта у Њујорку. Препознато тврдо језгро уметника поп-арта: Ворхол, Лихтенштајн, Розенквист и Том Веселман (Tom Wesselmann), одликује и увођење деперсонализованог приступа приказаном предмету.

На тај начин, поменути уметници праве одлучан корак даље од Џеспера Џонса (Jasper Johns), чије се дело, посебно слике америчке заставе, често препознавало као карика која отвара пут ка уметности поп-арта. Предмети из комерцијалног света попут конзерви које Џонс користи, никада, међутим, не губе „артистичке” остатке, не постају „потпуно нови”, преузети из масовне производње, са фабричких трака или рекламних паноа, не одишу „масовном аромом” блиској опипљивој стварности, типичној за поп-арт (LIPPARD 1969: 78).

Андрејевић на сликама које се приближавају поп-арту развија специфичну ликовну, али и технолошку иновацију. Како то примећује Барбара Роуз (Barbara Rose), он користи различите ефекте да на наизглед суздржаним, смиреним сликама направи велике контрасте. На пример, сликањем *airbrush* спрејом око предмета попут поштанских сандучића он производи утисак традиционалног кјароскура и предметима даје пластичност, тродимензионалност, сучељава их са плошно бојеним површинама и одваја од њих (ROSE 1963: 58). Андрејевићеви ликовни контрапункти, ефекти које производи техником *airbrush*-а карактеристичном за поп-арт, јукстапозиција густих и танких наноса боје, као и суптилна дисоцијација између мотива који слика, и начина на који слика, наглашавају његову специфичну позицију у уметности поп-арт оријентације која се огледа и у визуелним али и вербалним „играма”, како је то Роуз лудично приметила (ROSE 1963: 58). Андрејевић, међутим, никада не губи годинама грађен и развијан истанчани сликарски сензибилитет. Он увек остаје превасходно сликар веран традицији пиктуралности и „уметничког” у уметности и по томе се његово сликарство разликује од поменутог „тврдог језгра” поп-арт уметника.

Појава поп-арта својим приступом самом медију сликарства руши успостављене модернистичке каноне „чистоће у уметности” коју заговара Клемент Гринберг, и доводи до потпуне промене језичке парадигме коју је успоставила Њујоршка школа. Рецепција позних филозофских текстова Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein) који инсистира на обичном језику, у потпуности се подудара са ставовима уметности поп-арта. Преузимањем најординарних предмета из свакодневног живота обичних људи попут супе из конзерве, поп-арт одбацује метафизичке претензије апстрактног експресионизма (DANTO 1998: 26).

На том филозофском, антиметафизичком нивоу читања Витгенштајна, Андрејевићево сликарство остаје у референтном пољу поп-арта. Међутим, он се никада у потпуности не идентификује са имперсоналним и репродуктивним уметничким приступом и техникама/технологијама рада који успостављају водећи протагонисти ове тенденције у Њујорку. Специфичност Андрејевићевог сликарског стила заправо се читава у укрштању елемената америчког апстрактног сликарства геометријске провенијенције с почетка шездесетих година, које усваја по доласку у Њујорк, напуштајући асоцијативну апстракцију париског периода, са мотивима карактеристичним за уметност поп-арта.

Еротске инсинуације

Један од кључних момената који додатно издваја Андрејевићево сликарство тога периода су еротске инсинуације које придаје стилизованим, геометризованим и хладно сликаним употребним предметима попут поштанских сандучића. Карактеристична је и игра речи када, на пример, уместо „U.S. Mail” (америчка пошта) на појединим сликама с тим препознатљивим предметима пише „U.S. Male” (амерички мушкарац), или пак назива слику *Male Box*.⁸ Такође, фалусоидни облик тог мотива додатно иронизује „мачо” експресивни и гестуални стил у америчком акционом сликарству. Дефиниција Барбаре Роуз да су то „најчистије прљаве слике” које је видела на прави начин описује контраст између „топловрних” еротских призива и „стерилног” начина сликања хладним бојама (ROSE 1963: 58).

У читавој серији слика које Андрејевић прави почетком шездесетих година, фалусоидни облици доминирају средишњим пољем геометризованих композиција с чистим бојеним површинама, као што је приметно на слици *End of Contact* (1962) (Сл. 2).⁹ Сличне конотације садрже и слике с мотивом сефова који попут два цилиндра асоцирају на спојене женске ноге *Night Depository* (1962). Андрејевић проширује спектар стилизованих предмета које своди на основне геометријске форме. Слика *Exit* (1964) (Сл. 3) тако за полазиште има велика врата авионског хангара са црвеним светлом упозорења на врху. Уметникова прикривена асоцијација су, међутим, женске ноге и међуножје (Минић 2018; 2021 imejl). Још експлицитније еротске конотације могу се ишчитати на слици *Contact Unit* (1962) (Сл. 4), где стилизовани слот за убацивање новчића или жетона асоцира на женске гениталије. Роуз нуди другачију анализу и интерпретацију када тврди да Андрејевић заправо претвара полне органе у геометрију или пак да женски делови постају прекидачи за светло као што је случај на слици *Push* (ROSE 1963: 58).

⁸ Еротске алузије ишчитавају се такође и у називима слика попут *Upper Screw*, *Night Screw*, *United Desires*, *Night Depository*, итд.

⁹ Бројне слике из ове серије налазе се у колекцијама америчких музеја: *Sine Qua Non* (1961), The Nelson-Atkins Museum of Art; *Private Indicator* (1961), The American University Museum – The Katzen Arts Center; *Monument to an Unknown Soldier* (1963), Whitney Museum of American Art; *Driver* (1964), Portland Art Museum; итд.



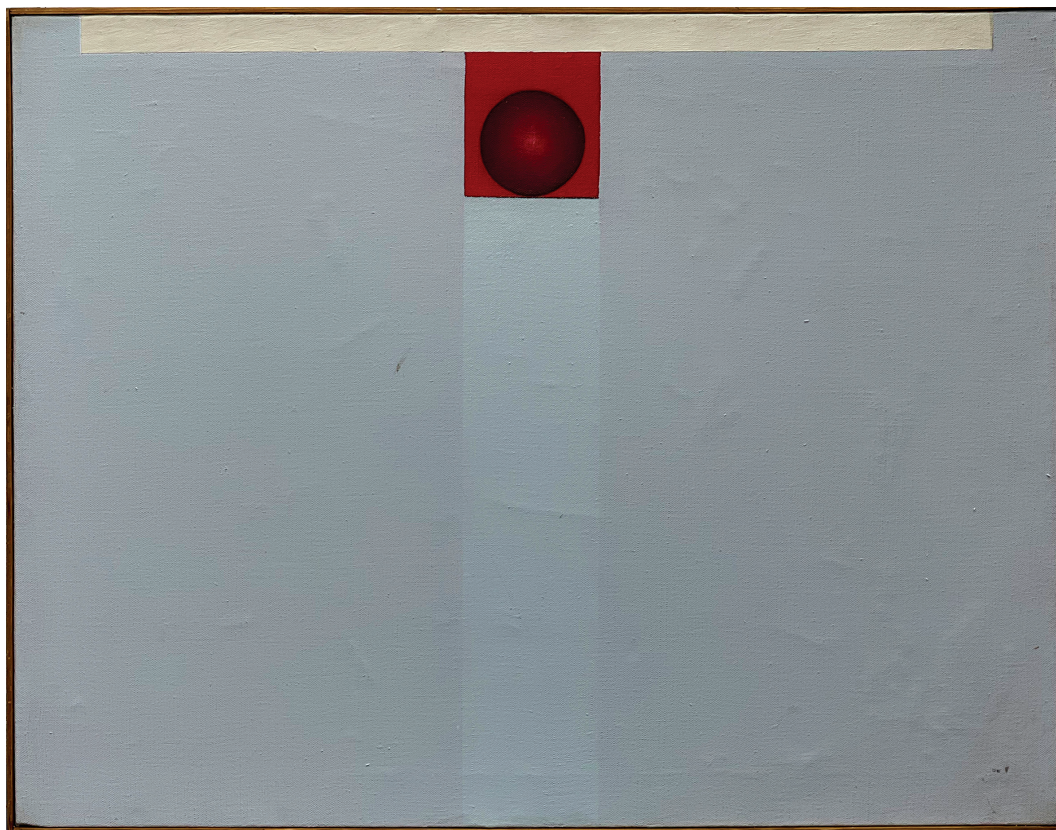
Сл. 2. Milet Andrejevic, *End of Contact*, 1962, уље на платну, 127 × 86,36 cm (50 × 34 in.)
Вл. Mark Andrejevic



Сл. 4. Milet Andrejevic, *Contact Unit*, 1962, уље на платну, око 142 × 58 cm (56 × 22.75 in.). Љубазношћу Ahlers & Ogletree Auction Gallery, Inc. (Atlanta, GA, USA)

Једна од парадигматских слика геометријске апстракције, *United Desires* (1962), излагана на групној изложби *New Work Part I* коју је Белами приредио у Галерији Грин 1963, управо је пример за еротске призвук и карналност које Андрејевић придаје употребним предметима као што су цилиндри сефова (STEIN 2017: 185). Белами је потенцирао уметничке радове са експлицитним или прикривеним еротским садржајем,¹⁰

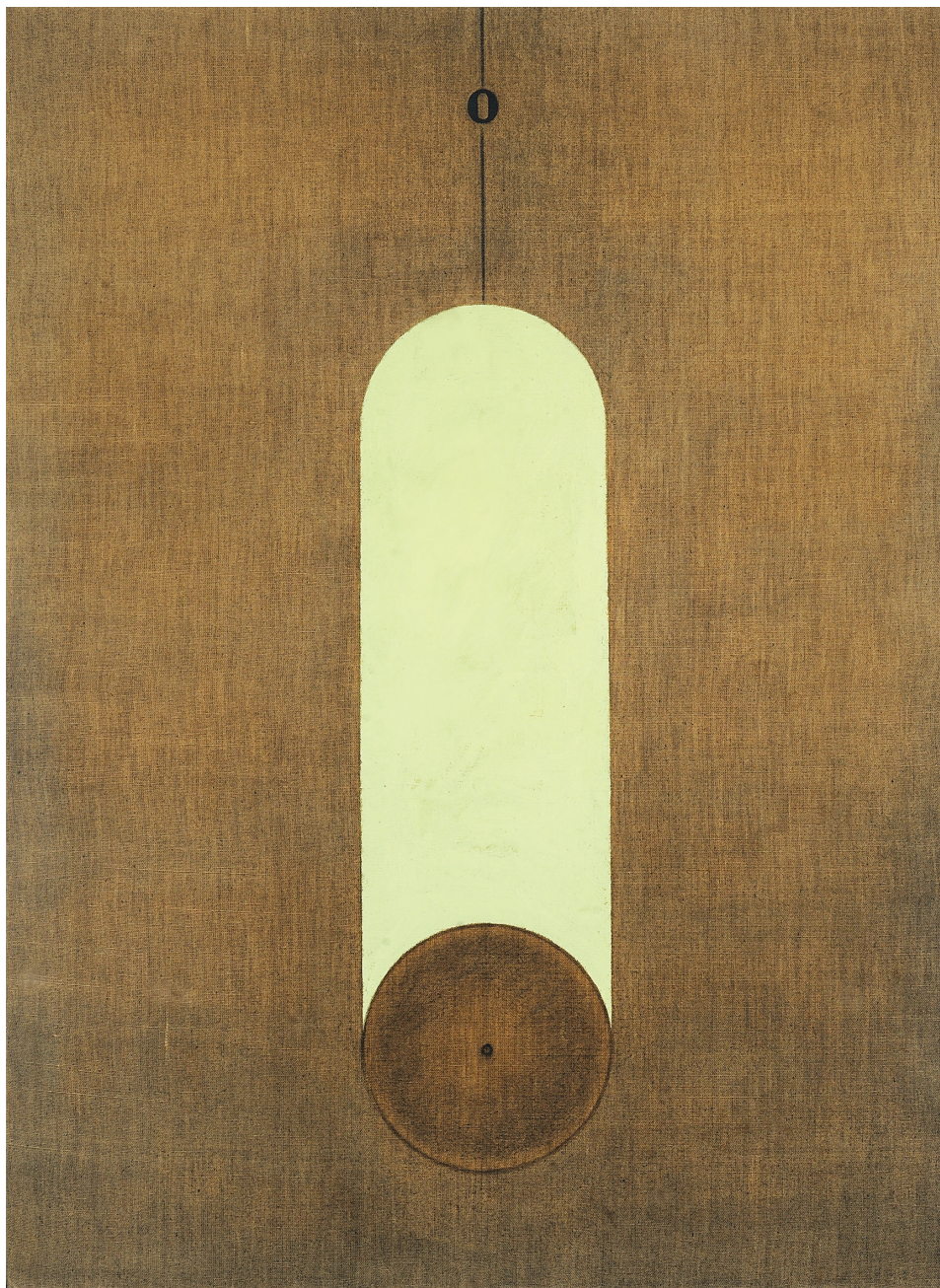
¹⁰ Потенцирању и даљем развијању еротских конотација у Андрејевићевом сликарству свакако је допринело и Беламијево охрабривање (STEIN 2017: 321).



Сл. 3. Milet Andrejevic, *Exit*, 1964, уље на платну, 78,74 × 60,96 cm (31 × 24 in.)
Вл. Велизар Васа Михаић

што се уклапало и у шири друштвени контекст сексуалне револуције (STEIN 2017: 181). Андрејевић тада излаже са Лукасом Самарасом (Lucas Smaras), Јајои Кусамом (Yayoi Kusama) и Џорџом Сигалом чији су радови наглашавали атмосферу пуну ероса која доминира изложбом. Уз учешће Доналда Џада, Дена Флевина, Лерија Пунса (Larry Poons) и Роберта Мориса, ова амблематска изложба истовремено антиципира и нове тенденције у уметности попут минимал-арта и оп-арта, као и претече концептуалне уметности и то у тренутку када је поп-арт тек почео да се профилише као једна од доминантних појава на њујоршкој сцени (STEIN 2017: 181).

У ширем контексту америчке уметности почетка шездесетих година, чинило се да је апстрактни експресионизам већ дефинисао могућности обраћања телесном, гестуалном и експресивном. Поставило се, међутим, питање даљег односа према том наслеђу с којим су се суочавали уметници који ступају на њујоршку уметничку сцену.



Сл. 5. Milet Andrejevic, *Private Indicator*, 1961, уље и угљен на платну, 99,06 × 73,66 cm (39 × 29 in.) Љубазношћу American University Museum, Katzen Arts Center Gift from the Trustees of the Corcoran Gallery of Art (Gift of David Bourdon)

Један од могућих одговора читава се у антигестуалном приступу.¹¹ Тежња тих нових тенденција у уметности да се одрекну старих вредности, а да задрже призив теле-ности, али у другачијем семантичком коду, нудила је два могућа приступа: да се телесном припише негативна реторичка вредност – да се учини толико обичним да постаје готово невидљиво, или да се еротизује као апстрактна аналогија сексуализованих облика и сензација (WAGNER 1995: 12). Тај другачији приступ заузима Луси Липард заговарајући апстрактну еротику савремене уметности и истичући „уметничку продукцију која признаје лични и ултимативно апстрактни квалитет еротског искуства” (LIPPARD 1995: 221).

У серију слика с мотивима најубичајенијих, свакодневних предмета, врло сведеним, геометријским и минималистичким ликовним језиком, који свакако треба диференцирати од минимал-арта, Андрејевић је уткао еротске инсинуације, као и суптилну иронију. На примеру начина на који Андрејевић ликовним језиком артикулише и дискретно уводи теме ероса у свом раду управо се читава спецификум његове позиције између уметности поп-арта и долазећег минимал-арта као референтних поља (Сл. 5).

Епилог

У тренутку када је његово препознатљиво апстрактно сликарство геометријске, минималистичке провенијенције, с мотивима својственим поп-арту бивало све запаженије на њујоршкој сцени, Андрејевић 1964. изненада, на запрепашћење колега уметника, одлучује да прекине са таквим ликовним изразом. Како сам уметник тумачи, „одједном сам схватио да више не могу опстати у апстракцији” (NETRICH 1980). Њујоршки универзитет га 1965. ангажује да предаје сликарске технологије, тако да је готово целу ту годину провео анализирајући слике старих мајстора по музејима, не сликајући уопште, док није постепено одлучио да направи коперникански обрт и да започне серију реалистичних слика. Том одлуком Андрејевић је из авангардних уметничких кругова у Њујорку прешао у потпуно другачији уметнички регистар који се касније искристалисао као реалистично сликарство са сценама из њујоршког Централ парка, али фундирано на митолошким темама и искуству старих мајстора Николе Пусена (Nicolas Poussen) и Пјера Пиви де Шавана (Pierre Puvis de Chavannes), односно сликарство алегоријског реализма, како га је дефинисао Хилтон Крејмер (КРАМЕР 1985: 244). Из тадашње експерименталне и радикалне њујоршке уметничке сцене која је у потпуности променила језичке парадигме у уметности шездесетих година етаблирајући појаве попут хепенинга, поп-арта, минимал-арта, оп-арта, *hard-edge* сликарства процесуалне уметности, ленд-арта, концептуалне уметности итд., и изнедрила нека од најзначајнијих имена светске уметности друге половине XX века, он улази у сферу уметности која је тада окарактерисана као конзервативна а потом је инкорпорирана

¹¹ Термин Ирвина Сендлера.

у широко поље постмодерне уметности, и специфично аркадијске традиције у америчком реалистичном сликарству (ЈЕНКС 1987: 158).

Напуштање специфичног и у уметничким круговима цењеног приступа сликарству, као и одбијање да приступи галерији Леа Кастелија, утицало је на још један у низу радикалних резова у Андрејевићевом стваралаштву који га удаљава од тада кључних токова њујоршке уметничке сцене. Тиме се заокружују кратак период и једна кохерентна целина у опусу уметника омеђена годинама првих и последњих слика таквог стила, дакле од 1961. и прве самосталне изложбе у Галерији Грин, па до 1964. Домете те серије слика тек треба темељније истражити и контекстуализовати у оквиру америчке и посебно њујоршке уметности тога периода којој у сваком погледу припада. При томе, треба имати у виду и сликарски сензибилитет и темперамент који је Андрејевић дугогодишњим радом развијао у Београду и потом Паризу. Због тога је и његова позиција специфична за миље у ком се нашао, и поред установљених и од америчких критичара валоризованих стилских одлика које су својствене сликарству геометријске апстракције с једне, и поп-арта с друге стране, овај можда и кључан период у Андрејевићевом стваралаштву остаје увек „између”, и на рубним тачкама поменутих појава. Прагматизам у америчкој филозофији, који се често одсликава и у уметничким појавама у тој земљи, као и имперсонални приступ сликарству, није никада у потпуности постала и одлика Андрејевићевог стваралаштва за који је кључан „сликарски нерв” и чак интуитивно реаговање на нову средину и ликовне појаве која је изнедрила у том периоду почетком шездесетих година. Можда би зато могло и да се закључи да је заједнички именоватељ и један од полазишних мотива у свим фазама и различитим стилским опредељењима Милете Андрејевића заправо урбани пејзаж, са свим специфичностима и детаљима градова и ликовним сценама (од Београда, преко Париза до Њујорка) где је градио своје толико различите сликарске језике, покушавајући да се прилагоди амбијенту у коме се обрео.

Међутим, у све актуелнијим ревизијама историје уметности и истраживања глобалне димензије тенденција као што је то уметност поп-арта, али и многе друге, о чему сведоче и бројне изложбе,¹² све више се ревалоризују апартне и бочне појаве чији значај и ликовни домет тек треба истражити.¹³ У том светлу треба посматрати и овај осврт на специфичан и аутентичан сликарски стил који је Андрејевић развио у кратком периоду, који свакако завређује даље анализе и вредновање.

¹² *The World Goes Pop – Tate Modern 2015/2016; International Pop*, Philadelphia Museum of Art, 2016, *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, Ludwig Museum Budepest, 2015/2016, итд.

¹³ Пример у сликарству геометризоване, минималистичке провенијенције дело је Мајрона Стаута (Myron Stout) које се данас ишчитава као спона између апстрактног експресионизма и минимал-арта.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ADAMS, Brooks. "The 1960s: Notes on the Camelot." In: JOACHIMIDES, Christos M., Norman Rosenthal (ed.). *American Art of the 20th Century: Painting and Sculpture 1913–1993*. Munich: Prestel Verlag, 1993.
- BABIĆ, Dragan. „Ono što drugi ne rade.” *NIN* (7. 6. 1981): 34–35.
- DANTO, Arthur C. "Philosophizing American Art." In: JOACHIMIDES, Christos M., Norman Rosenthal (ed.). *American Art of the 20th Century: Painting and Sculpture 1913–1993*. Munich: Prestel Verlag, 1993.
- DENEGRI, Ješa. „Dva aktera američke umetničke scene: Mileta Andrejević i Velizar Mihić.” U: ŠUVAKOVIĆ, Miško (prir.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, I, Radikalne umetničke prakse*. Beograd: Orion Art, 2010.
- DENEGRI, Ješa. *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost 1950–2000. '50, '60*. Beograd: Fondacija Kolekcija Trajković, 2019.
- DIMITRIJEVIĆ, Branislav. "A Brief Narrative of Art Events in Serbia after 1948." In: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge Massachusetts & London: The MIT Press, 2006.
- DRAŽIĆ, M. „Mileta Andrejević: Slikar je životopisac.” *Nedeljne novosti* (25. 4. 1976).
- HETRICH, Ivan. „Portret: Američki slikar Mileta Andrejević.” *Oko* (12. 6. 1980).
- JENCKS, Charles. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*. New York & Academy London: Rizzoli, 1987.
- KRAMER, Hilton. *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972–1984*. New York: The Free Press, 1985.
- LIPPARD, Lucy R. *Pop Art*. Beograd: Jugoslavija, 1967.
- LIPPARD, Lucy R. "Eros Presumption." In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art A Critical Anthology*. Barkley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- MIHIĆ, Velizar Vasa. Imejl prepiska, 18.6.2018; 14.9.2020; 30.11.2021.
- MOSZYNSKA, Anna. *Abstract Art*. London: Thames and Hudson, 1990.
- MULLER, Whee Kim. "Milet Andrejevic: Iconography of the Past and Present Tenses." *Arts Magazine* (septembar–oktobar 1972): 38–41.
- OLDENBURG, Claes. *Store Days*. New York, Villefranche-sur-mer; Frankfurt am Main: Something Else Press, Inc., 1997.
- ROSE, Barbara. "New York Letter." *Art International* vol. VII/4 (1963): 57–59.
- SANDLER, Irving. *American Art of the 1960s*. New York: Harper & Bow Publishers, 1988.
- STEIN, Judith E. *Eye of the Sixties: Richard Bellamy and the Transformation of Modern Art*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2017.
- WAGNER, Anne M. "Reading Minimal Art." In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art A Critical Anthology*. Barkley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

Zoran Lj. Erić

BETWEEN POP ART AND GEOMETRIC ABSTRACTION:
MILETA ANDREJEVIĆ'S PAINTING IN NEW YORK FROM 1961 TO 1964

Summary

The subject of the study is the first phase in the American period of Mileta Andrejević, starting from 1961 until 1964, when he stopped using a specific painting style between pop art and geometric abstraction. The reason for researching the works of this artist, mentioned only sporadically in Serbian historiography as a member of the Zadar group, is the need to revalue his historical significance. A particularly important period of his work is the collaboration with Richard Bellamy, who introduced him to the circle of artists who changed the language paradigms of art in the USA in the early 1960s – such as pop art, hard-edge painting, and minimal art – antagonizing the dominant abstract expressionism. Andrejević's reduced and geometrized painting with motifs from everyday popular culture but also with specific erotic innuendo entered American art history at that moment. The goal of this study is to analyze Andrejević's painting style of this short period of his creativity insufficiently covered in the history of Serbian art.

Keywords: Mileta Andrejević, associative abstraction, pop art, geometric abstraction, Green Gallery.