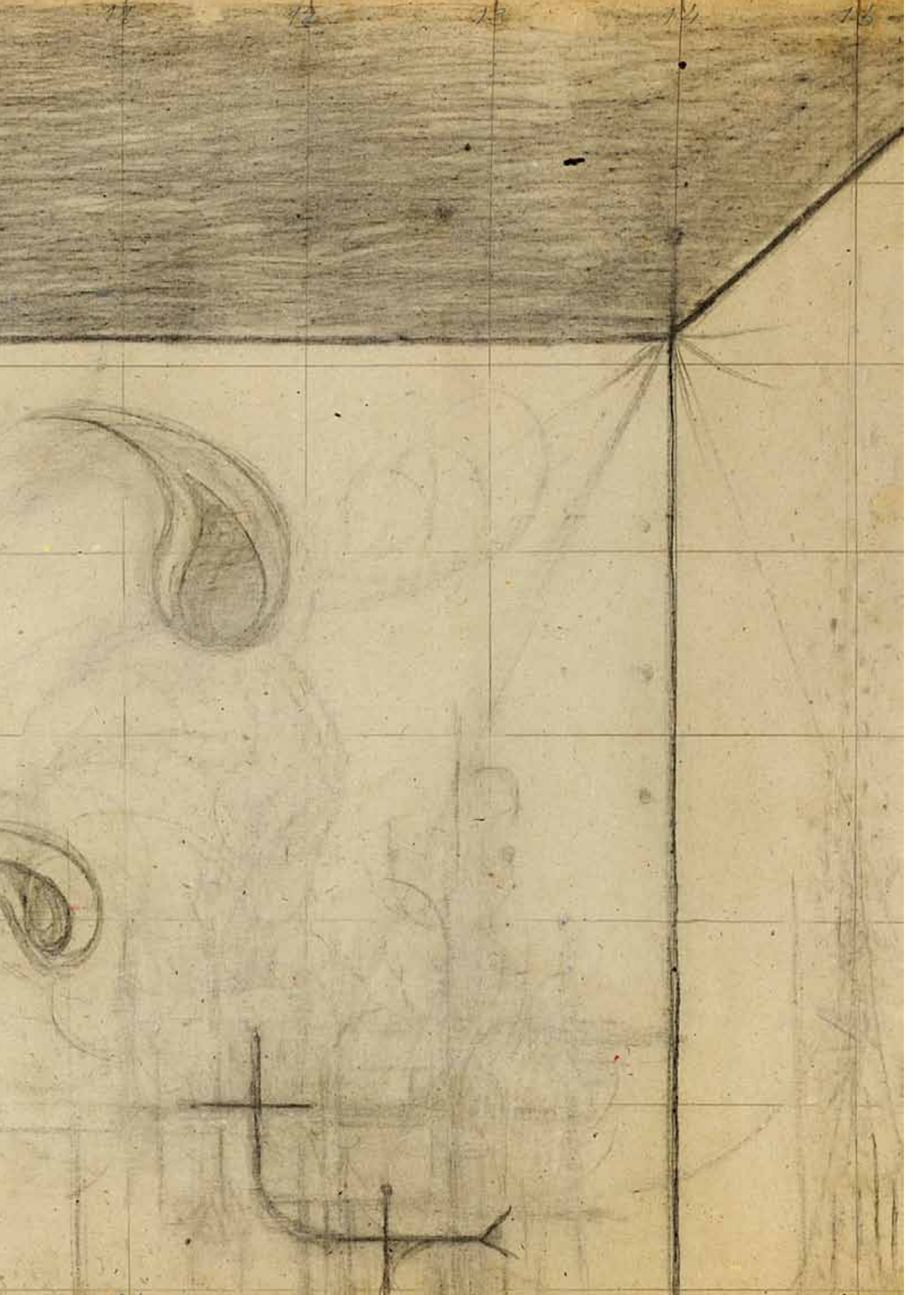


Иван Табаковић

радови на папиру

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

15. април
10. мај 2014.



Иван Табаковић

радови на папиру



Радио Телевизија Србије

Галерија РТС

Београд, Таковска 10

15. април

10. мај 2014.

Издавач

Радио-телевизија Србије

За издавача

Никола Мирков, в. д. генералног директора РТС

Аутор изложбе

Никола Марјановић

Аутор текста

Ивана Беновић

Аутор поставке

Мрђан Бајић

Превод

Димитрије Марјановић

Лектор

Боја Јовчић-Талијан

Фотографије

Владимир Поповић

Ликовно-графичко решење и припрема

Зоран Ћорђевић

Штампа

Штампарија РТС

Тираж

1000

Београд, 2014.

Председник Савета РТС за ликовно стваралаштво

Никола Мирков

Извршни продуцент

Славица Стефановић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

ISBN 978-86-6195-045-2

Богат и сложен опус једног од најзначајнијих домаћих уметника прошлог века само је фрагментарно представљен на изложби Табаковићевих дела из колекције Марјановић. Изложба приказује радове на папиру – цртеже, студије, скице, колаже и интервенције, уз изузетак који представља једно уље, такође на папиру (картону). Издвајање радова на папиру има циљ да потврди значај који су управо они имали у целокупном Табаковићевом опусу.

Иван Табаковић се сматра једном од апаратних фигура српског сликарства. Његова биографија и уметничка каријера ипак не указују на позицију особености и различитости – Табаковић се школовао у Будимпешти, потом у Загребу код Љубе Бабића, похађао Хофманову школу у Минхену, учествовао као члан или суоснивач у неколико уметничких група, а касније радио као професор, прво на Академији ликовних, а касније на Академији примењених уметности у Београду, да би постао и члан САНУ. С друге стране, он се својим уметничким стваралаштвом у једном тренутку, који су истраживачи његовог рада назвали епистемолошким резом или дијалектичким скоком, одвојио од доминантних праваца и модела који су били актуелни на уметничкој сцени у његовој средини, и кренуо другим путевима – дакле не једним путем, који би опет био линеаран и као такав би се лакше могао сагледати и систематизовати, већ неколиким путевима, којима се тек из перспективе коју нам даје време могу пронаћи нека заједничка изворишта. Тек пред крај уметничког живота, 1977. године, њему је приређена велика ретроспективна изложба у Музеју савремене уметности у Београду. Том приликом Миодраг Б. Протић написао је обимну студију о његовом раду, препознајући у његовом целокупном делу одређене „поетичке моделе”. Протић је у Табаковићевом делу видео радијално ширење одређених идеја, док га Лидија Мереник у својој монографији назива лавиринтским и у њему препознаје модел ризома. Како год га називали – радијалним, цикличним, лавиринтским, спиралним или ризомским, Табаковићево стално удаљавање од једне установљене поетике и експериментисање са различитим тематским, стилским и, уопште узев, поетичким репертоаром намеће се као специфичан модел у оквиру српске уметности двадесетог века, те је стога све чешће предмет покушаја да се истражи и прикаже на изложбама. Један од таквих покушаја јесте и ова изложба, особена због тога што приказује радове на папиру који потичу из једне приватне уметничке колекције. Она представља својеврстан, још у целини неизлаган „цртачки дневник”, наспрот „сликарском дневнику” који је Табаковић изложио на истоименој изложби у Загребу 1934. године.

Већ на почетку његове уметничке каријере, у студентском, загребачком периоду, у Табаковићу препознајемо врсног цртача. *Женски акти* (1) из 1923, иако

настао пре завршетка академије, пре прве изложбе на којој је учествовао, показује спретно изведен кроки стојеће женске фигуре. У то време његове слике и цртеже окупирале су типично „студентске” теме: портрети, аутопортрети, мртве природе и актови. Интимистичке теме биле су константа Табаковићевог тематског репертоара у периоду пре завршетка Другог светског рата, а враћао им се, мада у знатно мањој мери, и у својим каснијим радовима из послератног раздобља. У овом периоду Табаковић је, у формалном смислу, експериментисао са обликом, бојом и формом, а последица тог експериментисања била је извесна језичка разноврсност. Довољно је упоредити готово конструктивистички цртеж *Мост на Моршшу у Арагу* (6), настао око 1936. године, са интимистичким представама *Венецијанског фењера* (8) из 1937. или разигране *Париске уличне сцене* (4) из 1934. како би се уочила разноликост у изразу која ће у још већој мери бити наглашена у послератном периоду. Помнути цртеж моста у Араду, рађен оловком на хартији на којој је лењиром исцртана геометријска мрежа, претеча је каснијих истраживања, макар у употреби медијума, и оштро је супротстављен ведрим колорисаним цртежима. Та оштра разлика само ће наговестити потоње експерименте. На цртежу *Глава ужаснућог човека* (2) из 1934. године уметник је оштрим потезима и дугачким непрекинутим линијама овековечио снажну емоцију на мушком лицу које као да је преузето са Микеланђеловог *Сирашног суда* или са неке барокне скулптуре. Овај цртеж није усамљен пример сличности лица са Табаковићевих цртежа са скулптурама и бистама, а и сам мотив бисте често се појављивао у његовом раду, како у предратном, тако и у послератном раздобљу.

У низу скица и заробљених момената стварности издвајају се цртежи који у неком смислу нарушавају дневнички карактер ове поставке јер су сами по себи мала довршена дела. Такав је, рецимо, цртеж *Дејте које сеги* (3) из 1931. године. Рађен немирним кратким потезима, он се разликује од вртлога линија којима је уобличен венецијански фењер или само у основним цртама датог париског екстеријера којим као да је на тренутак заробљена ужурбана атмосфера улице у Паризу. У цртежима из првог периода већ се препознаје оно што ће постати, макар за критику, основна одлика Табаковићевог ликовног израза – изостанак стила као таквог, односно непостојање специфичног, јединственог начина на који уметник гради композицију особеним сплетом ликовних елемената и принципа компоновања. Као да се покрет руке и потез оловком морају прилагодити и теми а не само избору технике, цртеже из тридесетих година представљене на овој изложби одликује како техничка, тако и стилска разноликост. *Аушорорпшеџом* (9) из 1938. године, насликаним у валерима плаве боје, уметник се представља у својој уметничкој и

животној зрелости. *Керамички суд* (7) из 1937. указује на колористичку и експресионистичку фазу његовог рада која се највише манифестовала у сликама из тог раздобља. У питању је период када интимистичке теме, али и њима одговарајући дух, преовлађују у његовом стваралаштву, а сличну атмосферу задржали су и радови које је радио на Сењаку за време рата, попут цртежа *Биљка у каменој саксији* (10), насталог 1943. године. Због сличности овог са мотивима неких каснијих радова¹ могло би се закључити да уметника није занимало толико значење представљеног предмета колико његов визуелни изглед – облик, боја, уклопљеност у позадину (ентеријер, екстеријер), што би могло да укаже на другачије порекло Табаковићевог интимизма и да представља увод у каснија ликовна истраживања.

Иако је интимизам преовладавао у предратном раздобљу Табаковићевог стваралаштва, истовремено су настајали и другачији радови који су га представљали као друштвено ангажованог уметника. Године 1929. Табаковић је учествовао у оснивању групе *Земља* у Загребу. Група је имала свој програм који се, додуше, није базирао само на друштвеној критици, иако су теме многих земљашких слика указивале управо на тај вид ангажмана. Још пре чланства у групи дошло је до значајног проширења његовог тематског репертоара када је 1926. године у Загребу представио цртеже из серије *Саширична анатомија људске глуђосији и мизерије*. Назив „анатомија“ ова серија дугује хонорарном послу који је уметник обављао у то време, радећи као цртач за Анатомирски институт Медицинског факултета Свеучилишта у Загребу. Иако доцнијег датума, колорисани цртеж *Пројовед (Сашинизам)* (5) из 1935. године може се посматрати управо у контексту његових ранијих гротески и сатиричних анатомија, јер на њих највише подсећа, како формално, тако и садржински. Овај рад се надовезује на ранији истоимени цртеж из 1930. године² и показује да се Табаковић након већих временских распона враћао истим темама дајући им, каткад, нови смисао. У поређењу са старијим цртежом, који је приказивао предикаоницу са које понесено проповеда човеко-лико биће које у руци држи трозубац, и које може представљати самог Сатану, или визију Сатане која се појављује у току острашћене проповеди, на цртежу из 1935. проповедник је остао без својих атрибута – барокног оковратника, трозупца и књиге из које чита. Он је сада човечуљак у дугачкој кошуљи који неубедљиво гестулира са предикаонице која је, попут средњовековног готичког мобилијара, украшена скулптуралним мотивом неког натприродног бића – гаргојла, које оживљава пред очима верника

скицираних у доњем десном углу. Страшни проповедник из *Сашинизма* изгубио је своју застрашујућу убедљивост и постао лудак у кошуљи, претворивши се у сопствену пародију. Ова промена, коју одликује прелаз са оштре сатире и гротеске (која је одликовала његове радове из серије *Саширична анатомија*) на ублажену варијанту ироније која обесмишљава и пародира карактер осликане теме, симптом је Табаковићевог коначног напуштања програма *Земље* и његове касније доследне аполитичности. Већ почетком 1931. он је писао: „Доста је било тз[в]. ‘јавног живота’, доста бруке, галаме, доста смо турали лице у ђубре, тумарали као Бројгелови ‘Слепци’. [...] А највише је доста – малограђанских лепиња и мућкова.”³

Године 1957. Табаковић је у једном интервјуу описао своје искуство цртача на Анатомирском институту у Загребу: „[...] седео сам крај микроскопа и посматрао за мене нов величанствен и запањујући свет [...] пресек можданог ткива са живчаним путевима. [...] У мени се дизао глас: а куда је нестало човек, његова мисао и живот, коме је све то припадало?” Питање које уметник поставља као да сублимира основне преокупације његовог стваралаштва после 1954. године. Тада је, наиме, настао поменути рез у његовом раду. Тематски и језички преображај први пут се могао уочити на изложби групе *Шешиорица* у Београду 1954. године, а већ следеће године и на његовој самосталној изложби *Порекло и облици ликовног изражавања*, одржаној такође у Београду. Табаковић почиње да истражује феномене светлости и простора и, како сам наводи, процесе и појаве стваралачке енергије. Те процесе он, вођен истраживањима или, пре, интуитивним спекулацијама у области физике, назива агрегатним стањима – од зрачења, кондензовања до кристализације. Разрађивањем идеје о стваралачкој енергији која поприма различита агрегатна стања уметник као да тражи одговор на питање куда је нестало човек, односно где је онај део човека који не чине „ткиво и живчани путеви”. Не чуди нас што се у његовим белешкама налази новински чланак из 1973. године који говори о томе да човекова „душа” тежи 21 грам, јер се за толико умањује тежина тела у тренутку смрти.⁴

Период после 1954. уједно је раздобље када се Табаковићев рад на формалном плану удаљава од сопственог предратног ликовног израза, а на идејном, концептуалном плану од стваралаштва његове генерације. „Уметност треба да изрази најпотпуније формулације изразитих момената универзалног стваралачког процеса без обзира на стилове, школе и правце.”⁵ Од умереног модернизма који је владао на уметничкој сцени Табаковић задржава плошност слике и тежњу да унутаруметничким, слици иманент-

¹ Цртеж *Сјоменик (Палић)* из 1950. има за тему сличан камени суд, овог пута интегрисан у споменик; видети: *Легатив Рајиславе Табаковић*, МСУ Београд, 1985, кат. бр. 217

² Видети: Миодраг Б. Протић, *Иван Табаковић*, МСУ, 1977, кат. бр. 29

³ Из писма Хегедушићу и Постружнику 24. јануара 1931, према: Миодраг Б. Протић, нав. дело

⁴ Лидија Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад, 2004.

⁵ Према: Миодраг Б. Протић, нав. дело

ним средствима представља своје ликовне преокупације. Садржински, те преокупације се крећу на метафизичкој равни споја науке и филозофије или простора између њих. Међу радовима који показују овакве тенденције издваја се *Жена филозоф* (12) из 1956. године. Урађен белом кредом на црној подлози, овај фрагмент геометризованог попрсја⁶ који сада представља само главу делује као материјализација кристализације, исходишта стваралачког процеса о коме говори Табаковић. Када се има у виду да је његово стваралаштво након 1954/55. године почивало на сасвим другачијим идејним и концептуалним полазиштима, изненађујуће је да и у том другом раздобљу међу његовим цртежима срећемо бројне радове који су формално и садржински ближи онима из предратног периода. Такви су, рецимо, *Скица за женски ѿорѿреѿ* (*Десуре*) (11) из 1954. године⁷, цртеж *Глава мушкарца* (15) из 1959. године, или вежба из стилизације *Две ѿѿице* (14) из 1958. године.

На низу цртежа насталих касних педесетих и током шездесетих година можемо пратити увођење карактеристичних поступака и мотива који ће обележити и Табаковићеве слике из овог раздобља. Оно што су за његове слике овог периода сенке, то су за његове цртеже силуете. *Ауѿѿорѿреѿ са ѿалеѿом* (16), из касних педесетих или с почетка шездесетих година, може бити и цртеж и слика (у питању је уље на картону преко кога је Табаковић цртао оловком) и као такав управо указује на везу између његовог сликарства и радова на папиру. *Ауѿѿорѿреѿ са ѿалеѿом* представу сликара који стоји испред платна редукује и своди на обрису. Наглашене дводимензионалности, силуета исцртана оловком на бледоплавој позадини у вези је са предметним светом тек утолико што се у датом обрису распознаје порекло мотива. Све друго на овом раду говори о уметничком преласку на језик аутономне модернистичке слике, која више не покушава да подражава тродимензионалност стварности већ се служи сопственим средствима и законитостима. Пут ка модернистичкој слици одликују, између осталог, стилизација, геометризација и коначно апстраховање мотива, а тај пут се код Табаковића најбоље огледа у цртежу *Свемирски ѿуѿоказ* (17) из 1959/60. Полазиште за овај мотив можемо видети на једном цртежу, већ у великој мери стилизованом, из Легата Ратиславе Табаковић⁸, на ком су приказани путокази у пејзажу. Табаковић најпре апстрахује сегменте пејзажа, чиме нешто што је било путоказ постаје апстрактна ликовна пред-

става⁹. У коначној варијанти мотив је задржан само у називу рада, док је силуета некадашњег путоказа остала геометризована апстрактна представа (која је, чак, окренута за 90 степени у односу на претходне варијанте). Као таква, вероватно је замишљена да буде скица за слику јер је, попут већине његових скица, рађена на хартији са мрежом исцртаном лењиром. Парадигму Табаковићеве енигматичности и његове научне радозналости представља *Инверзија* (32) из 1962. године. У многим радовима из шездесетих Табаковић се приближио апстракцији, а тако је било и са сликом *Из енѿроѿије у енѿроѿију* (47)¹⁰ и истоименим цртежом – скицом за наведену слику из 1968. године. Поменути цртеж не само што представља апстрактне облике у недефинисаном, лебдећем простору, већ и његов назив указује на апстрактни процес као тематску окосницу, те тако изражава тежњу да се космички процеси, који су уметника окупирани, прикажу адекватним ликовним језиком, који је очигледно морао бити језик апстракције.

Истовремено са сликама из циклуса *Сенке* и *Сликарска лабораторија* настају и цртежи који су неретко били скице за те слике. Ентеријере дате у назнакама настајују енигматски мотиви, силуете или бисте као сурогат људског присуства и сенке као назнаке присуства у одсуству. Метафизичка димензија ових радова може се упоредити са Де Кириковим маникенима или празним трговима које красе мемерне статуе. Један од цртежа из шездесетих година који носе одлике ове димензије Табаковићевог стваралаштва јесте *Лабораторија* (42). Можемо замислити извор светлости који долази са леве стране осветљавајући прозирне параване иза којих се, као у кинеском театру сенки, крију стилизоване лутке-сенке, чији се обриси приказују посматрачу на осветљеној страни паравана. Употребљавајући шему исцртану лењиром, Табаковић је постигао геометризацију и плошност упркос томе што на цртежу уочавамо просторне односе применом, додуше онеобичене, перспективе и раздвајањем предњег и задњег плана. Нешто јасније просторне односе и тачнију перспективу доноси *Промеѿеј* (33). У просторији без плафона приказан је сто са стилизованом бистом, која је постољем и затегнутим жицама прикована како за сто, тако и за зидове. Користећи минимум изражајних средстава, уметник нас наводи да замишљамо простор и однос предмета представљених у њему. *Свиѿање* (41), једна од скица за истоимену слику из 1967. године¹¹, представља јасније дефинисан ентеријер, али су облици који се у њему налазе апстрактни. Осим биоморфних облика (сличне смо видели и на цртежу *Из енѿроѿије у енѿроѿију*), овде се срећу праволинијски облици са полукружним завршенима какве можемо уочити и на ранијим цртежима космонаута. *Космона-*

⁶ Извориште му можемо тражити у раду *Филозоф* из 1955. године, репродукованом у: Миодраг Б. Протић, нав. дело, кат. бр. 186

⁷ Иста дама била је мотив двеју скица из Легата Ратиславе Табаковић; *Легат Ратиславе Табаковић*, МСУ Београд, 1985, кат. бр. 229 и 231

⁸ Легат Ратиславе Табаковић, МСУ Београд, 1985, кат. бр. 243

⁹ Легат Ратиславе Табаковић, МСУ Београд 1985, кат. бр. 232

¹⁰ Миодраг Б. Протић, нав. дело, кат. бр. 221

¹¹ Миодраг Б. Протић, нав. дело, кат. бр. 217

уџи I (18) из 1959. године као и два мања рада из 1961. године (*Космонауџи II* (26) и *Жена космонауџи II* (25)) надовезују се на *Свемирски џуџоказ* из 1959. године по употреби сличних ликовних елемената, али и по симболици космоса и путовања. *Космонауџом* из 1959. године, цртежом на папиру са геометријском схемом, рађеним линијама које се секу под оштрим угловима, са низом геометријских облика, стрелица, кругова, исечака кругова и тангенти, са наизменично затамњеним и посветљеним површинама, Табаковић одлази далеко у геометризацији и апстраховању мотива, и чини се вероватнијим да је наслов рада, који нас једини и упућује на мотив, осмишљен накнадно због извесних асоцијативних вредности завршеног цртежа¹².

Пут коме почетак можемо пронаћи у *Космонауџу „рачва се“*, даље, у два правца. Један је означен цртежом из 1960. године који носи назив *Жена космонауџи I* (19). Други почиње цртежом *Дон Кихоџи* (21), из исте године. Довољно је необично што у оба наведена рада видимо, мање или веће, напуштање апстрактног ликовног израза у корист фигурације. И даље су то изразито модернистички цртежи, али на њима сплет апстрактних линија и геометријских облика сада поприма препознатљиве облике. На поменутом цртежу жене космонаута уочавамо композицију некадашњих космонаута; међутим, апстрактне линије и облици овде прелазе у ковитлац који сплет полукружних линија и заобљених површина претвара у овал лица, док остали облици попримају изглед очију, носа, уста... Међу радове који прате исти правац спадају два цртежа са називом *Ток дебаше једне џромашене седнице* (27 и 28), оба из 1961. године, од којих је један скица за слику, што можемо видети из натписа „нацрт дебате“ у горњем левом углу, а на шта нас такође упућује квадратна мрежа чија је сврха да послужи преношењу тачних пропорција цртежа на будуће платно, као и цртеж *Девојка на бициклу* (29), који би могао бити из истог периода, иако је у питању мотив који је Табаковић често понављао у готово истоветном виду, па тако срећемо врло сличне радове и средином седамдесетих. Сатирична црта са којом се сусрећемо у наслову рада *Ток дебаше...* показује да су сатиричне анатомије оставиле трага и на оном сегменту Табаковићевог рада за који бисмо, према морфолошким карактеристикама и сличностима које показује са другим радовима, помислили да долазе из сасвим другачијег идејног корпуса. Није тешко замислити дебату коју је Табаковић овековечио у сплету линија које се увијају једне око других и саме око себе без неког очигледног исходишта.

На поменутом цртежу *Дон Кихоџа* налазимо препознатљиве „мотиве“ са претходних радова: апстрактни облик који као да је настао стилизацијом

Космонауџа и *Свемирског џуџоказа*, „запете“ које су поједностављени лебдећи мотиви са *Свиџања*, и Прометејеве очне јабучице, сада придружене новом, карикираном лицу Дон Кихота. Неке друге фигурације из истог периода воде порекло из другачијих концептуалних извора, попут *Сањара* (23) из 1960. године или цртежа *Дон Кихоџи* и *Санчо Панса* (37) из средине шездесетих година. На потоњем можемо препознати енигматске мотиве који подсећају на Де Кирика, попут десне фигуре која може бити маникин или допојасна скулптура на постољу, док први, својом бизарном поставком гушаваг човека из профила, неприродно постављене главе док посматра месец, представља само један у низу необичних цртежа тушем из периода шездесетих, попут *Маркиза са шеширом – циџелом* (39) и *Даме у чийканој хаљини* (40) (оба из 1966. године). Серија цртежа тушем са бизарном тематиком крунисана је циклусима *Кариџаџиџе* и *Гаргероба* (13). У потоњи спада цртеж из средине шездесетих година који приказује главу покривену велом на коме се налазе очи и који нас подсећа на то да је његов аутор некада био оштар критичар друштвене стварности. Истом временском раздобљу припадају и *Поглавица* (34), *Дланови* (36) и *Табани* (35), из средине шездесетих година. Сва три наведена рада изведена су остављањем трага шаке или стопала, умочених у црну боју, на белој хартији. Табаковићу су вероватно били познати праисторијски цртежи изведени отискивањем шаке на зиду пећине, који (нама, данас) говоре о жељи првобитних људи да оставе траг о свом постојању, да докажу да су ту некада били, за случај да се, попут уметника, запитамо: „а куда је нестало човек?“.

Почев од 1960. године, Табаковић ради серију интервенција тушем или фломастером, понекад и белом темпером, на репродукцијама или страницама из часописа. Иако се међу овим радовима налазе неки који за свој садржај имају само линије и апстрактне облике (*Step by Step to Perfect Success* (20), 1960), знатно су чешћи они на којима се дати мотив са репродукције претвара у облик људског лица. Повлачећи линије по ивици пејзажа, од једне до друге птице, уоквирујући небо и друге мотиве, уметник слободно и спонтано компоује рад мењајући значење представљеног мотива и претварајући га у портрет. У поменуте интервенције спадају *Дон Кихоџи* (22) из 1960, *Плави човек* (30) и *Порџреџи жене из џрофила* (24) из 1961, као и *Човек с брагом* (38) из 1965. и *Глава жене* (43) из 1967. године. Занимљив рад из ове серије јесте интервенција коју бисмо могли назвати *Професори* (31), из 1961. године. Нагомилана искежена лица својом гротескношћу подсећају на Енсорове маске; међутим, извесна сличност са једним радом Табаковићевог некадашњег студента намеће другачије асоцијације. Наиме, Петар Омчикус, који је био један од студената у Табаковићевој класи на Академији ликовних уметности у Београду, насликао је 1949. године слику *Професори*. То је било након повратка из Задра где су он и његове колеге са класе

¹² Слика веома слична *Космонауџу* из 1959. године налази се у Музеју савремене уметности у Београду и носи назив *Свемирски џуџоказ*; видети: Миодраг Б. Протић, нав. дело, кат. бр. 197

отишли у бунту против догматичности и академске индоктринације. По повратку у Београд сви су били избачени са Академије (на коју је већина касније враћена), а Табаковић је премештен на место професора на Академији примењених уметности (где ће остати да ради све до 1971. године). Различите Омчиковске ставове према педагозима са Академије најбоље показују карикирани ликови професора који су били најгласнији у осуди бунтовних студената, у поређењу са представом Табаковића на слици *Табаковић и студенти* коју је насликао 1946/47, дакле пре „задарске авантуре“. С обзиром на то да цео догађај није могао проћи без последица по Табаковића (који је, предосећајући шта би се могло догодити, покушао да одговори своје студенте од те идеје¹³), могуће је да су се његови одједици много година касније појавили у виду омажа Омчиковској слици. С друге стране, систем слободних асоцијација који одликује Табаковићеве интервенције настајале шездесетих, као и чињеница да је већина ових радова настала цртањем „по аутоматизму“ (у овом случају, праћењем текстуалних избочина некаквог старог зида са репродукције), удаљавају нас од могућности да се дословно држимо ове претпоставке.

Серију колажа под називом *Животи, мисли, снови*, као и друге колаже, Табаковић почиње да ради 1966. године. Све већа посвећеност управо овој врсти ликовног израза значиће његово потпуно удаљавање од доминантних парадигми на домаћој уметничкој сцени. За разлику од сенки и ентеријера са енигматским садржајима, који су макар на формалном плану били у складу са владајућом модернистичком парадигмом, колажи представљају сасвим особен експеримент у којем уметник, како сам наводи у једном интервјуу, гради једну „преформулисану реалност“¹⁴. Колаж је представљао, у извесном смислу и логичан, наставак истраживања у домену надреалистичких метода и поступака, у којима се Табаковић окушао својим интервенцијама на новинским исечцима. Уместо аутоматског цртања, уметник се сада дохватио маказа и из корпуса појединости садржаних у заиста несвагледивом мноштву потенцијалних предлога које је могао наћи на фотографијама и илустрацијама, почео да издваја, сече и поставља једне поред или преко других одређене исечке из стварности. У тематском смислу, Табаковићеве колажи као да резимирају све његове дотадашње преокупације: на њима ћемо наћи енигме, лебдеће запете, местимично инкорпориране стрелице и кружне исечке, кристализирану материју, сатиричне друштвене коментаре, па чак и једног читавог *Прометјеја*¹⁵. На колажу *Безимени* (46) из 1967.

¹³ Чедомила Карановић, *Петар Омчikus*, Галерија САНУ, 1998.

¹⁴ Према: Миодраг Б. Протић, нав. дело

¹⁵ Очигледна је веза између цртежа *Прометјеја* из колекције Марјановић и једног колажа из 1975. године, репродукованог у Миодраг Б. Протић, нав. дело, кат. бр. 292

године из серије *Животи, мисли, снови* видимо делове људског лица постављене на главу начињену од резбареног дрвета. *Концерти на харфи* (48) из 1972. године доноси препознатљиве мотиве људских руку, делова пејзажа и делова људског лица, који су сви смештени у неприродне, диспропорционалне односе, док поједини елементи изведени из појавног света егзистирају на истој недефинисаној равни са другим, апстрактним мотивима стварајући зачудан ефекат. Сличан ефекат има и колаж *Правац космос* (45), из 1967. године, на коме група људи представљена с леђа посматра небеска тела. Колаж је такође за Табаковића могао бити средство за сатиричан осврт на „људску глупост и мизерију“, што видимо у раду *Вечито дејство* (44) из 1967. године, на ком је представљен гојазан старији мушкарац који се попут детета радује новчићу. Његову „похлепљивост“¹⁶ илуструју велики прстен, птичица која спушта новчић и рука која као да крије још драгоцености.

Тек посматрањем и анализирањем цртежа и радова на папиру открива се сложена стваралачка личност уметника који је разрађивао теме својих слика на безбројним скицама, враћао се поново на њих годинама касније, перфекционистички се трудећи да, како се чини, до крајности изведе одређену замисао. Папир је уједно био и изходште његовог уметничког рада¹⁷, дакле не само подлога за сликарске експерименте и цртачке бравуре већ дословно и техника којој се посветио након што се лишио четке и оловке и почео да се изражава у техници колажа. Тематски и језички распон Табаковићевих уметничких преокупација чине овог уметника једном од најнеобичнијих фигура послератног српског модернизма и сасвим особеном стваралачком личношћу чије дело надилази поетике српске уметности друге половине 20. века.¹⁸ Цртежи, интервенције и колажи представљени на овој изложби, иако чине само мали фрагмент његовог целокупног опуса, већ су сами по себи довољни да овог уметника представе као аутентичну стваралачку личност и да прикажу његов узбудљив пут пун заокрета, скретања и враћања, али никад одступања од сопствених, етичких и одговорних уверења о смислу и сврси уметности.

¹⁶ *Похлепљивост* је назив једног колажа сличних одлика и из исте године, репродукованог у Лидија Мереник, нав. дело, кат. бр. 801

¹⁷ Ово можемо тврдити ако изузмемо рад у керамици којим се уметник константно бавио, а који се и у литератури углавном посматра у контексту примењене уметности, независно од његовог сликарства, изузев у монографији Лидије Мереник где је учињен напор да се, објављивањем додатног текста Биљане Вукотић, Табаковићев рад у керамици интегрише у његов целокупан опус.

¹⁸ О Табаковићевом делу као посебној, надидеолошкој целини у контексту послератног српског модернизма писала је Лидија Мереник у књизи: *Уметности и власи. Српско сликарство 1945–1968*, Београд, 2010.



Иван Табаковић и цртеж / Проф. Бранислав Стајевић

Могуће је да широј публици није много познато чиме се све сликар Иван Табаковић бавио. Поред сликарства, где је постигао највише, био је предани цртач, а и керамика је била дисциплина у којој је доживео, такође, велике и највише домете. За сликарство се определио још од малих ногу. Цртао је на било каквом папиру који би му дошао до руку. Већ у средњој школи је био запажен као талентован цртач.

На почетку студија његово интересовање за цртеж је изузетно порасло. Цртеж је био доминантна тема на свим школама на којима је студирао. На студијама су се, првенствено, цртали актови, као „општи основ“. Већ тада су га професори запазили међу осталим студентима. На академијама у Будимпешти и Загребу био је уочен по својој посебности када је цртеж био у питању. У то време било је незамисливо да неко може бити добар сликар без изузетног цртачког умећа (уз часне изузетке, наравно). Ту премису је Табаковић у потпуности прихватио. Углавном се цртало угљеном, као што се чини и данас. Ти први цртежи су били врло једноставни, чвршћих линија и без оптерећујућих детаља, али врло складно укомонваних. По завршетку студија у Загребу, половином двадесетих година, захваљујући свом цртачком умећу и вештини, постаје цртач на Анатомском институту у Загребу. Истовремено са радом на Институту, Табаковић наставља своје уметничко деловање. На том почетку, када је цртеж био сам себи сврха, цртежи су били рађени са пуно кратких линија, посебно када је туш био у питању. Такав цртеж је имао посебан шарм и одржао се релативно дуго.

Када је потпуно прешао на уљано сликарство, цртеж је и даље био присутан и имао је своју посебну сврху. Углавном је рађен графитном оловком и био је подлога будућој уљаној слици. Пример за то су њего-

ве чувене слике „Сењак“ (у разним варијантама), „Плава кафана“, „Позориште“, „Јабуре“, „Рушевине“ (у много варијанти), „Мостови“, итд. Такође, и велики формати настали после рата („Сенке“, „Облици“, „Светло и сенка“, итд.) имали су своју цртачку подлогу. Цртежи су били заступљени и кад је реч о раду на његовим непревазиђеним и духовитим колажима, са којима је доживео велико уважавање.

После серије колажа, следе његови цртежи (интервенције), углавном фломастером, на страницама разних часописа. Понекад је била употребљена и бела темпера. Као резултат, настали су радови невероватних садржаја и непоновљиве маште.

У педагошком раду на Ликовној академији у Београду и, касније, на Академији примењених уметности (Одсек керамике), Табаковића не напушта опсесија цртежом. Код њега је све било подложно неком реду. И у раду са глином, цртеж је имао своју улогу. Муштрао је студенте са скицирањем неког задатка у безброј варијанти. Алат је могло бити све што је студентима дошло до руку, укључујући и прсте, шаке. Посебно је упућивао студенте на цртање детаља. Некад је умео да на сто стави неки трули пањ, инсистирајући на неким деликатним запажањима. Овакво Табаковићево понашање не чуди, јер кад су га питали шта је, по његовом мишљењу, уметност, он је одговорио: „Реч *уметности* долази од глагола *умети*“. Желео је да своје студенте научи да *умеју*. Његову поуку неки су прихватили, а неки не. Он је остајао доследан, имајући разумевања и за једне и за друге.

До краја његовог живота сто му је био преплављен часописима, папирима, фотографијама, фломастерима, оловкама у боји и разним другим алаткама којима се у раду служио.



1
Својећу акџ, 1923.



7
Керамички суд, 1937.



10

Биљка у каменој саксији, око 1943.



3

Дејше на њоду, 1931.



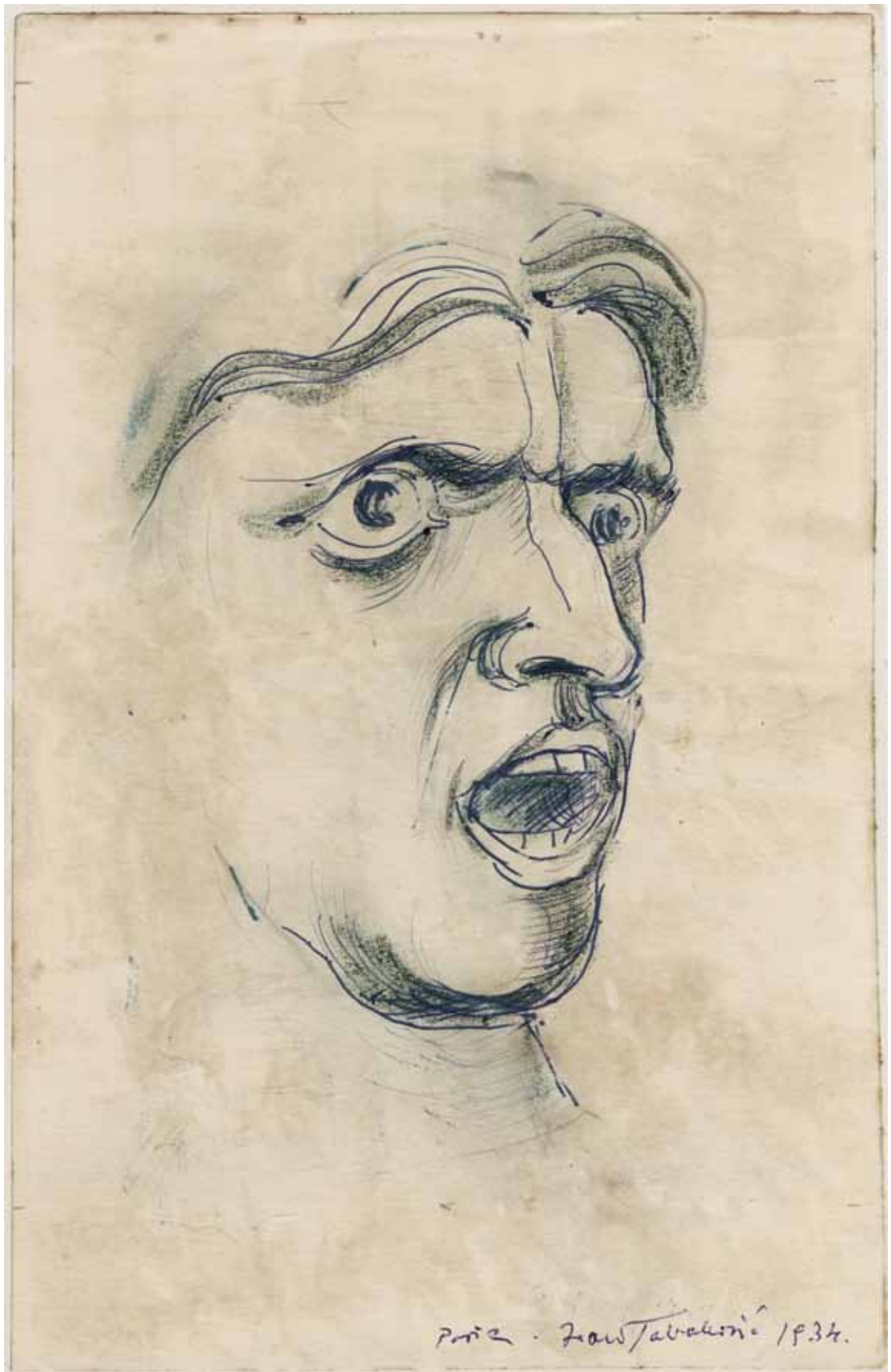
4
Париз, улична сцена, 1934.



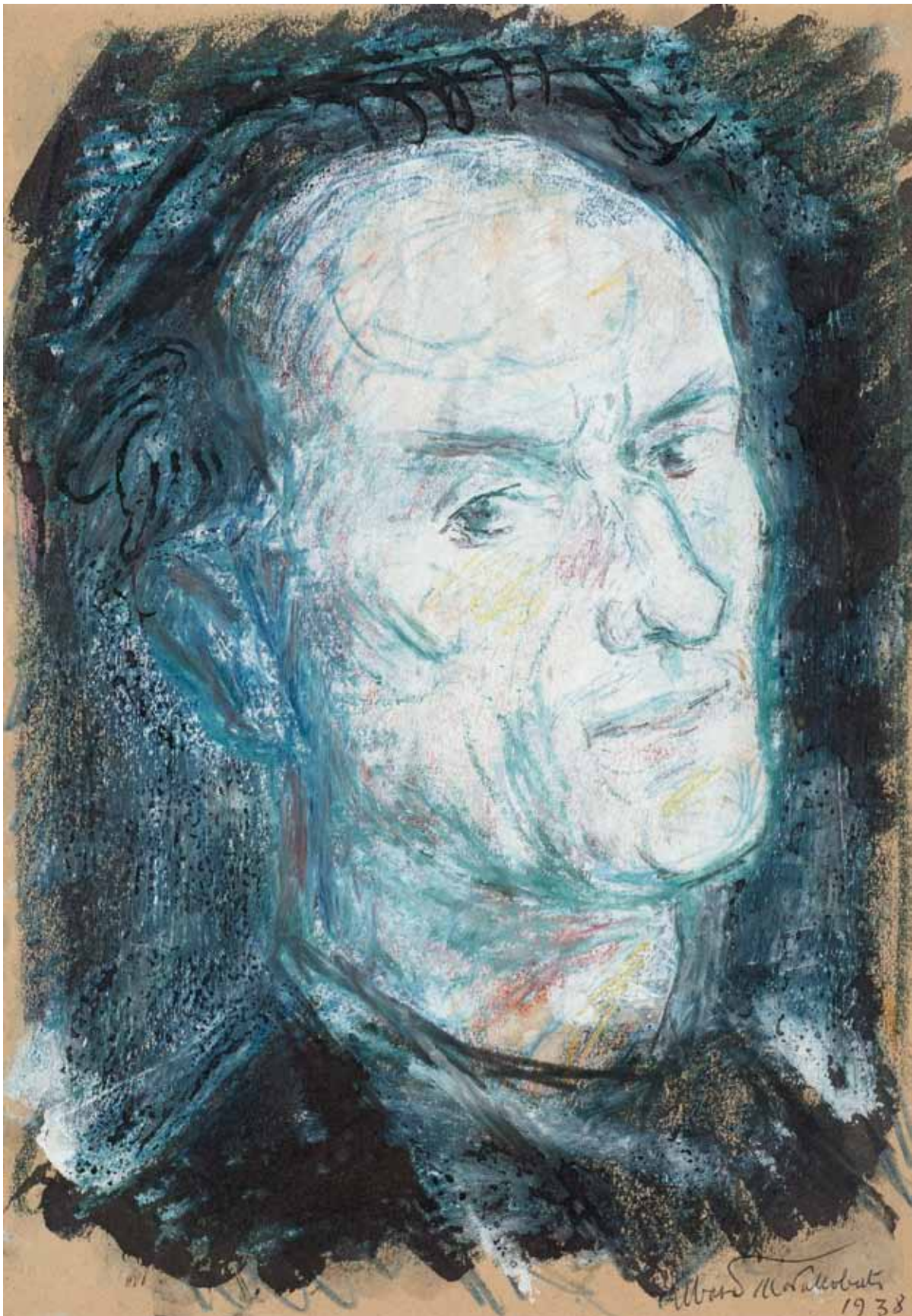
8
Фењер (Венеција), 1937.



5
Пройовед (Сайанизм), 1935.



2
Глава ужасног човека, око 1930.



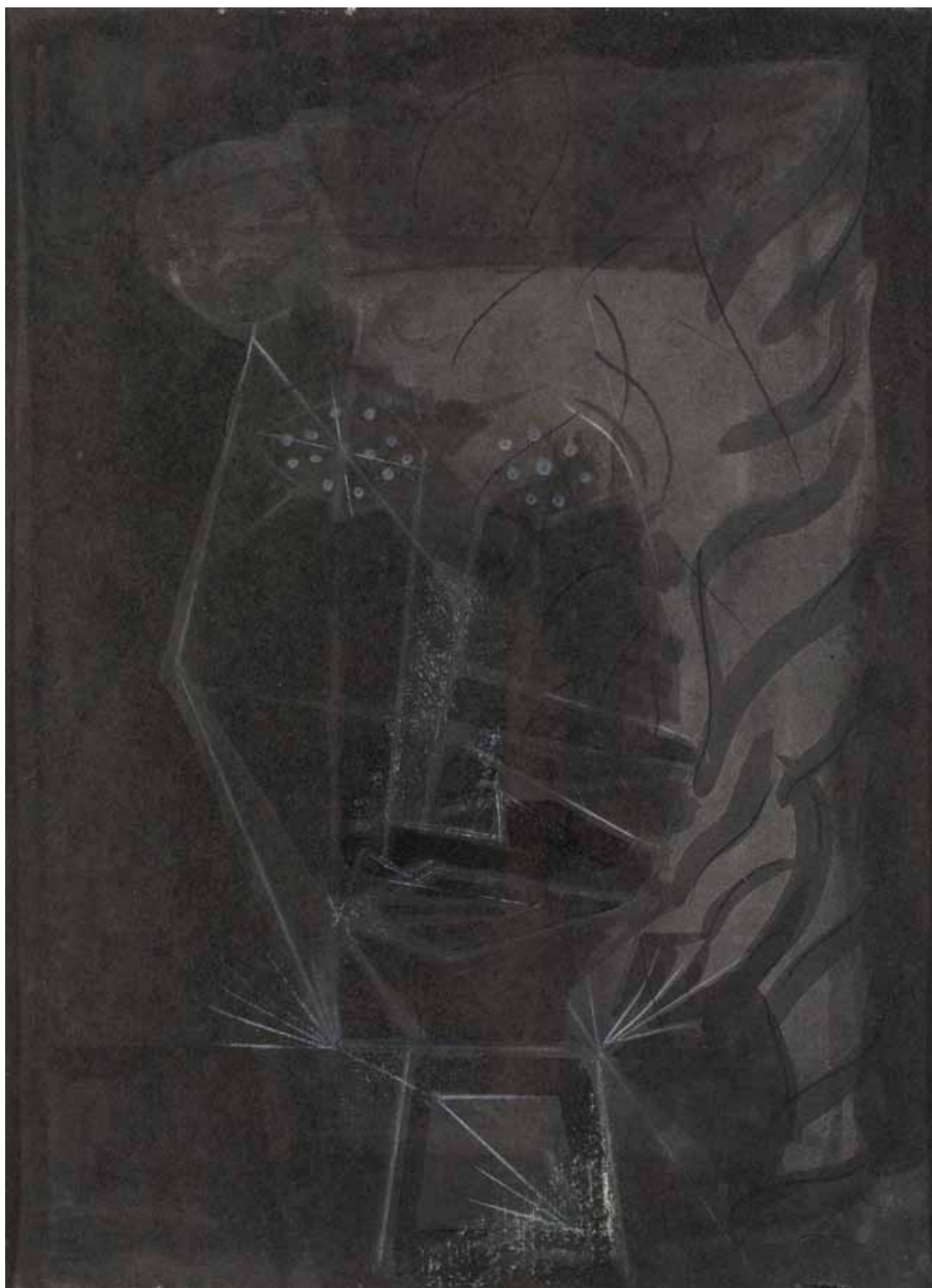
9
Αγῶοῦοῦρεῦ, 1938.



11
Скица за женски портрет (Десире), 1954.



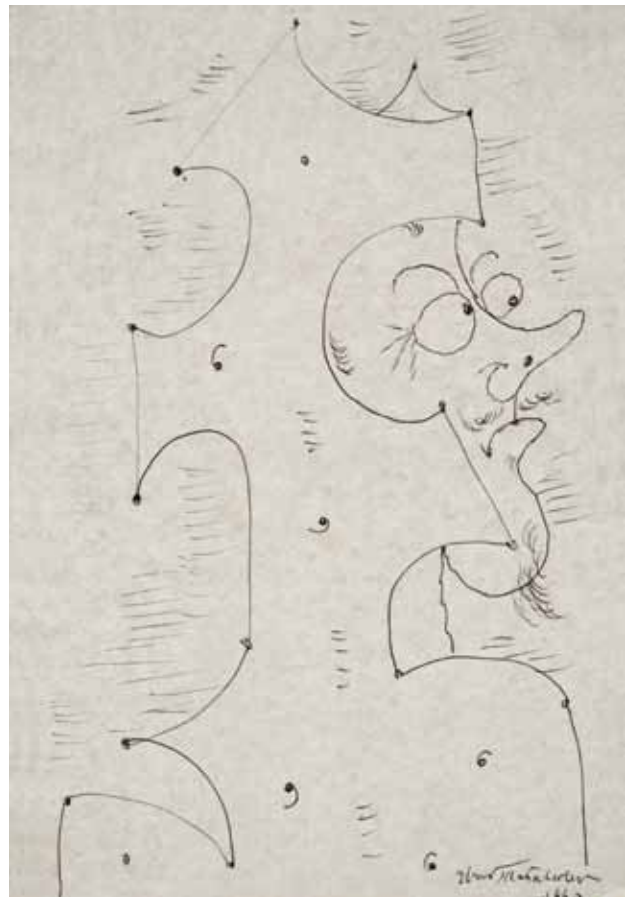
15
Глава мушкарца, 1959.



12
Жена философа, 1956.



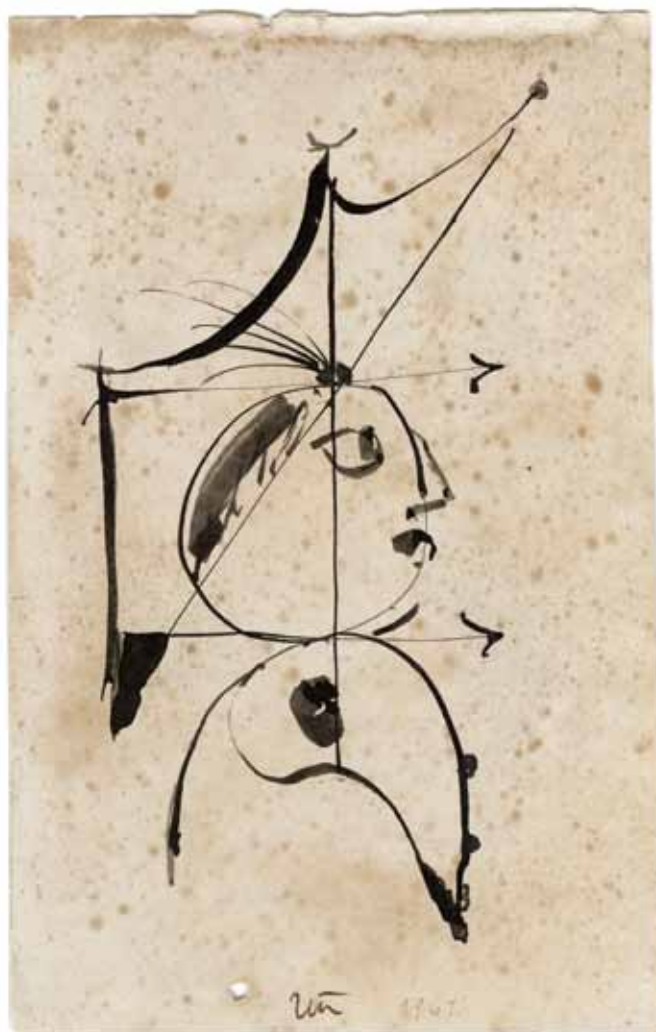
13
Гаргероба, око 1957.



21
Дон Кихот I, 1960.



23
Сањар, 1960.



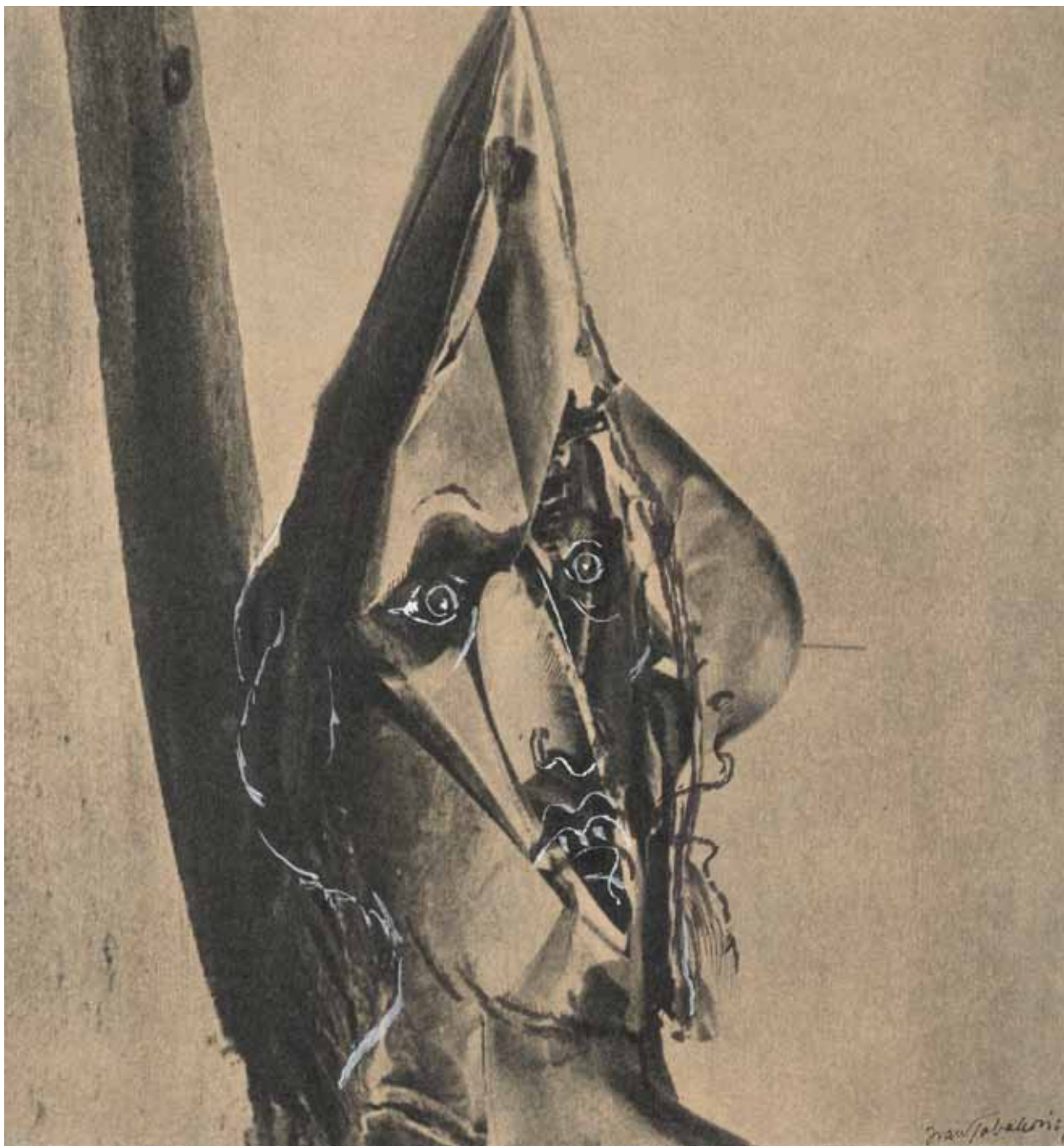
25
Жена космонауџ II, 1961.



39
Маркиз са шеширом-циџелом, 1966.



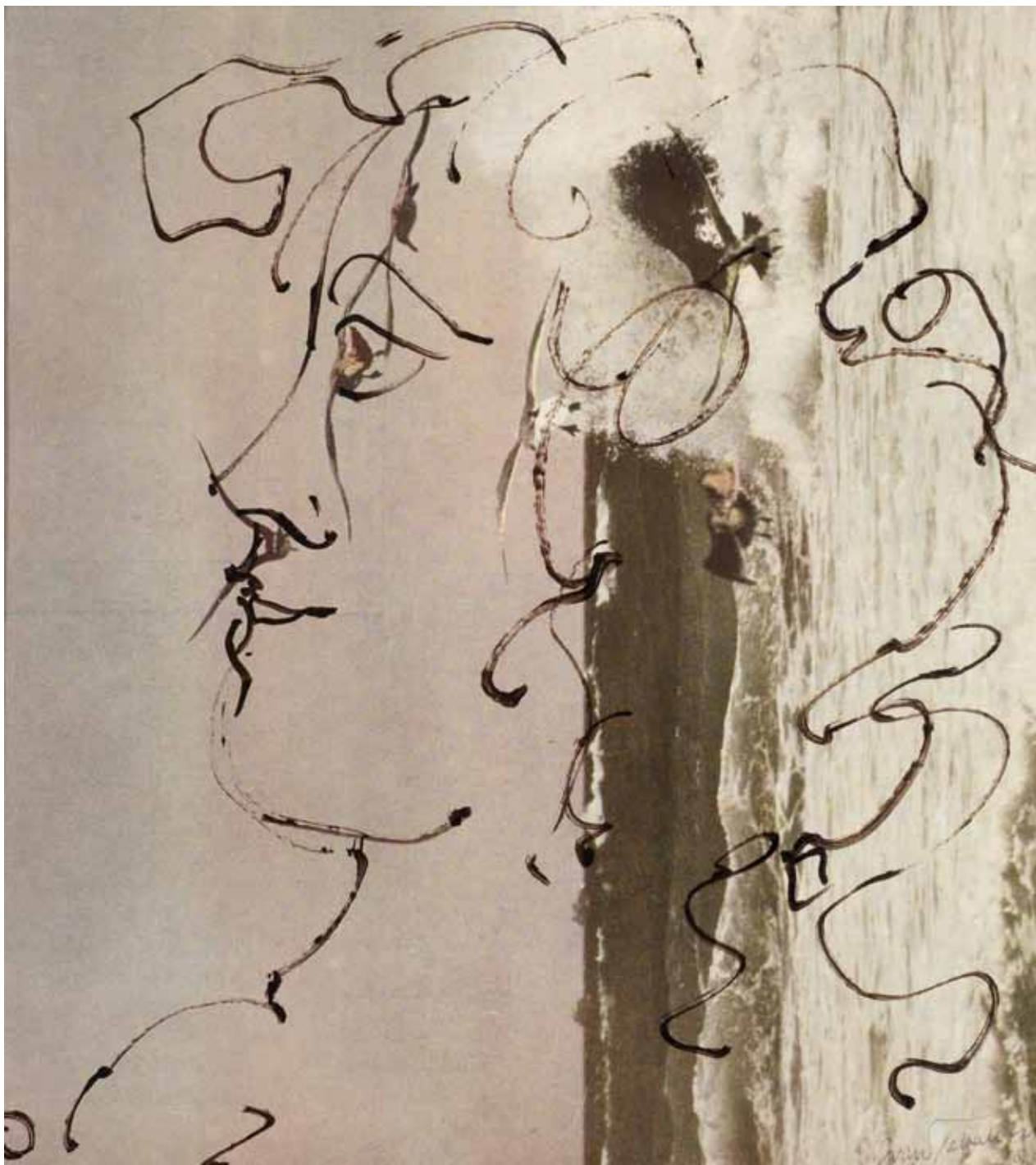
40
Жена у чийканој хаљини, 1966.



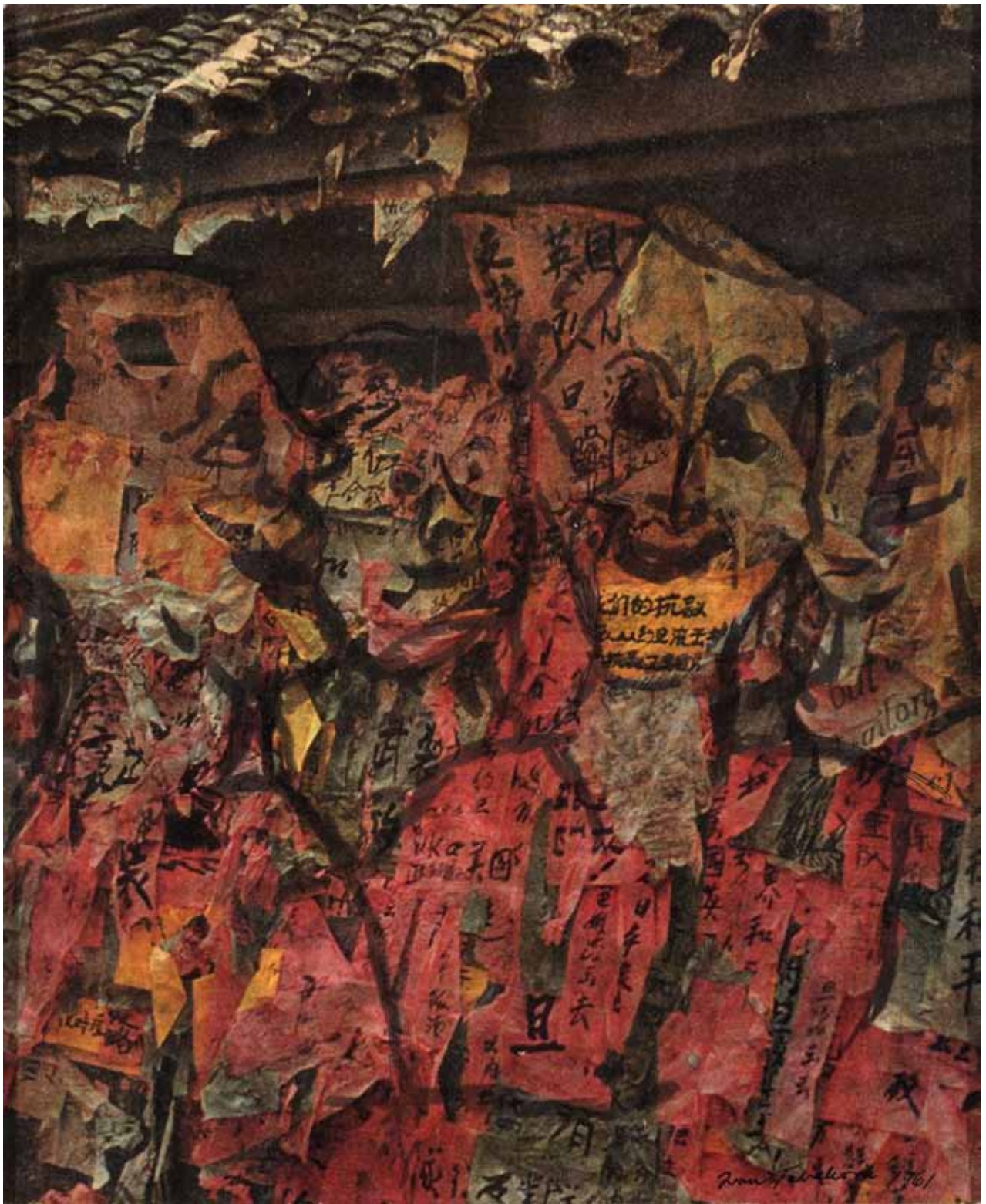
22
Дон Кихот II, 1960.



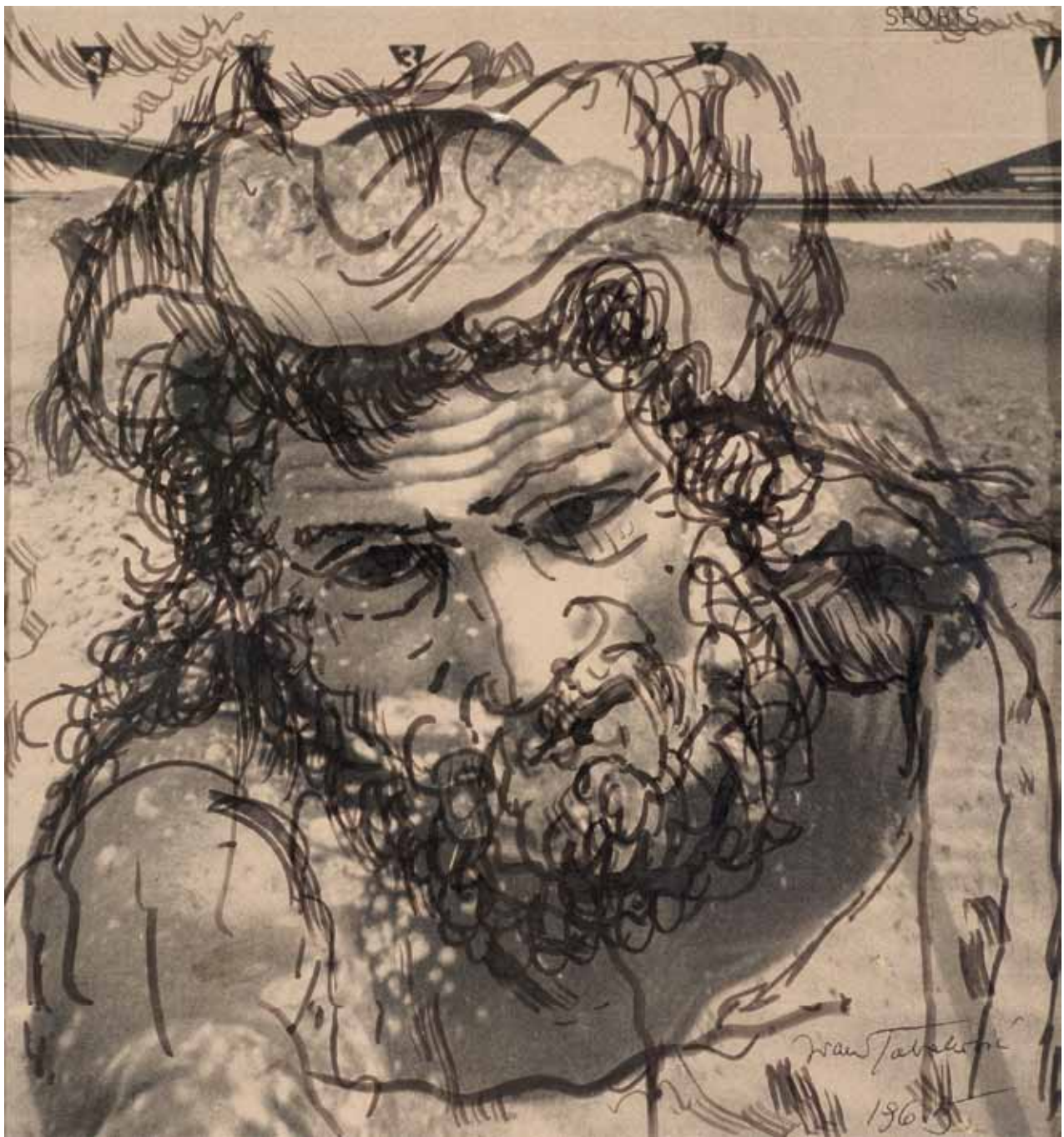
30
Плави човек, 1961.



24
Глава жене из ѓрофила, 1961.



31
Професори, 1961.



38
Човек с брадом, 1965.



43
Глава жене, 1967.



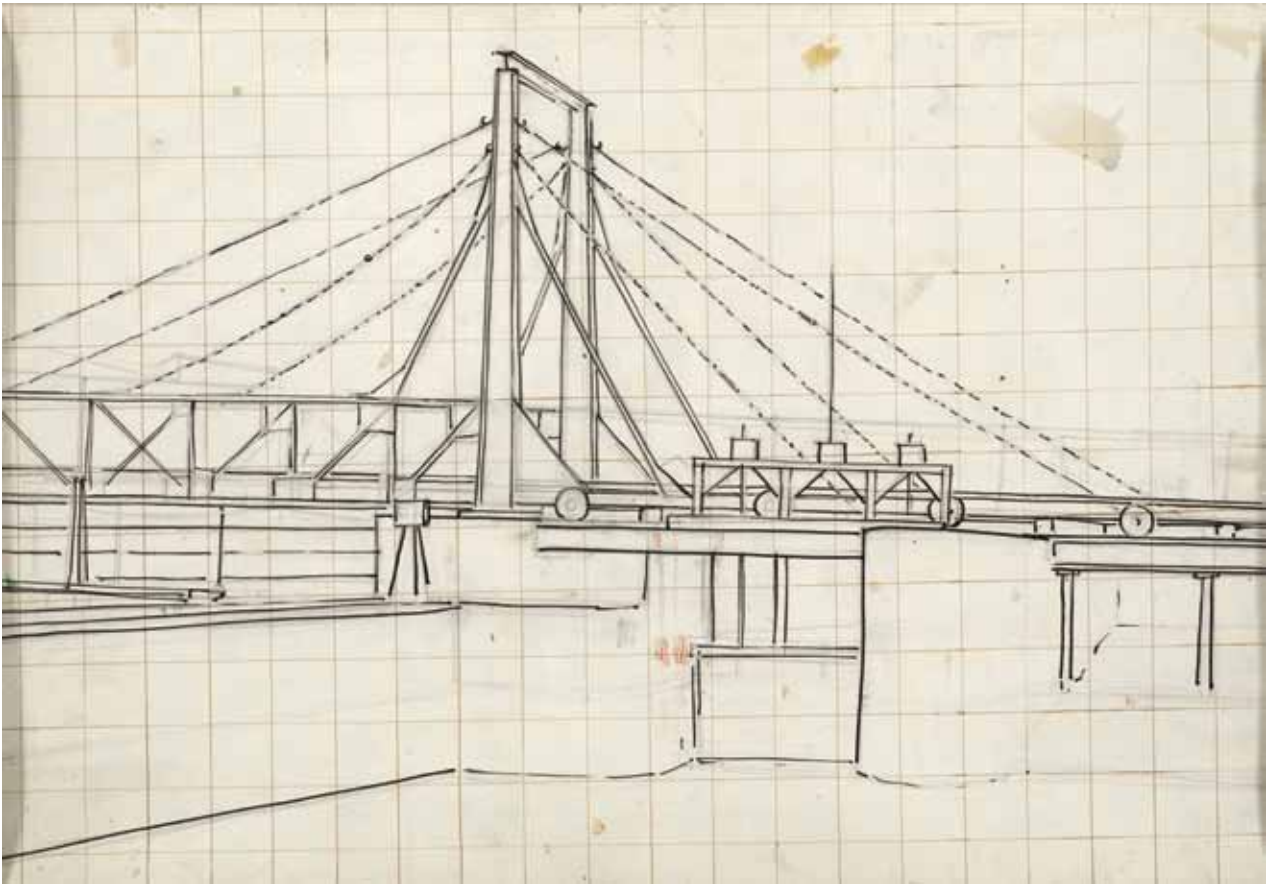
20
Step by step..., 1960.



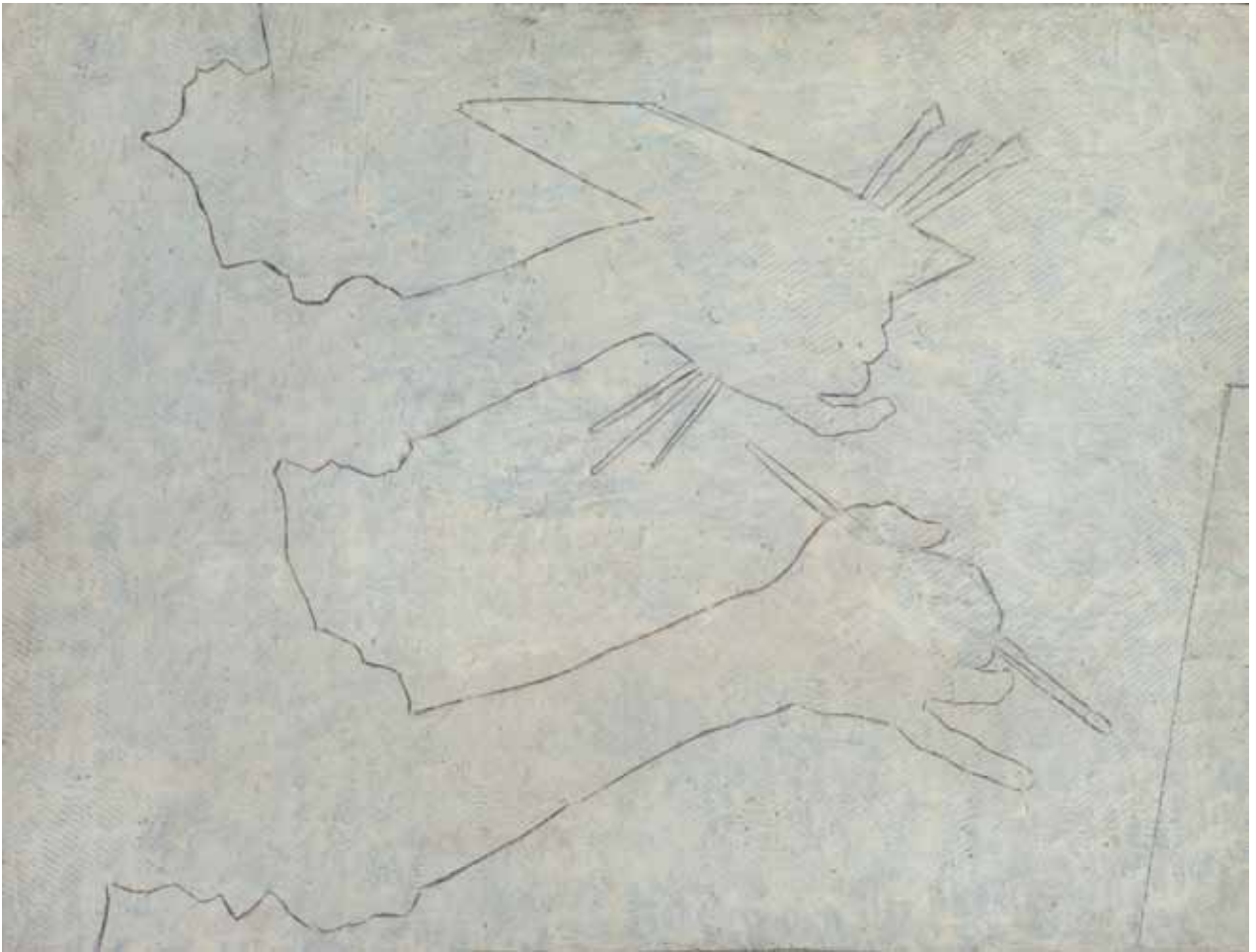
14
Две ййице, 1958.



37
Дон Кихой и Санчо Панса, око 1965.

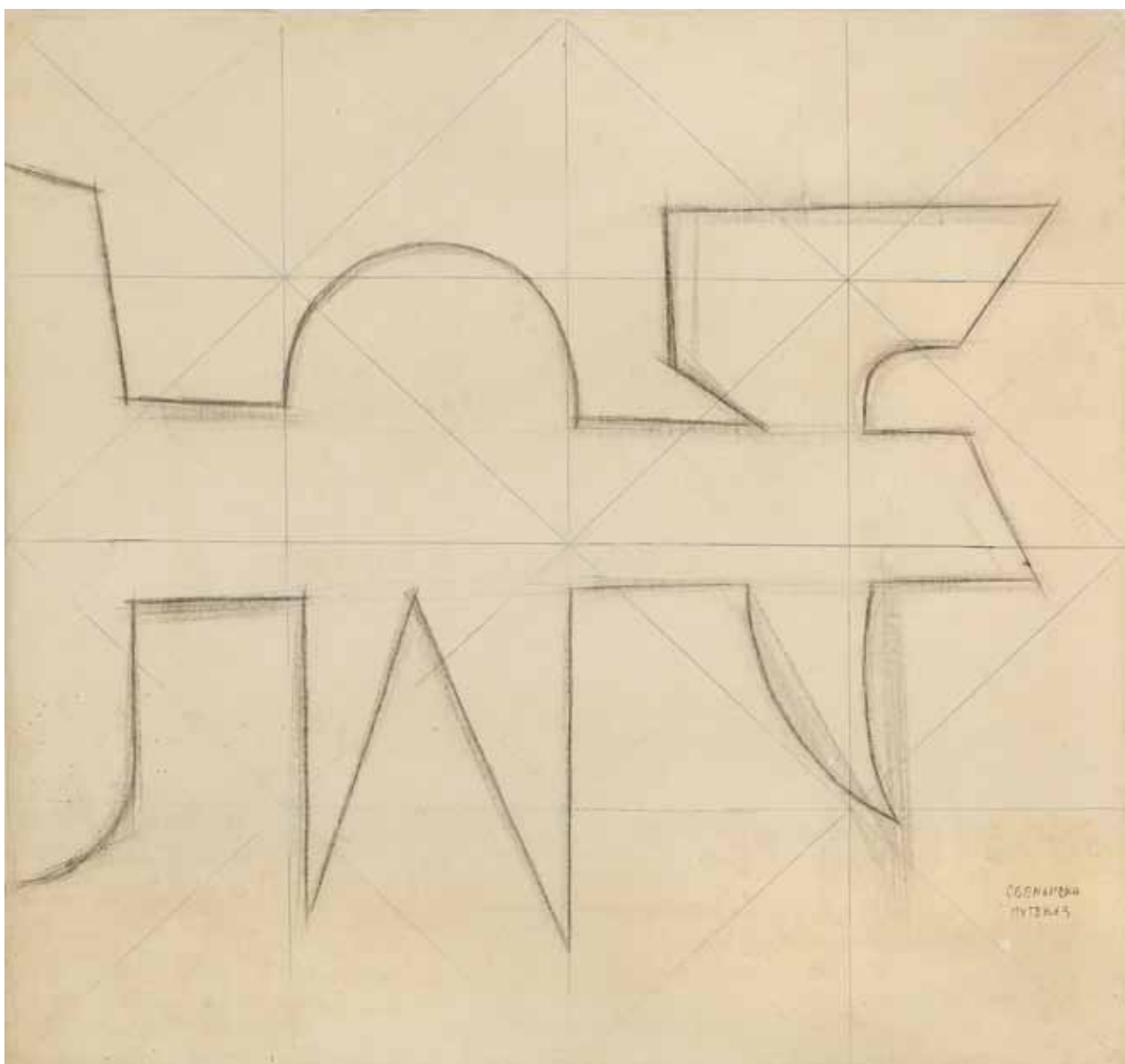


6
Мост на Моришуу Арагу, око 1936.

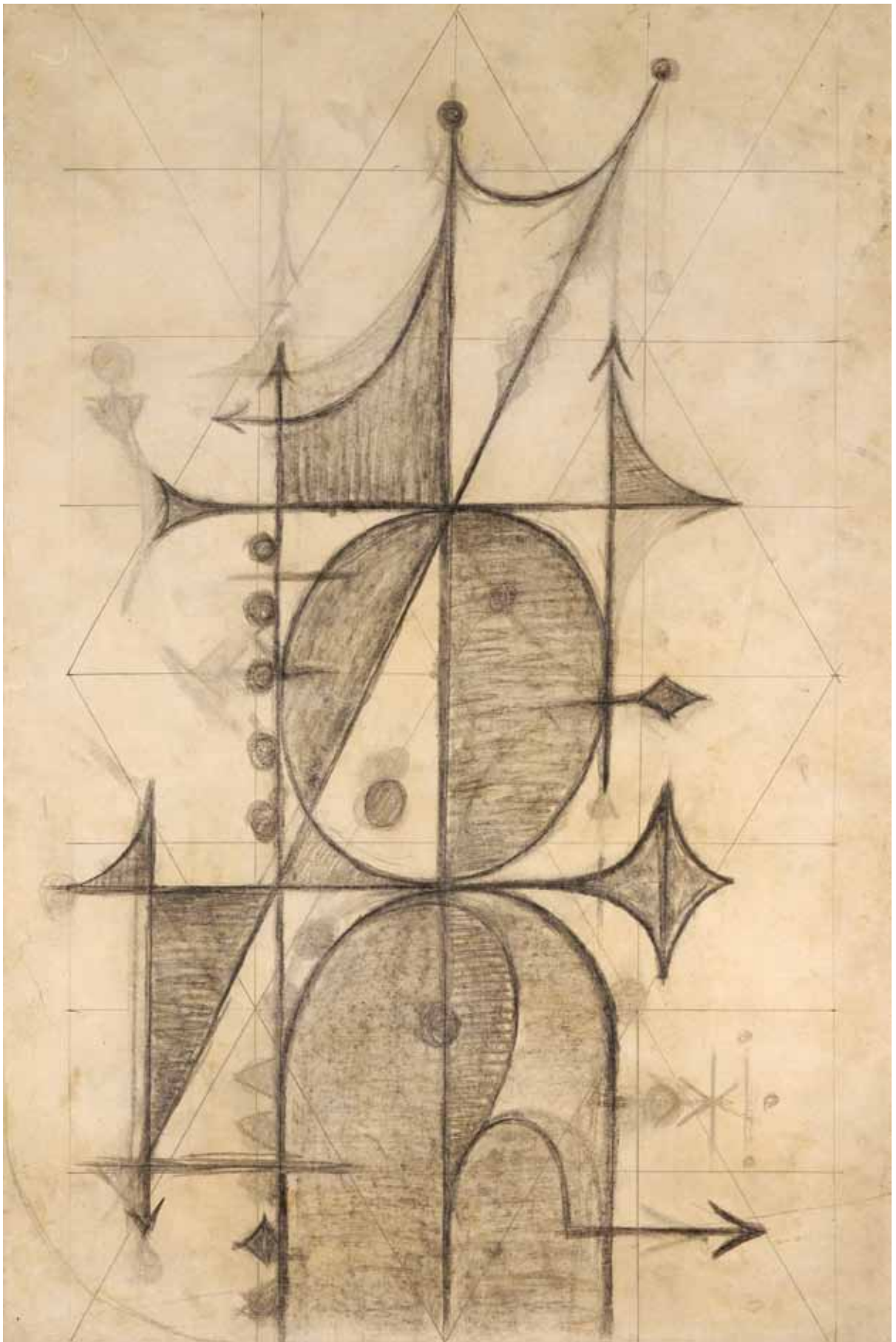


16

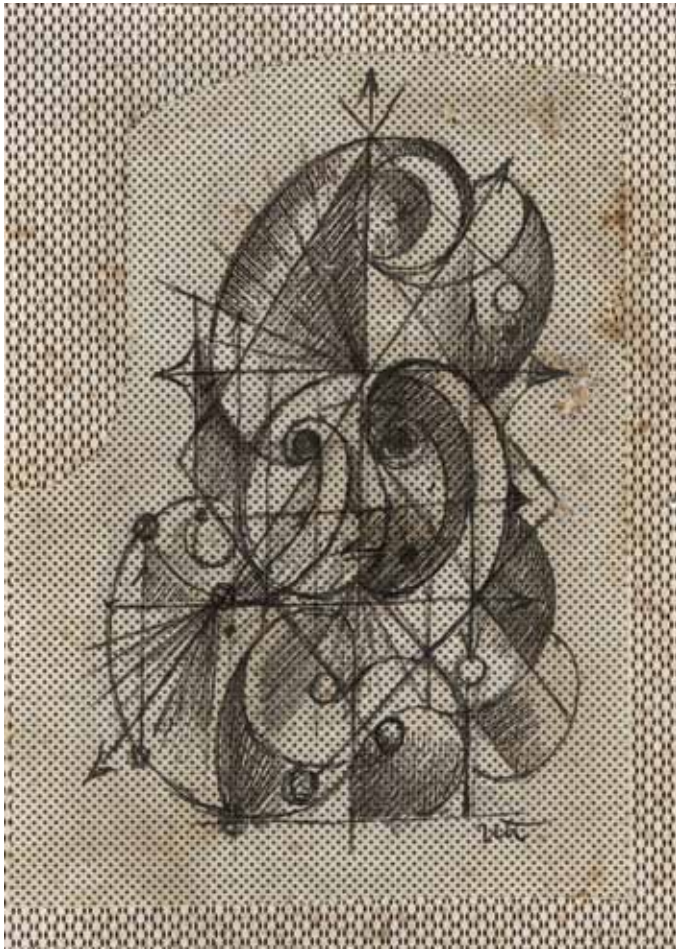
Aušorė *su ūalešom*, oko 1959.



17
Светирски њушоказ, око 1959.



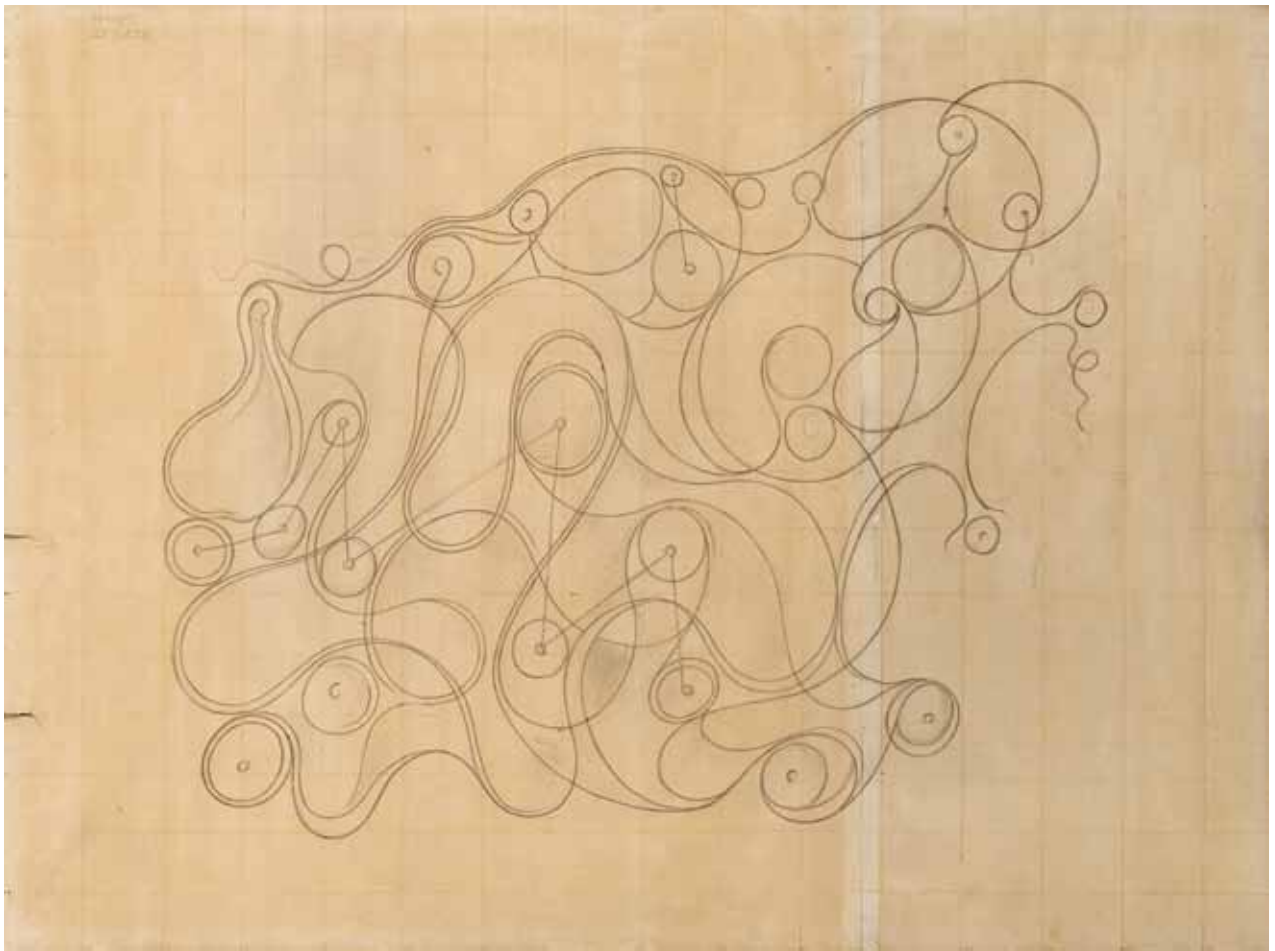
18
Космонавт I, око 1959.



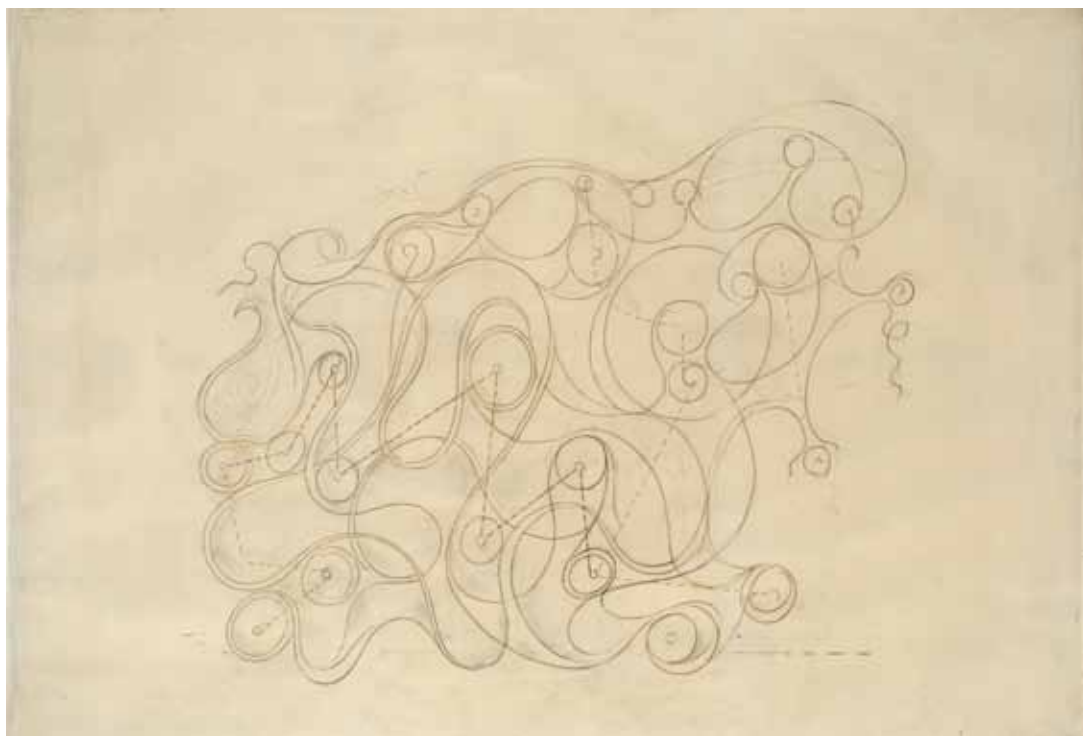
19
Жена космонауш I, око 1960.



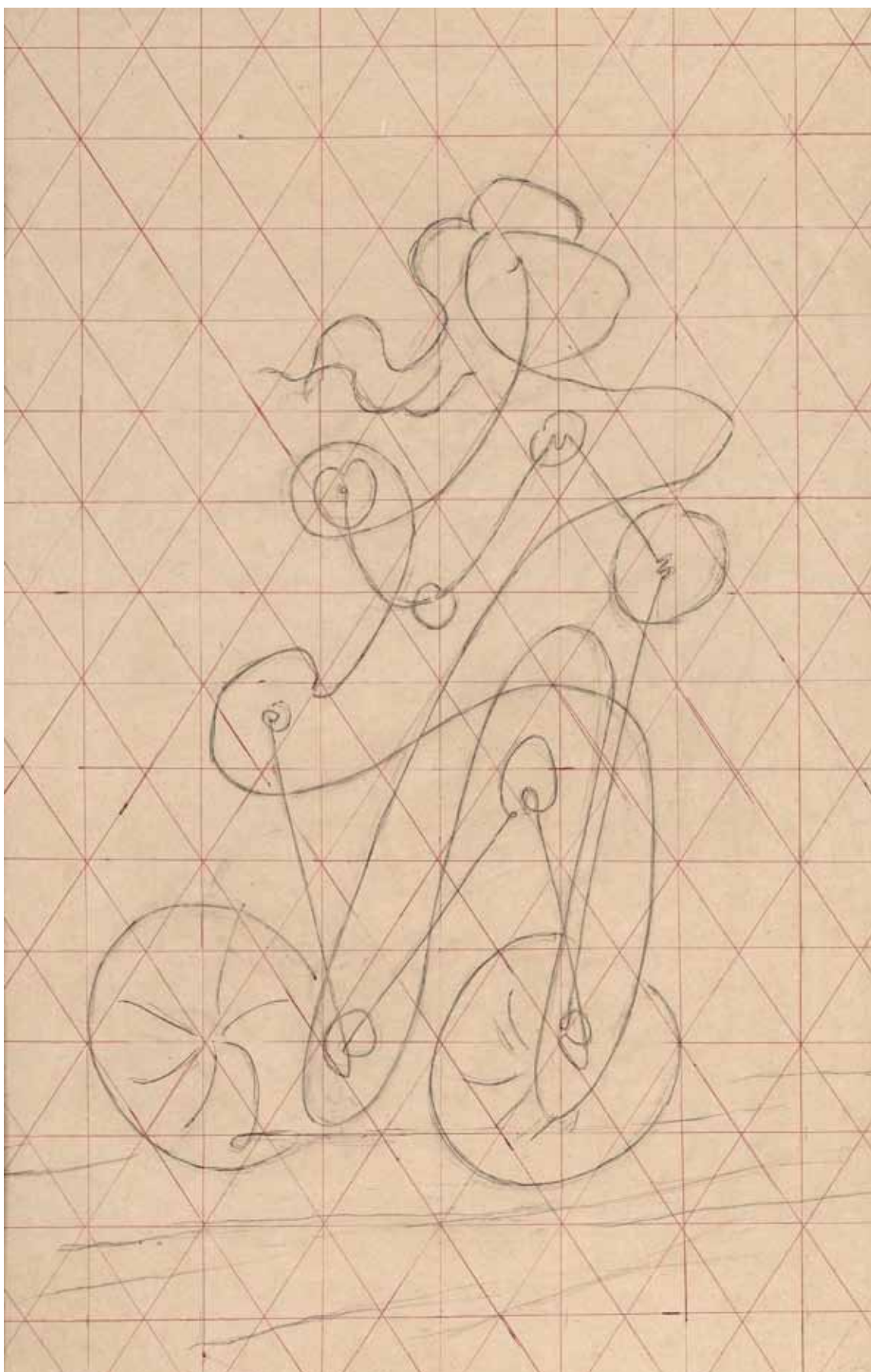
26
Космонауш II, 1961.



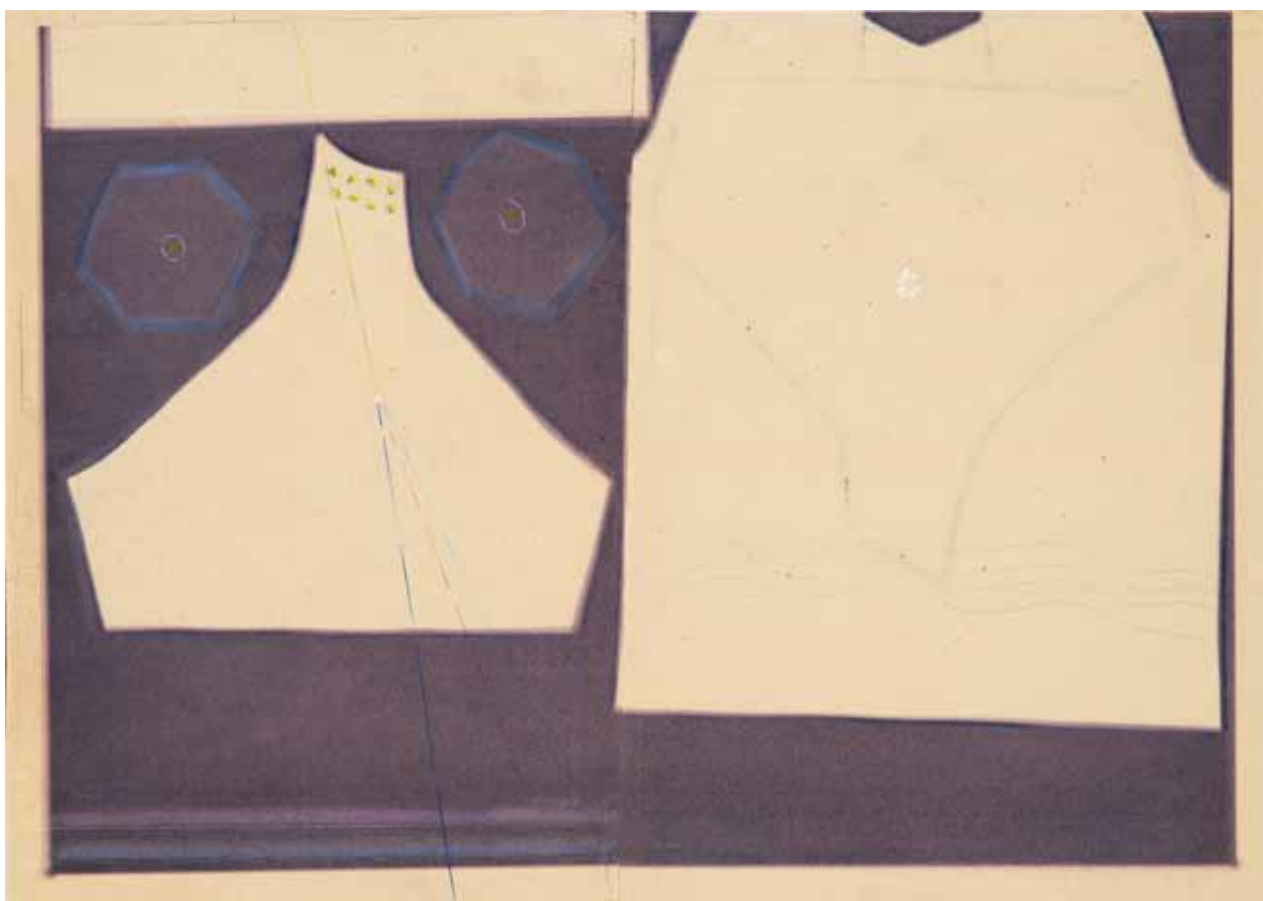
27
Ток дебаїше једне њромашене седнице I, око 1961.



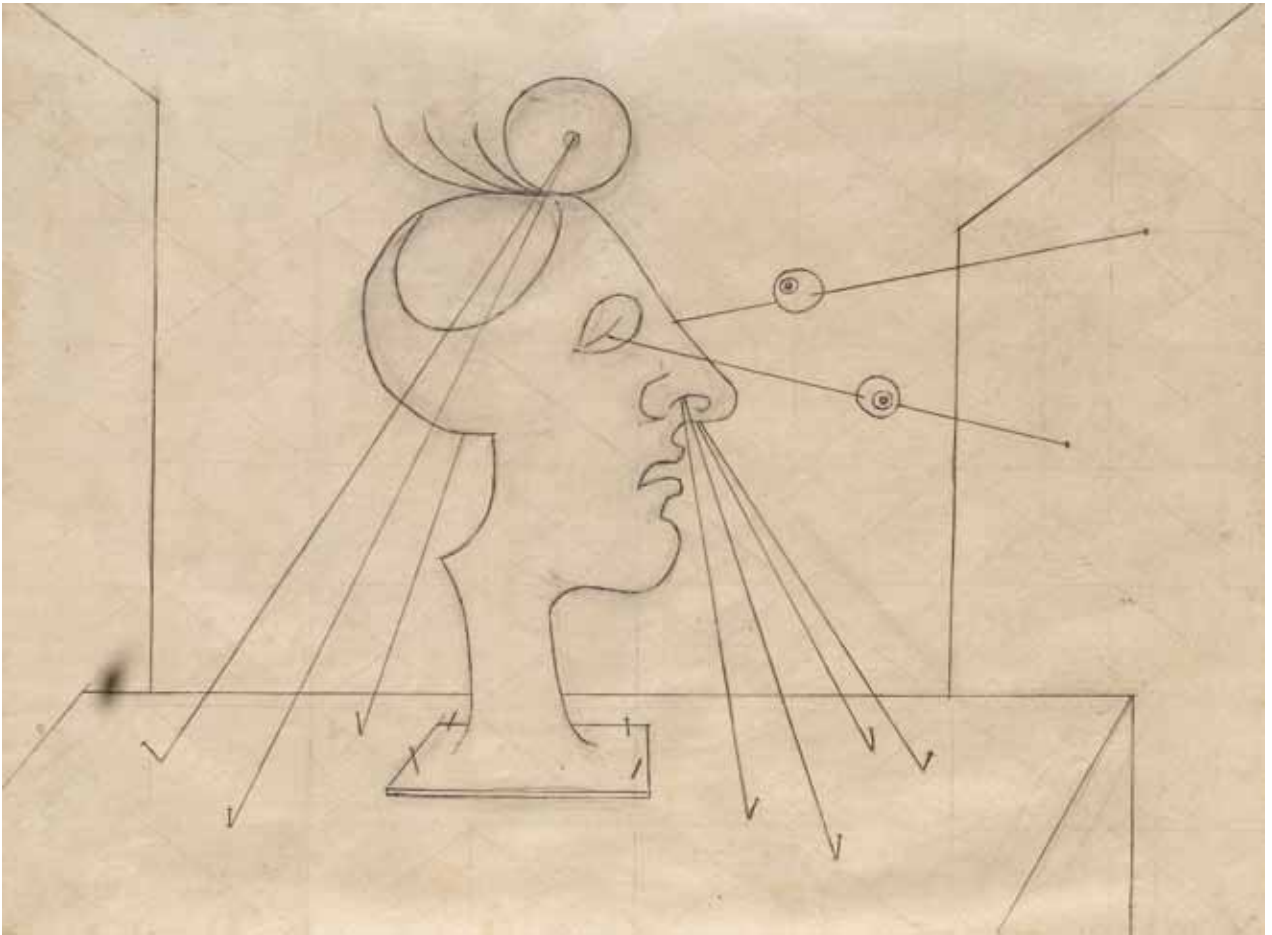
28
Ток дебаїше једне њромашене седнице II, око 1961.



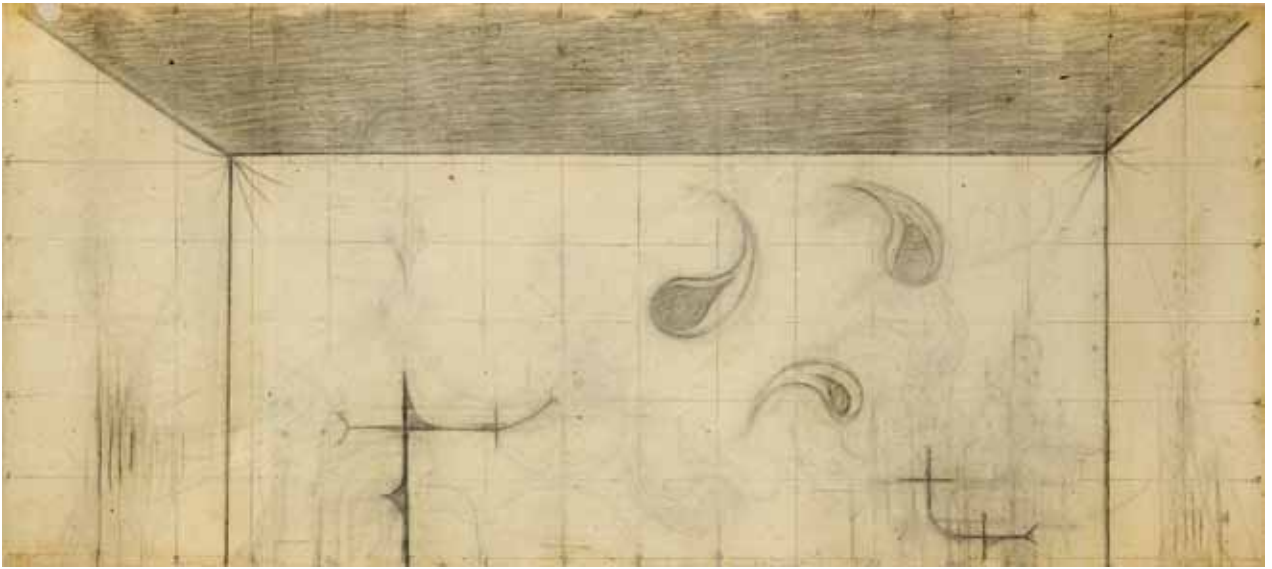
29
Девојка на бициклу, око 1961.



32
Инверзија, 1962.

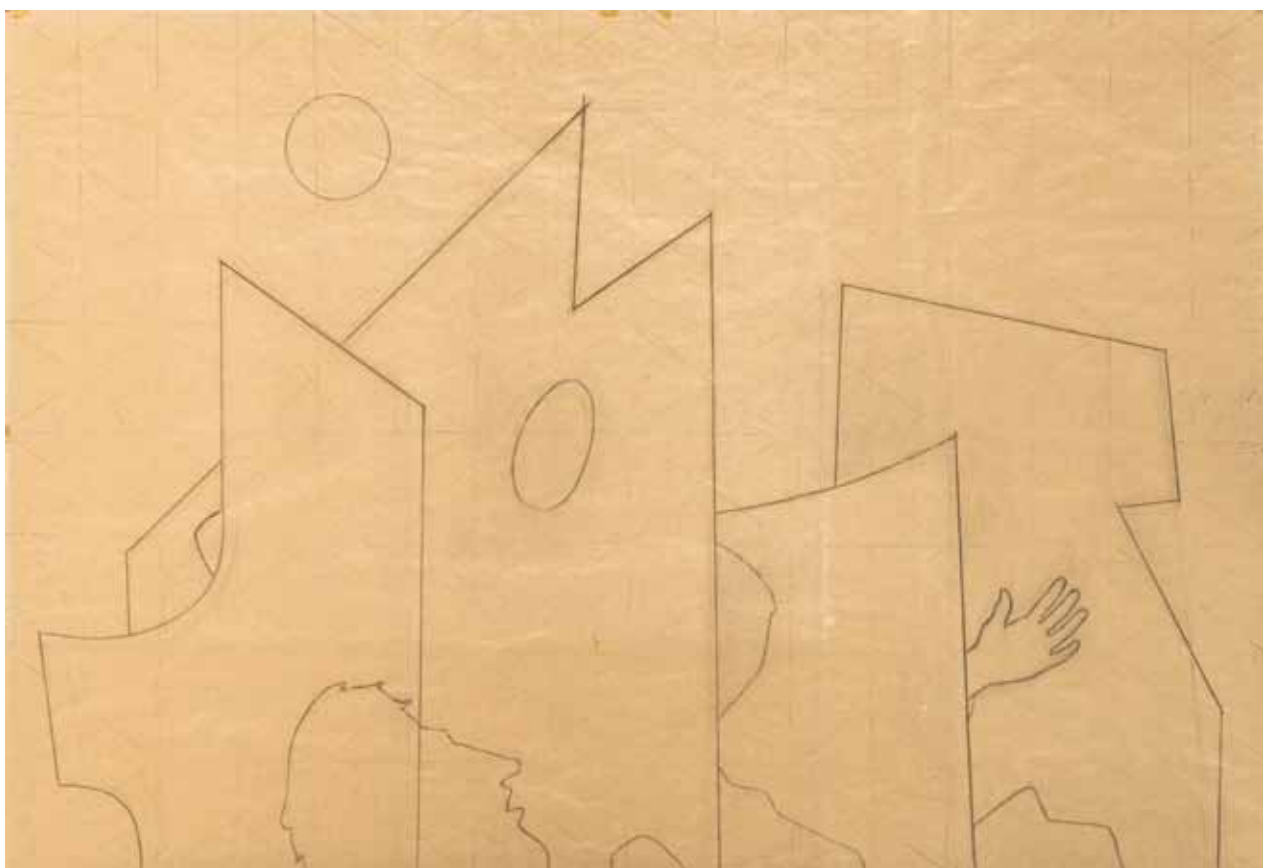


33
Прометей, око 1965.



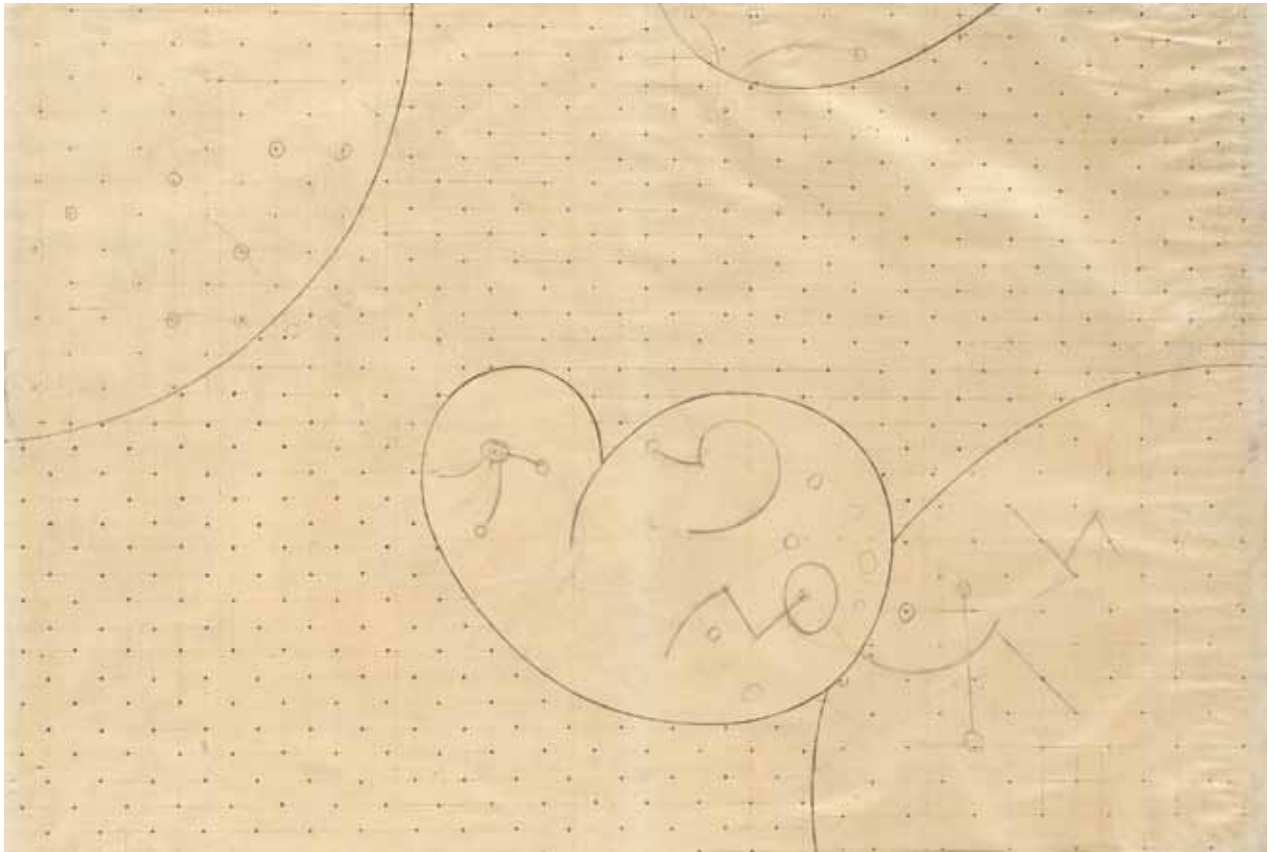
41

Сви́тање, око 1967.



42

Лабораторија, око 1967.



47

Из енџройје у енџройју, око 1968.



34
Поглавица, око 1965.



35
Табани, око 1965.



36
Дланови, око 1965.



44
Вечното детство, 1967.



45
Правец космос, 1967.



46
Безимени, 1967.



48
Концерт на харфи, 1972.

ТАБАКОВИЋ



ТАВАКОВИЋ

НАРОДНИ МУЗЕЈ

IZLOŽBENI SALON OTVORENO: од 9-12 i од 16-19!

49

Плакај за изложбу, 1973.

Abstract

The rich and complex opus of Ivan Tabakovic, one of the most important Serbian artists of the previous century, is only partially represented at the exhibition of his works from the Marjanovic collection. The exhibition presents works on paper – drawings, studies, sketches, collages and interventions with the exception being one oil, also done on paper (card-board). Singling out the works on paper serves to confirm their importance within Tabakovic's opus as a whole.

Ivan Tabakovic is considered to be apart from other Serbian painters, even though his biography and artistic career do not point out his differences and peculiarities. Tabakovic studied in Budapest, then in Zagreb under Ljuba Babic, attended the Hofmann school in Munich, took part in several artistic groups as a member or cofounder and later worked as a professor, first at the Academy of Fine Arts, then at the Academy for Applied Arts, both in Belgrade. He was a member of SANU (Serbian Academy of Arts and Sciences). On the other hand, the scholars, who devoted themselves to exploring his work, called it an "epistemological cut" and a "dialectic leap" from the dominant styles and models of the current artistic scene in his environment, and ventured away from them – not merely in one direction which, being linear, would be easy to classify and understand, but down numerous paths, which can only be followed back to their mutual wellspring from the perspective that time affords us. Only towards the end of his life in 1977 a great retrospective exhibition was organized at the Museum of Modern Art in Belgrade. On that occasion, Miodrag B. Protic wrote an extensive study of his work, recognizing in his entire body of work certain "poetic models". Protic saw in Tabakovic's work the radial widening of certain ideas, while Lidija Merenik termed him labyrinthine in her monograph and recognized a rhizome model. Whatever it's called – radial, cyclical, labyrinthine, spiral or rhizome-type, Tabakovic's constant drifting away from the mainstream poetics and experimenting with various themes, styles and, generally speaking, poetic repertoire, places his mark as a specific model within the bounds twentieth century Serbian art, making him an increasingly popular object to show and explore through exhibitions. One of these attempts is this exhibition, specific in that it shows works on paper coming from one private collection of art. It represents a sort of, as yet not shown, "journal of drawings" as opposed to a "journal of paintings" which Tabakovic showed at the exhibition of the same name in Zagreb in 1934.

Only by observing and analyzing the drawings on paper can we discover the artist's creative personality which deconstructed the themes of his paintings in innumerable sketches and would return to them, years later, attempting to perfectly refine a certain artistic idea. Paper was also the result of his artistic work, not merely a surface for experimental painting and acrobatic drawings, but also a technique to which he devoted himself after he put aside his brush and pencil and started to express himself in collage. The variances in the theme and language of Tabakovic's artistic preoccupation make this artist one of the most unusual figures of Serbian post-war modernism and a singular artistic persona whose work transcends the poetic Serbian art in the second half of the 20th century. The drawings, interventions and collages presented at this exhibition, although they are only a small fragment of his opus, are enough to show that this artist was an authentic creative personality and represent his exciting path full of twists, turns and reverses, but never backing off of his own ethical and responsible beliefs about the purpose and meaning of art.

- 1
Спојећи акци, 1923.
оловка,
30 цм × 14 цм
- 2
Глава ужасног човека, око 1930.
туш,
22 цм × 16 цм
- 3
Дете на погу, 1931.
акварел, туш,
28 цм × 23 цм
- 4
Париз, улична сцена, 1934.
акварел, туш,
31 цм × 23 цм
- 5
Пројевед (Сайанизам), 1935.
акварел, оловка,
36 цм × 27 цм
- 6
Мост на Моришу у Арагу, око 1936.
туш, оловка,
28 цм × 42 цм
- 7
Керамички суд, 1937.
уље, темпера,
28 цм × 48 цм
- 8
Фењер (Венеција), 1937.
акварел, туш,
27 цм × 21 цм
- 9
Аушојорџреј, 1938.
уље, темпера,
29 цм × 21 цм
- 10
Биљка у каменој саксији, око 1943.
акварел, оловка,
42 цм × 35 цм
- 11
Скица за женски њорџреј (Десуре), 1954.
туш,
29 цм × 20 цм
- 12
Жена филозоф, 1956.
туш, бела креда,
46 цм × 34 цм

- 13
Гардероба, око 1957.
туш,
25 цм × 17 цм
- 14
Две њицице, 1958.
туш,
10 цм × 24 цм
- 15
Глава мушкарца, 1959.
туш, сепија,
26 цм × 18 цм
- 16
Аушориреј са њалејом, око 1959.
уље,
90 цм × 80 цм
- 17
Свемирски њшоказ, око 1959.
оловка,
70 цм × 65 цм
- 18
Космонауш I, око 1959.
оловка,
90 цм × 60 цм
- 19
Жена космонауш I, око 1960.
оловка,
15 цм × 11 цм
- 20
Step by step..., 1960.
интервенција на фотографији,
30 цм × 25 цм
- 21
Дон Кихој I, 1960.
туш,
29 цм × 21 цм
- 22
Дон Кихој II, 1960.
интервенција на фотографији,
26 цм × 25 цм
- 23
Сањар, 1960.
туш,
15 цм × 13 цм
- 24
Глава жене из њрофила, 1961.
интервенција на фотографији,
26 цм × 24 цм
- 25
Жена космонауш II, 1961.
туш,
17 цм × 11 цм
- 26
Космонауш II, 1961.
туш,
17 цм × 11 цм
- 27
Ток дебаше једне њромашене седнице I, око 1961.
оловке у боји,
70 цм × 100 цм
- 28
Ток дебаше једне њромашене седнице II, око 1961.
оловке у боји,
66 цм × 88 цм
- 29
Девојка на бициклу, око 1961.
оловка,
79 цм × 56 цм
- 30
Плави човек, 1961.
интервенција на фотографији,
34 цм × 26 цм
- 31
Професори, 1961.
интервенција на фотографији,
30 цм × 24 цм
- 32
Инверзија, 1962.
оловке у боји, пастел,
98 цм × 130 цм
- 33
Промешеј, око 1965.
оловка,
65 цм × 87 цм
- 34
Поглавица, око 1965.
туш,
100 цм × 70 цм
- 35
Табани, око 1965.
туш,
84 цм × 59 цм
- 36
Дланови, око 1965.
туш,
90 цм × 70 цм
- 37
Дон Кихој и Санчо Панса, око 1965.
туш,
20 цм × 15 цм
- 38
Човек с брадом, 1965.
интервенција на фотографији,
25 цм × 24 цм
- 39
Маркиз са шеширом-џијелом, 1966.
туш,
15 цм × 12 цм
- 40
Жена у чийканој хаљини, 1966.
туш,
15 цм × 11 цм
- 41
Свишање, око 1967.
оловка,
65 цм × 145 цм
- 42
Лабораторија, око 1967.
оловка,
66 цм × 96 цм
- 43
Глава жене, 1967.
интервенција на фотографији,
27 цм × 23 цм
- 44
Вечашо дешањство, 1967.
колаж,
50 цм × 40 цм
- 45
Правац космос, 1967.
колаж,
50 цм × 40 цм
- 46
Безимени, 1967.
колаж,
50 цм × 40 цм
- 47
Из еншројије у еншројију, око 1968.
оловка,
90 цм × 65 цм
- 48
Концерш на харфи, 1972.
колаж,
50 цм × 40 цм
- 49
Плакаш за изложбу, 1973.
колаж,
65 цм × 50 цм

