

Вук Д. ДАМЊАНОВИЋ
Београд

РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН – НИЧЕГ СУВИШНОГ У ПЕЈЗАЖУ

Сажетак: Циклуси пејзажа *Асоцијације њојнонуних љрадова и Пеишчаних обала* Радомира Дамњановића Дамњана, који се налазе у збирци Народног музеја, представљају сведочанство трансформације урбане средине. Дамњаново сликарство описује интервенцију човека у односу на природу (*Пеишчане обале*), али и човекову константну интервенцију унутар урбане средине (*Асоцијације њојнонуних љрадова*). По форми фигуративан, склон правилном и прецизном поретку, сажет, иако не апстрактан, посвећен симболу као амблему, Дамњанов опус је реалистички. Дамњанови сведени пејзажи, иако слични по тематици, друштва које пролази кроз трансформацију, одударују од соцреалистичког послератног сликарства. Може се поставити теза да је уметникова делатност била ангажована – у доба након револуционарне уметности, Дамњанов рад се поставља као реакционаран, где за разлику од соцреалистичког жанра, поменути циклуси не одишу оптимизмом већ носталгијом.

Кључне речи: Радомир Дамњановић Дамњан, *Асоцијација њојнонулој љрада, Пеишчана обала*, пејзаж

Рани Дамњан – акумулација и артикулација

Томазо Трини (Tommaso Trini) је добро приметио и у једној реченици сажео Дамањову бит: „Да би живео, он је преживео; да би сликао, он слика.“¹ Дамњан је, упркос бројним признањима, од којих су нека стечена још у раној младости, наставио да се развија у правцу својих истраживања и експериментисања. Трини-

1 Т. Trini, „Radomir Damjanović Damjan: delujući nad prazninom“, *Radomir Damjanović Damjan*, Beograd, 2010, 43.

јево опажање, иако се односи на свеукупни развој једне личности, и које се може узети као „прилог биографији“, можда је најактуелније у контексту сагледавања ликовних почетака младог Дамњана као ликовног уметника у развоју. Славко Тимотијевић га назива Распопом мејнстрима² управо због његове карактеристике да у свакој фази своје делатности учествује и у променама парадигми, и то најчешће у супротности са интересима сопствене каријере. Када говоримо о Дамњану, Уметник номад³ је синтакса која га можда најбоље описује, јер је од најранијих дана очувао „...право на интерни плурализам и номадизам“⁴ – кретао се кроз уметничке фазе задржавајући право на различита језичка решења.

Његова истраживања и експериментисања, којима је остао веран у целој каријери, и која су доприносила његовом уметничком развоју и искуственом обогаћивању, почињу непосредно након окончања студија. Наиме, по окончању студија на Академији ликовних уметности у Београду, Радомир Дамњановић Дамњан се одлучује да прибегне једном радикалном чину. Потез, заправо рез, њему, као младом уметнику, како он сам тумачи, представљао је једну врсту катарзе, где се он, као сликар у формирању, одлучио да прибегне деструкцији својих радова насталих током студија на Академији.

Мали атеље у заједничком дворишту иза зграде на адреси Иве Лоле Рибара број 46 (данашња Светогорска) био је место спаљивања непознатог броја радова. Уништене су скоро све студије, на стотине цртежа, пастела и скица, као и нешто мањи број радова на платну. Рани радови, након што су били спаљени у малој фуруни која је грејала атеље, завршили су као гомила пепела на патосу, која ће касније бити пометена у заборав. Сам Дамњан је говорио како је „данима палио своје радове“⁵, и како „је пепео од спаљених радова досезао до колена“⁶, што вероватно представља Дамњанову хиперболу у сврси дескрипције, мада је сигурно да се ради о знатној количини дела. Након тих дешавања, мали број Дамњанових раних радова је остао читав. Сачувани су само радови који су остали у власништву породице Дамњановић и Дамњанових пријатеља. Дамњан је у датом тренутку имао интенцију да уништи сав свој дотадашњи опус. Стога, анегдотична је ситуација када је Дамњан пошао да уништи платна која су се налазила на зидовима породичног стана: намеру и план да уништи радове ван свог атељеа осујетила је његова мајка, убедивши Дамњана да су ти радови, с обзиром на то да су добијени од њега на поклон, сада њено лично власништво. За последицу, данас имамо сачуване Дамњанове ране радове на платну који су део Поклон-збирке Драгослава Дамњановића⁷ и Легата Јакова Смодлаке, који заједно чине део фондуса Народног музеја у Београду, као и радове који се налазе у Јеврејском историјском музеју. Треба

2 С. Тимотијевић, „О Колекцији Дамњановић“, *Колекција Дамњановић*, Београд, 2019, 8.

3 Г. Станишић, *Дамњан на искуствима Дамњана. Радови из њоклон-збирке Драгослава Дамњановића*, Београд, 2020, 25.

4 Ј. Денегри, „Мисао је део гледања, гледање је део језика“, *Дамњан – мрље, израњина, њуноћа*, Београд, 1997, 39.

5 Уметников исказ дат аутору текста.

6 Уметников исказ дат аутору текста.

7 Радови из периода Академије, 4 платна и 11 цртежа, створени од 1952. до 1957. године – део су Поклон збирке.

додати и одређени број Дамњанових радова на папиру из периода Академије, који се налазе у Колекцији Дамњановић. У погледу Дамњановог опуса са Академије, поред мањег броја сачуваних радова на платну, постоји нешто већи број сачуваних радова на папиру – студије са Академије, скице за касније радове, те и ти радови представљају праве раритете.

Миодраг Б. Протић је својевремено контемплирао како би било „одвећ усиљено између ових и каснијих слика тражити дубљу везу.“⁸, мада са ове историјске дистанце и уз поједине Дамњанове ране радове можемо наћи корене који су допринели стварању каснијих *Пешчаних обала* – слика које су обележиле Дамњаново стваралаштво са краја педесетих и почетка шездесетих година 20. века. Ипак, један сачуван цртеж (сл. 1), који је претекао Дамњанов расплет са прошлоћу, како ће се касније испоставити, од велике је вредности, а поготово из перспективе историје уметности. У питању је цртеж из 1956. године, настао још за време студија, где је приказан градски пејзаж. Цртеж, одишући настасијевићевском метафизиком, представља урбану средину у транзицији, која је лишена њених становника, што цртежу даје једну декириковску атмосферу, коју ће уметник додатно изградити наредних година.

На готово свим Дамњановим цртежима са мотивима Београда изостају људи, што се може посматрати као нешто што је заједничко Живораду Настасијевићу, али и Ђорђу Де Кирику (Giorgio de Chirico) (који ће негде у време настанка цртежа извршити снажан утицај на Дамњаново сликарство), што, наравно, поменути цртеж не сврстава међу изузетне, али наговештава каснији циклус *Пешчане обале*. Наиме, ради се о низу хералдичких амблема, који су по свом изгледу еквивалентни „кабинама“ са потоњих *Пешчаних обала*.

Цртеж – скица представља призор из града, крај око Калемегдана (још једног Дамњановог каснијег мотива), вероватно, угао код Париске улице, када се гледа из правца Косанчићевог венца. На горњем делу цртежа аутор је забележио датум: 19-XI-1956 – као и свој потпис исписан ћирилицом – *Дамњан*. Лишће на крошњама дрвећа које се налазе у другом плану које није опало, упркос томе што се ради, судећи по датуму настанка цртежа, о позној јесени, сугеришу да овај рад одступа од реалног, и да овај цртеж није референтан, или, што је вероватније, да дрвеће представља само декор који је аутор накнадно додао, те да је „поента“ цртежа у првом плану – у кабинама које су идентичне онима на каснијим *Пешчаним обалама*.

„Кабине“ су постављене тако да раздвајају први и други план цртежа. Оне су „утиснуте“ у зидну површину која дели улицу од парка који надилази улицу и тротоар. На овом раду, кабине могу представљати цртеже исликане на зидној површини, али и функционалне елементе грађевине. На цртежу се налази пет кабина које својом поставком формирају угао. Прва кабина, иначе, чест тип кабина на Дамњановим потоњим *Обалама*, кабина саздана од цигли, има функцију носећег стуба целе структуре. Друга кабина, бела кабина са црним квадратом је идентична са крајњом, петом кабином, и оне су чест мотив на будућим Дамњановим *Обалама*. Трећу кабину пресецају две линије – аутор

8 М. Б. Протић. *Српско сликарство XX века*, Београд, 1970, 520.

их је означио као *īrede* – и она може имати своје референтно значење у стварном свету, као конструкција која подупире земљиште. У доњем углу, испод кабине, аутор је записао две белешке: *йлава* и *зелена*, што се односи на избор боја у каснијој евентуалној изведби.

Серија цртежа са Академије (*Фијакер*, *Париски моџив*) одређује раног Дамњана као уметника градског проседеа. Међутим, овај цртеж представља авангарду каснијих програмских слика, те се може тумачити као експериментални рад, као скица која је била претходница антологјских дела Радомира Дамњана: Асоцијације потонулог града и Пешчаних обала. Посматрајући дати цртеж уочава се како Дамњанови симболи имају своју функционалну примену у оквиру градског пејзажа, тако дареферентност симбола постоји, стога не треба да се посматрају искључиво као „амблеми“ у уском хералдичком контексту.

Пешчане обале – Дистопијски пејзажи

Као један од најкарактеристичнијих сликара асоцијативних пејзажа, у свом хетерогеном опусу, Дамњан је начинио сопствену типологију апстрактних предела. Свођење пејзажа у правцу асоцијативности га је, још приликом формирања, одредило за иницијатора друкчије успостављених парадигми, и као, можда нетипичну, уметничку авангарду: његова уметност је, мада има одређених сличности, била подједнако удаљена како од енформела, тако и од *Медуале*, те се може узети као „контрапункт“, односно као уметничка алтернатива тог времена, уметничком правцу који је Ђорђе Кадијевић назвао *нова фиџурација деоџрадској круџа*.⁹ Према Кадијевићу, Дамњанови пејзажи имају много заједничког са надреализмом и енформелом. Алекса Челебоновић је сматрао да су његови пејзажи апстрактни. Међутим, Дамњан је антиципирао оно што долази „после енформела“, односно став да је Дамњан предвидео „нову предметност“ и „нови симбол“.¹⁰

Дамњанов *Калемеџан* (1955), претходница *Обала*, иначе, једно од првих дела која су уметнику донела признање, рад који Денегри назива *амблематска слика њеџове младосџи*,¹¹ дело које је цртачки и колористички крајње рафиновано¹² и које је својом оригиналношћу одскакало од свега наученог на Академији, представља камен темељац Дамњановог стваралаштва. Дамњан ће на основу овог рада, као и на основу цртежа са Академије, створити касније радове, он ће „колажирати“ елементе из постојећих дела, и „...почети да исеца и да склапа, да гради и да разграђује призоре својих имагинарних предела“,¹³

9 Ђ. Кадијевић, „Nova figuracija Beogradskog kruga“, *Odložba nije izložena*, Beograd, 2019, 59–61.

10 Љ. Миљковић, „Драгослав Дамњановић и југословенско сликарство XX века“, *Поклон збирка Драгослава Дамњановића*, Београд, 2020, 18.

11 J. Denegri, „Ničeg suvišnog u ljudskom duhu“, *Radomir Damjanović Damjan, izložba 1958–1986*, Beograd, 1986, 8.

12 J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1993, 228.

13 *Isto*, 228.

а све уз присуство „хералдике и геометрије“,¹⁴ којој је Дамњан био склон, што ће га приближити фигуралној фантастици.¹⁵

У контексту заступљености „апстрактног пејзажа“ педесетих и шездестих година прошлог века (Петар Лубарда, Јанез Берник), Миодраг Б. Протић Дамњановим пејзажима придодаје епитет *мајични*,¹⁶ што бива *differentia specifica*, која је разликовала Дамњана од осталих присталица жанра. Користећи синтагму типичну за ликовну критику француског поднебља, Алекса Челебоновић Дамњанове *Пешчане обале* назива апстрактним пејзажима. Челебоновић затим примећује како се у Дамњановом раду виде реалистички симболи, али, такође, опажа како ти облици нису референтни, тј. не упућују на одређене предмете.¹⁷ Интенционална веза између знака и означеног није до краја објашњена: „Човек помисли зачас да препознаје нешто у сликама што одговара његовом искуству, да би се то одмах затим разбило као илузија и ономогућило свако поређење“. ¹⁸ У једном другом тексту, Алекса Челебоновић је конкретнији, те истиче како постоји група уметника, међу којима је и Дамњан, који своју инспирацију црпе из имагинације: „...којој повод не долази толико од доживљаја природе преко чула вида колико од мислених спекулација или од жеља за издвајањем природних феномена као што су материја и светлост“. ¹⁹ Ипак, претходно анализирани цртеж указује на референтност Дамњанових симбола у оквиру одговарајућег контекста. Дати цртеж нас упућује на урбанистичко порекло датих симбола, те се може говорити о делимичној знаковној референцијалности Дамњанових амблема.

Денегри исказује низ недоумица када је у питању природа Дамњанових *Обала*: „...нешто тако тихо, необичајено мирно, као без даха, обавијено измаглицом најблаже светлости, струји из ових плаветних пространстава пред којима у први мах остајемо затечени да ли је то бескрај неба или бескрај мора.“²⁰ Сагледавајући Дамњанове *Појнунуле градове*, али и његове *Пешчане обале* и *Сивеновије обале*, а узимајући у обзир Дамњанове цртеже из периода Академије, неупитно је то да је Дамњан хроничар послератних урбанистичких промена. Даље, може се рећи да Дамњанов рад представља сликарство континуитета, те да се његови симболи препознају као „знакови поред пута“, који могу упућивати на носталгију за прошлим временима, што би за ондашњи период непосредно након социјалистичког реализма било непопуларно мишљење. Када је у питању лирска страна Дамњановог сликарства, она је лишена соцреалистичког оптимизма у контексту односа према будућности. У његовој сведености нема места за идејнополитичку глорификацију социјалистичког

14 A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli danas“, *Umetnost*, januar-februar-mart 1965, br 1, 96.

15 J. Denegri, „Ničeg suvišnog u ljudskom duhu“, 9.

16 M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Beograd, 1970, 520.

17 A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli danas“.

18 *Isto*.

19 A. Čelebonović, „Apstraktni pejzaž“, *Odložba nije izložena*, 51.

20 J. Denegri, „Misaο je deo gledaња, gledaње je deo jezika“, 9.

друштва, његова дела не упућују никакве идеолошке поруке, она су одвећ апстрактна да би народне масе могле да извуку какву поуку.

Стога, генезу Дамњанове уметности треба пратити заједно са контекстом културноуметничких склопова, као и са друштвенополитичким околностима друге Југославије. Заиста, нагомилано искуство ратних и поратних година стоји иза Дамњановог стваралаштва. Један од првих Дамњанових цртежа настао је у Другом светском рату, док је као дете боравио у манастиру Раковица са мајком и братом Драгославом. Према Дамњановом сведочењу, први цртеж који је икад нацртао је представљао савезнички авион у пламену, америчку „летећу тврђаву“ оборену од стране окупатора. Један од најранијих сачуваних цртежа *Лав исјред фонџане*, посредно преко два детаља чува сећање на поменути догађај из детињства: кубизирана летелица и падобранац надвисују централне мотиве призора. Већ на почетку пред будућег уметника су стављена комплексна питања сукоба идеологија, отуђења човека од своје природе, те негативних страна модерности у контексту ратног разарања и њених последица на околину. Нешто касније, као младић, Дамњан сведочи послератној обнови ратом разрушеног Београда, све већој миграцији становништва у град, све бржој урбанизацији средине, те ће се све то скупа одразити кроз његово најраније стваралаштво када настају цртежи београдског приобаља у транзицији (*Марине*), које се, такође, могу узети као претходница *Пешичаних обала*.

За разлику од прве послератне генерације студената Академије, Дамњанова генерација је студирала у нешто „либералнијим“ околностима,²¹ тачније у периоду након сукоба са Информбироом на релацији Тито–Стаљин, након свеprisутне експлицитне и имплицитне критике модернизма, који је у својој акутној фази трајао до 1948. године. То је било након југословенског раскола са социјалистичким реализмом, након говора Едварда Кардеља у Љубљани (1949) поводом његовог почасног чланства у Словеначкој академији наука и уметности, где је критикована „антидемократска позиција строгог централизма и хегемонизма“, те након што је донета Резолуција III пленума ЦК КПЈ (1949), у којој се спомиње Партија у контексту носиоца борбе против секташтва, бирократизма и догматизма у образовању и после објављивања Крлежиног реферата „О слободи културе“ (1952), па и након рехабилитације уметности Милана Коњовића, Лубардиног наступа на *Бијеналу*, деловања *Загарске групе*, дакле, после окончања фазе експлицитне критике модернизма, и након поновног успостављања континуитета са сликарством међуратног периода.²² У том контексту, када се говори о Дамњану, али и о целој другој послератној генерацији југословенских уметника, уместо послератне Југославије, можда је боље говорити о постинформбироовској Југославији.

21 Према уметниковом исказу датом аутору, Дамњан само једанпут није положио испит – предвојничку обуку, јер је носио браду, што је изазвало револт код предавача који га је оборио (вероватно због реакционарне конотације коју је брада носила са собом првих послератних година).

22 Према: L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2010.

Може се закључити како има нечег дистопијског у Дамњановим *Пешчаним обалама*, али је неопходно схватити културноуметничке склопове и друштвенополитичке околности послератне Југославије. Символи урбанизације, електрификације, индустријализације налазе се на Дамњановим *Пешчаним обалама* и *Асоцијацијама њојноулих градова* – амблематика прогреса, сви позитивни елементи номиналног социјалистичког друштва као последице петолетки и послератних радних акција су ту. Такође, на истом делу, посматрач може препознати и нишане, бункере, мете и склоништа – симболе који сугеришу свеprisутну међублоковску тензију, која је била једна од константи хладноратовског периода. Дамњанова експресија упућује на психолошка стања тог времена својствена егзистенцијалном расположењу.

Када посматрамо Дамњанове *Пешчане обале* и када се у обзир узме период њиховог настанка, „кабине“ уопште не морају бити кабине за пресвлачење, већ могу бити кубизирани фортификовани положаји, док белина на *Обалама* не мора бити земљана површина, која стоји наспрам небеског или морског плаветнила, већ може бити калцификован предео, који остаје иза нуклеарне експлозије, белина која је последица високе температуре, те и кабине могу бити остаци града који је претрпео разарање, или део фортификованог пејзажа након битке.

Циклус *Пешчаних обала* може се тумачити као схватање човекове несуровености у односу на природу, где је низ „кабина“ – материјалне еманације овоземаљског – стављена између елемената тла, воде и ваздуха. Може се сагледавати и као наличје технолошког развоја које је пропраћено отуђењем човека од своје природе – као опустошене пределе којима предстоји урбанизација, или као пределе чије је пустошење проузроковано човековим отуђењем од своје природе, као последице рата, иза које опет остаје природа: тло, вода, ваздух, а од материјалног остају само фрагменти људског деловања које можемо читати само у назнакама.

Од магичних пејзажа ка фантастичној мртвој природи

Након циклуса *Калемејдана*, који се може узети као камен темељац потоних сведених пејзажа, као и након циклуса *Асоцијација њојноулих градова* и серија *Пешчаних обала* и *Стиеновијтих обала*, које настају у време када и *Елементи у њросџору*, Дамњан започиње циклус *Букејта*.

Серија цртежа насталих 1960. године претходила је програмској слици којом је уметник започео ново поглавље своје уметности. Као последица уметникових истраживања и иновација настаје експериментално дело под називом *Букејт*, слика која по својој форми одудара од дотадашњих Дамњанових *Градова* и *Обала*.

Као један од најкарактеристичнијих сликара магичних пејзажа, у свом хетерогеном опусу, Дамњан је начинио сопствену типологију апстрактних предела, крећући се у правцу свођења, али је отишао корак даље, тако што је, користећи саставне елементе са својих *Пешчаних обала*, од својих пејзажа, од-

носно од његових формативних елемената, саставио мртву природу. Ако се Дамњан водио методом редукције док је сводио своје пределе у правцу асоцијативних пејзажа, у случају *Букеџа* Дамњан је извршио рекомпозицију постојећих елемената слике. Наиме, фрагменти, симболи, тј. љмблеми, Денегријевим речником речено, иначе, носиоци његових сведених асоцијативних пејзажа, кондензују се у другачију форму. Дамњанови симболи, баш као и у циклусу *Пешчаних обала*, добијају нови поредак, смисао и односе. Сви елементи који су својим присуством конституисали *Обале* и *Градове* присутни су и у циклусу *Букеџа*, с тим да елементи који су чинили пејзаже сада су саставни део *Букеџа* – мртве природе. Долази до једне неуобичајене реформе слике: Наиме, Дамњанови амблеми се, мимо шаблона типичним за *Пешчане обале*, групишу у нови поредак. Дамњанови магични предели се кондензују у фантастичне мртве природе. Дамњан је на почетку седме деценије 20. века створио своју алтернативну димензију реалног.

Петер Биргер (Peter Bürger) се у *Теорији авангарде* бави Бењаминовим концептом алегорије, где алегорија представља фрагмент, те је супротност органском симболу, док алегоричар – уметник лишава елемент његове функције тако што га изолује из свог контекста.²³ *Букеџи* нису настали на основу опсервације неког постојећег мотива, нису настали ни као резултат интервенције, колико су настали као резултат уметничког експериментисања на основу постојећих радова. Чини се као да се референтност додатно губи, јер је присутно лотовско свођење елемената на лопту, купу и ваљак, те мимо димњака, клатна и саобраћајних знакова *Букеџе* доживљавамо само у назнакама. Легранд (F. C. Legrand) даје опис сликарског знака који се може применити и на Дамњана: „Сликани знак користи се повластицом слободе која је призната у модерној уметности. Он не зависи од неког кодекса, није подређен некој синтакси, нити неком односу који је одређен унапред установљеном структуром“.²⁴ *Букеџе* можемо схватити као наличје индустријализације – то су „аранжмани“ састављени од димњака који бљују испарења, од циглених конструкција са накалемљеним клатнима и висковима, прошарани саобраћајним знацима који не упућују ни на шта. Није само саобраћајна сигнализација та која је отуђена од своје суштине – датуми које Дамњан уноси у називе својих радова, такође, немају своје упориште у реалности (*Црпкеж за 22. мај*, *Букеџ за 22. мај*), већ се помоћу тога додатно стиче утисак уметникове алтернативне димензије реалног. Технологија се посматра као сурогат природе, као човеково средство у циљу савладавања природе, које у почетку има хуману улогу да надомести човекову слабост пред природним силама, док у другој крајности технологија постаје средство отуђивања човека од природе. Дамњан то и потврђује у разговору поводом доделе Октобарске награде: „Ако човек погледа последице техничке цивилизације која је ушла у овај свет и направила хаос, многе људске односе учинила друкчијим, понекад и бесми-

23 P. Bürger, *Teorija avangarde*, Beograd, 1998, 106.

24 F. C. Legrand, *O znaku i otvorenom delu*, „Posle 45. Umetnost našeg vremena“, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, 104.

сленим, осети снажну потребу да помогне свом савременику, да му укаже на та нова обележја и опасности нашег времена. То је, неминовно, морало да се одрази у мом сликарству. Ја покушавам да пружим гледаоцу визуелни феномен који ће га подстаћи на размишљање о процесу настајања новог програма живота.²⁵

Дела Радомира Дамњановића Дамњана с почетка шездесетих година 20. века чине огроман корак у успостављању дистанце од високе уметности, те се може приметити концептуализовање и претварање елемената из наше свакодневице у уметнички материјал.²⁶ Када би сагледали семиотички карактер *Букеџа*, као кондензоване симболе обиља, напретка и просперитета, Дамњанове радове би могли тумачити као иронизацију ондашње жудње за прогресом. *Букеџи* децентрирају идеологију једног хиперидеологизованог друштва. Иронизација као латентна критика, попут оне која се приписује Дамњановим савременицима, попут оне својствене Душану Оташевићу (*Друже Тишо, љубичице бела, њебе воли омладина цела, К комунизму Лењиновим курсом*), где се може приметити јасна критика идолопоклонства, може се уочити код назива неких каснијих Дамњанових радова, као што је *Нека ђаво носи моју црну душу, јер ја њујујем у слајџи Чикаџо* – назив рада којим је аутор предвидео свој пут у САД почетком седамдесетих година прошлог века, али где је констатована све већа окренутост ка материјализму у оквиру социјалистичког друштва, те једна, пре свега, неславна констатација победе западних „вредности“ у оквиру социјалистичког поретка.

Закључак

У годинама након завршетка Академије, Дамњанов опус се може тумачити као аутентични одговор у првом лицу на свеукупне друштвено-политичке промене. За разлику од уметника прве послератне генерације, који су свој рад и стваралаштво ставили у функцију изградње послератног социјалистичког друштва, где је уметник био делатник – апологета изградње послератног социјалистичког друштва, или није постојао, Дамњан је своје сазревање дочекао у деидеологизованијој и деполитизованијој друштвеној клими у којој идеологија и политика, иако присутне, нису биле свепрожимајуће. Био је алтернатива и енформелистима и уметницима окупљеним око *Мегиале*, мада му је приписивано и то да дели одређене заједничке особине и са једнима и са другима. Као уметник у формирању, Дамњан није остао имун на свеукупне друштвене промене, те његови *Градови* и *Обале* јесу одраз друштва у промени, тј. урбане средине у промени, што се може тумачити као наличје тог друштва. Такође, иако се ипак само делимично бавио истом тематиком као уметници прве послератне генерације, његов опус је због сведености форме врло криптичан за читање у време настанка, његов рад није био лишен емоција.

25 М. Blečić, „Živeti unapred“, razgovor sa Radomirom Damnjanovićem, ovogodišnjim dobitnikom Oktobarske nagrade za slikarstvo, *NIN*, Beograd, 18. x 1964.

26 Према: Л. Мереник, „Иконе модерног доба“, *Београд шездесетих година XX века*, Београд, 2003, 140–158.

Прогрес није увек и није нужно у складу са људском природом: Дамњанове *Обале* можемо тумачити као интервенцију човека у односу на природу, уколико „кабине“ као саставни део поменутих *Пешчаних обала* посматрамо као знакове људског деловања у односу на природу, оне су са две стране у потпуности окружене природним елементима: земљом и водом, пешчаном обалом и воденом површином, тј. земљом и ваздухом, и пешчаном обалом и небеском површином. Уједначеност ове две површине и неуједначеност шароликих кабина сугерише на снагу природе у односу на човекову интервенцију унутар ње. Циклус *Пешчаних обала* се може тумачити као схватање човекове несuverености у односу на природу. Постоји више могућности „читања“ Дамњанових симбола: од оних крајње оптимистичних, до оних крајње пессимистичких. Ипак, сагледавајући Дамњаново стваралаштво с краја педесетих и с почетка шездесетих година 20. века, *Weltschmerz* није први мотив који нам пада на памет – ако можемо приметити осећај меланхолије путем рецидивних амблема који доминирају кроз *Обале* и *Букеише*, не морамо приметити осећај туге и беспомоћности. У некој другој крајности, португалски израз *saudade* више одговара Дамњановом опусу на прелазу шесте и седме деценије – *saudade* представља носталгију за просторима који су веома удаљени, или чак измаштани, дакле, носталгију за просторима и појавностима који можда чак и нису постојали, или су постојали, али их ми компоујемо путем туђих непосредних искустава или најранијих сећања.

ЛИТЕРАТУРА

Blečić, Mihailo

Živeti unapred, razgovor sa Radomirom Damnjanovićem, ovogodišnjim dobitnikom Oktobarske nagrade za slikarstvo, NIN, Beograd, 18. × 1964.

Birger, Peter

Teorija avangarde, Narodna knjiga, Beograd, 1998.

Denegri, Ješa

„Ničeg suvišnog u ljudskom duhu“ u: *Radomir Damnjanović Damnjan, izložba 1958-1986*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

Denegri, Ješa

Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960). Svetovi, Novi Sad, 1993.

Denegri, Ješa

Šezdesete, teme srpske umetnosti. Fondacija „Kolekcija Trajković“, Beograd, 2019.

Денегри, Јеша

„Мисао је део гледања, гледање је део језика“ у: *Дамњан – мрље, изра- знина, ѿуноћа*. УЛУС, Београд, 1997.

Kadijević, Đorđe

„Nova figuracija Beogradskog kruga“ u: *Odložba nije izložena*. Kulturni centar Beograd, Beograd (2 (2019): 59-61

Legrand, C. Francine

O znaku i otvorenom delu, u: „Posle 45, Umetnost našeg vremena“ tom I, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972.

Мереник, Лидија

„Иконе модерног доба“ у: *Београд шездесетих година XX века*. Београд, (2003): 140–158.

Merenik, Lidija

Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968. Vujičić kolekcija, Beograd, 2010.

Миљковић, Љубица

„Драгослав Дамњановић и југословенско сликарство XX века“ у: *Поклон збирка Драгослава Дамњановића*. Народни музеј у Београду, Београд, 2010.

Миљковић Љубица

Дамњан – емоционална и извођачка сабраност слике од 1954. до 1959. Народни музеј у Београду/Радио Телевизија Србије, Београд, 2013.

Протић, Миодраг Б.

Српско сликарство × X века. Нолит, Београд, 1970.

Станишић, Гордана

Дамњан на искуствима Дамњана. Радови из њоклон-збирке Драјослава Дамњановића. Народни музеј у Београду, Београд, 2020.

Тимотијевић, Славко

„О Колекцији Дамњановић“ у: *Колекција Дамњановић*. Колекција Дамњановић, Београд, 2019.

Trini, Tommaso

„Radomir Damnjanović Damnjan: delujući nad prazninom“ у: *Radomir Damnjanović Damnjan*, Vujičić kolekcija, Beograd, 2010.

Čelebonović, Aleksa

Damnjanovi simboli danas. „Umetnost“, januar-februar-mart 1965, br 1.

Čelebonović, Aleksa

„Apstraktni pejzaž“ у: *Odložba nije izložena*. Kulturni centar Beograd, Beograd (2019):48-50

VUK DAMNجانOVIĆ
Belgrade

RADOMIR DAMNجانOVIĆ DAMNجان – NOTHING SUPERFLUOUS IN THE LANDSCAPE

SUMMARY:

The opus of Radomir Damnجانović Damnجان occupies an important place in the Yugoslav painting of the second half of the 20th century. What is most important in view of the topic of this paper are Damnجان's drawings from the Academy and his landscape cycles Associations of Sunken Cities and Sandy Beaches, which represent a testimony of the transformation of urban environment. Viewed from that perspective, of greatest importance for the topic of this paper is Damnجان's drawing dating from 1956, which can be seen as the vanguard of his later epoch-making works, which is why the first segment of this paper is dedicated to it. Damnجان did not remain immune to the overall social changes, his works are a reflection of a society in the process of undergoing transformation, that is, an urban environment being changed, which can be understood as the other side of that society. The cycle Bunches, which, in chronological terms, comes after Sandy Beaches, came into being through a re-composition of the existing formative elements of landscape that are constituted into still lifes and can be read as a latent and cryptic critique of the society of that time.

Key words: Radomir Damnجانović Damnجان, association of sunken city, sandy beach, landscape

Vuk Damnجانović, E-mail: beovuk011@gmail.com



Сл. 1 Радомир Дамњановић Дамњан, *Цртеж*, 1956, оловка на хартији, 28 × 22 см.
Рад у поседу аутора текста. Фотографија аутора.

Fig. 1 Radomir Damjanović Damjan, *Drawing*, 1956, pencil on paper, 28 × 22 cm.
Work owned by the author of the text. Photographed by the author.