

Зоја Бојић

Институт за књижевност и уметност, Београд  
ZojaBojic@hotmail.com

75.038.41(497.11)“19”  
75.071.1 Видак М.

## КОДЕКС МИЛОВАНА ВИДАКА И СТВАРАЛАШТВО ГРУПЕ МЕДИАЛА КАО ПРИВРЕМЕНА ПОБЕДА АУТОХТОНЕ ФИГУРАТИВНОСТИ

**Сажетак:** У овом раду истражује се смисао програмског текста Кодекс Милована Видака ликовне групе Медиала, која је као колектив различитих уметника била трајно активна од 1953. током нешто дуже од једне деценије у тадашњој Југославији, првенствено у Београду, и спорадично активна до раних 1980-их. Осим што је себе прокламовала ликовном авангардом, група се првенствено одликовала прокламованом и непрокламованом фигуративношћу у ликовном стваралаштву, насупрот тенденцијама такође авангардне енформел (нефигуративне) ликовне праксе истог периода. Појава Медиале и, делимично, и садржај њених програмских текстова истраживани су у српској историји уметности, а у овом раду посматрани су из перспективе идејног сукоба фигуративне и нефигуративне уметничке праксе. Тај сукоб се одвијао колико путем програмских и других текстова толико и путем ликовне праксе. Кључна особина обе струје ликовног живота код нас у том периоду је прокламовање авангарде и авангардности како фигуративног тако и апстрактног ликовног стваралаштва. Овај суштинско идејни сукоб две авангарде има своје паралеле у ликовним токовима ван наше земље. У раду се стога прави и кратко поређење са временски паралелном појавом жестоке програмске и ликовне борбе између ове две авангарде у историји уметности Аустралије, где посебно место заузима уметник југословенског порекла Станислав Рапотец.

**Кључне речи:** Милован Видак, *Кодекс*, Медиала, фигуративна уметност, апстрактна уметност, Србија

Основана у свом рудиментарном облику 1953. у београдском Дому омладине, тада на Обилићевом венцу, Медиала је представљала уточиште разнородним уметницима који су себе схватили као авангарду југословенске уметности током 1950-их и раних 1960-их, све до 1980-их. Рођење Медиале обележио је догађај од великог значаја за историју архитектуре и њене теорије код нас, изложба о Ле Корбизјеу. Иако се о стваралаштву Ле Корбизјеа знало и писало, укључујући и више текстова у часопису *Уметнички њреплед* непосредно уочи Другог светског рата (Марковић, Михаиловић 2020: 165–168, 196, 206, 208, 216), млади поратни уметници тек су почињали да откривају значења и смисао теорије архитектуре и уметности у ширем смислу. Те идеје ће и повезати ове уметнике и њихово стваралаштво. Идеје студената архитектуре Леонида Шејке (1932–1970) и Синише Вуковића (1932–2011) кореспондирале су са ликовним идејама двојице студената ликовне академије у класи Марка Челебоновића (1902–1986): Миодрага Даде Ђурића (1933–2010) и Уроша Тошковића (1932–2019). Ђурић и Тошковић ће, обојица, већ 1956. отићи у Француску и током следећих деценија оставити трага и на југословенској и на широј европској сцени. Године 1957. они ће, заједно са неколико других уметника, основати друштво пријатеља Балтазар, које ће се 1958. преименовати, према наслову једне заједничке изложбе, *Медијална исѡраживања*, у Медиалу.

Састав групе се мењао, уметници су се придруживали или одлазили својим животним и професионалним путевима. Појмови као што су византинизам, окултизам и метафизика, како их је идентификовао и описао Дејан Ђорић (Ђорић 2006: 19–55) представљали су централне појмове у међусобним разговорима односно у стваралаштву ових уметника. Међу уметницима који су у неком периоду излагали са овом групом били су сликари веома различитих експресија, као што су Пеђа Ристић (1931–2019) и Љуба Поповић (1934–2016). Монографија групе аутора под називом *Медиала* обрађује стваралаштво тринаест уметника Медиале: Оља Ивањицки (1931–2009), Леонид Шејка, Миро Главуртић (1932), Синиша Вуковић, Коста Брадић (1927–2014), Урош Тошковић, Миодраг Дадо Ђурић, Љуба Поповић, Владимир Величковић (1935–2019), Милић Станковић / Милић од Мачве (1934–2000), Милован Видак (1926–2003), Светозар Самуровић (1928–2001) и Владан Радовановић (1932).

Многи од ових уметника су, после излагања са другим уметницима у групи, наставили да ван ње трагају за сопственим ликовним

изразом. Међу таквим уметницима били су сликари крајње различитих израза: Љуба Поповић и Владимир Величковић. Овде је корисно напоменути и то да је приликом постхумне велике ретроспективне изложбе стваралаштва Љубе Поповића у Галерији САНУ, септембра и октобра 2019. године, изложено и неколико дела из његовог раног, постстудентског периода (Кусовац, Батос 2019), од којих се нека само маргинално дотичу постулата Медиале, односно помињаних појмова византизма, окултног и метафизичког. Већина тих раних дела Љубе Поповића показује идејну и стилску сродност са групом ликовних дела тада једнако младог Живојина Жике Павловића, Поповићевог нераздвојног пријатеља и такође студента ликовних уметности (Бојић 2018). И у поменутој монографији о Медиали репродуковано је неколико таквих Поповићевих дела из 1958, која могу да се разумеју као увод у његове касније теме и изведбе којима ће се окренути раних шездесетих.

Први број часописа *Медиа* изашао је у Београду 18. јула 1959. године и донео низ текстова којима се утврђују основне поставке Медиалине идеологије (Група аутора 2006: 97).

Суштинска карактеристика ликовних дела уметника групе Медиала јесте одређена врста фигуративности. Врста те фигуративности, која може да се заиста разуме као византијска, окултна и метафизичка, представљала је у очима ових уметника авангардне тенденције. О томе између осталог сведоче бројни писани материјали које је ова група издавала и они које су њени чланови објављивали појединачно, као што је то *Тракийаи о сликарству* Леонида Шејке из 1964 (Шејка 1964), књига која је тада (1965) освојила Нолитову награду.

Кроз историју, авангардност уметничког ликовног покрета или групе често је била документована и легитимисана управо објављеним текстовима. Авангардност се, међутим, у првој половини 20. века такође често заснивала на радикално новим ликовним облицима или новим ликовним средствима изражавања, укључујући и типографију, што је повремено доводило до изједначавања, па и амалгама литерарног и ликовног израза (Војић 1989). Уметници Медиале су, уз то, заговарали сасвим другачију авангарду засновану на чисто ликовној премиси и инсистирању на фигуративности. Та фигуративност могла је да буде метафизичка, али није њом била ограничена, како о томе, између осталих, сведоче помињани рани радови Љубе Поповића. Могла је да буде вид византизма – али није морала, како о томе

сведоче експресионистичка дела Уроша Тошковића. И могла је да буде вид интересовања за окултно, али такође није морала, како о томе сведоче радови Владимира Величковића.

Многи објављени списи чланова Медиале могу да се схвате као манифести целе групе или њених појединачних чланова. Међу славним текстовима медиалиста је помињано књижевно дело Леонида Шејке *Трактат о сликарству* (Шејка 1964), али први такав текст који је заиста и служио једнако као заједнички и као појединачни манифест уметника групе Медиала, сачинио је 1952. сликар Милован Видак, под насловом *Кодекс*. Овај *Кодекс* коришћен је од најранијих дана Медиале иако је објављен тек 1965 (Група аутора 2006: 303–304). Ликовни опус Милована Видака може да се опише као стваралаштво које је натопљено идејама које смо идентификовали као особине фигуративности у раду уметника Медиале, византинизмом, интересовањем за окултно и метафизиком. Видаков уметнички кодекс, међутим, усредсређен је не толико на ове, и друге идеје, већ на ликовне особине сликаревог дела и процеса стварања. Видаков *Кодекс* гласи:

#### Члан 1

Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак

#### Члан 2

Истинско вођење долази из самог предмета

#### Члан 3

Ослободити се страха и жеље за оживљавањем анахронизма и преживелог света

#### Члан 4

Срушити Хегелов зид

#### Члан 5

Овладати извођачком техником до нестварног

#### Члан 6

При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса

## Члан 7

Треба да будем трезан, усредсређен, будан и одговоран себи. Треба да схватим пролазност формалног привида пробуђења реалности. Не смем изгубити из вида долазак техничке интелигенције, условљене законом и светом деструкције

## Члан 8

Тражити и препознавати могући кључ вечног трајања – жудње ка универзуму људског духа

## Члан 9

Проучавати и упознавати сва подручја која откривају, укључују или искључују дати тренутак свог уобличеног постојања или нестанка, посредног или непосредног битка објективног живота и смрти

## Члан 10

Поштовати сваки стваралачки и истраживачки рад условљен субјективним разлозима, тим пре ако служи људском роду

## Члан 11

Ослобађати се рушилачког и оплођавати градитељски нагон

## Члан 12

Продрети до суштине имагинарног импулса људске природе

## Члан 13

Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.

Од посебног значаја овде су два члана *Кодекса*. Један упућује на значај фигуративности у Видаковом ликовном стваралаштву, односно у стваралаштву других чланова Медиале. То је члан 2: „Истинско вођење долази из самог предмета.” Други указује на неопходност укључивања уметникове субјективне емотивне перспективе. То је члан 6: „При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса.”

Постулата да „Истинско вођење долази из самог предмета” придржавали су се различити уметници Медиале и на различите начине. Суштина је та да сваки од њих свесно полази од предмета који

бива укомпонован у одређено време и простор. „Вођење” које се затим одвија према налогу тога предмета може да буде сасвим разнородно и оно, затим, тај предмет смешта у њему одговарајуће време и простор. Та времена и простори могу да буду ренесансни, византијски, фантастични, научнофантастични, надреални и разни други. Један пример ренесансног времена и простора представљају нека дела Синише Вуковића из раних 1970-их. Пример византијских времена и простора налазимо у више дела Косте Брадића, посебно из касних 1980-их; фантастичних – дела Даде Ђурића од 1950-их; научнофантастичних – готово целокупан опус Оље Ивањицки, а надреалних – стваралаштво Леонида Шејке и Милића од Мачве, уметника веома различитих сензибилитета. Опуси других уметника Медиале показују исту доследност у поштовању овог принципа о предмету, одакле креће вођење уметника, а да су крајње дестинације сваког од уметника понаособ сасвим разнородне. Ово ме објашњење пружа члан 6 *Кодекса*: „При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса.” Како су емоције и импулси индивидуални и субјективни, тако се и стваралаштва ових уметника оформљују према тим личним уметничким параметрима. Тиме ови уметници успевају да, полазећи од физичког света, досегну и прикажу метафизички свет, како на то упућује члан 13 *Кодекса*: „Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.”

Како је поменуто, Милован Видак је свој *Кодекс* саставио 1952, пре формирања групе касније познате као Медиала, што значи да га је првобитно записао за себе, као постулате свог сопственог ликовног рада. Због велике демократичности *Кодекса* – не наређује већ поучава и води – уметници Медиале су га радо прихватили као заједнички, и затим га интерпретирали на своје начине у сопственом стваралаштву. Те интерпретације се директно односе на чланове 1: „Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак” и 5: „Овладати извођачком техником до нестварног.” Првим чланом легитимише се разноликост израза сваког појединачног ликовног истраживања било ког појединог уметника, с тим што овај члан може да се примени и при разматрању различитих израза различитих уметника. Члан 5 је у Видаковом опусу свакако допринео томе да је овај уметник створио сразмерно веома мали број ликовних дела, израђујући их споро и детаљно. У стваралаштву других уметника Медиале овај постулат исказује се на различите начине. На пример,

опус Оље Ивањицки указује на то да је одређена техника, коју је рано савладала „до нестварног”, омогућила овој уметници да изведе веома велики број ликовних дела. Уметник сасвим различитог израза, као што је Дадо Ђурић, једнако је „до нестварног” овладао својом техником, као и Коста Брадић или Милић од Мачве, а сви ти појединачни изрази, у складу са Видаковим *Кодексом*, уметницима омогућавају стварање сопствених ликовних светова.

Фигуративност у раду уметника Медиале у директној је вези са појмом интегралне слике, који овде означава интегралну стварност. Та интегрална стварност одсликана је кроз слику и представља директну антитезу идеји случајне слике, која је ако не централна а свакако незаобилазна идеја енформела.

Фигуративност у сликарству у југословенској поратној уметности, и посебно током педесетих година 20. века, представљала је логични израз уметника који реалистички бележе јавна дешавања свога времена. Фигуративност у раду уметника Медиале у том смислу сама по себи није била авангардна. Оно што јесте било авангардно је та заједничка жудња уметника Медиале за досезањем интегралне стварности, која може да буде само паралелна са реалном стварношћу, и самим тим препознатљива те, дакле, фигуративна. На ово нас подсећа и члан 2 *Кодекса* – да „истинско вођење долази из самог предмета”. У том смислу је фигуративност као особина рада уметника Медиале авангардна због тога што препознатљивим формама, од којих полази ликовно истраживање, представља слојеве непознатих простора и непознатих времена.

Док је фигуративност Медиале аутохтона, њена директна супротност и супротност ликовној филозофији Медиале – ликовна филозофија енформела, апстракције педесетих година 20. века, код нас је углавном била француског порекла. Енформел се лако надовезивао на традицију коју је четрдесетак година раније, у Европи, успоставио Василиј Кандински (1866–1944), као и на неке аспекте стваралаштва Михаила Ларионова (1881–1964) и Казимира Маљевича (1878–1935). Руска авангарда имала је своје поштоваоце код нас, првенствено оне окупљене око часописа *Зенић*, који је, уосталом, број 17–18 из 1922. и назвао *Руске свеске* и 1924, у Београду, приредио *Међународну Зенићову изложбу*. Без обзира на све додирне тачке, идеје руске авангарде и идеје енформела често нису компатибилне, али су у уметничком смислу повезане ликовним токовима.



Остављајући геометријску апстракцију по страни, гестурални, експресионистички енформел представљао је примамљиву алтернативу групи наших сликара, међу којима су у том периоду Миодраг Мића Поповић (1923–1996), Вера Божичковић Поповић (1920–2002), Лазар Возаревић (1925–1968), Зоран Павловић (1932–2006), Живојин Жика Турински (1935–2001), Бранислав Бранко Протић (1931–1990), Владислав Шиља Тодоровић (1933–1988) и Бранко Филиповић Фило (1924–1997). Та алтернатива је и у светским и у домаћим условима представљала авангарду у дословном смислу речи. Целокупно остало стваралаштво, пређашње сликарство, и посебно значајно скулптура, робовали су форми. Енформел је разбио те ропске окове и уметницима омогућио да се усредсреде на материјалност ликовног дела, као и да представе своју саму унутрашњу емотивну или мисаону суштину. Таква уметникова експресија оставља могућност посматрачу да доживи материјалност дела, као и тако пренету емоцију, или да разматра мисаону суштину ликовног дела. Како су и емоција и мисао субјективна стања уметника у одређеном тренутку, тако њихова преношења кроз ликовни израз морају да буду спонтана и тренутна. У том смислу енформел је дијаметрално супротан идеји интегралне слике уметника Медиале. И међу уметницима енформела неки су били и писци и повремени или редовни новински критичари који су на различите начине речју артикулисали своје погледе на енформел и ликовне уметности уопште. Један такав уметник био је и Зоран Павловић, од чијих објављених текстова овде издвајамо два наслова, из 1965. и 1969. „Енформел, ни стил ни правац” (Павловић 1965) и „Медиала или судбина једног мита” (Павловић 1969: 301–304).

У својој докторској дисертацији „Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века” Весна Круљац, међутим, каже да „упркос контроверзним изјавама и ставовима њихових протагониста, нема доказа о озбиљнијем конфликту на релацији београдски енформел – Медиала и нова фигурација” (Круљац 2015: 216), што аутор богато документује позивајући се на релевантне текстове Мира Главуртића, Леонида Шејке, Драгоша Калајића, Милића Станковића (посебно на његов интервју насловљен „Појешћу их за доручак”, објављен у *Илустрираној јулијиници*, Београд, 15. 9. 1964, при чему Милић од Мачве мисли на енформелисте, што је и поновио у интервјуу листу *Младоси* од 25. 3. 1971) као и на, са друге стране, изјаве Миће Поповића и Жике Туринског из 1964. Круљац пише:



Да се радило о идејно јединственом уметничком фронту и отклону од политички пројектоване истине и идеализованог погледа на свет, потврђује изложба *Ђоконда није она истиа* одржана крајем 1962. године у Новом Саду, на којој су заједнички излагали припадници Медиале и београдског енформела. Потреба за повезивањем и заједничким наступом проистекла је из њихове заокупљености горућим питањима епохе, уметности и друштвене стварности, а не из опортунизма, жеље за етаблирањем, стицањем престижних друштвених позиција, напротив (Круљац 2015: 216–217).

Евалуација енформела код нас делимично је отежана чињеницом да су неки енформелисти, од којих су многи ушли у свет стваралаштва својим раним фигуративним радовима, у каснијем или зрелијем периоду свога стваралаштва „пребегли” у фигуративни табор. Један такав упадљив пример чини стваралаштво Миодрага Миће Поповића: после периода радова названих *Без назива*, по томе што гласно не представљају физичке предмете, касних 1960-их окренуо се према реалистичком представљању материјалности предмета и материјалности саме стварности, како ју је уметник видео у својим „призорима” и другим циклусима. О својим ликовним размишљањима Поповић је писао и објављивао их, посебно упечатљиво у књизи *У айшељу њед ноћ*, штампаној 1962. Истовремено, неки од уметника Медиале били су у неким периодима свога стваралаштва блиски енформелу, као што је то био један аспект стваралаштва Косте Брадића како је то, између осталог, приказано на изложби *Енформел* у Београду у Кући краља Петра I од 11. до 18. априла 2016.

Евалуација енформела код нас је отежана и другим околностима нашег ликовног живота, које подразумевају касније појаве млађих генерација уметника подељених, барем делом свог стваралаштва, на фигуративне и нефигуративне. У том смислу је – ако заиста, како Круљац пише, „нема доказа о озбиљнијем конфликту на релацији београдски енформел – Медиала и нова фигурација” – сукоб између фигуративног и нефигуративног у сликарству код нас каснијег датума, и можда инициран великом изложбом Медиале у Павиљону „Цвијета Зузорић”, која је одржана од 18. марта до 5. априла 1981. године (Радојчић, Калајић, Главуртић, Бошњак 1981).

Најзад, евалуација енформела код нас делимично је отежана и чињеницом да се многа значајна дела ових уметника налазе у приватним а не само у јавним збиркама. Помињана изложба *Енформел*, одржана априла 2016. у Кући краља Петра I у Београду, резултат је рада кусто-

са Николе Кусовца који ју је оформио захваљујући радовима из једне приватне збирке, док многе друге приватне збирке такође укључују дела уметника нашег енформела.

Медиала је у историји наше уметности означила привремену победу фигуративности. Та победа је привремена због тога што су последње две деценије прошлог века и прве две деценије овог века у ликовном стваралаштву означене другачијим интересовањима уметника чији плурализам изражавања подразумева широк дијапазон идеја – од поновног интересовања за религиозну уметност до изражавања новим, често динамичним, медијима. Појам фигуративности односно појам апстракције опстаје као појам историје уметности, али се његово значење мења сходно текућој ликовној пракси.

У овом сукобу те две опречне идеје током 1950-их и 1960-их код нас, који можда у том периоду заиста није представљао „озбиљнији конфликт”, и појам победе је релативан. Аутохтона дела и идеје уметника Медиале били су и остали гласнији од других у њиховом окружењу али, као и свака авангарда, нису за собом оставили чврсту традицију коју би следиле нове генерације. Вероватно најснажнија идеја коју су уметници Медиале пренели следећим генерацијама уметника је легитимност плурализма индивидуалних ликовних експеримената – а не фигуративност по себи.

Сукоб ове две идеје има директну па и хронолошку паралелу са једним значајним тренутком у ликовном животу аустралијске уметности. Године 1959. аустралијски историчар уметности Бернард Смит (Bernard Smith, 1916–2011) објавио је свој *Antipodean manifesto*, који је потписала група фигуративних уметника, затим познатих под именом Антиподеанци / The Antipodeans, који су живели и радили углавном у Мелбурну. Овај манифест устао је у одбрану фигуративности у сликарству, за коју су ови уметници сматрали да је угрожена после великог успеха изложбе америчког апстрактног сликарства у организацији Музеја модерне уметности из Њујорка под називом *Ново америчко сликарство / The New American Painting*, која је била приређена претходне године у осам земаља Европе (Група аутора 1959). Поред одбране фигуративности, ови уметници устали су и у одбрану аутохтоних вредности аустралијске уметности насупрот уметности која би била увезена из других крајева света. Велики проблем, међутим, представља уопште питање дефинисања аутохтоног у уметности Аустралије због паралелног постојања колонијалне аустралијске уметности и абориџинске аустралијске уметности. Антиподеанци и

Бернард Смит у аутохтони аустралијски ликовни израз тога периода нису убрајали ни историју ни ликовну праксу аборицинске уметности – која ће, међутим, процватом њене међународне популарности током 1970-их и 1980-их, на много начина изазвати преиспитивање појмова традиција евроцентричне историје уметности. Овај проблем аутохтоности аустралијске уметности такође је потцртан чињеницом да су многи аустралијски уметници мигранти из различитих делова света, и да многи од њих у свом раду следе традиције сопствене културне меморије. Истовремено, а посебно због тада релативно отежаног саобраћања са уметничким идејама ван Аустралије, многи аустралијски уметници одлазили би на краће или дуже време у светске метрополе, и са собом и у свом раду у Аустралију доносили нове идеје. У том смислу, дефиницију аутохтоног стваралаштва заиста је немогуће оформити.

Непомирљив сукоб фигуративности Антиподеанаца и нефигуративности апстрактних експресиониста на тлу Аустралије отпочео је „Манифестом” а наставио се 1961, када је група уметника под називом Деветорица из Сиднеја / Sydney 9, одржала изложбу својих апстрактних дела.

Један од најистакнутијих уметника сиднејске групе био је југословенски сликар Станислав Рапотец (1911–1997; Војић 2007). Рапотецов ликовни израз оформио се касних 1950-их у Аделаиди, прво путем експеримената са традицијама европске авангарде, а затим у Сиднеју, кроз гестурални апстрактни експресионизам. Једно његово апстрактно дело из 1961, *Meditating on Good Friday*, освојило је престижну Блејкову награду за религиозно сликарство, чиме је гестурална апстракција стекла институционалну легитимност. Међу члановима групе Sydney 9 били су и сликар Џон Олсен (John Olsen, 1928) и скулптор Роберт Клипел (Robert Klippel, 1920–2001) који су оставили посебно дубок траг у аустралијској историји уметности. Група Sydney 9 је тадашњим, а затим и каснијим стваралаштвом својих уметника нехотице промовисала широки спектар изражавања у оквиру гестуралног апстрактног експресионизма, и ту идеју плурализма изражавања оставила у наслеђе другим уметницима.

У аустралијској уметности, сукоб фигуративности и апстракције остао је без победника. Исте 1961. године у Лондону је, у Вајтчапел галерији, организована велика и значајна изложба аустралијске уметности под називом *Recent Australian Painting*, која је укључивала де-

ла Антиподеанаца и после које је ова „аутохтона” фигуративна аустралијска уметност стекла међународни легитимитет. Изложба је инспирисала неколико аустралијских фигуративних уметника да се трајно настане у Лондону и тамо наставе своју уметничку каријеру.

Ова кратка паралела два сукоба на два различита континента отвара једно важно питање, значајно за посматрање југословенске и српске историје уметности друге половине 20. века. То је питање аутохтоног израза. Тај израз односи се не само на ликовни језик већ на суштинске идеје које се тим језиком преносе. Овим се такође отвара питање аутохтоности француског енформела у односу на „аутохтону” традицију америчког гестуралног апстрактног експресионизма, чијој слави су значајно допринели уметници који су у ову уметност унели културне и ликовне традиције својих европских постојбина, међу којима је био, на пример, Марк Ротко (Mark Rothko, 1903–1970).

Наш енформел пореклом је из Француске, и поред неспорног значаја материјалности уметничког дела може, а не мора, да означава уметникову емоцију или мисао пренесену апстрактним ликовним језиком. Насупрот томе, Медиала, осим фигуративности, означава и процес уметничког трагања, како уосталом пише у *Кодексу* Милована Видака, у члану 2: „Истинско вођење долази из самог предмета”, што укључује трагање по личној и општој аутохтоној ликовној традицији. Како је то Видак забележио у члану 1: „Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак”, кроз процес који укључује (члан 9): „Проучавати и упознавати сва подручја која откривају, укључују или искључују дати тренутак свог уобличеног постојања или нестанка, посредног или непосредног битка објективног живота и смрти”, чиме се постиже (члан 13): „Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.”

У том смислу, *Кодекс* Милована Видака уметницима Медиале био је више него манифест. Осим многих других текстова које су ови уметници сами састављали, и до извесне мере се придржавали њихових разних постулата, *Кодекс* је представљао заједнички кредо који је био довољно строг и довољно флексибилан да подстакне и омогући многа и разнолика ликовна трагања. Писан као подсетник свог аутора самом себи, *Кодекс* је надилазао индивидуално стваралаштво групе уметника који су га се придржавали. Велика разноликост могућих ликовних израза које је *Кодекс* обухватао представља и суштину уметничке групе Медиале.

## Литература

- Бојић, Зоја. *Живојин Жика Павловић. Цртежи и слике*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- Bojić, Zoja. *Stanislav Rapotec, a Barbarogenius in Australian art*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2007.
- Bojić, Zoja. „Zenitizam i njegoveličnosti”. *Peristil*, 31–32, 1988/1989. Saopštenje sa V Kongresa Saveza društava istoričara umetnosti Jugoslavije, Zagreb.
- Група аутора. *Медиала*. Београд: Службени гласник, 2006.
- Група аутора. *The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958–1959*. New York MoMa, 1959.
- Ђорић, Дејан. „Принципи Медиале”. *Медиала*. Група аутора. Београд: Службени гласник, 2006. 19–55.
- Круљац, Весна. „Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века”, докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет, 2015.
- Кусовац, Никола; Батос, Славица. *Љуба Појовић*. Београд: Галерија САНУ, 2019.
- Марковић, Иван Р; Михаиловић, Ана. „Критика архитектуре у стручном часопису *Уметнички преглед*”. *Ликовни простори часописа Уметнички преглед*. Ур. Зоја Бојић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. 131–223.
- Павловић, Зоран. „Енформел, ни стил ни правац”. *Поља*, бр. 81, 1965.
- Павловић, Зоран. „Медиала или судбина једног мита”. *Књижевност*, бр. 3, март 1969: 301–304.
- Поповић, Миодраг. *У ашељеу пред ноћ*. Београд: Просвета, 1962.
- Радојчић, Мирјана; Калајић, Драгош; Главуртић, Миро; Бошњак, Срето. *Медиала: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић*. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, 1981.
- Шејка, Леонид. *Тракијат о сликарству*. Београд: Нолит, 1964.

Zoja Bojić

MILOVAN VIDAК'S CODEX AND ART PRACTICES OF THE MEDIALA  
GROUP AS A TEMPORARY VICTORY OF AN AUTOCHTHONOUS  
FIGURATIVE ART

*Summary*

This paper explores the meaning of the text *Codex*, authored by the visual artist Milovan Vidak, which served as a manifesto to the Mediala group of artists active in former Yugoslavia and especially in Belgrade from 1953 to the 1980s. The group labelled itself as avant-garde and was primarily distinguished as an advocate of figurative art practice. This is in stark contrast to the group of Serbian and Belgrade abstract artists active at the time who proclaimed their own non-figurative art practice as avant-garde.

Among the Mediala artists were Olja Ivanjicki (1931–2009), Leonid Šejka (1932–1970), Miro Glavurtić (1932), Siniša Vuković (1932–2011), Kosta Bradić (1927–2014), Uroš Tošković (1932–2019), Miodrag Dado Đurić (1933–2010), Ljuba Popović (1934–2016), Vladimir Veličković (1935–2019), Milić Stanković / Milić od Mačve (1934–2000), Milovan Vidak (1926–2003), Svetozar Samurović (1928–2001) and Vladan Radovanović (1932). Among the non-figurative artists were Miodrag Popović (1923–1996), Vera Božičković Popović (1920–2002), Lazar Vozarević (1925–1968), Zoran Pavlović (1932–2006), Živojin Turinski (1935–2001), Branislav Protić (1931–1990), Vladislav Todorović (1933–1988) and Branko Filipović (1924–1997).

The art practices of the Mediala group, its emergence and, to a degree, various texts authored by its artists, have been addressed by Serbian art historians. Here, they are observed from the perspective of the conflict between two ideas: the figurative and non-figurative art practices. The conflict is documented through various texts authored by the artists of the two groups as much as through their respective art practices. The key aspect of both groups is their self-proclaimed avant-gardism. The essentially ideological conflict between the two avant-garde movements of the opposing views has a parallel in the art practices in other environments, most notably in the synchronous conflict between figuration and abstraction in Australia where in Melbourne in 1959 a group of artists, subsequently called The Antipodeans, led by the art historian Bernard Smith published the *Antipodean Manifesto* in defence of image perceived to be threatened by art practices coming from America, thus setting in motion a chain of events in Australian art history. A group of nine Sydney abstract artists called Sydney 9 similarly claimed their art practice as avant-garde. The art history question raised here is the question of authenticity and autochthonous nature of the two synchronous and par-

allel figurative art movements, Mediala and The Antipodeans, versus imported, or perceived as imported, ideas of the Belgrade and Sydney abstractionists. This very question is applicable in examining the autochthonous nature of abstraction in not one but two cultures of its origin – the French provenance of the Belgrade abstraction and the American origins of the Sydney abstraction. The key to continual and diverse art practices by the Mediala artists and the rich tradition they established in Serbian art can be found in the words of Milovan Vidak's *Codex*.

*Key words:* Milovan Vidak, *Codex*, Mediala, figurative art, abstract art, Serbia