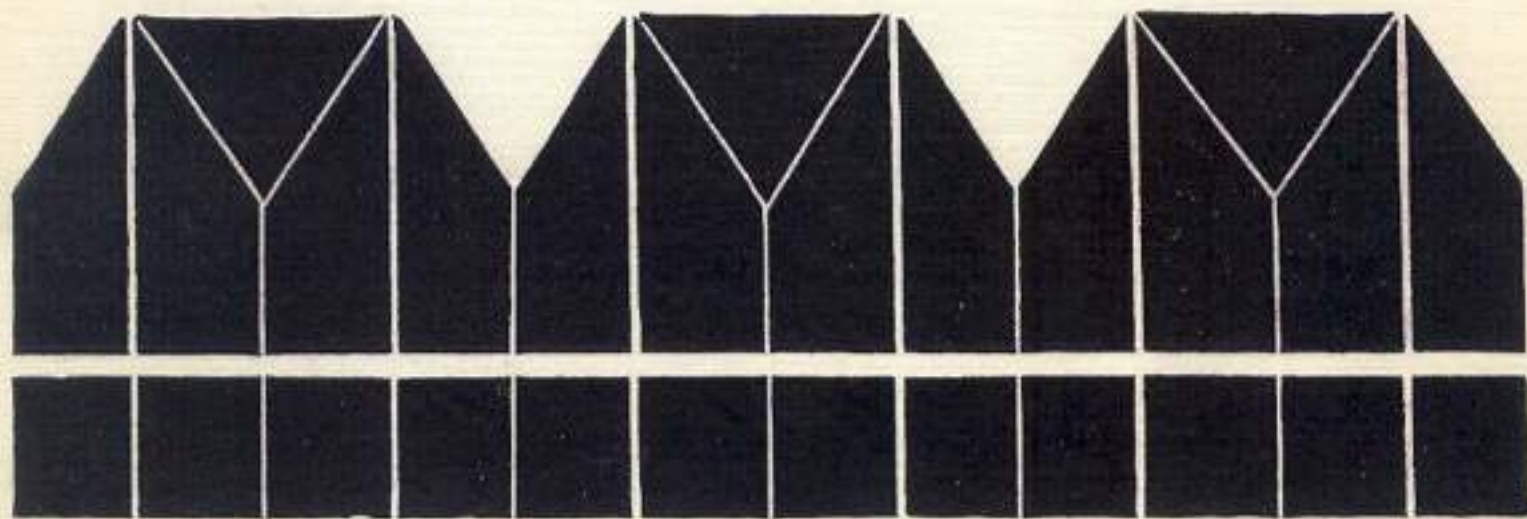


**muzej
savremene
umetnosti**

beograd



MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

BEOGRAD 1965.

Stručni kolegijum Muzeja savremene umetnosti:

Predsednik: *Miodrag B. Protić*, upravnik

Članovi:

Draga Panić, kustos, šef Odeljenja umetničkih zbirki

Zoran Tolić, kustos, šef Odeljenja za dokumentaciju

Božica Čosić, kustos

Jerko Denegri, kustos

Dragoslav Đorđević, kustos

Radmila Panić, kustos

Marija Pašić, kustos

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU — RAZLOZI I CILJEVI

Miodrag B. Protić

Upravnik Muzeja savremene umetnosti

Osnivanje Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i njegovo podizanje na mestu živih istorijskih asocijacija, kraj ušća dveju reka, Dunava i Save, pod bedemima Kalemegdanske tvrđave, i samo je istorijski događaj, praznik naše kulture. Sabravši i sabirajući pobjedničke, zvezdane trenutke naše umetnosti, on postaje znamen jedne epohe i jednoga društva koje želi da se izjednači sa najboljim što je u novim vremenima stvoreno u tradicionalno velikoj oblasti oblika i boje i tako se i na taj način pred budućnošću odredi i predstavi. Istovremeno on je i spomenik zahvalnosti umetničkim generacijama ovog stoleća koje su najčešće živеле i stvarale u tragičnoj dilemi između hleba i umetnosti — plemenito i kratko, dok ne naidu beda, rat i smrt, u nepokolebljivoj nadi da će njihovo delo imati jednom stvarnu ulogu u životu naroda i ljudi uopšte. Ta nada najboljih, onih koji su stvarali trajne ljudske i nacionalne vrednosti, najzad je ispunjena. Njihova dela izlaze iz senke soba, podruma i kancelarija, iz tame zaborava ili uskog akademskog kruga, kao ponovo rođena, zračeći porukama života i vremena.

Mada je ideja o osnivanju Muzeja savremene umetnosti u Srbiji stara koliko i sama savremena umetnost, nju je bilo moguće ostvariti danas, u socijalističkom društvu, sredinom sedme decenije našeg stoleća, posle skoro petnaest godina razgovora, inicijativa, rada. Podižući ga, Srbija i Beograd želeli su da istovremeno predstave nacionalnu i jugoslovensku savremenu umetnost — prvu kao integralni deo druge. Tako jedna od najrazvijenijih i najpriznatijih umetničkih grana dobija i u glavnom gradu svoju kuću: prvi put biće moguće na jednom mestu, pod jednim krovom, videti šta je u XX veku stvoreno u ovoj oblasti na našim geografskim i duhovnim koordinatama. Zahtevajući tome što u svom stalnom delu prikazuje razvoj jugoslovenske, a u svom promenljivom delu, povremenim izložbama, i vrednosti inostrane umetnosti — Muzej, odnosno Beograd, treba da postane središte našeg, a postepeno i jedno od središta međunarodnog umetničkog života; nisu zato bez osnova mišljenja koja razvoj i mesto naše savremene likovne kulture dele na period pre i posle njegovog osnivanja.

1

Iako krupne, te istine su ipak nedovoljne; da bi se uloga nove ustanove shvatila potrebno je nijansirati osnovne razloge i pokazati najkrupnije ciljeve.

Podatak da se u nas u ime društva i za društvo nisu uporno, sistematski prikupljala i čuvala najbolja i najosobnija dela XX veka, da su u proteklim decenijama, u istorijskim potresima, iščezavala i propadala, najbolje pokazuje da umetničko delo i njegova društvena uloga stvarno nije bilo polazna, osnovna premisa umetničkog života u našoj sredini — iako završni čin stvaranja i — u sociološkom i estetskom smislu reči — determinisani i determinišući apsolut svoje vrste. Zato je i čitav sistem društvenih mera i ustanova (razvijeno umetničko školstvo, stipendije, organizacije i udruženja, izložbe, simpozijumi, diskusije, manifestacije) izgledao nedovoljno logičan jer nije respektovana njegova prirodna posledica: sama umetnost. Pamtili smo ličnosti a zaboravljali dela pa je i to pamćenje bilo prividno, izraz dubokog zaborava onog što je suštinsko i trajno. — Osnivanjem Muzeja taj tragičan proces je zaustavljen i u poslednjem trenutku započeto sabiranje i sređivanje našeg umetničkog nasleđa. Ličnost tako postaje realna vrednost: metaforična oznaka određenog dela, od koga se njen položaj i uloga mogu odvojiti ne samo na njenu, već i na štetu društva i kulture uopšte. Bez dela i njegove aktivne uloge stvarna misija umetnika i umetnosti fiktivna je i retorična. Bez njega se uspostavlja jednakost nejednakih, kultura izneverava i zamenjuje svojim propratnim pojavama. Postojeći odnos umetnik — društvo Muzej zato nastoji da dopuni najvažnijim elementom: delom, i tako uspostavi pravi, sasvim nov odnos: umetnik — delo — društvo.

Jednačina je dakle najzad razumno postavljena i akcenat pomeren na bitno: na rezultat stvaranja, umetnost.

Bez posebnog muzeja za ovu posebnu i posebno složenu umetničku i naučnu oblast, bez potpunih i sređenih zbirki — našu savremenu umetnost kao celinu stvarno nije bilo moguće upoznati. Bez njega je svako o njoj mogao da zaključuje samo na osnovu svojih ograničenih iskustava, dolazeći u iskušenje da i subjektivnu proizvoljnost proglasi objektivnim merilom, a delimično poznavanje — njenom opštom slikom. Opšta njena slika živela je, međutim, samo u svesti malobrojnih poznavalaca i stručnjaka — pa i tamo kolebljivo, nejasno, kao fenomenološko rasulo ili apstraktna celina naknadno objedinjenih konkretnih delova i detalja. Te okolnosti omogućavale su relativizam ne u višem filozofskom smislu, koji u ovoj oblasti može da nastupi posle a ne pre potpunog saznanja, već u smislu vulgarnom — kao apriorno potcenjivanje i precenjivanje, zaboravljanje i izostavljanje, gubljenje srazmere između osnovnog i sporednog. Omogućile su dakle inverziju — kritičku i teorijsku shematizaciju estetskog iskustva pre nego što je samo estetsko iskustvo i stečeno: proučavanje pre utvrđivanja njegovog predmeta a time i njegovu zamenu — propratnim činjenicama. Odvojeni od panoramske celine najboljih dela, mnogi zaključci morali su biti nepotpuni i pogrešni. Što je još gore, oni su se u takvoj situaciji mogli pobijati samo speku-

lativno, rečima, a ne stvarnim dokazima, delima. Reči su bile stalno prisutne, dela stalno odsutna — razvejana, izgubljena, razjedinjena. U njihovom odsustvu javljala se žalosna ravnopravnost tačnog i netačnog, graditeljskog i rušilačkog — u raspravama koje su češće imale vid suprotstavljanja umetnosti i neumetnosti, kulture i nekulture, voluntarizma i nauke, a ređe zaista estetičkih pogleda i vrednosti. I pošto su razgovori o umetnosti ne retko vođeni bez prisustva umetnosti, reč o njoj postajala je ponekad značajnija od nje same. U sukobima ličnog i opšteg, primitivnog i plemenitog, ruralnog i urbanog, patrijarhalnog i savremenog koji se ocrtavaju na pozadini naše društvenoistorijske stvarnosti, u procesu njenog sveopšteg preobražavanja — nedostajala je dakle vizuelna arbitrarnost same umetnosti, fizičko prisustvo i prestiž njenih najboljih dela.

Bez posebnog Muzeja savremena umetnost nije mogla biti ozbiljnije korišćena ni u kulturnom ni u društvenom smislu. Bez obzira na opštu težnju ka njenom spajanju sa životom i društvom — pravi instrumenat njenog podruštvljavanja nije bio stvoren. Proces njene socijalizacije bio je obrnuto srazmeran procesu njenog razvoja. Povremene krize javljale su se ponekad ne zbog nedostatka vrednosti, već, naprotiv, zbog obilja vrednosti bez određene svrhe. Imali smo odista efikasnu i inventivnu politiku njenog pomaganja, ali ne i politiku njenog angažovanja, tako da je prva bez druge podsećala na l'art pour l'art-izam svoje vrste. Nedostajala su efikasna savremena sredstva pa su veliki principi često ostali neostvareni. Iako su mnoge deformacije pokazale da ni bez kulture nema socijalizma i humanizma, pa prema tome ni stvarne ljudske istorije, našu praktičnu aktivnost nije uvek dovoljno prožimala svest da su to pretpostavke i konstitutivni elementi naprednih društvenih odnosa, utoliko neophodniji ukoliko budućnost zamišljamo realnije, manje arkadijski. Brinuli smo se možda previše kako se faktor života preobražava u umetnost, iako je bilo presudnije kako se faktor umetnosti preobražava u život. Interesovala nas je više estetika u čijem je središtu stvaralac, a manje estetika u čijem je središtu primalac, pa smo u priličnoj meri izmešali kompetencije. Jer ono senovito rastojanje između života i umetničkog dela, između umetnika i njegovog izraza — po svojoj prirodi je prvenstveno opsesija estetičara, kritičara i samih umetnika. A ono suprotno, vidljivo odstojanje između dela i života, najviše je u nadležnosti društva i njegovih institucija, koje ga svojim materijalnim i duhovnim snagama jedino mogu prevazići i autonomiju umetnosti poštovati u smislu posebnog fenomena — a ukinuti u smislu uzaludne usamljenosti.

Radom Muzeja i sličnih ustanova te suprotnosti se ublažavaju ili sprečavaju; pojam socijalističke kulture stiče realniji, životniji smisao: on se više ne ocrtava samo u apstraktnom, estetičkom ili ideološkom spektru, već i u načinu korišćenja, pripadanja i raspodele kulturnih dobara. Zato pred Muzejom kao instrumentom socijalizacije iskršava pitanje odgovarajuće pedagogije, metoda, prilaza. „Problem nije u tome da se umetnost ograniči na današnji vidik širokih slojeva, već da se vidik ovih slojeva što je moguće više proširi” (Hauzer). Iako su likovne umetnosti stare pa je poznavanje njihove istorije i teorije preduslov za njihovo stvarno dejstvo, umetničko delo, srećom, ima više slojeva koji se intelektualno otkrivaju postepeno čak i kada se emotivno dožive odjednom.

Zato Muzej nastoji da postupnost u estetskom vaspitanju uspostavi u granicama same autentične kulture a ne izvan njih. Jer nije samo važan čin socijalizacije, već i njen predmet.

Kao što umetnik tumači prirodu, društvo tumači umetnika, njegovo delo — i taj niz duhovnih stilizovanja i aproksimacija pokreće strasti, budi unutarne racionalne i iracionalne energije, uspostavlja njihovu ravnotežu, uslovljava nastanak odista kulturne atmosfere koja, prirodno, uz uže povratno, blagotvorno dejstvo na dalji razvoj same umetnosti, ima i šire dejstvo na razvoj samog čoveka — kao dopuna i srećnija obala njegove svakidašnjice, nezamenljivo sredstvo njegove dezalijenacije, njegovog povratka svetu i „drugom“; ukratko kao put u ljudskiju, pravu egzistenciju, punoću i sklad — od čoveka današnjeg, istorijski datog, ka čoveku sutrašnjem, istorijski zadatom. Upravo na pobuni protiv jednolikosti praktičnog života i nostalgiji ka višem, potpunijem životu počiva velika mogućnost umetnosti. Podizanje Muzeja znači rešenost da se na te finalne ciljeve kulture ne gleda sa skepsom praktičara a na praktičnu njenu egzistenciju — sa idealizmom teoretičara.

Muzej dakle nije zamišljen kao hram, katedrala u kojoj se kontemplativni pojedinci uznose ka metafizičkom transcendentnom krugu. Već i njegova arhitektura — izvanredno originalno delo arh. Ive Antića i Ivanke Raspopović — govori o novom, modernom shvatanju, o jedinstvu umetnosti, prirode i života: u okvirima njegovih prozora stalno se nižu sekvence sa ušća Dunava i Save — voda i nebo, drveće i svetlost — dok na njegovim zidovima cvetaju slike. Najveća manifestacija života, stvaranje je kao jedinstvo ljudskog rada i izraza istovremeno i njegova najdublja potvrda; Muzej ih zato ne odvaja, već zaljubljeno spaja u plemenitosti i lepoti.

2

Da bi ispunio svoj osnovni zadatak Muzej je — iz svih tih razloga — u težak poduhvat komponovanja jedinstvene vizije jugoslovenske umetnosti XX veka pošao od umetničkog dela kao rezultata, opredmećene vrednosti. Jedino pomoću njega, pravog i autentičnog, rekonstruisani su ili naznačeni najvažniji razvojni trenuci i periodi. Samo njegovo prepoznavanje, izbor i uklapanje u tu viziju zasnovani su, međutim na nekoliko načela, usvojenih i sprovedenih posle složenih teorijskih i istorijskih proučavanja uopšte, i stvarno raspoloživih zbirki posebno. Reč je o načelu organskog jedinstva, načelu estetske vrednosti kao uslovu za sticanje stvarne istorijske vrednosti i načelu primata istorijske a ne individualne hronologije.

Načelo organskog jedinstva postavka Muzeja respektuje u više pravaca. Najpre su pojave, ličnosti i dela istih tendencija združena tako da se tek u okviru istih stilskih celina osećaju različiti kulturni centar; kada je bilo moguće, izdvojeni su pokreti naročito karakteristični za pojedine sredine. Treba, međutim, naglasiti da bi bilo

nerealno očekivati da Muzej, ponikao u srpskom podneblju, objektivno može — bez obzira na napore koje čini — uvek u istim razmerama da predstavi pokrete i umetnike drugih nacionalnosti. Srpska umetnost će zato možda biti prikazana u širem spektru, dok će umetnost drugih naših naroda često biti ocrтана u osnovnom, reprezentativnom profilu. Muzej inače nastoji da bude odista jugoslovenski u smislu prikazivanja vrednosti poznatih i priznatih u celoj Jugoslaviji. U odnosu na prave postojeće razmere, izvesna nesrazmera osetiće se uglavnom u istorijskom periodu — čija su ključna dela najčešće već svojina nacionalnih galerija i muzeja — dok će iz savremenog gotovo sasvim iščeznuti. Ona će biti ublažena posebnim studijskim izložbama i gostovanjima nacionalnih muzeja i galerija. (Međutim, ovaj prvi, beogradski muzej jugoslovenske umetnosti većih razmera — koji je u celini izgrađen i njegov rad u celini finansiran iz sredstava SR Srbije i Skupštine grada Beograda — ne bi želeo da ostane i jedini.) Muzej nije žalio ni sredstava ni truda da pojedini pokreti i ličnosti u njemu budu zastupljeni čak bolje nego u nacionalnim galerijama ili muzejima. Nije samo reč o punom razumevanju i zalaganju samog kolektiva, već i o materijalnoj pomoći i razumevanju fondova Beograda i Srbije za pomaganje kulturne delatnosti kao i pojedinih istaknutih umetnika iz drugih republika koji su, videći u Muzeju kuću umetnosti i bratstva — doprineli da se otkriju i otkupe njihova najznačajnija dela.

Princip organske celine i realno dijalektičko shvatanje istorije imali su uticaja i na tretman umetničke ličnosti. Izvesni autori nisu predstavljeni samo na jednom mestu već — kada su značajni za kretanje umetničke vizije — na više mesta da bi naročito bili istaknuti u svom apogeju. To vredi za one koji, menjajući se, stvaraju u jednom periodu, a pogotovu za one koji žive i rade u sva tri perioda. I obratno: ukoliko se jedan autor nije stilski menjao, prikazan je samo u periodu svoga određivanja; njegovo delo nije veštački razdvajano. Više je dakle poštovana stvarna istorijska hronologija, a manje kalendarska i individualna. (Iz tih razloga u postavci nema imena koji simbolizuju shvatanja XIX veka, njegove kose, zalazeće zrake.) To omogućuje da se u haotičnom šarenilu svakidašnjice, jednog vremenskog razdoblja i trenutka, u uporednom postavljanju najrazličitijih pokreta u slojevitosti jedne epohe i njene estetičke svesti sagleda suštinski pravac stvarnog istorijskog kretanja, razluči ono što predstavlja prošlost u sadašnjosti od stvarne sadašnjosti, raniju od kasnije genetske faze. S druge strane, elastična vremenska struktura donekle ublažava i apsolutni značaj samih istorijskih perioda, otklanjajući pogrešan zaključak — koji sugeriše sukcesija stilova — o razvoju kao napretku umetnosti, o automatskoj većoj vrednosti nove umetnosti — s obzirom da je svako istinsko umetničko delo kao apsolut svoje vrste, uvek prisutno i živo.

Postavka se, dakle, trudi da u kolektivnom ritmu ličnih doprinosa, istorijskih trenutaka, sagleda razvoj savremene umetnosti kao novog fenomena. Autonomija umetničke ličnosti tražena je u kontekstu vremena i stilova i nije podizana na nerealno apsolutan nivo — na štetu opšteg pregleda, uzajamnih saglasnosti i suprotnosti.

Drugi i glavni princip je dosledna primena umetnosti inherentnih merila. Poznato je, međutim, da su — pošto je iz osnova poremećen sistem odnosa i normi

u kome i po kome se ona razvijala — kriteriološki problemi u našem stoleću postali složeniji nego ikada. Kao osećajna redukcija opšteg saznanja, općinjena idejom celokupnosti, moderna umetnost je postala „nerazgovetna“, „teška“. Jednostavne formalne strukture često su obrnuto recipročne složenim sadržajnim strukturama. Čak i kada je očigledno i jasno kao predmet, umetničko delo je nejasno kao značenje, poreklo i cilj. Posle već uspešno rešenih formalnih, strukturalnih, iskrsli su semantički, a zatim najapstraktniji i najteži, aksiološki problemi, nerazdvojni od sadržaja, pa prema tome i socijalne uloge umetnosti.

Iz tih razloga postavka Muzeja spaja odlučnost i opreznost — na putu ka osnovnom cilju: da razvoj naše umetnosti prikaže ne delima dokumentarnog, već po mogućstvu antologijskog karaktera. To znači da je kao neodvojivom estetskom, umetničkom kriterijumu dato prvenstvo nad istorijskim; tačnije — istorijski zaključci donošeni su prvenstveno, a često i jedino, na osnovu određenog kritički i estetski relevantnog materijala, u ubeđenju da nije umetnička vrednost posledica istorijske vrednosti, već obrnuto. Istorija umetnosti — te dve reči su međuzavisne: druga uslovljava prvu kao njena suština i predmet. Da se od same umetnosti ne bi odstupilo, da bi se ostalo u njenom jezgru i biću — nužno je bilo spajanje istorijskog fakta sa kritičkim sudom.

Izabrano je dakle ono što ulazi u širi ili užu krug vrednosti, što je odista umetnost, oznaka određene epohe; sve srazmere, svi obziri, svi kompromisi traženi su i usklađivani samo u njemu. Pravljen je razlika između namera i rezultata, lokalnih kulturno istorijskih uslovnosti i njihovog prevazilaženja. Mikrosnimci su uglavnom činjeni da bi se uočile i finese istinskih vrednosti, a ne da bi se njihovi donji stepeni nerealno istakli.

Težište je pri tome bilo na delima i pojavama koje našu umetnost određuju kao autentičnu granu savremene umetnosti. Tačnije — na onome što ima ili vid aktivne, kreativne saradnje u okviru postojećeg, — što je najčešći slučaj — ili vid potpuno lične inovacije. Nacionalna likovna kultura shvaćena je, prvo, kao originalni deo opšte kulture, ne kao njen oslabljen eho i redukcija; i drugo, kao vrednost koja se apriorno ne određuje, već aposteriorno konstatuje: zbir autentičnih ostvarenja naših autentičnih stvaralaca. Podrazumevano je da kao ljudska osobina stvaranje znači saradnja, sličnosti i saglasnosti; da su uslovi, medijumi, svesni ciljevi često nacionalni a da je sama umetnost vrednost opšta ili nije umetnost.

Osetljiv odnos sadašnjih i prošlih perioda, istorije i savremenosti dopustio je ne samo izgradnju već i proveru tako shvaćenog kriterijuma pa je u tom pogledu potrebno učiniti nekoliko napomena. Što se tiče perioda posle 1945. dvadeset godina slobodnog razvoja omogućuju da se javno ocertaju ličnosti i zapaze dela. Postavka odista obuhvata opšte priznate, sankcionisane vrednosti i u tom pogledu nije „originalna“ — izuzev kada akcentuje pojedine mlade ali izuzetno darovite stvaraoce, ili kada uspostavlja nove proporcije¹. Međutim, postoji i

¹ Gotovo svi predstavljeni umetnici nosioci su najviših nacionalnih i internacionalnih nagrada i priznanja.

druga, suštinska verifikacija, kritički zasnovana na međuakciji različitih vremenskih perioda, koja pored ostalog odgovara i na najteže pitanje: na kome se stepenu vrednosti zaustaviti. Današnje stvaranje ne može se ocenjivati neutralisanjem istorijske i estetičke svesti, svekolikog estetskog iskustva kao normativnog zajedničkog imenitelja; znamo da su upravo muzeji najviše doprineli njegovom uobličanju. I obrnuto, današnja saznanja dopuštaju nov, svež pogled na juče-rašnju umetnost, uočavanje njenih novih slojeva i profila, njeno „skraćenje” ili „proširenje”. U Muzeju to dejstvo istorije na današnjicu i današnjice na istoriju ima eksperimentalnu očiglednost. Kristalisane vrednosti ranijih perioda stvaraju jednu atmosferu, jednu skalu vrednosti onemogućujući da se u njegove svečane, čiste dvorane unese nešto što zatamnjuje autentičnost i sjaj celine. Suprotno, vrednost pojedinih današnjih dela, kao i obilje stvarnih vrednosti uopšte, dopušta da budemo smeliji u napuštanju specifičnih, istorijski uslovljenih „naših” kriterijuma, najčešće relativističkih i relativizirajućih obzira — i zamenimo ih što je moguće egzaktnijim kriterijumom same umetnosti. Taj niz prostornih, vremenskih, estetskih i estetičkih odnosa u koje jedna pojava, jedan pokret u postavi dolazi, omogućuju da se sagleda njihova prava, a to znači dijalektička, kontekstualna vrednost. Tako veliki broj neospornih dela, starih i novih, koja se uzajamno osvetljavaju, proveravaju i potvrđuju, sugerise jedan viši kriterijum, određujući stepene, prelaze i nijanse celine, svodeći dalji izbor na alternative između sličnog, na proporcije između različitog. Čim su o labrana dela naših majstora od Nadežde i Jakopića, do Bijelića, Šumanovića, Hegeđušića, Lubarde, Stupice i drugih — dalji izbor je u izvesnom smislu pripao njima, odnosno značio suptilnu dedukciju svoje vrste. Zato mi izgleda da se realnost misli prema kojoj je estetika nejasna ali zapovednička zakonitost koja proističe iz celine stvarnih ostvarenja — najbolje oseća pri postavljanju jednog umetničkog muzeja.

Ta celina potvrđuje mogućnost ako ne teorijske ono estetske ravnopravnosti stilova — istorijskih miljokaza — i nemogućnost ravnopravnosti određenih stepena vrednosti. Izgleda da pravo jedinstvo ukusa nije u precenjivanju ili potce-
njivanju pojedinih stilskih shema, već u razlikovanju vrednosti u okviru istog koliko i različitog, u stalno živom osećanju jedinstvenog bića umetnosti koje se ispoljava u stalno nejedinstvenim, različitim vidovima. Pri tome je oštrina suda nužno komplementarna širini shvatanja kao protivteža obrnutim nastojanjima i mehanizmima koji imanentno deluju u smislu poravnanja dobrog i lošeg i čak potiskivanja prvog od drugog. Pokazalo se da širina shvatanja služi da apsolutizam trenutka — kao neodrživ u modernim uslovima — ne pređe u relativizam decenije, a oštrina suda da se pronade, otkrije njihov zajednički stvaralački imenitelj i vrednost kao jedinstvena podloga i opravdanje. Zato je u situaciji široke demokratije u kojoj faktor broja nije bez uticaja — ovakvu ustanovu potrebno ohrabriti na selektivne napore koji su u srži umetnosti i kulture da bi se onemogućilo neumesno taktiziranje, estetski i kritički relativizam i imoralizam, umiranje umetnosti. Posledica bi inače bila paradoksalna i zastrašujuća: jedan moćan, dragocen instrument služio bi negativnom a ne pozitivnom, obaranju a ne uzdizanju vrednosti.

Postavka je dakle shvaćena kritički: kao antologija, zbir faktičkih, što je moguće viših ostvarenja. Međutim, važno je istaći da između jedne antologije i jedne muzejske postavke visokih zahteva i merila postoji suštinska razlika. Najvažnija se sastoji u tome što se dve antologije mogu međusobno skoro poklopiti, obuhvatiti iste pesme ili tekstove; dva muzeja, međutim, sasvim su različita i kad su sasvim istih koncepcija: sadrže uvek različita dela. Suprotno od pesme, jedna slika, kao unikatna stvar sui generis, ne može istovremeno postojati na dva mesta. To svakom muzeju obezbeđuje originalnost, ali nameće i ograničenje. Svaki muzej može da izloži samo najbolja dela kojima raspolaže; ako je razmak između želja i mogućnosti ponekad srećno prebrođen, ponekad je velik i objektivno nepremostiv. Zato mnoge nesrazmere i praznine ne zavise od želja već od mogućnosti. Savršeno uravnotežena slika jedne umetničke epohe u jednom muzeju je zato nemoguća, ili relativna, bio on Luvr ili Metropolitan. Šta bi, na primer, dao prvi da ima El Greka drugog, a drugi da ima Leonarda prvog! Prema tome, reč je prvenstveno o vrednosti samih, realno shvaćenih zbirki — pošto zbirke koje bi odgovarale idealnoj predstavi jedne umetničke epohe postoje samo u vidu imaginarnih muzeja ili velikih retrospektiva — sveobuhvatnih sinteza. Pitanje izbora postaje zato suptilnije i teže; pošto su želje presudno uslovljene mogućnostima (veličinom zbirki i raspoloživim prostorom) kreativnost je neophodna. Jer vrednost postavke nije samo u prostom zbiru vrednosti izloženih dela već više ili manje od toga — autonomna, organski uobličena, kritička i istorijska panorama, posebna umetnička vizija.

Postavka kojom se Muzej otvara biće, uostalom, u toku godina stalno usavršavana i upotpunjavana.

3

Ta načela sprovedena su u sva tri perioda.

Kao uvodni, period 1900—1918. prikazan je koncizno, najboljim raspoloživim eksponatima. On uglavnom obuhvata epohu impresionizma sa akcentom na onim težnjama koje čist impresionizam prevazilaze otvarajući puteve umetnosti XX veka. U tom smislu naročito su istaknuti stvaraoci kao što su Nadežda Petrović i Rihard Jakopič — koloristički ekspresionizam, koloristički simbolizam i druge podvrste ekspresionizma. Pri takvoj koncepciji iskrsava pitanje uklapanja predimpresionista, hrvatskih slikara Račića i Kraljevića na primer, koji početkom veka imaju kod nas otprilike ono mesto koje je ranije, u doba impresionizma imao Mane u Francuskoj — pod čijim su se uticajem njih dvojica donekle i razvijala. Uz srpski i slovenački impresionizam ovi slikari izgledaju izraziti predstavnici tranzicije između XIX i XX veka. Nije zato isključeno da ih — bez obzira na faktičku hronologiju — treba rasporediti prema istorijskoj hronologiji, odmah na početku, da bi se posle njih prikazao impresionizam, a posle njega — novija shvatanja.

Tendencije ovog perioda imaju dakle vid istorijske i estetičke geneze. Ta opšta koncepcija je i srećna okolnost, pošto se dela Račića i Kraljevića teško mogu dobiti pa ih Muzej ima u skućenom izboru. Obrnuto, sam impresionizam i koloristički ekspresionizam Jakopića i Nadežde, on može da obeleži brojnim i odličnim eksponatima. Na taj način nesrazmera u predstavljanju prvih savremenih pravaca i ličnosti mogla bi se tumačiti ne samo nemogućnošću da se pojedina dela nabave, već i idejom same postavke, logičnom evolucijom shvatanja: uvod u impresionizam, impresionizam i njegovo prevazilaženje, koja ukazuje na rađanje ideje o autonomiji umetnosti, o umetničkom delu kao nezavisnoj estetskoj realnosti uslovljenoj samom realnošću.

Već u ovom periodu bilo je dakle potrebno stilski različita dela istih autora prikazati odvojeno, prema stajnjevima njihovog razvoja. Tako su pojedina ranija platna, portreti Miličevića i Milovanovića, našla mesto na početku, u grupi sa Kraljevićem i Račićem, da bi zajedno označila kraj XIX i početak XX stoleća, gašenje stare, velike tradicije i stvaranje nove.

Drugi period od 1918—1941. dinamičniji, složeniji i duži, razvijenijeg umetničkog života, predstavljen je šire i razgranatije; mnogi naši umetnici prošli su u njemu kroz više faza koje su međusobno često u kontinuitetu ili diskontinuitetu.

Ovde zato najpre dolazi do izražaja pokušaj da se primeni osnovni princip postavke: da se u šarenilu škola i pravaca sagleda izvestan kontrapunkt, smisao jedne kauzalne, logičke celine. Razumljivo, pri tome se nastojalo da se izbegne apriorizam i shematizam, da logika postavke izvire iz estetski relevantnog materijala i same prirode stvari. Kao rezultat takvog prilaza, postavka možda neće uvek odgovarati standardnim predstavama — neće nova otkrića, analogije, a naročito niz značajnih a široj publici nepoznatih dela. U granicama mogućnosti registrovaće i pojedine pokrete čiji je značaj danas veći nego juče, kada su mogli ličiti na epizode bez odjeka. Ukratko, prikazan je raspon jedne umetničke epohe, a ponekad i neizbežna faktička istovremenost istorijski raznovremenih škola, „mobilna struktura vremena”. Razumljivo je da su prodori umetničke vizije i fantazije podvučeni da bi se bolje sagledalo jezgro ovog perioda. U potekstu postavke osetiće se njegove ideje vodilje: umetnost kao racionalna, metafizička struktura, težnja ka apsolutnom („konstruktivizam”); umetnost kao unutarnja vizija spoljnih, bitnih vidova stvarnosti i života (ekspresionizam); umetnost kao protest protiv konvencije, čist diktat stvaralačke volje, uvod u opštu reviziju vrednosti (nadrealizam); umetnost kao poetska eksteriorizacija, kao „lepo”, estetski doživljaj (intimisti, poetski realizam); umetnost kao kritika u službi čoveka i društva, njegovih progresivnih kretanja, revolucije (borbeni i kritički realizam, „Zemlja”, neo-humanizam), etc . . .

Treći period, posle 1945. godine, kao najrazvijeniji, sa najvećim brojem ličnosti i tendencija, kulturnih centara, prikazan je takođe prilično opsežno, u svojim suštinskim tokovima i vrednostima. Nit socijalnog slikarstva, borbenog realizma, novog humanizma, kolorističkog ekspresionizma i neo-nadrealizma povezuje ga sa prethodnim.

Postavka registruje nova pomeranja koja su nastala posle 1950, i koja su prvo u znaku dosezanja međuratnih vrednosti (1950—1954) — da bi odmah zatim prikazala polarizaciju estetičkih shvatanja i pravaca. Nastoji da reljefno sugerise njihovu osobenost sređujući ih u ritam koji bi trebalo podjednako da otkrije duhovne saglasnosti i različitosti, međusobna prožimanja i odbijanja, suštinu ovog perioda. (Ono, međutim, što traje u duhu međuratnog perioda — biće, po principu istorijske hronologije, tamo i prikazano). U njemu se naša umetnost radikalno preobražava i afirmiše kao nacionalna grana univerzalne umetnosti, pa su naročito istaknute ličnosti koje su tome doprinele. Razumljivo, u okviru ovog raznorodnog kontinuuma ideja, ličnosti i dela, podvučena je autonomija pojedinih pokreta (neoadrealizam, Exat, enformel, slikarstvo akcije, apstraktni pejzažizam, nova figuracija, nove tendencije etc.). To dopušta da se oseti estetička pozadina ovog perioda čije su bitne karakteristike često protivrečne: težnja ka novoj unutarnjoj, psihološkoj i spoljnoj, kosmičkoj realnosti koja bi odgovarala najnovijim iskustvima; ka realnosti kao sinonimu samog stvaralačkog akta; ka izražavanju a ne opisivanju svojih osećanja; ka „direktnom” slikarstvu; ka umetničkom delu kao apstraktnoj sublimaciji realnog, ili impulsu unutarnje energije; ka jedinstvu gosta, znaka i akcije, razaranju klasičnih sredstava, upotrebi ne-sredstava, ne-forme; ka opredmećenju znaka, novoj kontemplaciji, etc. Najzad — posle ovih obrta — kao njihova istovremena negacija i nastavak — težnja ka novoj figuraciji i fantastici koja često tradicionalan pojam „lepog” stavlja u zagradu.

4

Dopuna i produžetak ovako zamišljene stalne postavke, muzejskog dela, jeste dinamični, galerijski deo. On se sastoji iz povremenih studijskih izložaba naše umetnosti — retrospektiva značajnih pokreta i stvaralaca i povremenih izložbi strane umetnosti, organizovanih na osnovu razmene sa svetskim muzejima.

Same povremene izložbe naše umetnosti mogu se podeliti na nekoliko grupa: na individualne izložbe u Salonu Muzeja; na pokretne izložbe po gradovima Srbije; na izložbe u okviru međurepubličke saradnje; i na veće studijske izložbe nacionalnih umetnosti, značajnih pokreta i ličnosti pod krovom samog Muzeja.

Gotovo sve ove oblike, izuzev poslednjeg, Muzej je već uveo pre svoga otvaranja. Završetkom zgrade pruža mu se mogućnost da u posebnoj velikoj sali organizuje i studijske izložbe (kao i međurepubličku i međunarodnu saradnju većeg obima i značaja), koje će blagodareći pozajmicama eksponata i gostovanjima drugih muzeja neutralisati neizbežne nesrazmere i praznine stalne postavke, potpunije osvetliti pojedine njene trenutke. Sem toga, izložbe pojedinih ličnosti, ili one posvećene problemima istorijskog i estetičkog karaktera pružiće mogućnost da se redom, dublje i konkretnije, naša savremena umetnost prouči u svim svojim profilima i ukine razdvojenost između proučavanja i njegovog osnovnog predmeta — umetničkog dela, tj. da se proučavanju oduzme verbalni karakter. One će biti

predmet stručnih publikacija a i predavanja na katedri Muzeja, koja će ciklusima iz pojedinih oblasti dati svoj doprinos istorijskoj i estetičkoj problematici.

Salon u Pariskoj ul. 14 priređivaće, međutim i ubuduće individualne izložbe naših najistaknutijih umetnika, nastojeći da ispuni nekoliko krupnih zadataka: da prikaže aktuelne vrednosti i težnje; da predstavi renomirane stvaraoce iz drugih republika; da pruži podršku mladim talentima, da obezbedi raznovrsnost (slikarstvo, skulptura, grafika, različite generacije, republike i dr.).

Paralelno sa izložbama u Salonu, Muzej je u pripremnom periodu organizovao iz svojih fondova i 38 reprezentativnih izložbi u gradovima Srbije, smatrajući to jednim od svojih najvažnijih zadataka. Koristeći period izgradnje, on je našu savremenu umetnost mogao da populariše delima najviše vrednosti, tako da je uspeh bio nesumnjiv. Zainteresovan je veliki broj građana, škola, radnih kolektiva. Ta aktivnost biće nastavljena još studioznije i upornije.

Ovde treba pomenuti i saradnju sa galerijama u unutrašnjosti. U dogovoru sa Svetom za kulturu SR Srbije, Muzej, kao najveći u svojoj oblasti, pomaže i pomaže njihovo stvaranje i jačanje. (Galerije u Peći, Kraljevu, Kragujevcu, Zaječaru, Nišu, Požarevcu, Kruševcu).

U pripremnom periodu, međurepublička razmena imala je oblik čestog gostovanja pojedinih istaknutih umetnika u Salonu Muzeja. Potezi šireg značaja, međutim, iz objektivnih razloga ostali su malobrojni¹ i oni otvaranjem Muzeja tek predstoje.

Novom zgradom Muzej stiče i mogućnost da otpočne jednu novu aktivnost, međunarodnu razmenu. Blagodareći svojoj vrednosti i zalaganju Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, naša savremena umetnost je priznata širom sveta. Od Pariza do San Paola i Tokia. To priznanje Muzej će produbiti, učiniti realnijim i plodnijim. Međutim, obrnuto, u našoj sredini retko se organizuju značajne izložbe inostrane umetnosti i vide njene osnovne vrednosti. Njih poznaje samo mali broj stručnjaka — likovnih kritičara ili umetnika — iz velikih muzeja i centara, dok su za širu publiku nedokučiva. U tom pogledu Beograd je odista izolovan; ako u njemu možemo čuti najveće muzičare i pevače i čitati najveće pisce, ne možemo videti velike slikare i skulptore. Saradnjom sa drugim inostranim muzejima, Muzej će nastojati da obezbedi takve izložbe.

5

Izložio sam razloge i ciljeve Muzeja, dosadašnje rezultate² i namere, njegovu praktičnu aktivnost i politiku, ubedenja i teorijske osnove koji je motivišu, ubeden da su njegovi zadaci veliki i složeni. Uporednim akcijama on treba da ublaži ili

¹ Organizovao je svega četiri izložbe van teritorije naše republike. Naročito treba istaći veliku i odlično primljenu izložbu Posleratna srpska umetnost u Zagrebu krajem 1963. godine na poziv Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti, koja je ujedno bila i prva ovakva izložba u ovom gradu. Slične izložbe, ali manjih razmera priredene su u Slovenj Gradecu i Mariboru.

² Vidi sledeći tekst o zbirkama Muzeja.

ukine mnoge protivrečnosti. Prvo da sabira, savesno čuva, proučava, izlaže najbolja savremena dela, da prevazilazi estetski regionalizam stalno održavajući vezu sa galerijama i drugim našim gradovima. Zatim da umetnost socijalizuje, saraduje sa školama, rđničkim univerzitetima, filmom i televizijom a da pri tome spreči njenu zamenu i izneveravanje razvijajući duh tolerantnosti u pogledu shvatanja i duh jasnoće u načelnosti u pogledu kriterijuma. Ukratko, da omogući njeno dublje saznanje, njeno stalno prisustvo i zračenje, međuzavisnost između njene definicije i njene svrhe, njene vrednosti i njene uloge, njenog ontološkog i njenog teleološkog vida i uspostavi prekinut međuodnos i međuakciju: umetnik—delo—publika i uvede je u život društva i pojedinca, pomiri lepo i dobro, saznanje i moral, podstakne stvaranje ličnih imaginarnih muzeja i umetnost vrati ljudima.

ZBIRKE

Pomenuto je da Muzej ima dva dela: stalni, zaista muzejski, i promenljivi, više galerijski. Konceptija prvog, a u mnogome i drugog, stvarno je određena veličinom, vrednošću i zaokrugljenošću umetničkih zbirki. Muzej je zato usredsredio svoje snage na ispitivanje i korišćenje postojećih mogućnosti za njihovo stvaranje vrednošću, i zaokrugljenošću umetničkih zbirki. Muzej je zato usredsredio svoje snage na ispitivanje i korišćenje postojećih mogućnosti za njihovo stvaranje i upotpunjavanje: na prikupljanje dela od pojedinih ustanova u Beogradu, na razmenu, na prijem legata i, najzad, na njihovo pronalaženje i neposredan otkup.

Poslo se od sabiranja dela današnje, žive umetnosti, koja su osnivači Muzeja (Savet za kulturu Srbije, Narodni odbor grada Beograda) putem svojih stručnih komisija godinama otkupljivali sa tekućih izložaba. Savet za kulturu Srbije otkupljivao ili je još od 1950. u nameri da ih ustupi odgovarajućoj ustanovi kada bude osnovana. Te tako obrazovane umetničke fondove pregledala je jedna komisija Muzeja i preuzela sve što odgovara njegovim ciljevima i kriterijumima. To vredi i za dela otkupljena u međuvremenu.

Isto razumevanje pokazao je i Sekretarijat za prosvetu i kulturu Skupštine grada Beograda od koga je takođe preuzet veliki broj slika, skulptura i grafika.

Uglavnom na taj način obrazovana je zbirka perioda posle 1945. godine; na Muzeju je ostalo da izvrši nužne dopune — s obzirom da su dela kupovana isključivo sa tekućih, spontano organizovanih izložaba u Beogradu, što je u zbirkama moralo imati za posledicu niz praznina i neujednačenosti.

Jednu malu ali dragocenu zbirku istorijskih perioda, koju je posle rata dalekovido sakupio Zavod za zaštitu spomenika kulture Srbije, tačnije njegov direktor Milorad Panić—Surep, preuzelo je Izvršno veće Srbije za budući Muzej pa je većinu slika Muzeju i predalo.

Sa porodicom Flögel sklopljen je ugovor koji omogućava da se bolje prikaže savremena hrvatska umetnost ranijih perioda (1900—1941).

Nedavno su od Narodnog muzeja dobijeni na trajno izlaganje pojedini izvanredni eksponati koji više odgovaraju koncepciji nove ustanove.

Primljena su i dva legata pasioniranih kolekcionara i patriota: Milice i Rodoljuba Čolakovića i Dr Lazara Ristića. Prvi obuhvata kuću (koja će biti preuređena u manju galeriju za posebne dugotrajnije studijske izložbe, literarne i muzičke večeri, razgovore o umetnosti (i niz zbirki, među kojima i zbirka četrdesetak probranih slika i skulptura naših najpoznatijih stvaralaca). Drugi — dvadesetak platana, među kojima niz prvorazrednih dela.

Dr Ivan Ribar poklonio je tri odlična platna svog pok. sina Jurice Ribara.

Nekoliko naših poznatih slikara darovali su Muzeju pojedina svoja dela, što je znak da u njemu vide i svoj i opšti interes.

Treba takođe naglasiti da je Muzej do izvesnog broja značajnih dela došao i putem razmene sa Skupštinom i Izvršnim većem Srbije, kao i pojedinim drugim ustanovama među kojima na prvom mestu treba navesti Dom JNA u Beogradu.

Otkup samog Muzeja bio je, međutim, delimično usmeren na dopunu kolekcije posleratnog perioda,¹ a pretežno — i po pravilu — na kulturno nasleđe. Težište je bilo na stvaranju kolekcija naše umetnosti do I svetskog rata i između dva rata, jer one nisu ni postojale. U tom pogledu često je otkupljiv izbor iz zaoštavštine umrlih umetnika ili od drugih vlasnika, pošto su dela iz ovih perioda sve reda, objektivno malobrojna, atraktivan cilj i za privatne kolekcionare. Svojim prestižom i smišljenom politikom cena Muzej je nastojao da obezbedi prioritet i privatnog kupca orijentiše više ka savremenoj, živoj umetnosti, da bi dela iz istorijskog perioda — kada su nacionalne kulturne vrednosti — dospela tamo gde im je u socijalističkom društvu pre svega mesto: u Muzej. Za relativno kratko vreme, najčešće pod veoma povoljnim uslovima, Muzej je uspeo da pronađe, otkupi, spase i prenese u društvenu svojinu veliki broj kapitalnih dela.

Bilans svih tih kombinovanih inicijativa i metoda sakupljanja rečit je i zavidan.

U trenutku osnivanja, Muzej je imao 27 dela iz istorijskog perioda, dok ih danas ima preko 1000. Iz posleratnog perioda uglavnom je prikupio, ređe otkupio: oko 1.180 slika, 202 skulpture i 752 grafike i crteža — preko 2.000 dela. Ukupno, dakle, kolekcije Muzeja sadrže preko 3.000 dela. Za sada one su u našoj zemlji najveće i najbogatije. O tome ne svedoči samo njihov ukupan broj, ni podatak da su u njima dela kao Nadeždin „Pogreb u Sičevu“, Šumanovićeve „Pijana lađa“, Bijelićev „Bosanski predeo“, Dobrovićev „Stari Bepo“, Lubardini „Konji“ i ciklus iz 1950—1955, pariski period Mila Milunovića i Marka Čelebonovića, „Bahanal“

Ignjata Joba, „Pijani fijaker“ Marijana Detonija, „U krčmi“ Vilka Gecana, „Mrtve vode“ Krste Hegedušića, „Plavi atelje“ i „Nevesta“ Gabrijela Stupice itd. — već i podatak da je Muzej u mogućnosti da sam bez pozajmica, priredi manje retrospektive pojedinih naših značajnih umetnika (Muzej, na primer, ima preko 20 Nadeždinih, Jobovih, Konjovićevih, Bijelićevih, Milunovićevih, Lubardinih slika itd.).

Blagodareći ovolikom bogatstvu, stalna muzejska postavka mogla je da dobije bitne genetske profile i nijanse, estetsku visinu i konceptualnu širinu, a dinamični deo — veliki broj dela za brojne pokretne, odnosno studijske izložbe. Time nisu samo postavljeni osnovi nove ustanove, nego je u ime društva i za društvo obavljen posao kulturno istorijskog značaja. Dela ponekad teško oštećena, izgubljena i razvejana u viorima proteklih decenija zaboravljena i isključena iz života, bez uloge koja im pripada — ponovo su sakupljena, spasena, sredena u kolektivni ritam i organsku celinu.

¹ U savremenom delu, morala se pre svega upotpuniti skulptura koja je kupovana ređe, i to gotovo isključivo u kamernom vidu.

ISTORIJAT MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU

1951.

Predsednik Saveta za prosvetu, nauku i kulturu (Mitra Mitrović) konsultuje se o osnivanju ustanove posvećene savremenoj umetnosti. Počinje traženje odgovarajuće zgrade.

1951—1954.

Usled reorganizovanja republičkih organa, posebno organa za kulturu, pitanje njenog osnivanja miruje.

1954.

Započet rad nastavlja novi Savet za prosvetu i kulturu čiji Odsek za kulturu sprovodi pismenu anketu umetnika i stručnih organizacija. U anketi učestvuju: Đorđe Andrejević—Kun, Nada Andrejević—Kun, Srpsko muzejsko društvo, Marko Čelebonović, Petar Lubarda, Oto Bihalji—Merin, Peđa Milosavljević, Milo Milunović, Milivoj Nikolajević, dr Svetozar Radojčić, Sreten Stojanović, Udruženje likovnih umetnika Srbije. Svi odgovori su pozitivni.

1955.

Posle sprovedene ankete Savet za prosvetu i kulturu NR Srbije pretresa pitanje osnivanja Moderne galerije i imenuje Odbor Moderne galerije, sa zadatkom da izradi njen plan i postavku i prouči organizaciju sličnih ustanova u svetu, i na osnovu toga predloži odgovarajuću zgradu, kao i da sredstvima Saveta otkupljuje najznačajnija umetnička dela sa tekućih izložbi.

Članovi Odbora su: Stanka Veselinov (predsednik), Veljko Petrović, Oto Bihalji—Merin, Milo Milunović, Đorđe Andrejević Kun, Dr Svetozar Radojčić, Peđa Milosavljević, Stevan Bodnarov, Dobrica Ćosić, Vlado Mađarić, Aleksa Čelebonović i Miodrag B. Protić (sekretar).

Odbor radi na koncepciji i fizionomiji Galerije, razmatra pitanje zgrade, etc. Na kraju podnosi izveštaj koji Savet za prosvetu i kulturu usvaja.

1956—1958.

Ponovni pokušaj da se pronađe odgovarajuća zgrada.

1958.

I Savet za kulturu NO grada Beograda usvaja izveštaj Odbora Moderne galerije posle čega Narodni odbor grada osniva Modernu galeriju.

1959.

Ustanova počinje s radom (u prostorijama na Obilićevom Vencu 5). Za upravnika postavljen Miodrag B. Protić.

Izvršno veće Srbije odlučuje da se sazida nova zgrada.
Određena lokacija na Novom Beogradu.

Savet za kulturu NRS imenuje Odbor za izradu programa izgradnje Moderne galerije na osnovu koga će se raspisati konkurs za projekt zgrade.

Članovi Odbora: Milorad Panić-Surep (predsednik), arh. Branko Petričić, arh. Oliver Minić, arh. Stanko Mandić, Momčilo Stevanović, Peđa Milosavljević, Rista Stijović i Miodrag B. Protić.

Odbor raspisuje konkurs za izradu idejnog projekta i imenuje žiri, u koji ulaze: Milorad Panić—Surep (predsednik), arh. Đorđe Krekić, arh. Branko Petričić, Momčilo Stevanović, arh. Oliver Minić, Miodrag B. Protić.

1960.

Završetak konkursa. Autori izabranog idejnog projekta — arh. Ivan Antić i arh. Ivanka Raspopović.

Počinju radovi na podizanju zgrade. Zastupnik Saveta za kulturu NRS kao investitora je Direkcija za izgradnju Novog Beograda. Izvođač radova je građevinsko preduzeće „7 juli“ iz Beograda.

1960—1965.

Dok se zgrada podiže, vrše se pripreme za budući rad Muzeja: obrazuju se muzejske zbirke, studira postavka, nabavlja dokumentacija o našoj umetnosti posle 1900. Radi sticanja iskustava i što aktivnijeg uključenja u kulturni život organizuju se brojne izložbe u Salona u Pariskoj 14 (koji Galerija dobija 1961. godine) i u gradovima Srbije i drugim republikama.

1965.

Savet Moderne galerije usvaja nov naziv ustanove: Muzej savremene umetnosti, a Savet za kulturu grada daje svoju saglasnost.

Završava se zgrada.

20. oktobra: otvoren Muzej savremene umetnosti u Beogradu.



Draga Panić

1

Prva decenija dvadesetog veka, obeležena burnim političkim događajima, ekonomskim krizama i nacionalnim zanosima, donela je krupne promene i na kulturnom planu. U umetničkom životu osećalo se novo snaženje jugoslovenske ideje, manifestovano kroz organizovanje zajedničkih jugoslovenskih izložbi, osnivanje umetničkih kolonija i prvih jugoslovenskih umetničkih udruženja (Savez „Lada“, 1904), kao i kroz sve življe i prisnije dodire među samim umetnicima. To je vreme kad mlada generacija slikara, vraćajući se sa školovanja u Minhenu i boravaka u Parizu, nastupa sa novim shvatanjima, otvarajući prvo poglavlje u istoriji naše novije umetnosti. Uporedo sa književnom, radala se tada umetnička Moderna.

Početak je obično stavljan u 1904, u godinu organizovanja Prve jugoslovenske izložbe u Beogradu. Ova izuzetna umetnička manifestacija (na kojoj je bilo okupljeno preko stotinu izlagača iz Slovenije, Hrvatske, Srbije i Bugarske), svojim izvanrednim kulturno-političkim značajem potisnula je u sećanju savremenika neke događaje koji su joj prethodili. Preciznije traganje za ranim poja-

vama ne (ili umetničkih) tendencija, pomerilo bi datum nešto unazad, na sam početak veka. Na Prvoj slovenačkoj izložbi u Ljubljani 1900. nastupaju mladi impresionisti Rihard Jakopič (1869—1943), Ivan Grohar (1867—1911), Matija Jama (1872—1947), Matej Sternen (1870—1949), sa već jasno ocrtanim konturama budućeg programa rada. Sa ovom jedinstvenom četvorkom, slikarima „prve generacije“ — kojima Beč odaje priznanje pre domovine — otpočinje slovenačka moderna umetnost. Iste godine, po povratku sa minhenskih studija, Nadežda Petrović (1873—1915), na svojoj prvoj samostalnoj izložbi u Beogradu izlaže neobične bavarske predele čije dramatično osvetljenje i smeli koloristički akordi (mada još vrlo umereni u odnosu na njeno kasnije stvaranje) izazivaju pravu zbuđenost među kritičarima i publikom.

Novi pravac, prekidajući sa akademskom tradicijom i upućujući umetnike na neposrednu opservaciju prirode i njenih promenljivih trenutaka, na rešavanje svetlosti kao primarnog problema u slici, postaće ideal najavangardnijih. I m p r e s i o n i z a m je do nas dospao posrednim putem — preko Praga i Minhena, što donekle objašnjava njegovo hronološko zakašnjenje. U vreme kada je u Parizu već bio potisnut novim pravcima, ovde se njegova pojava tek nagoveštavala. I mada se većina naših slikara upoznala s francuskom umetnošću još na školovanju, preko izložbi impresionista, ili kasnije prilikom studijskih boravaka u Parizu, minhenske pouke ostaće kod nekih dugo prisutne. Tome je umnogome doprinela i naša sredina koja je, naviknuta da na slici vidi prvenstveno temu, literarni motiv, uporno odbijala prihvatanje impresionističkih inovacija.

Hronološki najraniju, stilski najjednačniju grupu čine slovenački impresionisti. Slikajući breze na ivici šume, okuke Save, gradske predele ili osunčane planinske vrhove — sa više svetlosti nego boje, više treperavih utisaka forme nego jasno istaknutih oblika, oni će se sa najviše prava moći nazvati impresionistima. Inicijator i teoretičar pokreta Rihard Jakopič, vodeći slikar Slovenije u prvim dvema decenijama, prešao je u svom dugogodišnjem stvaranju put od „naturalističkog impresionizma“ do „kolorističkog ekspresionizma“. Već u nekim ranim delima iz zbirke Muzeja savremene umetnosti, malim uljanim zabeleškama sa Save i Gradašćice, ili jednoj i danas tako savremenoj slici — modrom isečku vlažnog sumraka — on je pikturalnim vrednostima davao primat, težeći da slika dobije sopstveni život, svoju autonomiju. Jama, najdoslednije od svih, ostaje do kraja veran impresionističkim principima. Osetljivi kolorist Grohar preko segantinijevskog divizionizma dolazi uskoro do sopstvenog likovnog izraza, bilo da slika svetle, lirski intonirane pejzaže ili, nešto oporije u boji i sa više nemira u osvetljenju, ekspresivne scene poljskih radova. Temperamentni Matej Sternen posvetiće se skoro isključivo slikanju figura, prvenstveno ženskih aktova i portreta, na kojima impresionistička tehnika ne razara vizuelnu plastičnost forme.

Po interesovanju za probleme svetlosti, mada često u nedoumici između starih i novih shvatanja — u slikanju aktova i portreta s jedne i pejzaža s druge strane — najbliži ovoj grupi umetnika bili su srpski impresionisti: Milan Milovanović (1876—1946), Kosta Miličević (1877—1920) i Mališa Glišić (1885—1915).

Prva dvojica, povučeni u sebe, srodni po iskrenom, emotivnom doživljavanju prirode, daće prava impresionistička dela tek u drugoj deceniji: Miličević male krfske pejzaže, čiste u postupku i kondenzovane u izrazu; Milovanović, marine i obale beogradskih reka, u toploj, nešto tamnijoj gami, ili prozirne, bogate prelivima svetlih polutona, poznate „terase“ i predele, akcentovane ponekad jačim poentilističkim vibracijama. Poslednji, Mališa Glišić, ostaje u zavičaju dugo usamljen u primeri guste, reljefne paste, po čemu će biti bliži Groharu i Segantiniju nego svojim zemljacima.

Po snazi talenta, žestini temperamenta i izrazitoj individualnosti, izdvaja se u svojoj generaciji izuzetna figura Nadežde Petrović (od koje Muzej ima dvadesetak dela iz svih njenih slikarskih faza). Podjednako angažovana na političkom, društvenom i umetničkom polju, beskompromisna i hrabra, u stalnom sukobu sa sredinom koja je za nju imala više ljubavi nego razumevanja, Nadežda je svojim delom obeležila buduće puteve srpske moderne umetnosti, ostajući na njima dugo usamljena. Još na školovanju u Minhenu, a i kasnije po dolasku u Pariz, prva će osetiti novije zvuke u delima evropske umetničke avangarde i smelo prihvatiti fovističko-ekspresionistički način izražavanja. Njena vizionarska, munkovski ekspresivna slika „Pogreb u Sićevu“, snažno gestualni, intenzivno obojeni portreti i srbijanski predeli, po slobodi shvatanja i brzini izvođenja našli su svoje stilske sledbenike tek u idućoj generaciji, kada se na Nadeždino stvaranje već skoro bilo zaboravilo.

Posebnu grupu čine vodeći savremeni slikari u Hrvatskoj, koji se u krug impresionista uključuju samo po nekim radovima ili, kao Josip Račić (1885—1908), po svojim intimnim težnjama. Zato se češće i tačnije nazivaju slikarima „minhenskog kruga“, jer prva i trajna slikarska iskustva stiču u Minhenu, da bi definitivno izgradili svoj stil pod uticajem francuske umetnosti. Razlike u shvatanjima koje ih dele od ostalih savremenika nastaju uglavnom usled različitih izvora inspiracije. Dok su slovenački i srpski impresionisti nalazili uzore u delima Pisaroa, Sislea, Monea, nastalim u vreme pune zrelosti impresionizma, njima su bila bliža Maneova platna. Protagonisti pravca, Josip Račić i Miroslav Kraljević (1885—1913), obojica skoro istovetne životne tragike, ostavljaju za sobom nevelik, ali veoma značajan opus. Tihi usamljenik Račić ostvario je za svega nekoliko godina rada celovito delo velikog unutarnjeg napona. Njegovi autoportreti, portreti, figure, i poneki pejzaž, slikani valerski, širokim mirno kolorisanim površinama u sedefnosivom ili smeđem tonalitetu, transponovani su u čist likovni doživljaj. Nekoliko pariskih akvarela, sintetizovanih u formi i rafinovanih u koloritu, predstavljaju možda najbolje što je do tada kod nas u toj tehnici dato.

U stilskom rasponu od maneovskih do sezanovskih slikarskih rešenja, i manje ujednačen u koncepciji, Kraljević će dati desetak izvanrednih dela u kojima se prelama složenost njegovih stvaralačkih nemira. Napuštajući relativno ujednačenu razvojnu liniju koja je tekla paralelno sa Račićevom, približivši se principima tonske modulacije majstora iz Eksa, on pokazuje interesovanje i za radove Tuluz-Lotreka (prvenstveno u crtežima i grafici), da bi na kraju prihvatio jedan vid ekspresionizma u kome je bilo i tragova secesije.

Po shvatanjima najbliži Račiću i Kraljeviću bili su Vladimir Becić (1886—1954) i Oskar Herman (1886), ali ova faza obeležije samo njihov stvaralački početak. Tokom daljeg razvoja oni će se na različite načine uključiti u nove tokove hrvatskog slikarstva.

Mada će Kraljevićeva smrt 1913. značiti i prekid slikarskih tendencija koje je ova četvorka inaugurisala u prvoj deceniji, ipak, intonirano delom umetnika „minhenskog kruga“, hrvatsko slikarstvo dugo će čuvati nešto od zvuka njihove smirene palete i njihovog širokog, glatkog, odmerenog prosedea.

Uporedo sa glavnim, novim tokovima jugoslovenske umetnosti postojale su i sporedne, tiše struje, kao njihovi pratioci (one nisu predviđene koncepcijom postavke i samo su izuzetno obeležene).

U Sloveniji su to slikari okupljeni oko „Vesne“ (osnovane u Beču 1904),* Oslanjajući se na iskustva bečke secesije (prihvatajući uglavnom dekorativne elemente ovog stila), oni su se pretežno bavili umetnošću folklorno-ilustrativnog karaktera.

Takvu umerenu struju u srpskom slikarstvu predstavljali su tzv. „pleneristi“, sledbenici umetnika koji su krajem XIX veka pripremili uslove za prodor novog stila (Marka Murata (1864—1944) i ostalih). Po godinama vršnjaci sa impresionistima, po shvatanjima stariji, oni su se zaustavili tamo odakle su prvi pošli u nova traženja. Razvoj ovih slikara u čijim će platnima dugo posle konačne pobeđe impresionizma provejavati duh minhenske Akademije, nije tekao ujednačeno. Počevši od crvenomrkih pejzaža Bore Stevanovića (1879), sa formalno primenjenom impresionističkom tehnikom, postoji dugi niz dela nejednakih vrednosti — sa svim karakteristikama prelaznog stila — od desetak autora: Branka Radulovića (1884—1916), Đorđa Mihajlovića (1875—1919), Bete Vukanović (1875), Miloša Golubovića (1888—1961) i drugih.

U Hrvatskoj, uz slikare „minhenskog kruga“, radili su umetnici okupljeni oko grupe „Medulić“ (Split, 1908). Nalazeći se na granici shvatanja koja nacionalni motiv izjednačuju sa nacionalnom umetnošću, povezani zajedničkim secesionističkim stilskim odlikama, oni će ostati u senci svojih kolega vajara, naročito Ivana Meštrovića. Težnja ka velikom formatu, patetično izraženoj simboličnoj sadržini, ilustrativni duh, insistiranje na literarnoj, pomalo enigmatičnoj temi veće umetnosti, bile su osnovne karakteristike slikarstva medulićevaca — Mirka Račkog (1879) i Tomislava Krizmana (1882—1955). Iste odlike zapažaju se u to vreme još kod nekih slikara koji će zajedno s njima izlagati u Srpskom paviljonu u Rimu 1911. (Vladimir Becić, Ljubo Babić (1890), Jozo Kljaković (1889). Bio je to trijumf nacionalne romantike inspirisane stilom i duhovnom klimom bečke secesije.

Jedan od osnivača grupe, Emanuel Vidović (1870—1953), luminista primorskog podneblja, okrenut je italijanskim izvorima. Ostajući usamljen po slikarskoj koncepciji, ostvariće najbolja dela mnogo kasnije, u poslednjim decenijama svog dugog života.

* Saša Šantel (1883—1945), Maksim Gaspari (1883), Ivan Vavpotič (1887—1943) i drugi.

Katne godine izmenile su lik jugoslovenske umetnosti. Njeno prvo poglavlje bilo je uglavnom završeno. Napuštajući shvatanja starije generacije, mlada je pošla u smela, nova traženja, koja su se u pojedinim našim krajevima osetila još u toku rata, da bi po oslobođenju dobila vid jednog posebnog umetničkog shvatanja.

Impresionizam je tih prvih posleratnih godina bio u stagnaciji, iako ga je malo vremena delilo od konačne pobede. Umesto insistiranja na divizionizmu tonova i suptilnim odsjajima promenljive svetlosti, javlja se interesovanje za formu i geometrijsku konstrukciju. Do tih promena došlo je pretežno pod uticajem tadašnje evropske umetnosti. Skolujući se u novim centrima — Pragu, Pešti, Krakovu, Rimu, Firenci, a zatim skoro po pravilu bar izvesno vreme u Parizu, mladi slikari su uspostavili prisnije odnose sa Evropom, dublje upoznali široke horizonte savremenog umetničkog života i po povratku nastojali da u svoju korist reše sukobe sa konzervativnim, zakasnelim sledbenicima tradicionalne estetike. Za razliku od svojih avangardnih prethodnika oni su uskoro našli podršku među umetničkim kritičarima, i mada je publika pred njihovim delima bila još rezervisana, prodor novih shvatanja nije se mogao zaustaviti. Rastko Petrović (i sam francuski đak) pisao je 1921: „Dok ne prebolimo Evropu... nikako nećemo uspeli ni da pronađemo šta je u nama od vrednosti, a kamoli da to izrazimo, tako, da to bude od vrednosti i za ostali svet”. Stručno prilaženje problemima umetnosti, sve užurbanija izložbena aktivnost (organizovane su, osim domaćih, i značajne inostrane likovne manifestacije), kao i porast broja naprednih književnih i umetničkih časopisa i revija, pripremili su u ovo vreme pogodnije uslove za prihvatanje novih ideja.

U pogledu stila, jugoslovensko slikarstvo treće decenije razvijalo se na širokoj osnovi — od odjeka munkovskog ekspresionizma do sezanovskih i savremenih postkubističkih rešenja. Zajednički je bio duh suprotstavljanja unutarnjeg izraza vizuelnim čulnim senzacijama.

U severozapadnim krajevima Jugoslavije bila su znatnije izražena ekspresionistička strujanja, prihvaćena mahom preko Austrije i Češke. Ispoljavajući se u više vidova, u sredini koja je za njega pokazivala urođenu sklonost, ekspresionizam je u Sloveniji i Hrvatskoj uhvatio duboke korene i postao specifični stilski izraz čitavog umetničkog stvaranja krajem druge i tokom cele treće decenije.

Jedan od ranih vidova ekspresionizma, u kome bi se ponekad jače oglasili tragovi secesije i kolorističkog simbolizma, obično se naziva *Linearnim ekspresionizmom*. On će se u Sloveniji osetiti još pre I svetskog rata u crtežima Frana Tratnika (1881—1957), a zatim, samo na kratko vreme, i u slikama Božidara Jakca (1899). U Hrvatskoj najjače će se ispoljiti pred sam svršetak rata u delima članova „Proletnog salona” (1916), u dramatično osvetljenim biblijskim scenama Ljube Babića, utonulim u čudne یرهalne predele, i u psihološkim portre-

tima Jerolima Mišea (1890) i Zlatka Šulentića (1893) sa naglašenim karakterističnim deformacijama u konturama (Portret dr Pelca). „Proljetnom salonu”, oko kojeg se u to vreme okupljaju progresivne mlade snage, prići će po dolasku sa školovanja u Pragu i grupa „Četvorice” — Milivoj Uzelac (1897), Vilko Gecan (1894), Marijan Trepše (1897—1964), Vladimir Varlaj (1895—1962). Amalgamišući školska iskustva sa likovnim jezikom kasnih Kraljevićevih dela, oni će izgraditi svoj rani stil na hitrom, ekspresivnom potezu, ujednačenoj mrkozelenoj gami i kontrastnom noćnom osvetljenju iz jednog izvora, uvodeći u dotadašnji literarnom simbolikom zasićen tematski registar kompozicije sa podvučenim socijalnim momentom. Njihovo će dalje interesovanje biti usmereno u pravcu blage geometrijske stilizacije forme, čime će se, dvadesetih godina, uključiti u krug slikara koji su se tokom treće decenije posvetili rešavanju novih likovnih problema.

Ekspresionizam forme dobio je najzanimljiviji vid u Sloveniji, u delima braće Kralj. Glavni predstavnik, teoretičar i propagator ovog pravca, slikar, grafičar i skulptor France Kralj (1895—1960), sa grupom umetnika okupljenih oko ljubljanskog „Kluba mladih” (1922), energično se zauzimao za stvaranje novog likovnog izraza koji bi radikalno prekinuo veze sa tada još uvek jakim i opšte prihvaćenim impresionizmom. Iako je početne impulse našao u bečkom i češkom ekspresionizmu, njegov pogled na svet, zaokupljen plastičnom iluzijom stvarnosti, ima izuzetno individualno obeležje. Svoje velike figuralne kompozicije, kako one prividno statične, sa napetom unutarnjom ekspresijom, tako i one uznemirene, sa izduženim, gipko ritmovanim vretenastim oblicima, France Kralj slika u tamnoj, bronzanoj, sivozelenoj gami. Oko tridesetih godina rasvetljava paletu, stišava atmosferu, ali i dalje ostaje dosledan svom prvobitnom stavu — negiranju naturalističke forme i boje. Njemu je po umetničkim shvatanjima vrlo blizak mladi brat Tone Kralj (1900), čija će težnja za monumentalnim izrazom naći kasnije najadekvatniju primenu u zidnom slikarstvu.

Sredinom treće decenije osetiće se u delima braće Kralj odjek uticaja „Nove stvarnosti”, poslednjeg izdanka socijalno obojenog nemačkog ekspresionizma, koji je u Sloveniju dopro zaobilaznim putem i sa prilično otupljenom oštricom. On se u slikarstvu ispoljio prvenstveno u obradi tema iz seoskog života i usvajanju pojednostavljene, „primitivne” forme.

Programu „Nove stvarnosti”, zasnovanom na ekspresionističkim principima, pristupiće i Veno Pilon (1896), čijim slikama svetliji kolorit i prizvuk naivnosti daju poetičniji ton, a nešto kasnije i braća Nande (1899) i Drago Vidmar (1901), kao dosledni zastupnici ovoga pravca na idejnom i likovnom planu.

U trećoj deceniji široko je bila rasprostranjena tendencija — odlično zastupljena u Muzeju — koja po interesovanju za probleme tonske konstrukcije i po svojoj literarnoj crti ponekad takođe predstavlja jedan vid ekspresionizma forme. U stručnoj literaturi poznata je pod imenom „konstruktivizam”, mada to nije dovoljno precizna, pa ni terminološki tačna definicija. Kod nas će se pojaviti u delima Petra Dobrovića (1890—1942) već prvih godina rata, a po oslobođenju

osvojiće ateljea najmlađih. Za neke će konstruktivizam (da prihvatimo zasad ovaj termin) biti kratkotrajna prolazna faza, drugi će poći putem njegove evolucije, a svi će zajedno izvući korisne pouke jer će se ponovo vratiti problemima crteža, forme i kompozicije, koji su bili zapostavljeni u prethodnoj, impresionističkoj epohi.

Prihvaćen kao šira pojava najpre od članova zagrebačkog „Proljetnog salona“, konstruktivizam će dobiti punu afirmaciju u delima slikara okupljenih oko beogradske grupe „Oblik“ (1926). Kako su i u jednoj i u drugoj grupi bili zastupljeni umetnici iz oba kulturna centra, stilsko jedinstvo ovog pravca biće ujedno i prvo prevazilaženje usko shvaćenih nacionalnih okvira u našoj umetnosti.

U mnogobrojnim postkubističkim transformacijama karakterističnim za evropsko slikarstvo toga doba, dva su glavna podsticaja odigrala presudnu ulogu u formiranju našeg konstruktivizma. Prvi — pojačano interesovanje za Sezana i njegove ideje o konstrukciji i unutarnjoj strukturi forme i drugi, nešto kasniji — usvajanje slikarskih metoda Andre Lota, racionalnog „polu-kubiste“, kroz čiji je atelje prošao veći broj jugoslovenskih slikara.

Petar Dobrović, Jovan Bijelić (1886—1964), Marino Tartalja (1894), Milo Milunović (1897), Ignjat Job (1895—1936), Kosta Hakman (1899—1961), Ivan Radović (1894), Jerolim Miše, Ivo Režek (1898) — kao sledbenici Sezanovi, upoznati direktno ili, češće, posredno sa njegovim delom, slikali su u duhu svoga vremena čvrsto konstruisane, geometrizovane forme u jasno određenom prostoru i približili se umetničkim principima francuskog majstora, zalažući se za njegovu interpretaciju volumena pomoću hromatski usklađenih sastavnih planova. Poneseni više odjecima Sezanovih teorija no njegovim delima, a istovremeno i klasicističkom tendencijom karakterističnom uopšte za kubizam i njegove kasnije varijante, oni u umetnost unose transponovane kvalitete „muzejskog“ slikarstva, obraćajući se ponekad, naročito u izboru teme ili kompozicije, direktno starim majstorima — ranijoj renesansi, Pusenu (Milunović, Job, Dobrović).

Poštovaoci Lotovih teorija, učenici njegove poznate i veoma popularne Akademije, Sava Šumanović (1896—1942), Sonja Kovačić (1894), a manje Zora Petrović (1894—1962), Milan Konjović (1898) i još neki umetnici — polaze od geometrijske analize forme. U tome će najdosledniji ostati Šumanović, mada su na njega uticali i drugi pariski slikari (Deren, Gromer). Njegovo zalaganje za konstruktivističko oblikovanje imalo je odjeka i u delima nekih umetnika iz kruga „Proljetnog salona“ (Gecan,* Uzelac, Varlaj), čiji je član i sam bio. Iako je već oko 1921. upoznao i primenjivao zakonitosti pravog analitičkog kubizma, na većini dela iz ovog perioda zapaža se kako je, sledeći učiteljevo shvatanje o geometrijskoj strukturi kompozicije, sprovodio jednu umerenu, površinsku stilizaciju realne predstave objekta. Prihvatiti Lotove teorije, ma kako da je to u ono vreme izgledalo revolucionarno, značilo je ustvari izabrati srednji put, pomiriti novo sa starim, kubizam sa tradicionalizmom.

* Poznata Gecanova slika iz tog vremena „U krčmi“ pripada Muzeju savremene umetnosti.

Veljko Stanojević (1892), Mihailo Petrov (1902), Vladimir Becić, Omer Mujađić (1903) i drugi izgradili su svoj pogled na umetnost mimo ova dva glavna toka našeg konstruktivizma, bolje reći negde na njihovoj granici, ili pod neposrednim uplivom srodnih shvatanja iz Srednje Evrope. Za njih je pored geometrijske stilizacije naročito karakteristična glatka, čvrsta, plastična modelacija forme, koja nije mnogo izgubila od svog prirodnog realnog aspekta.

Evropski orijentisan avangardizam mlade generacije na samom početku treće decenije — kada je Bijelić naslikao nekoliko apstraktnih pejzaža, Konjović svoju „Kubističku mrtvu prirodu“, Šumanović „Mrtvu prirodu sa satom“ i „Skulptora u ateljeu“, M. Petrov i Radović svoje kubističke improvizacije, a August Černigoj (1898) eksperimente u stilu Bauhauasa, ili, još koju godinu ranije, Tartalja svoj poznati „Autoportret“, rešen u duhu kolorističkog ekspresionizma — uskoro dobija smireni vid u statičnom, umerenom slikarstvu čvrste forme i tamnog hromatizma zemljanih, mrkocrvenih i sivozelenih tonova. Sredina u kojoj je trebalo dalje razvijati one smeje stavove sa početka decenije nije još bila dorasla za takve intelektualne avanture.

Protivtežu ovim avangardnim tendencijama krajem iste decenije činila je grupa „Zograf“ (1928) sa glavnim predstavnicima Vasom Pomorišcem (1893—1961) i Zivoradom Nastasijevićem (1893). Njeni članovi, po ubeđenju tradicionalisti, digli su se u odbranu nacionalne umetnosti od spoljnih zapadnih uticaja, sa uverenjem da se jedino na temeljima stare srednjovekovne kulture može izgraditi nova autohtona umetnost. Van savremenih kretanja, zatvorene u svet sopstvenih iluzija, te ideje u našoj umetnosti nisu našle dubljeg odjeka.

Kraj treće decenije značio je za mladu posleratnu generaciju izlazak iz perioda traženja i eksperimentisanja. Pa ipak, nekoliko naših slikara — Milunović, Tartalja i drugi — doživeli su u to vreme punu umetničku afirmaciju: zahvaljujući baš tom strogo objektivističkom, racionalnom duhu oni stvaraju svoja najpoznatija dela. Milunović, izrastao na Sezanovim umetničkim principima, sa osetljivim sluhom i za tradiciju i za novo, unosi je u svoje čvrsto organizovane kompozicije harmonizovane vrednosti poteza, boje, materije, sa urođenim smislom za meru i disciplinu.* Njemu kao da bi se mogle pripisati poznate Brakove reči: „Volim pravilo koje ispravlja emociju“. Tartalja, senzibilni kolorist, takođe iz Sezanove loze, zainteresovan više za diskretnu igru arabeske na granici svetlotamnog i suptilne nijanse tonske modulacije, dospeo je u kasnijim traženjima do poetskog intimizma, ali je u crtežu i kompoziciji uvek zadržao odlike sezanovskog strukturalizma.

Bilo je to vreme i naglog uspona Bijelića i Šumanovića; vreme kada su nastala njihova remek-dela: „Kupačica“ (u zbirci Beljanskog) i „Pijana lađa“ (u zbirci

Muzeja savremene umetnosti). Ona još nose pečat decenije koja je formi davala prednost nad ostalim elementima slike, iako su bitne promene već nastupile. Ali te promene nisu došle naglo. Nekoliko godina je bilo potrebno da čista boja

* Muzej raspolaže sa desetak dosad nepoznatih Milunovićevih slika iz ovog perioda.

prodre u sliku i da povuče za sobom brz temperamentan potez, nervoznu liniju konture i guste nanose paste. Time je tridesetih godina proces autonomizacije boje, započet još pre I svetskog rata u delima Nadežde i Jakopića, doveden do kraja. Oslobođeno od stega intelektualističkih metoda i programa, slikarstvo prvih godina četvrte decenije ističe u prvi plan vrednost čulnog, intuitivnog, emotivnog doživljaja vizuelne prirode. Za razliku od prethodne decenije, ova obiluje raznovrsnijim shvatanjima i jače izraženim umetničkim individualnostima.

Ta prva reakcija spontanog, nagonskog, protiv cerebralne konstrukcije i hermetizma, obeležena je **Kolorističkim ekspresionizmom**, (koji je u Muzeju zastupljen nizom dela najvišeg kvaliteta). Svoj puni izraz dobio je ovaj pravac u stvaranju umetnika beogradskog kruga. Njegovi protagonisti — Bijelić, Dobrović, Konjović, Job, Šumanović i Zora Petrović — prošavši kroz solidnu školu prethodne epohe, dobro upoznati sa savremenim svetskim zbivanjima, a dovoljno snažni da sačuvaju svoju ličnost, stvorili su u četvrtoj deceniji, u naponu zrelosti, čitave cikluse kapitalnih dela. Pođemo li u traganje za poreklom njihove umetnosti, naići ćemo samo na opšte odlike pripadnosti širokoj porodici slikara srodnih temperamenata, u ovom slučaju onih na liniji od Van Goga, preko fovista — Vlamenka i Matisa — do Sutina; na onaj karakteristični tok koji spaja granice fovizma i ekspresionizma, na kome se tri decenije ranije pojavila Nadežda Petrović. I oni su ushićeni prirodom, ali ne njenom atmosferom, promenljivom svetlošću ili vibrantnim prelivima boja, već njenim kretanjem, unutar-njim energijama, dramatikom njenih sukoba. Polazeći od realnosti, oni ne slikaju realnost samu, već svoj, subjektivni doživljaj prirode. Otuda su njihova dela pored svih opštih zajedničkih oznaka toliko različita.

Na platnima ovih slikara najčešće se javljaju predeli i ljudi: duboko u sećanje utisnute vizije bosanskog rodnog kraja i ekspresivni, transponovani portreti, kod Bijelića; belinom usijanog kamena preliveni primorski pejzaži, pored niza snažno okarakterisanih likova, kod Dobrovića (koji miri čvrstu formu i jaku boju); zažarena vojvodanska ravnica, figure i kompozicije u oštrm sukobu crvenoplavih akorda, kod Konjovića; ribari, pijanci, bahanalni „u zanetom kretanju linije, boje i oblika” na Jobovim vangogovski uznemirenim slikama; bogati u materiji, svetloružičasti aktovi i okerastozeleni šidski predeli kod Save Šumanovića; nešto tamnije, mrkocrvene figure i aktovi na slikama Zore Petrović.

Za tu novu ekstatičnu sadržinu koja se nagoniski izlivala pod snažnim zamahom njihovog širokog uzvitlanog poteza, nađena su i odgovarajuća izražajna sredstva: čista, fovistički zvučna boja, tu i tamo dekorativna arabeska ili češće (kod Konjovića uvek) tamna ekspresivna kontura koja se provlači između gustih naslaga paste, uvire i ponovo izvire, obavija formu, lomi je i deformiše.

Impulsivna i prodorna umetnost ovih slikara nije mogla ostati bez odjeka. U tom pogledu je naročito bila istaknuta uloga Jovana Bijelića u čijoj su privatnoj školi stekli prva iskustva mnogi slikari mlađe generacije*. Graovac i Vlajić bili su po

* Peda Milosavljević (1908), Nikola Graovac (1907), Dušan Vlajić (1911—1945), Dođe Popović (1909—1962), Pavle Vasić (1907), Danica Antić (1916), Jurica Ribar (1918—1943), Aleksa Čelebonović (1917).

shvatanjima najbliži učitelju. Ali, dok će kod Graovca, osećajnog koloriste, evolucija teći mirno, Vlajićeva slikarska dela, nastala u vihoru II svetskog rata, u zarobljeničkom logoru — njegovi ekspresivni autoportreti, portreti i potresne, do simbola uopštene scene mučenja — dobijaju jedan novi, sasvim osobeni dramatični zvuk.

Principima kolorističkog ekspresionizma bili su bliski i makedonski umetnici Lazar Ličenoski (1901—1964) i Nikola Martinoski (1903), čiji je rad u to vreme bio vezan za Beograd i grupu „Oblik“. Prvi je u svoje slike preneo tople, sočne boje južnih predela i diskretnu crtu naivnosti starih zografa. Drugi, izraziti figuralist, bliži lirskoj, modiljanijevskoj varijanti ekspresionizma, interesuje se za probleme linearne stilizacije forme.

Na postulatima kolorističkog ekspresionizma, ali na mirnijem toku realističke vizije, ne rušeći za sobom mostove koji su ga spajali sa obalama tradicije, razvijalo se krajem treće i početkom četvrtre decenije slikarstvo umetnika iz grupe „Trojice“ (1929)* — Ljube Babića, Vladimira Becića** — i Gecana, koji im je u to vreme najbliži. Boravci u Parizu, izložbe savremene francuske umetnosti u Zagrebu, kao i opšti duh vremena u kome je boja imala vrednost osnovnog izražajnog sredstva, a sećanje na Van Gogovo delo bilo često prisutno, dali su njihovom slikarstvu novi vid i novu snagu. Prva dvojica — koji će kao pedagozi znatno uticati na mlade generacije ne samo hrvatskih nego i slovenačkih umetnika — slikaju u stišanoj gami dubokih sivih i mrkocrvenih tonova, u krupnim čvrsto organizovanim planovima, široko i pastozno, sa naglašenim grafizmom (naročito kod Becića). Kod Gecana će se dosta rano javiti zvučniji koloristički odnosi i karakteristično isticanje forme spletom linija urezanih u guste nanose paste.

Tu negde u stilskom susedstvu njihovog slikarstva nalazi se obimno delo Gojmira Antona Kosa (1896), koloriste koji zapostavlja vrednosti lokalnog tona, da bi istakao svoje unutarnje osećanje za bojene harmonije. Uravnotežene, čvrsto konstruisane figuralne kompozicije, mrtve prirode i pejzaži, rađene sigurnim odmerenim potezima (najčešće špahlom), odaju umetnikovu naklonost ka monumentalnoj koncepciji slike.

France Pavlovec (1897—1959), u čijim se delima, slikanim lako, skicozno, osećaju sažeta iskustva Becićevog i kasnog Jakopičevog rada, ostvario je posebnu, lirsku varijantu slovenačkog pejzaža.

Sasvim po strani stoji delo Oskara Hermana (1886), nastalo u Minhenu, u simbiozi ekspresionizma i sećanja na romantičarsku sanjarsku setu Hansa fon Maresa. Dvadesetih godina, u susretu sa Renoarovim slikarstvom, Herman je obogatio paletu, a lirsku intonaciju privremeno je potisnula ekspresiju.

Usamljeno, iako značajno, ostalo je interesovanje za fovizam matisovskog tipa — za karakterističan raspored dekorativnih elemenata na slici — koje je tride-

* Izložena njihova dela potiču uglavnom iz zbirke Flügel.

** Interesovanje trećeg člana grupe, J. Miska, kretalo se tada u domenu postimpresionizma.

setih godina u nekoliko dela ispoljio Milenko Šerban (1907), a u jednoj fazi rada i virtuozni crtač Milivoj Uzelać. U to vreme u Ljubljani srodnu koncepciju zastupa Miha Maleš (1903), kojim u Sloveniji otpočinje umetnost tzv. „Četvrte generacije“, a s njom i sve jači uticaj Pariza.

Pored ekspresionista, značajnu umetničku struju u četvrtoj deceniji predstavljali su slikari *Intimisti*, čija se stvaralačka zrelost hronološki pomera nešto unapred, u godine posle 1935. Većina ovih slikara školovala se u Parizu, bez posredstva srednjoevropskih akademija. Mnogi su se u njemu zadržali duže, a poneki i zauvek ostali. Parisko slikarstvo tridesetih godina sa kojim su se sretali u Jesenjem ili Tiljerijskom salonu predstavljali su umetnici prefinjenog ukusa, uzdržanih emocija i visoke likovne kulture (Ožam, Udo, Saplen-Midi, Planson, Brijanšon, Ponsle, Terešković i mnogi drugi) u čijoj težnji ka vraćanju prirodi i realnosti poetski elementi dobijaju posebnu vrednost. Izraslo na umetničkim principima nabija i fovista, akcentovano (ne retko) evokacijom stilova iz prošlosti, njihovo je slikarstvo imalo karakter stišavanja i rezimiranja.

Formirana uglavnom u takvoj klimi, umetnost naših intimista bitno se razlikovala od umetnosti ekspresionista. Rafinovano estetiziranje zamenilo je brzinu impulsa i egzekucije; mir i ravnoteža duhovnih i materijalnih elemenata potisnuli su dramu.

Nova sadržina postavila je i nove likovne probleme: svetlost ponovo prodire u sliku, razdvaja planove, ističe predmete i atmosferu prostora; čista boja prestaje da bude sredstvo kojim se grade oblici — tu ulogu preuzimaju valeri, dok ona dobija vrednost završnog zvuka koji potencira osnovni ton slike; materija se izdvaja, oplemenjuje; insistira se na njenom tkivu, sugerira njen poetski vid. Tematski repertoar ispunjavaju sada tihi sobni enterijeri, gradski pejzaži, skladno aranžirane mrtve prirode. Dotadašnja distanca između publike i slike znatno je smanjena.

Intimistička struja bila je u jugoslovenskom slikarstvu vrlo rasprostranjena: u Beogradu — ako izuzmemo starije umetnike udružene u „Ladi“, na čijim su se platnima polako gasili poslednji odjeci impresionizma — intimisti su predstavljali najbrojnije članove u grupi „Dvanaestorice“ (1937), i pred rat formiranoj grupi „Desetorice“ (1940), sastavljenoj od najmlađih umetnika; u Zagrebu su ovoj struji pripadali (bez obzira na udruženja i grupe) predstavnici tzv. „Zagrebačke kolorističke škole“, a u Ljubljani slikari okupljeni oko „Kluba nezavisnih“ (1937).

Siroko shvaćen, termin „intimizam“ opravdava pre svega zajednički pogled ovih slikara na svet, njihov odnos prema prirodi, čoveku. Stilske odlike njihove umetnosti, međutim, različite su i kreću se uglavnom u pravcu poetizovane realističke vizije, bonarovskog kolorističkog optimizma, vijarovski tihe uravnotežene osećajnosti i impresionističkih metamorfoza.

Unutarnja dramatika — bitna komponenta umetnosti ekspresionista — samo uzdržanija i pomirena sa interesovanjem za tešku, taktilno uverljivu materiju

realno viđenih oblika, smeštenih u realan prostor javlja se u delima Petra Lubarde (1907) i Moše Pijade^o (1890—1957). Ali, dok je kod drugog do kraja dosledno razvijan realistički koncept, Lubardina transponovana vizija stvarnosti — uzbudljivi, oporo materijalizovani crnogorski pejzaži i sivomaslinaste mrtve prirode sa čudnim neslikarskim rekvizitima — odzvanja dubokim, sordiniranim zvucima epske poezije.

Drukčijeg je karaktera poetski realizam Marka Čelebonovića (1902), prefinjenog koloriste, slikara nostalgičnih zlatastomrkih i srebrnozelenih enterijera sa figurama koje kao da se povlače pred sjajem guste, oplemenjene, akcentovane materije dragocenih starinskih predmeta. Ili, lirski realizam Peđe Milosavljevića, umetnika sa razvijenim ukusom za patinu vremena, sedefnosive i bledookeraste harmonije, koji slika sa samo njemu svojstvenom lakoćom pariske fasade, balkone s ružama, devojke zanete snovima. Po naglašenom lirizmu najbliži su mu Antun Motika (1902),** sa svojim tananim, svetlim, transparentnim uljima i gvaševima, i Juraj Plančić (1899—1930), senzibilni pesnik dalmatinskog podneblja, koji u svoje prozirne, lake, prolećnom atmosferom ozarene slike unosi fragonarovski poetizovan duh francuskog XVIII veka.

Polazeći od Tartaljinih slikarskih pouka, Maksim Sedej (1909), učenik zagrebačke Akademije kao i većina „Nezavisnih“, omamljen katkad smirenošću Maneovih figura ili melanholičnim zvucima Pikasovih ranih faza, stvara sa iskrenom toplinom i izuzetnim kolorističkim osećanjem svoj intimni svet porodičnih portreta i kompozicija iz cirkuskog života. Bliski njegovim umetničkim shvatanjima bili su, pred sam rat afirmisani, Gabrijel Stupica (1913), Nikolaj Omersa (1911), Marij Pregelj (1913).

Nedeljko Gvozdinović (1902) poklanja posebnu pažnju suptilnom tkanju boje i uravnoteženom rasporedu slikanih površina, a pasionirani analitičar Ivan Tabaković (1898), u svojim do bizarnosti jednostavnim motivima, istražuje mogućnosti novih svetlosnih i kolorističkih otkrića.

Srodnu koncepciju zastupali su mladi umetnici okupljeni u grupi „Desetorice“, naročito Cuca Sokić (1914) i Danica Antić. Slikarstvo članova iste grupe, Bogdana Šuputa (1914—1942) i Jurice Ribara (1918—1943), i pored intimističkog obeležja, dobija pod uticajem Lubardinog stvaranja sonornije, dramatičnije akorde.

Nekoliko starijih umetnika — Stojan Aralica (1883), Ivan Radović, Kosta Hakman, Jefto Perić (1895) i drugi, iako nalaze osnovne podsticaje u impresionističkom slikarstvu, ne prepuštaju se pasivno njegovim stišanim tokovima, već traže sveže impulse u savremenim stilskim pojavama. Obogativši svoja dela

* Muzej raspolaže samo ranim delima ovog autora; tekst se odnosi prvenstveno na njegove poznate pejzaže iz Lepoglave, rađene početkom četvrte decenije.

** Zahvaljujući dopunama iz zbirke Flögel, Muzej danas ima nekoliko najznačajnijih njegovih slika iz predratnog perioda.

novim orkestracijama čistih zvučnih boja, oni produžuju vek ovome pravcu u vrlo raznolikim, transformisanim vidovima.

Kolorizam zasnovan na impresionističkim i postimpresionističkim rešenjima prihvatili su, između ostalih, i Vjekoslav Parać (1914), Antun Mezdjić (1907), Frano Šimunović (1908), Oton Gliha (1914), dok je česta pojava karakterističnog sezanovskog rukopisa u četvrtoj deceniji najizrazitije primenjena u delima Mila Milunovića, Slavka Šohaja (1908) i Bore Baruha (1911—1942).

Tri ranija pripadnika socijalno orijentisane grupe „Zemlja” — Oton Postružnik (1900), Leo Junek (1899) i Marijan Detoni (1905) — takođe se opredeljuju krajem četvrte decenije za kolorističko slikarstvo. Prvi, poštujući formu, nanosi boju u širokim površinama i samo mestimično naglašenim zbijenim potezima kičice; kod drugog, na mirno kolorisanom zaleđu svetlost je sabrana u krupne nepravilne mrlje koje postepeno počinju da se kreću, razbijaju formu, sluteći skoro pojavu apstrakcije; u Detonijevim pejzažima oblici se gube u svojim tek naznačenim prividima, a boja i materija postaju osnovni elementi slike.

Protiv larpurlartizma slikarstva četvrte decenije javlja se u politički naprednim krugovima intelektualaca — književnika i umetnika — reakcija, zasnovana s jedne strane na želji za negacijom građanskog konformizma i svih dotadašnjih moralnih i estetičkih principa, a s druge na potrebi da umetnost postane sredstvo u službi društva i da doprinese „izgradnji života i svesti naroda”. Ove težnje manifestovale su se u dva glavna, hronološki uporedna umetnička pokreta: u nadrealizmu i socijalnom slikarstvu.

Nadrealizam se vrlo rano pojavio u našoj sredini, kao odjek francuskog nadrealističkog pokreta, i to najpre u literaturi, u krugu mladih beogradskih avangardnih pisaca, a zatim i u umetnosti, u ilustrativnim priložima samih književnika i u crtežima Radojice Noja-Zivanovića (1903—1944), objavljenim u almanahu „Nemoguće” 1930. Od Nojevih nadrealističkih slika sačuvana je samo jedna, „Priviđenje u dimu” (u zbirci Muzeja). Ta čudna, izvrsno naslikana „košmarska vizija koja se topi”, potekla iz podsvesti, iz revolta prema svemu čulnom, opipljivom i racionalnom, najadekvatnije odražava verovanje nadrealista „u višu realnost izvesnih oblika asocijacija ... u svemoć sna, u nezainteresovanu igru misli”.

Umetnosti sna i mašte u kojoj se prožimaju i smenjuju elementi nadrealizma i magičkog realizma, pripadali su Milena Pavlović Barili (1909—1945) i Stane Kregar (1905). Pesnik i slikar, obrazovana u umetničkim krugovima Pariza i Italije, Milena svoj začarani svet melanholične, poetske fantazije okreće prošlosti — ranoj renesansi, sanjarskoj atmosferi zatalasanih prozirnih velova, polomljenih stubova, zagonetnih figura devojaka, čarobnih strelaca — i dekirikovskim, sablasno mirnim prostranstvima ljudske usamljenosti.*

* Svoju punoću, njeno stvaranje doseže upravo u delima nastalim između 1936—1939. iz zbirke Muzeja savremene umetnosti.

Stane Kregar, slikar koji se nekoliko puta našao na čelu novih umetničkih pokreta u Sloveniji, posle kratkotrajne kubističke faze prilazi oko 1935. nadrealizmu. Najpre pod uticajem praških, a zatim francuskih nadrealista, Kregar izgrađuje svoj stil na principima realističkih figuralnih kompozicija, čiji delovi, utonuli u magiju sna, počinju da se pomeraju, rastapaju, menjaju oblike i pokreću poeziju fantastike („Večernji muzikant“, „Tajanstvo večeri“). Iracionalna vizija stvarnosti našla je odjeka i u nekim delima Mihe Maleša i Lea Juneka.

Druga struja reakcije na esteticizam „čistog“ slikarstva javila se u vidu Socijalne umetnosti. Krajem treće decenije političke i ekonomske prilike u zemlji podstakle su napredno orijentisane umetnike da kroz svoja dela obelodane naličje jednog društva i jednog vremena punog suprotnosti i klasnih sukoba. Takva tendenciozna umetnost naročito je isticala vrednost teme, podredivši joj ostale likovne probleme.

Najhomogeniju grupu umetnika, zastupnika socijalnih tendencija, jedinstvenu u političkim težnjama i likovnom programu, predstavljali su članovi grupe „Zemlja“ (Zagreb, 1929). Osnovana na inicijativu Lea Juneka, Otona Postružnika, Ivana Tabakovića i Krste Hegedušića (1901), njenog najpostojanijeg člana i teoretičara, grupa je okupila i ostale tadašnje progresivne slikare: Marijana Detonija,* Vilima Svečnjaka (1906), Vinka Grdana (1900), Đuru Tiljka (1895), Kamila Ružičku (1899), Kamila Tompu (1903), Edu Kovačevića (1906) i druge (kojima su se pridružili neki vajari i arhitekti). Mada se članstvo menjalo, program grupe ostajao je isti. Sažeto rezimiran, sastojao se u ovome: uzimati teme iz naše neulepšane stvarnosti — u ovom slučaju sa gradske periferije i zaostalog podravnog sela „gdje se Singerovi šivači strojevi miješaju s dvanaestim stoljećem“ (Krleža); izložiti ih sugestivnim slikarskim jezikom boreći se za sopstveni likovni koncept koji bi — po rečima Hegedušićevim — „u odnosu na tzv. zagrebačku školu značio novu komponentu: forma uprošćena do sinteze, lokalni kolorit, otvorena boja, ploha u kontrastu sa volumenom, uz isključenje rasvete i bacanje sene itd.“ Jedna mala Hegedušićeva slika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti „Bilo nas je pet u kleti“ (varijanta pariske iz 1927 godine), sadrži sve te elemente i smatra se prototipom ove umetnosti. Likovna nezavisnost i borba protiv importa — zahtevi koji su programom takođe bili oštro postavljeni — ispoljili su se naročito u stilskoj i tematskoj koherenciji zemljaškog slikarstva. Jer, iako sadrži (često neskrivene) spoljne uzore — počevši od flamanskih grotesknih kompozicija i alegorija Pitera Brojgla do Grosovih britkih preseka izobličjenog berlinskog društva — slikarstvo „Zemlje“ transponovalo je lični doživljaj stvarnosti do izvanredno sugestivne, originalne vizije.

Reči Miroslava Krleže, ideološkog pokrovitelja grupe, zapisane 1933. uz Hegedušićevu mapu crteža „Podravnski motivi“, u kojima on ističe umetnikovo poricanje nedostojnog, negativnog, zaostalog, zakržljalog, nezgrapnog, njegovu glasnu mržnju... prezir naše nesavremene, glupe, predrasudama zamračene, srednjove-

* Njegova poznata slika „Pijana kočija“ pripada Muzeju savremene umetnosti.

kovne zaostalosti i smelu težnju za izlazom — za izlječenjem i za likvidacijom tih motiva — karakteristične su za stvaranje cele grupe.

Blisko umetnosti „Zemlje“ bilo je tada delo slovenačkog slikara i grafičara iz grupe „Nezavisnih“ Franca Miheliča (1907).

U želji da umetnost i njeno delovanje u smislu podizanja društvene svesti učini bližim i razumljivijim običnom čoveku, Hegedušić osniva tzv. Hlebinsku školu slikara—seljaka (1931). Dajući im osnovna uputstva, odabравši način i tehniku koji su im bili najpristupačniji, Hegedušić je udario temelje danas najjačoj našoj grupi slikara naivaca. Najistaknutiji njeni članovi u to vreme bili su: Ivan Generalić (1914), Mirko Virius (1889—1943) i Franjo Mraz (1910).

U Beogradu su se politički napredne snage okupile oko grupe „Život“, u kojoj je pored Radojice Noja—Živanovića, Mirka Kujačića (1901), Đurđa Teodorovića (1907) i ostalih, najistaknutije mesto pripadalo slikaru i grafičaru Đorđu Andrejeviću—Kunu (1904—1964). Zajedno sa članovima „Salona nezavisnih“ (1936),* u povremenom kontaktu sa zagrebačkom grupom „Zemlja“ i nekim slovenačkim umetnicima, oni se dosledno zalažu za socijalno angažovanu umetnost. Njima se u izboru tematike pridružuju i drugi slikari: Lubarda, Martinoski, Antun Huter (1905—1961), Vojo Dimitrijević (1910). Ali i pored pojedinih veoma uspehlih slikarskih ostvarenja, najširu primenu našla je socijalna umetnost u reproduktivnim grafičkim tehnikama.

Te tendencije biće zatim produžene u ratu, u revoluciji koja će spustiti zavesu na jedno poglavlje naše umetnosti i uskoro otvoriti puteve u drugo, novo.

* Bora Baruh, Vinko Grdas, Ivo Srčemet (1900), Seva Bodnarov (1905) i drugi.



1

Drugi svetski rat i borba za oslobođenje imaju krupne posledice i po razvitak savremenog slikarstva. Onemogućeno da se slobodno razvija i nastavlja, ono će silom ratnih okolnosti prebaciti težište sa estetički aktuelnog na životno aktuelno. Mnogi će umetnici kao učesnici revolucije u retkim trenucima predaha zapisivati jednostavnim sredstvima, najčešće olovkom, mastilom i kredom, autentičnu hroniku o tome vremenu. Drugi će to činiti u zarobljeničkim i koncentracionim logorima, dok će treći, borci i taoci, najvišu cenu slobode platiti životima: Sava Šumanović, Bora Baruh, Jurica Ribar, Bogdan Šaput, Ivo Lozica, Daniel Ozmo, Mirko Virius, Hinko Smrekar i desetine drugih.

Već u prvim godinama posle rata, u ekonomskom i socijalnom smislu između umetnosti i društva uspostavljen je nov, prisniji odnos. Umetnost nije samo cilj već i sredstvo; nova socijalistička stvarnost zahtevala je od nje aktuelnost motiva, društveno-političko angažovanje; da deluje kao idejno-vaspitni faktor. Pravac i rezultat takvih namera bila je kolektivna vizija, zahtev trenutka. Često prenačena dokumentarnost, naracija i patetika motiva, izjednačenje tematike sa sadržajem umetničkog dela, pretvorili su je donekle u lako razumljivo propagandno saopštenje (Boža Ilić: „Sondiranje terena na Novom Beogradu“). Ali u tom kratkotrajnom periodu nastajala su i dela koja su uspevala da temu uzdignu do lične vokacije, moderne slikarske transpozicije. U ovim godinama traju i shvatanja iz međuratnog perioda, ma da je njihova evolucija nešto usporena. Šta više, zanimljivo je da pravi umetnički doprinos angažovanoj umetnosti nisu dali njihovi protagonisti, već oni koje su ti protagonisti nazivali „formalistima“ i „saputnicima“ (P. Lubarda, M. Konjović — „Ljudi“, N. Gvozdinović, M. Milunović, F. Mihelić, F. Šimunović, Z. Petrović, etc).

Ta drukčija, šira težnja, latentna prvih godina, postaje izrazita oko 1950. Tada se protiv usko utilitaristički shvaćene umetnosti javlja dvostruka reakcija: stvara-

lačka i kulturno-politička. Nosioci prve su uglavnom stariji, između dva rata formirani umetnici i mladi pripadnici prve posleratne generacije, koji su po završenoj umetničkoj akademiji osećali neophodnost slobodnog razvoja. Nosioci druge su sami društveno-politički faktori koji su osudili pragmatizam i dogmatizam u kulturi i društvenom razvitku uopšte. Za tu izmenjenu situaciju ilustrativna je izložba Miće Popovića, naročito njegov tekst objavljen u katalogu, a karakterišu je udruživanje generacija i nalaženje zajedničkih platformi bilo u borbi protiv zaostalih doktrinarnih pozicija, bilo u borbi za nov umetnički ideal. Tako su u Beogradu osnovane prve posleratne grupe: „Samostalni“ (1951—1954), koji su združili predratnu avangardu i mladu generaciju u borbi za slobodnu organizaciju umetničkog života i demokratske principe nove kulturne politike; i grupa „Jedanaestorica“ (1951), sastavljena samo od mladih, željnih novih vidika i prodora. U tom opštem kretanju, starija generacija pokušava da izvuče dalje konsekvence iz svojih ranijih stavova, a mladi da dostignu vrhove umetnosti između dva rata, da bi odmah potom krenuli samostalnim putevima (B. Mihailović, L. Vozarević, O. Galović, P. Omčikus). Kasnije grupe: „Šestorica“ (1954), „Decembarska grupa“ (1955—1960) i dr., okupiče umetnike sa zajedničkim, čisto umetničkim naklonostima, ali i po liniji prijateljstva i prema generacijskoj pripadnosti.

Uporedo sa oživljavanjem umetničkog života — koji se sa različitim tempom odvija u svim republikama — i revalorizacijom međuratne umetnosti — dolazi i do prvih odista novih avangardnih prodora koji suštinski karakterišu ovaj period.

Godine 1951. Petar Lubarda (1907) priređuje u Beogradu svoju prvu posleratnu samostalnu izložbu koja je stilskim rasponom od figurativnog do apstraktnog ekspresionizma, sa povremenim prizvukom nadrealnog, zacrtala mnoge puteve njegovog daljeg razvitka, a umnogome i puteve našeg slikarstva šeste decenije uopšte. Dinamičnom kompozicijom i ritmom, zvukom čiste boje, on uspeva da patetiku nacionalnog mita i oporost crnogorskog predela uzdigne do vizionarne ekspresije univerzalnog sadržaja (Konji, Mediteran, Žega, Motiv iz Brazila II).

Istovremeno, u Zagrebu grupa slikara i arhitekata — Picelj (1924), Srnc (1924), Kristl (1923), arhitekti Rihter (1917), Rašica (1912), Bernardi (1921) i dr. — osniva Eksperimentalni atelje „Exat 51“ i proklamuje ideju o progresivnoj apstraktnoj umetnosti usmerenoj ka „sintezi svih likovnih umetnosti“ u cilju novog bogaćenja „područja vizuelnih komunikacija“, ideju koja bi imala puni značaj da je bila u većoj meri i praktično sprovedena u delo, da pretežno nije ostala u domenu teorije i stafelajskog eksperimenta.¹

U Ljubljani Kregar (1905) geometrijski raščlanjuje predmet da bi stvorio čisto slikarski prostor, a Pregelj da bi intenzifikovao doživljaj. Proces autonomije umetničkog dela postaje tako širok i ubrzan.

¹ Izložbe: Picelj, Rašica, Srnc — Zagreb, 1952; Picelj, Rašica, Srnc, Kristl — Zagreb, Beograd 1953. Otkupljene slike svih izlagača sa izložbe u Beogradu 1953, nalaze se u posedu Muzeja savremene umetnosti.

Posle ovog perioda opštih previranja i pojedinih prodora — nastaju godine brzog i relativno ravnomernog uspona, obeležene slobodom individualnih opredeljenja, istovremenošću različitih izraza i težnji (što otežava praćenje i tačno datumsko određivanje), stilskim novinama koje su se u početku nesigurno javljale da bi tek kasnije zablistale svojom čistotom.

2

Starija, već opredeljena generacija nastavljala se bez većih stilskih potresa. Ukoliko je do njih i dolazilo, javljali su se sredinom 60-ih godina kao logična posledica ranijih stavova. Njihov razvoj tekao je uglavnom vodama ekspresionizma i intimizma, podrazumevajući i jedno i drugo više kao široku mogućnost da se spontano, strasno iskažu subjektivne istine, nego kao usko stilsku određenost.

U rasponu od ekspresionističke tradicije prva dva istorijska perioda, — od Nadežde Petrović, Jakopića, Joba, Bijelića, Šumanovića, Dobrovića, Konjovića, Hermana, Gecana i drugih, pa sve do njenih posleratnih nastavljača, — može se zapaziti da je bio karakterističan uticaj francuske varijante, posebno Van Goga i ruoovskog kloazonizma, kao i (možda u manjoj meri) srednjoevropskog ekspresionizma. U svakom slučaju, ravnopravno se koriste linija, forma i čista boja, kao sredstva za snažnu fiksaciju psihološkog stanja jedinke u konfliktu sa sobom i vremenom koje svesno ili nesvesno odražava.

Zora Petrović (1894—1962), Jovan Bijelić (1886—1964) i Milan Konjović (1898) i dalje ostaju vodeće ličnosti u grupi kolorističkih ekspresionista, stvarajući u posleratnim godinama nove cikluse svojih tipičnih motiva, uz one stilske izmene koje su diktirale njihove unutarnje nužnosti. Nastavljajući motiv monumentalno shvaćenih ženskih aktova, figura i mrtvih priroda, Zora Petrović sve više pojačava zvučnost boje i, paralelno, deformaciju prirodnih oblika (Beca s mamom, Akt na crvenoj pozadini); u Konjovićevim predelima, figuralnim kompozicijama, mrtvim prirodama, kontura postaje oštrija, oblici dinamičniji, kolorit tamniji i prigušeniji (Badnje veče kod Fedora); dok će Bijelić svoje kolorističke buktave predele sa visokim dramatičnim nebesima pri kraju života svesti na asocijativno-apstraktni izraz (Olujno nebo). — Graničeći se često sa nefiguracijom, posleratni opusi ovih slikara, kao ishodišta novih traženja, čine svoje autore savremenim i aktuelnim.

U poređenju sa njima, u delu Oskara Hermana (1886) i Gojmira Antona Kosa (1896) postoji veća ravnoteža nagona i volje, nešto tiši koloristički zvuk, disciplinovanije sagrađena forma. Mogli bismo im pridružiti, imajući u vidu pojedine njihove razvojne faze, još nekoliko slikara: ranog Gabrijela Stupicu (1913) sa portretima, mrtvim prirodama i figuralnim kompozicijama što sablasno izranjaju iz rembrantovski dubokog tona pozadine, da bi na nerealnoj svetlosti dana pokazali svu tragiku ovoga sveta; Lazara Ličenoskog (1910—1964) i Nikolu Martinoskog (1903), okrenute stvarnosti nacionalnog života i lokal-

nog folklora. Oton Gliha (1914) nalazio se na granici ekspresionizma i kolorističkog realizma oko 1953, takođe i Oton Postružnik (1900) pre nego što je prešao na koncepciju svodenja motiva na konturalnu lapidarnost i kolorističku ekspresiju (Lela, 1954). Ovi slikari zastupljeni su u kolekciji Muzeja karakterističnim radovima iz ove faze (Herman: Ljubavnici, Pejzaž s crvenim brdom; Stupica: Portret dr Luc Menašca; i dr.).

U širokom ekspresionističkom okviru postoje i socijalne tendencije koje direktno produžuju međuratno društveno angažovano slikarstvo i koje i dalje uglavnom zastupaju njeni raniji nosioci: Krsto Hegedušić (1901), Đorđe Andrejević—Kun (1904—1964), Marij Pregelj (1913). Hegedušić je vremenom izrastao u jednu od najmarkantnijih figura naše savremene umetnosti. Uspeo je da stvaralački objedini mnoga iskustva do kojih se poslednjih decenija došlo u savremenom slikarstvu, — iskustva ekspresionizma, naivne umetnosti, nadrealizma, dadaizma i čitavog spektra modernih izraza, i tako izrazi svoju humanu, ali kritički obasjanu istinu o čoveku i vremenu (Mrtve vode, Dvorište, Villefranche de Rouergue). Srodnu želju ima i Kunovo slikarstvo u vidu ublažene ekspresionističke varijante revidiranog domaćeg realizma (Iz Pariza). Marij Pregelj je lucidan analitičar forme u čijim sintezama je ekspresionistički naboj izražen uzdržanim i hladnim koloritom bez sjaja (Logor, Nasušni hleb).

Slikarstvo Mila Milunovića (1897) iz ove, posleratne faze, na poseban način je blisko i ekspresionizmu i tradiciji srpskog srednjovekovnog fresko-živopisa (Činija s voćem, 1954.). Ono je okrenuto životu ali lišeno prolaznih senzacija, strogo u svojim formalnim strukturama, biranih tonskih vrednosti, asocijativno vezano za mediteranski svet i mentalitet (Vrše, Ptice u kavezu).

Ekspresionizam će kao otvoren umetnički pokret imati svoje sledbenike i u mlađim generacijama. Pomenuli smo već Oliveru Galović (1923), Milorada-Batu Mihailovića (1923), Petra Omčikusa (1926) i druge iz grupe „Jedanaestorice“. Moglo bi se čak reći da je on i kod nas bio ona genetska etapa kroz koju se najčešće prolazilo na putu ka obalama nefiguracije.

Posle Lubarde, kretanje u tom smeru započeo je 1953. godine Edo Murtić (1921) izložbom „Doživljaj Amerike“, odnosno kolorističkim ekspresionizmom akcionog tipa koji je nagoveštavao sve kvalitete njegovog kasnijeg apstraktnog izraza. Pre nego što se približio samoj granici asocijativnog, Zlatko Prica (1916) je euforijom boje i magijom i arabeskom lapidarnog crteža uspeo da sjedini u dvodimenzionalnom konceptu linearno sa pikturalnim, formu geometrijski oštro određenu linijom, sa koloristički rešenom pozadinom (Savijači čelika).

Tokom iste decenije ekspresionizam će tragično zazvučati u slikarstvu Miloša Bajića (1915), u razigranim simbolima Marija Maskarelija (1918), ili u partikulisanoj boji Iva Dulčića (1916).

Pa ni time registar ekspresionističkih suština i prosedea nije zaključen. U to vreme Lazar Vujaklija (1914) uobličava svoj ekspresionizam „naivnog sim-

bola", poeziju u kojoj se spontano detinje poverenje u svemogućnost sna i narodne fantazije udružuje sa oporom neukošću anonimnih seoskih majstora (Lovac), a Mića Popović sa pariskim iskustvima slika svoj rustikalni ciklus „Nepričava“.

Po strani stoji Ljubo Ivančić (1925) čiji figurativni period nosi izrazito lične i bolne ožiljke sukoba između osećanja i materije, što će u kasnijem aluzivnom konceptu dostići svoju kulminaciju. U njoj noć čovekove praegzistencije počinje da luči prve tragove, prvo praskozorje koje nagoveštava buduću dramu sukobom svetlosti i tame (Čovek i ribe, Tragovi čoveka I).

Između tamnog ekspresionističkog patosa i vedre intimističke blagosti nalaze se dva slikara koji mire snagu prvih sa kulturom drugih: Marko Čelebonović (1903) i Peđa Milosavljević (1908). Lirski realizam Marka Čelebonovića — čiji je medijum najčešće mrtva priroda i predeo — obogaćen je novim, svetlijim kolorističkim sazvučjima, iskonskim podnebljem mora, plodova, ptica (Zeleno i plavo), dok topli tonovi okera starih pergamenata, harmonizovani sa srebrno sivom, belom i plavom na paleti Predraga—Peđe Milosavljevića daju patinu njegovom jedinstvenom poetskom resitalu u kome se preplicu slojevi istorije Dubrovnika i Pariza, biblijske i mitološke priče i rađaju nove kosmičke legende (Nojev balon, Etemenanki ili Poslednji stepen rakete).

Intimističko međuratno slikarstvo — u kome traju odblesci Bonara i Vijara — nastavlja se, međutim, kao protivteža ekspresionističkom nemiru. I ovde se kao merila srodnosti i razlika moraju uzeti više osećajne nego formalne kategorije. To je slikarstvo kamernе vizije i stišane, mirne poezije, velikog znanja i fine osetljivosti. Nekad se u prožimanju poezije, muzike i kontemplacije osete topla atmosfera i večernji sfumato kao kod Emanuela Vidovića (1870—1953), ili život i lepota koji zabruje kroz boju Antuna Motike (1902), ili stilizovana forma i siva gama Maksima Sedeja, a nekad se, kod Marina Tartalje (1894) i Slavka Šohaja (1908), ispod suptilnih tonskih naslaga i jačih kolorističkih akorda osete diskretne sezanske pouke o konstrukciji forme i slici kao svetu za sebe, posebnoj realnosti.

Za razliku od Stojana Aralice (1883) čije delo zrači opijenošću bojom i svetlošću, Nedeljko Gvozdrenović (1902) i Ljubica Čuca Sokić (1914) su, ponirući smerom poetskog racionalizma u oduhovljenu suštinu predmetnosti, prustovski hroničari intimnih meditacija u časovima ateljerske izolovanosti. Vojvođanska vizija Ivana Radovića (1894) ima raspon od lirske vedrine i naivnosti do gušće ekspresije.

Na kraju povorke ovih slikara čeka iznenađenje: prividno neobičan slučaj da jedan bivši intimist, član grupe „Šestorica“, istakne imperativ razmicanja granica realnog do granica saznanja, postojanja umetnosti u vidu različitih „agregatnih stanja“ svesti i senzibilnosti. Značaj Ivana Tabakovića (1898) na kraju pete decenije je gotovo ravan značaju Lubarde na njenom početku. Njegove „likovne simbioze i asocijacije“ i „skriveni svetovi“, sugerišu ideju o integralnosti sveta, o svestranosti koja ga približava tipu savremenog homo universalis-a. Tabaković uspeva

da egzaktnu ideju saobrazi spiritualnoj moći likovnog izraza posredstvom predmetnosti. Ta sposobnost ga često odvodi u prostore naučne fantastike, vizionarnog i nadrealnog (Materija, Svetlo, Oblak i leptir, Svetlo i senka)¹

3

Jedan put ka smelijoj transpoziciji — kojoj se dakle težilo sa različitih strana — jedan poseban vid estetičke svesti i nove senzibilnosti bio je i geometrizam, koji je svoj vrhunac u evropskoj umetnosti dostigao odmah posle 1945 (geometrijska apstrakcija).

Kao što su ranije sezanizam, zatim kod nas tzv. „konstruktivizam” i lotovski „plehani kubizam” bili stupnjevi kroz koje se prolazilo u analizi forme, tako će i u posleratnom jugoslovenskom slikarstvu daleki odjeci kubizma (analitički i sintetički period) imati tu posredničku ulogu na putu ka nefiguraciji. Slika postaje nezavisna realnost, metafizička građevina duha (što je pružilo osnovu za stvaranje javnog monumentalnog, „neimarskog” slikarstva). Reagujući na razmahnutost ekspresionizma, ne isključujući intimističke premise, naš geometrizam je težio čvršćoj strukturalnoj organizaciji i objektivizaciji umetničkog dela. Ta prevlast intelekta nad sentimentom, volje nad nagonom, javiće se u našoj umetnosti između 1950. i 1955. (Kregar, Picelj etc) i trajaće u mladoj generaciji skoro kao dominantna pojava sve negde do 1958/59. Geometrizam će biti i jedno od karakterističnih i bitnih obeležja „Decembarske grupe”.

Pošto se približio suštini Pikasoovog izraza, Lazar Vozarević (1925) je izgradio fascinantnu viziju u kojoj se kubistički postulati združuju sa kompozicionim iskustvima monumentalnog medijevalnog fresko-slikarstva (Piéta). Pouke kubizma ostaviće traga i u slikarstvu Mladena Srbinovića (1925) oko 1955. godine, kao što će se od 1954. pa do 1959. kartuzijanski duh Miodraga B. Protića (1922) ispoljiti kroz senzitivnu analizu boje i geometrijski transponovanih oblika u okviru brakovski stroge kompozicije (Akvarijum). Geometrizam i sklonost ka monohromnom obeležje i jednu od razvojnih faza Slavoljuba Bogojevića (1922), Dmitra Kondovskog i mnogih drugih slikara.

Gotovo istovremeno u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani geometrizam u okviru figurativnog shvatanja dotiče i nefiguraciju. U toj fazi su sećanja na realne forme bile još uvek očigledna, tako da se pre može govoriti o geometrizovanom asocijativnom izrazu nego čistoj geometrijskoj apstrakciji.

Geometriji, redu, simetriji, poverenju u objektivno lepo, posle ofanzive enformela ostali su verni Exatovci, kao jezgro oko kojega će se kasnije, nadovezujući se na bauhausovce, neoplastičare i konstruktiviste, okupiti pokret Novih tendencija, kao novi tok sa istog idejnog izvora, ukazujući na perspektive praktične primene

¹ Tokom poslednjih godina Muzej je uspeo da kolekcionira bogatu zbirku često najboljih dela jugoslovenskih ekspresionista i intimista svih generacija.

umetnosti u okviru novog ideala plastične sinteze. Zasnivajući se na statičnim ili kinetičkim vizuelnim senzacijama, dekorativnom skladu bliskom industrijskom dizajnu i primenjenim rezultatima egzaktnih nauka — optike, fizike, elektronike i dr., — ukidajući kategorije „umetničkog dela” i njegovog unikatnog karaktera, primenjujući princip kolektivnog rada (za koji se već Arp zalagao) i koristeći nove industrijske materije, — nove tendencije su se razvile u međunarodni pokret čiji je jedan od centara postao i Zagreb zahvaljujući upravo grupi „Exat 51”. Gotovo svi njeni bivši članovi — Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Vlado Kristl, arh. Vjenceslav Rihter, kao i Julije Knifer (1924) i mladi Miroslav Šutej (1936) priključili su se ovom pokretu, ostajući, kao i u prethodnom svom radu, na eksperimentu, još uvek bez mogućnosti njegove konkretne primene.

4

Proces transponovanja realnosti vodio je ka asocijativnom, kolebljivoj granici između figuracije i nefiguracije koja ukida perceptibilne odnose sa prirodom i stvarnošću, prevodeći njihovu materijalnu konkretnost u oblast emotivnog i intelektualnog tumačenja. Kao mogućnost stvaranja modernih figurativnih sinteza na formalnim premisama klasičnih shvatanja o potpunom jedinstvu slike (Makedonska sofra II), slikarstvo Mladena Srbinovića moglo bi se suštinski, ne hronološki, uzeti kao prva faza toga procesa, na čijem se kraju nalaze tzv. „slikari apstraktnog predela”.

Ostajući privrženi tradicionalnim sredstvima, apstraktni pejzažisti transponuju prirodu do novih prostornih sinteza. Stojan Celić (1925) ispituje geometrijsku strukturu prostora kroz strogi ritam organski obojenih površina (Predeo). Zonalno podeljeni, lunarni i imaginarni predeli Miodraga B. Protića naseljeni su metafozičnim simbolima (Veliki mesec), za razliku od Otona Glihe i Frana Šimanovića (1908) koji u ciklusima krčkih gromača (Krčke gromače XIV) i zagorskih predela (Zagora) svode prirodu na mikro i makro plan karakterističnih tektonskih odnosa i geomorfološke građe nacionalnog tla. Anatomije prostora Mome Markovića (1927), egzotične vegetalne strukture Borisa Dogana (1923), kontrastni pasteli srbijanskih predela Miluna Mitrovića (1922) i poetski transkribovani slovenački predeli i motivi Franceta Slane (1926) i Albina Rogelja (1929) takođe bi se po svojim sadržajno-formalnim osobnostima mogli uvrstiti u ovu grupu.

Učinjen je i dalji korak, ali više ne u transponovanju već u apstrahovanju realnog. Nagoveštena još oko 1955. u širokim oblastima asocijativnog izraza, lirska apstrakcija javiće se krajem decenije prvo u vidu tašizma karakterističnog naročito za zagrebački krug slikara srednje generacije (Sime Perić, Ferdinand Kulmer, Edo Murtić). Među apstraktno ekspresioniste, pored Petra Lubarde (koji poslednjih godina stvara nove cikluse inspirisane zagonetkom svemirskog prostranstva i bogatstvima velikih vanevropskih kultura (Sunčani zmaj), spadali bi svojim

novim razvojnim fazama po kolorističkom dinamizmu ili gestuelnoj žestini Stane Kregar (Orfejeva smrt) i Edo Murtić (svojim novijim razvojnim fazama) u kome je slikarstvo akcije kod nas našlo jednog od svojih retkih predstavnika (Bela podloga) — dok je stvaralaštvo Milorada—Bate Mihailovića i Petra Omčikusa više vezano za tradicije apstraktnog ekspresionizma Pariske škole.

Što se tiče enformela i strukturalizma, asocijacija se uprkos svemu održala kao putokaz kroz formalne strukture i čudi materije. Ona je suštinska spona u transmisiji priroda—umetnik — delo—subjekt gledaoca koji je osećajnom identifikacijom prima u tako preobraženom vidu i smislu. Pravac traženja usmeren je ka ispitivanju same materije slikarske i ne-slikarske, antitradicionalne. Produžavajući kubistički i dadaistički kolaž, apstraktni strukturalizam osavremenjuje stari repertoar novim materijalima, odbačenim produktima industrijskog doba, po potrebi menja ili zadržava njihovu prirodu i namene menjajući im funkciju unutar likovne celine.

Najmladi, čija karakteristična platna muzej poseduje u većem broju, sa strašću pionira prilaze enformelu i strukturalizmu u čijem su znaku rođeni. Njihovo traganje za uzrocima i izvorima organskog i neorganskog života geološkog i kosmičkog univerzuma je u znaku modifikovanja strukture ili podražavanja.

U slikarstvu Ordana Petlevskog (1930) oseća se izvesna nadrealna teza, ispoljena u nerealnom odnosu prema beskrajnom prostoru i oblicima koji se u njemu rađaju asociirajući na embrionalne zametke, na protoplazmatične jedinice života, praoblike organske materije. Ono se izdvaja ne samo celovitošću vizije, velikim kreativnim dometom i nacionalnim osobenostima kolorita, već i vremenom pojave — druga polovina šeste decenije (Morbidni oblici II). Izvesna nadrealna nota oseća se i kod Zorana Petrovića (1921), slikara organskih procesa koji se odigravaju ispod epiderma spoljne realnosti (Beli friz) i crtača i skulptora čija se fantastika zasniva na očovečenju industrijskog sveta mašina i odbačenih metalnih proizvoda.

Nadrealni prizvuk iščezava, a ostaju dramatika i zagonetka čiste materije, i time ipak — mimo programa — prisustvo sveta, čoveka i života (Branislav—Branko Protić (1931), Janez Bernik (1933), Vladislav Todorović (1933), Andrej Jemec (1934), Kosta Bradić (1927). Često je struktura materije zgusnuta u oblik, simbol, zoodijački ili magički znak (Živojin Turinski (1935). Ekspresivni u kompoziciji, bojenu i šiveni tekstilni kolaži Zorana Pavlovića (1932) najbliži su, međutim, idealu nove figuracije, na raskrsnici između enformela, apstraktnog ekspresionizma i nadrealnog (U slavu Hulijana Grimoa).

Paralelno sa mladima, ovoj porodici slikara pridružile se svojim novijim delima i predstavnici srednje i starije generacije. Kod Miće Popovića (1923—) put do apstraktnog strukturalizma (Osnova), bio je krivudav, zaobilazan ali celishodan: u njegovim platnima oseća se težnja ka novom strukturisanju oblika, ka značenju. Sličan put od mrtvih priroda i enterijera (Mrtva priroda), do magmatskog enformela i slikarstva širokog gesta, prešao je Ferdinand Kulmer (1925).

Pikturalno bogati, topli, zlatno-mrki lazuri apstraktnih kompozicija Lazara Vozevića odišu mističnom atmosferom ortodoksnih crkvenih oltara (Svetlost u formi).

5

Međutim u ovom periodu izrazite skepse prema svakodnevnoj, empirijskoj realnosti, mnogi umetnici zadržali su upravo takvu realnost kao čvrstu osnovu, da bi sagledali nove probleme i istine o duhovnom i materijalnom životu (Ksenija Divjak (1924) ili da bi u verizmu fizičke konkretnosti otkrili poetske dimenzije (Milan Kečić (1910) ili da bi saopštili socijalnu poruku (Đorđe Ilić (1920) i Aleksandar Luković (1924), ili da bi našli sigurno utočište u naivnosti i grotesci (Vojislav Stanić (1924).

Od realnog se dakle radikalno išlo ne samo ka apstraktnom, već i ka fantastičnom i nadrealnom, magičkom i imaginarnom, ka poetskom simbolu i metafori.

U svet fantastike i sna zalazi često umetnost primitivnog izraza samoukih slikara seljaka. Našavši u posleratnim uslovima života pogodno tle za razvoj, naivna umetnost danas ima svoje mnogobrojne predstavnike različitog etničkog i socijalnog porekla. Mnogi od njih su okupljeni u tzv. „škole“: — „Hlebinska škola“, najznačajnija, sa Ivanom Generalićem (1914) kao njenim doajenom; zatim „Oparička škola“ sa Jankom Brašćem (1905), „Škola u Kovačici“ i „Uzdinska škola“ — ili dejstvuju samostalno kao Ivan Rabuzin (1919), Mato Skurjeni (1896), Franjo Mraz (1910), Eugen Buktenica (1914), Emerik Feješ (1904), Vangel Naumovski (1942), i drugi. Ranija socijalno-kritička angažovanost naivnog izraza zamenjena je u većini slučajeva naivno-poetskim izrazom inspirisanim lokalnim folklornim običajima.

Metodama komparativne estetike moglo bi se pokazati da se izražajni fenomeni poetskog i slikarskog izraza nigde toliko ne prepliću kao u oblasti fantastike. Pesnikovo intuitivno traganje za istinom često je po sadržaju istovetno sa slikarvim poniranjem u misterije materije i boje. Oslanjajući se na senzibilnost i intuiciju kao saznavne instrumente, pesnik i slikar otkrivaju istovremeno u sebi i oko sebe, u samoj stvarnosti, nove kosmičke sveteve i dimenzije. Zato je poezija irealnog i naslućenog, otkrivene poetske istine, onaj latentni sadržajni kvalitet na koji nailazimo u svim varijantama fantastike od metafizičkog slikarstva i magičkog realizma, preko slikarstva poetske metafore, do novih oblika nadrealizma.

Sve te osobine sadrži kompleksno slikarstvo Gabrijela Stupice; njegovu tamnu, ekspresionističku fazu portreta, kompozicija sa lutkama, dečjim igračkama i figurama, smenjuje svetla faza obeležena korišćenjem tehnike slikanog i pravog kolaža, u kojoj se kao dominantne boje javljaju bela i plava, a kao teme čitavih ciklusa: atelje, autoportret i nevesta detinjeg lika. Zasnovana na sintezi ekspresivnog, infantilnog i nadrealnog u osećanju, tretmanu i atmosferi, Stupičina izvanredno sugestivna i čemerna vizija nosi u svemu pečat autentičnog stvaralačkog čina (Plavi i Beli atelje, Autoportret, Velika nevesta).

Folklorna fantastika i snoviđenja u delu Franceta Mihelića (1907) i čudesan poetski svet minijatura iz starinskih porodičnih albuma i naivnih spomenara, odnosno sa starih seoskih škrinja, kod Marka Šuštaršića (1927) ustvari su sublimacija nacionalnog miljeu-a. Magički realizam Miljenka Stančića (1926) odiše tihom nostalgijom sobnih enterijera koja nagriza materijalnost oblika (Sumorni enterijer), prelazeći povremeno u sfere nadrealnog (Varaždinski korzo). Metafizičko osećanje vremena i neke prošle stvarnosti obasjane unutarnjim svetlom lucidnog saznanja javlja se i u slikarstvu Josipa Vanište (1924). U apstraktnim astralnim prostorima Radomira Damjanovića—Damnjana (1936) egzistiraju međutim tajanstveni svetovi geometrijskih oblika dotaknutih dahom nove osećajnosti (Belo i plavo). Metaforizam Branka Miljuša (1936), satkan od znakova i simbola specifične poetske ikonografije, okrenut je afirmaciji života (Zaboravljeni sadržaj puža), za razliku od introspektivnih melanholičnih sećanja Svetozara Samurovića (1928), setno vezanih za mistiku daleke nacionalne prošlosti (Gostinska soba).

U istoriji naše moderne umetnosti nadrealizam se u dva maha javljao kao karakteristična pojava. Prvi put, oko 1930. u Beogradu, u krugu mladih intelektualaca, kao pretežno literarni pokret, i drugi put, posle rata, krajem šeste decenije, kao pretežno slikarski pokret — kao opšta platforma sa koje se individualno kretalo ka zajedničkom cilju: mirenju tradicionalnih vrednosti sa modernom osećajnošću.

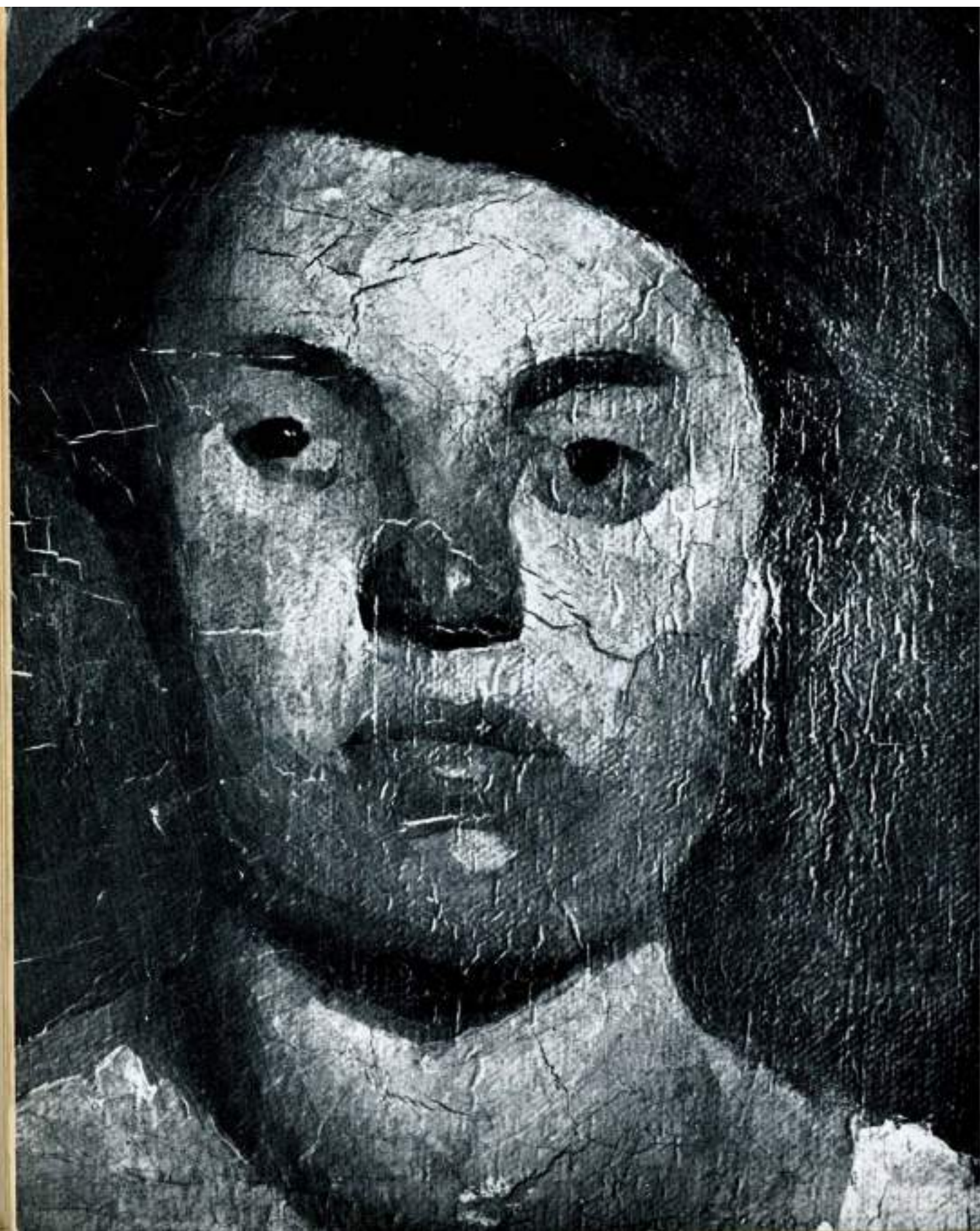
Nadrealističkim težnjama beogradske grupe „Mediala“ (1958—1960), koja je okupila mlade slikare i arhitekte, hronološki su prethodile u periodu 1952—1955. nadrealno impostirane vizije Bogoljuba Jovanovića (1924) i Milana Popovića (1915), od starijih, i Miodraga—Dade Đurića (1933) od mladih beogradskih umetnika, kao i nadrealistički izleti Miljenka Stančića u Zagrebu. Negacija savremene umetnosti, kao istorijska premisa i klasičnog i modernog nadrealizma, javlja se u vidu vaskrsavanja muzejskih uzora tradicionalnih formalnih iskustava i suprotstavljanja intelektom kontrolisane emocije čistom sentimentu apstraktnog izraza, u cilju vraćanja slici tematske aktivnosti i sadržajne težine. Spori proces rada, ljubav prema detalju, boja podređena virtuoznom crtežu, anatomske oblici i proporcije, linearna i vazдушna perspektiva, hipertrofirani, degenerisani naturalizam pojava i procesa, irealna atmosfera i odnosi, poetska psihoza, zajedničke su odlike današnjih nadrealista.

Podsticaj za svoje slikarstvo Leonid Šejka (1932) će naći u velikim majstorima holandske renesanse; Vasilije Jordan (1934) u srednjovekovnoj hrišćanskoj mitologiji; Ljubo Popović (1934) u renesansnoj umetnosti; Milić Stanković (1934) u Bošovim i Brojgelovim shemama ispunjenim lokalnom mistikom. Ekspresionističkoj varijanti nadrealizma pripadale bi opsenantna vizija Vladimira Veličkovića (1935), posvećena čovekovoju otuđenosti i pretnji nehumane smrti pod belim pokrovom prostora i vremena bez konkretnih dimenzija, i ratom izazvana nadrealna vizija ljudske usamljenosti Spasa Kunoskog (1929). Svi ovi oblici fantastičnog, magičkog, metaforičkog i nadrealnog slikarstva zastupljeni su u kolekcijama Muzeja savremene umetnosti.

Svrha je ovog sintetičkog pregleda jugoslovenske umetnosti — koja je upravo u posleratnom periodu stekla međunarodnu afirmaciju — da informativno prikaže kretanja, pokrete, škole i pojedince, vodeći stalno računa o izloženim delima iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti. Međutim, kao što su praznine, naročito u istorijskim periodima, posledice nemogućnosti da se do mnogih značajnih dela dođe, jer su uništena u ratu ili se već nalaze u muzejskim i privatnim kolekcijama, tako isto ni sve bogatstvo posleratnog slikarstva do naših dana, nije moglo naći svoje mesto u okviru postavke, uslovljene, između ostalog, i raspoloživim prostorom. To ne znači da to bogatstvo nije sakupljeno i dostupno ljubiteljima i poznavacima umetnosti. Ono je smešteno u prostrane depoe Muzeja u vidu dopunske studijske postavke od više stotina eksponata, preko kojih se može pratiti i hronologija ličnosti i hronologija stilova. S obzirom na ciljeve Muzeja i smeštajne mogućnosti depoa, kao i na brzi ritam razvoja savremene umetnosti, nije daleko vreme kada će se depoirane kolekcije po značaju skoro izjednačiti sa stalnom postavkom i s njom činiti nerazdvojnu celinu, što je, delimično, i sada već slučaj.



MIROSLAV KRALJEVIĆ:
Teta Lujka u vrtu, 1911.
ulje na platnu
59 x 70,5 cm.





VLADIMIR BEČIĆ:
Glava devojke
ulje na platnu
29 x 23 cm.

JOSIP RAČIĆ:
Na klupi, 1908.
akvarel
22 x 28,5 cm.



RIHARD
JAKOPIČ:
Figura u pleneru
ulje na platnu
34,5 x 27,5 cm.

IVAN GROHAR:
Na paši, 1904.
ulje na platnu
80 x 54,5 cm.







MATEJ STERNEN:

Pismo

101 x 81,5 cm.

ulje na platnu

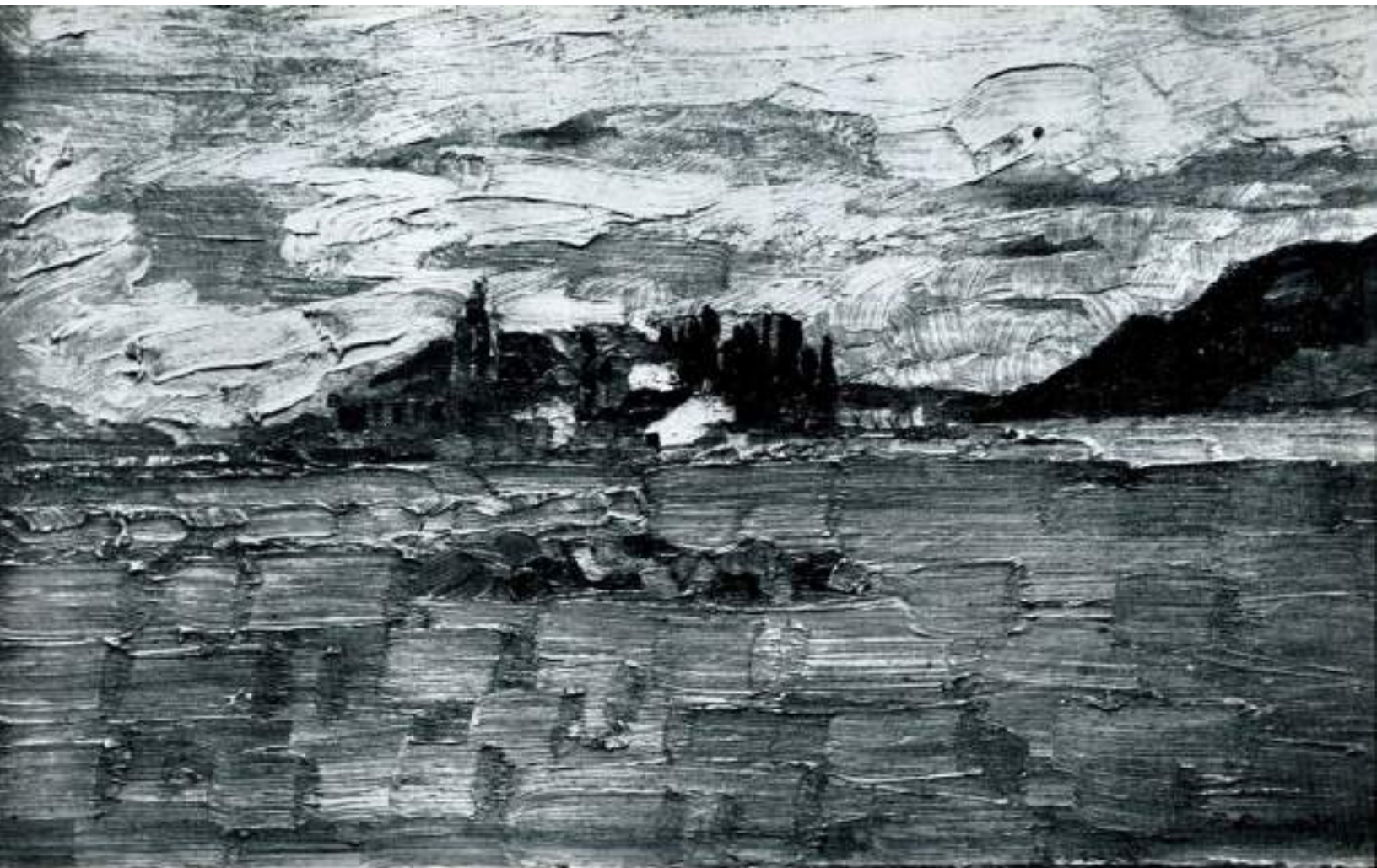
NADEŽDA PETROVIĆ:

Pogreb u Sićevu

ulje na platnu

99 x 156,5 cm.





MILAN MILOVANOVIĆ:
More u Nici, 1918.
ulje na kartonu
19 x 24 cm.

KOSTA MILIČEVIĆ:
Predco s Krfa, 1918.
ulje na kartonu
28 x 45 cm.



STONE KRALJ: Seoska svadba ulje na platnu 115 x 115 cm.



VILKO GECAN: U krčmi, 1922. ulje na platnu, 108,5 x 108,5 cm.





VELJKO STANOJEVIĆ:

Cirkus, 1924.

ulje na platnu

60,5 x 45,5 cm.

MILIVOJ UZELAC:

Fabrike

ulje na platnu

60 x 80 cm.



MARINO TARTALJA:
Muža, 1922.
ulje na platnu
95 x 101 cm.



FRANCE KRALJ:

U šumi, 1936.

ulje na platnu

107 x 120 cm.





OSKAR HERMAN:
Devojka s mačkom,
1928.

ulje na platnu
91 x 69 cm.

ZLATKO
ŠULENTIĆ:
Portret Dr. Pelca,
1917.

ulje na platnu
100 x 67,5 cm.





ZORA PETROVIĆ:
Ciganke
ulje na platnu
150 x 130 cm.

SAVA SUMANOVIĆ:
Pijana lada, 1927.
ulje na platnu
190 x 250 cm.



IGNJAT JOB:
Bahanal, 1932-33.
ulje na platnu
100 x 110 cm.

MILAN KONJOVIĆ:
Mali ministrant, 1936.
ulje na platnu
100 x 67,5 cm.





PETAR DOBROVIĆ:
Vila na Hvaru, 1933.
ulje na platnu
66 x 80 cm.

JOVAN BIJELIĆ:
Devojčica u kolicima, 1935.
ulje na platnu
76 x 67,5 cm.





LAZAR LIČENOSKI:

Rakovi
ulje na platnu
39 x 58,5 cm.

GOJMIR ANTON KOS:

Kompozicija sa dve figure,
1938.
ulje na platnu
84 x 84 cm.





MILO MILUNOVIĆ:

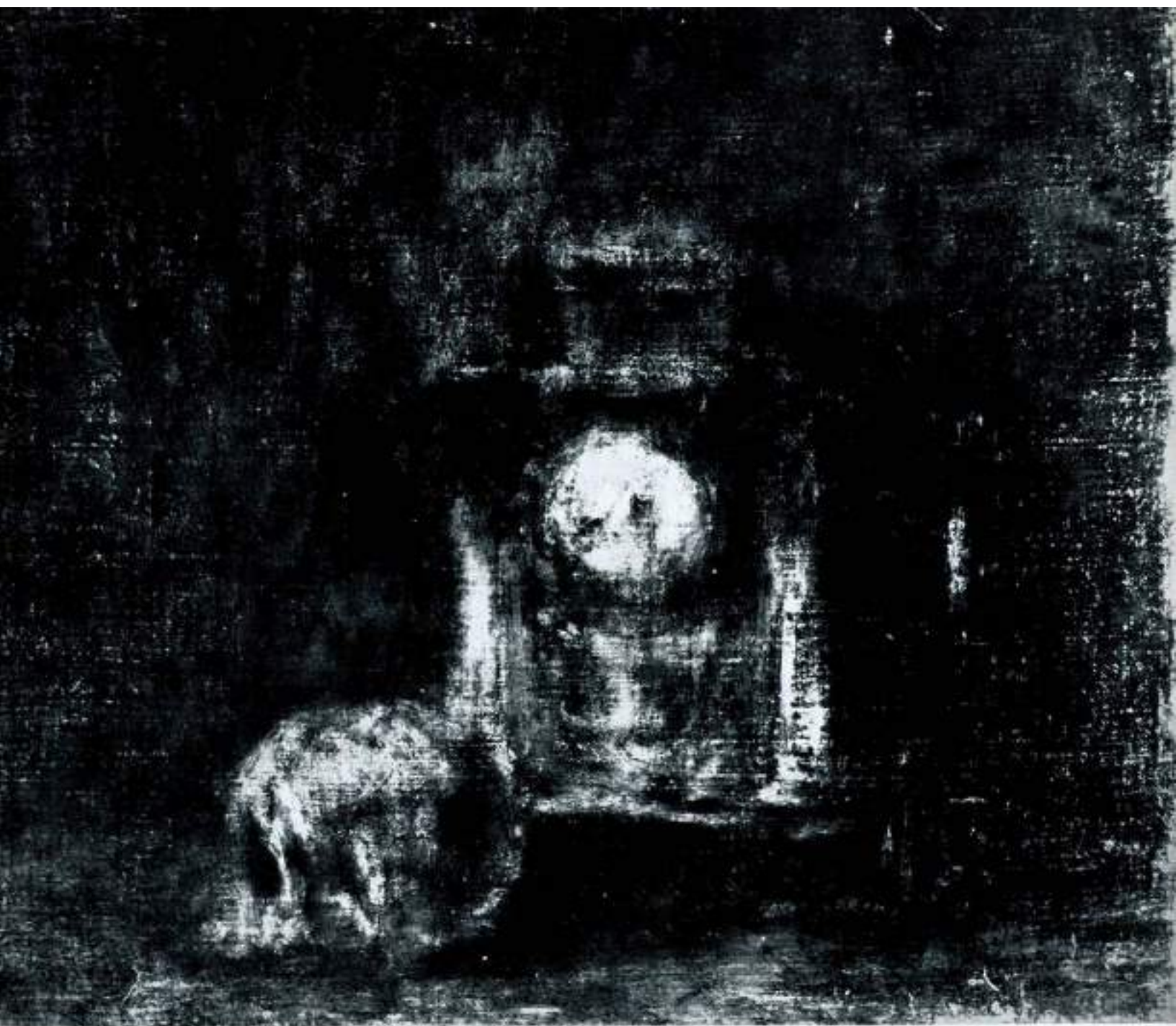
Mrtva priroda sa lubenicom,
1930/31.

ulje na platnu
97 x 130 cm.

MARKO ČELEBONVIĆ:

Nikol
ulje na platnu
92 x 73 cm.





EMANUEL VIDOVIĆ:

Mrtva priroda sa satom, 1948.

ulje na platnu

44 x 52,5 cm.

MAKSIM SEDEJ:

U šetnji

ulje na platnu

48 x 41 cm.





ANTUN MOTIKA:
Devojka kod stočića,
1935.
ulje i gvaš na kartonu
40 x 57 cm.

KOSTA HAKMAN:
Autoportret, oko
1928.
ulje na platnu
65 x 54 cm.





JURAJ PLANČIČ:

Mrtva priroda sa cvěem, 1930.

ulje na platnu

38 x 46 cm.

STOJAN ARALICA:

Mrtva priroda sa staklenim

bokalom, 1932.

ulje na šperploči

61 x 46 cm.





IVAN RADOVIĆ:

Žuti enterijer, 1929/30.

ulje na platnu

58 x 96

LJUBO BABIĆ:

Proletnji pejzaž, 1933.

ulje na platnu

50 x 62 cm.





MARIJAN DETONI:

Pijana kočija, 1935.

ulje na platnu

100 x 130 cm.

NOJE ŽIVANOVIĆ:

Pirividenje u dimu, 1932.

ulje na platnu

65 x 46,5 cm.







STANE KREGAR:
Tajanstvo večeri, 1939.
ulje na platnu
126 x 100 cm.

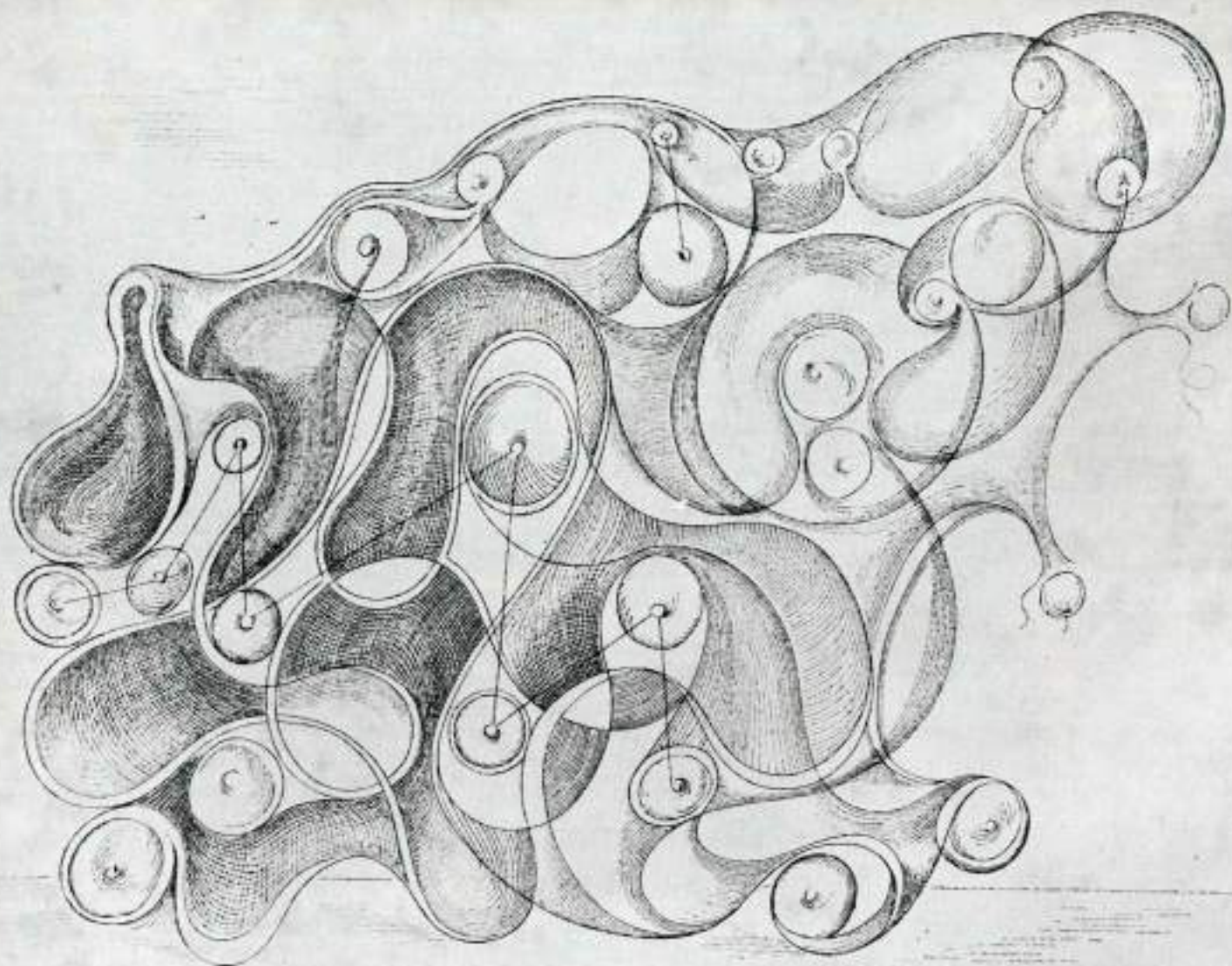
MILENA PAVLOVIĆ BARILI
Venera s lampom, 1938.
ulje na platnu
64 x 79,5 cm.



JURICA RIBAR:
Akt, 1939.
ulje na platnu
54 x 65,5 cm.

DUŠAN VLAJIĆ:
Autoportret u ogledalu, 1943.
akvarel
44 x 31 cm.

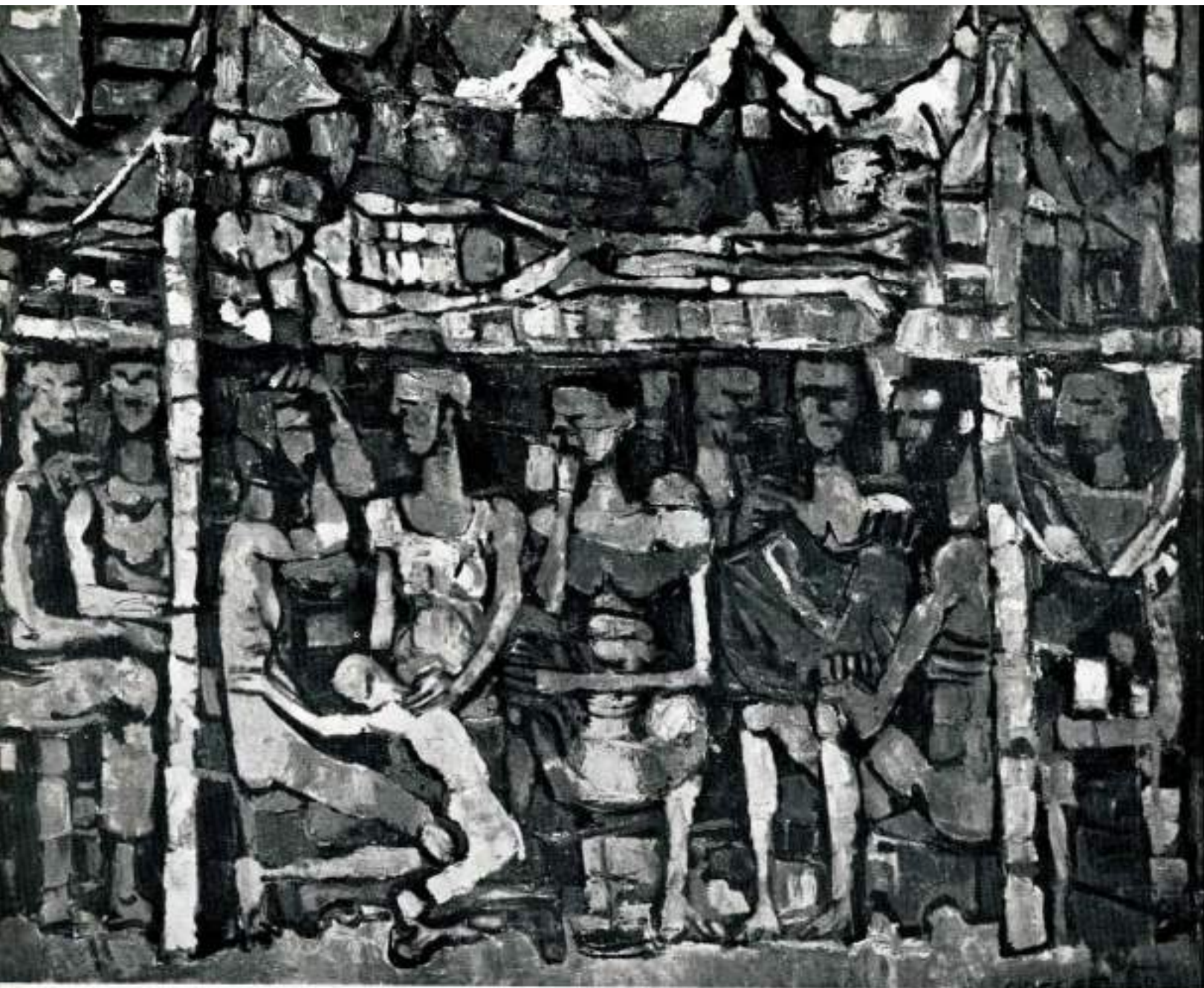




SLIKARSTVO POSLE 1945.



PETAR LUBARDA:
Konji, 1953.
ulje na platnu
147 x 185 cm.



MARIJ PREGELJ:

Logor, 1954.

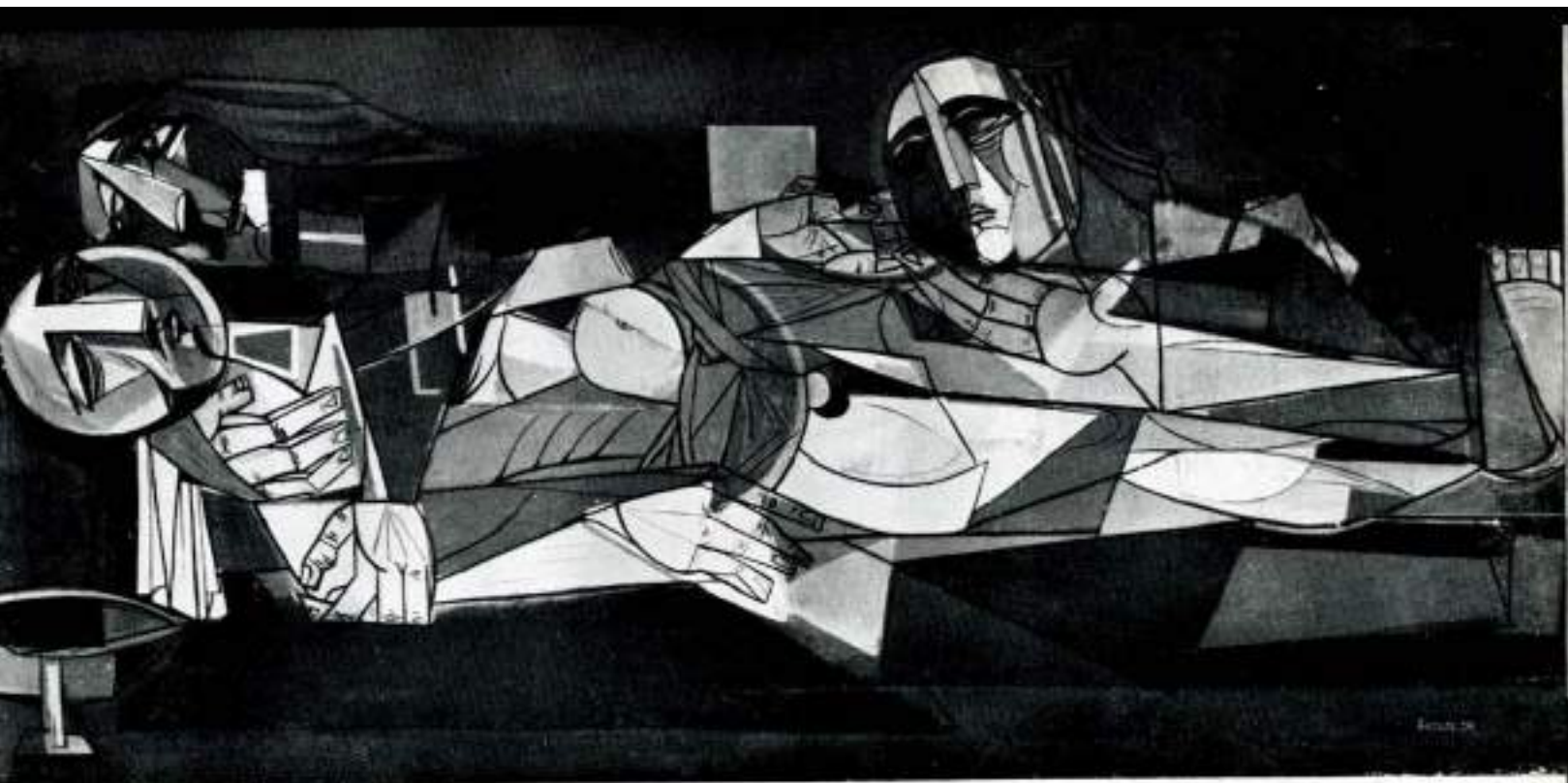
ulje na platnu

133 x 162 cm.



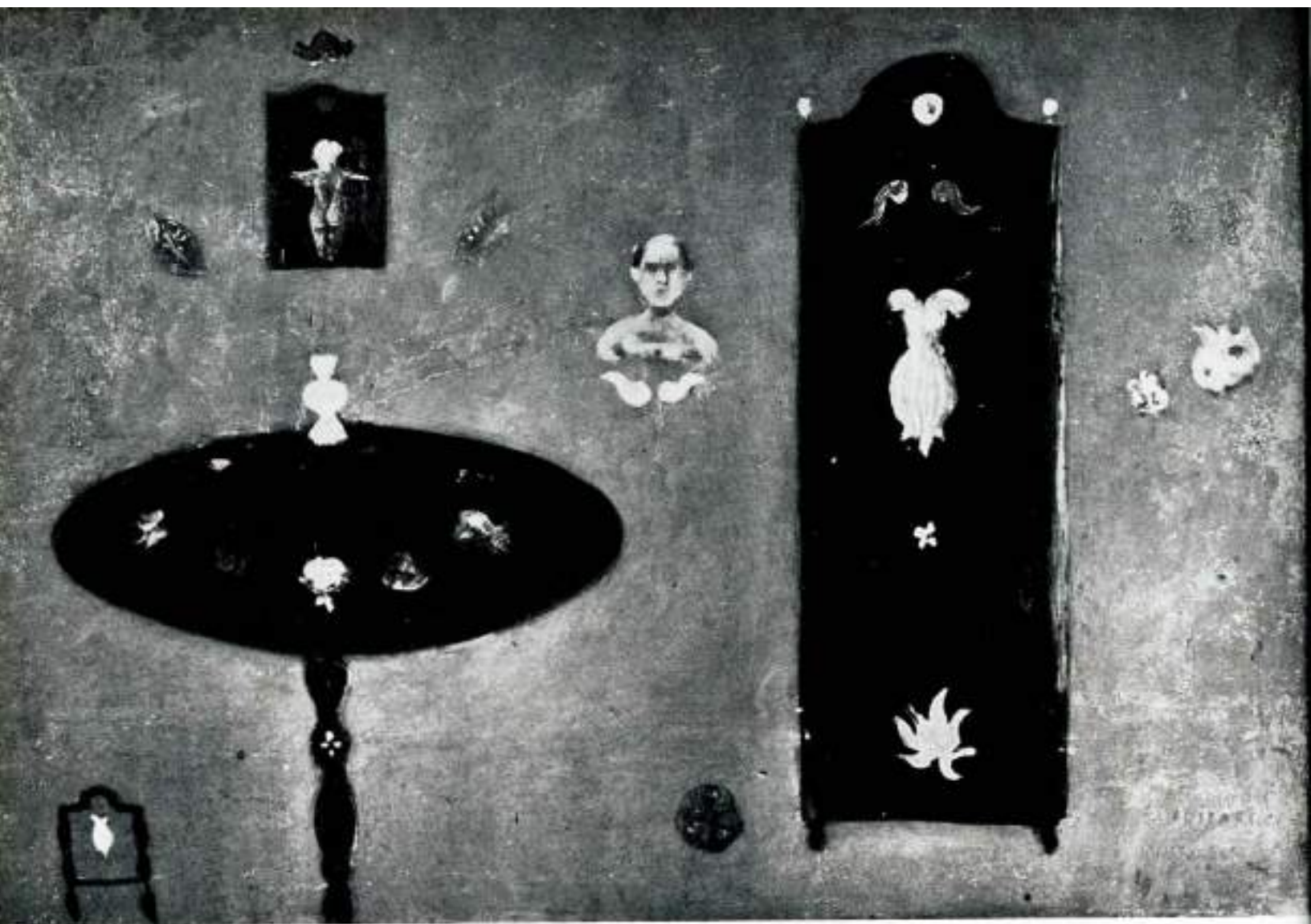
KRSTO HEGEDUŠIĆ:
Mrtve vode, 1956.
ulje i tempera na platnu
130 x 162 cm.

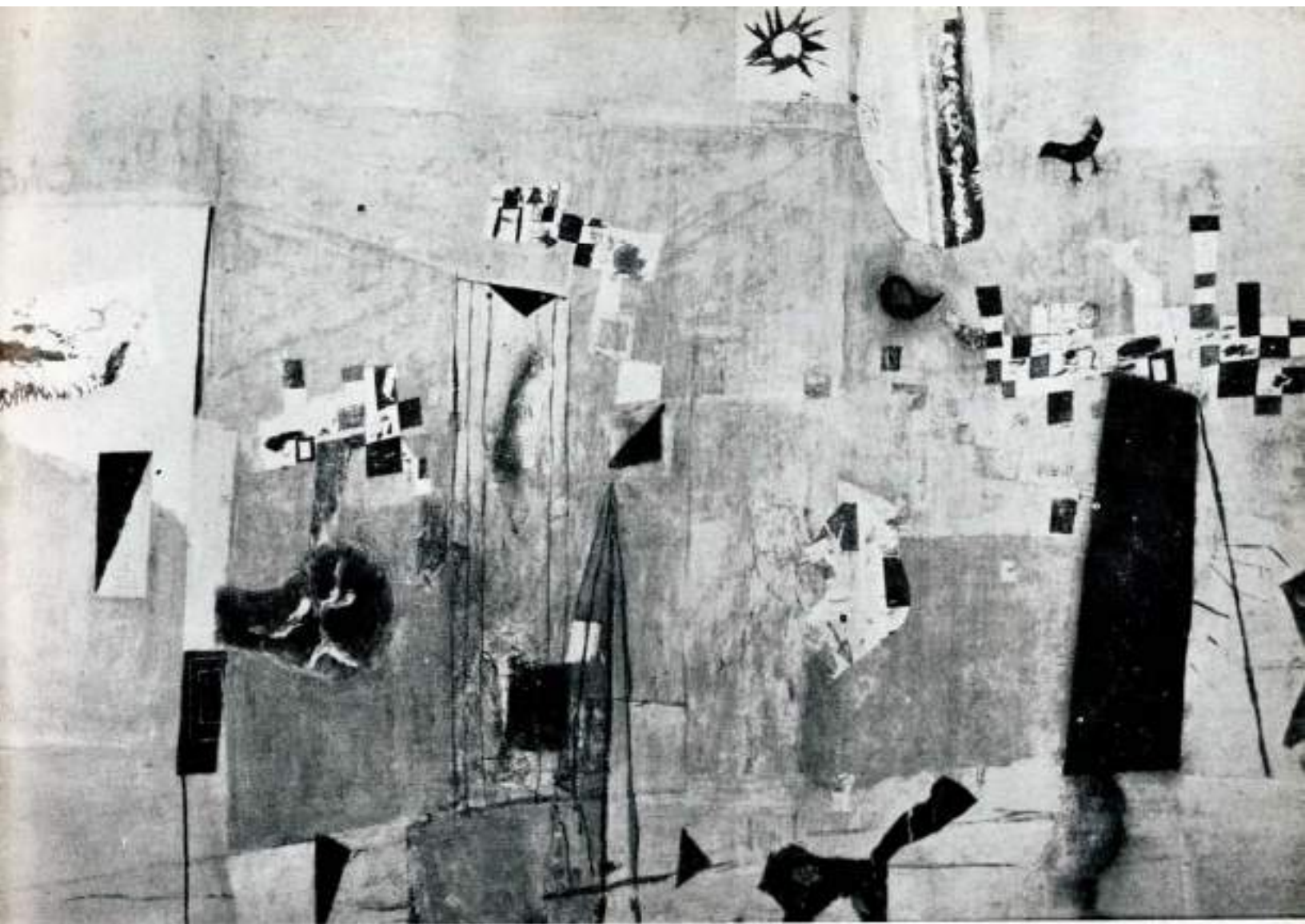




ZLATKO PRICA:
Savijači čelika, 1957.
ulje na platnu
145 x 195 cm.

LAZAR VOZAREVIĆ:
Pietà, 1956.
ulje na platnu
123,5 x 280 cm.





MARKO ŠUSTARŠIĆ:
Crveni enterijer
ulje na platnu
65,5 x 98,5 cm.

GABRIJEL STUPICA:
Atelje, 1958.
tempera na platnu
92,5 x 138 cm.



IVAN GENERALIĆ: Mačak na stolu ulje na staklu 42,5 x 36,5 cm.



MILJENKO STANČIĆ: Sumorni enterijer, 1953. ulje na platnu 56,5 x 50,5 cm.



DADO ĐURIĆ:
Vrteška
ulje na platnu
67 x 47 cm.

VLADA VELIČKOVIĆ:
Buba, 1963.
ulje i tempera na platnu
245 x 130 cm.

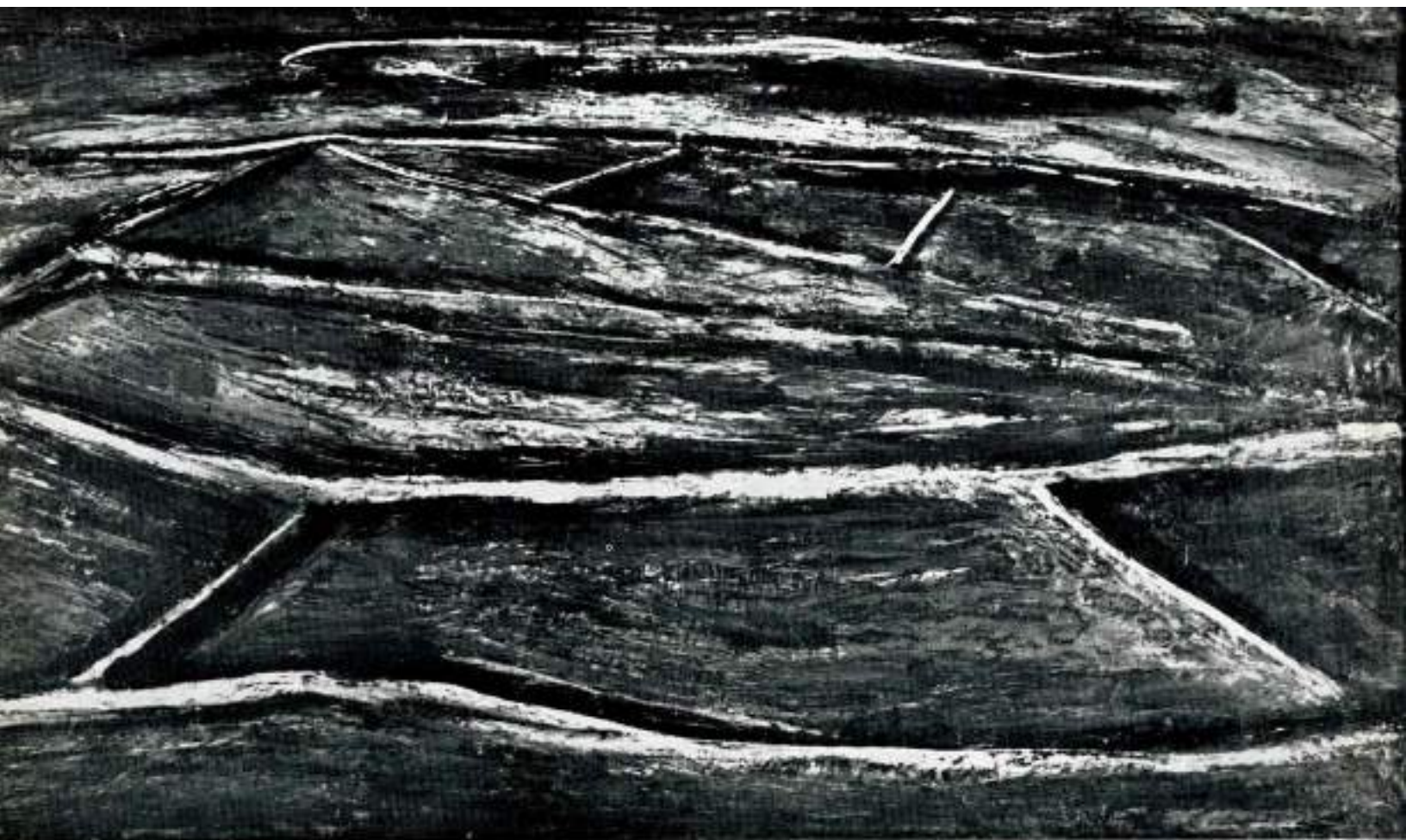




ZORAN PETROVIĆ: Beli friz, 1960. ulje na platnu 136 x 129 cm.



ORDAN PETLEVSKI: Morbidni oblici II, 1959. ulje na platnu 135 x 120 cm.



FRANO ŠIMUNOVIĆ:

Zagora, 1956.

ulje na platnu

68 x 120 cm.

OTON GLIHA:

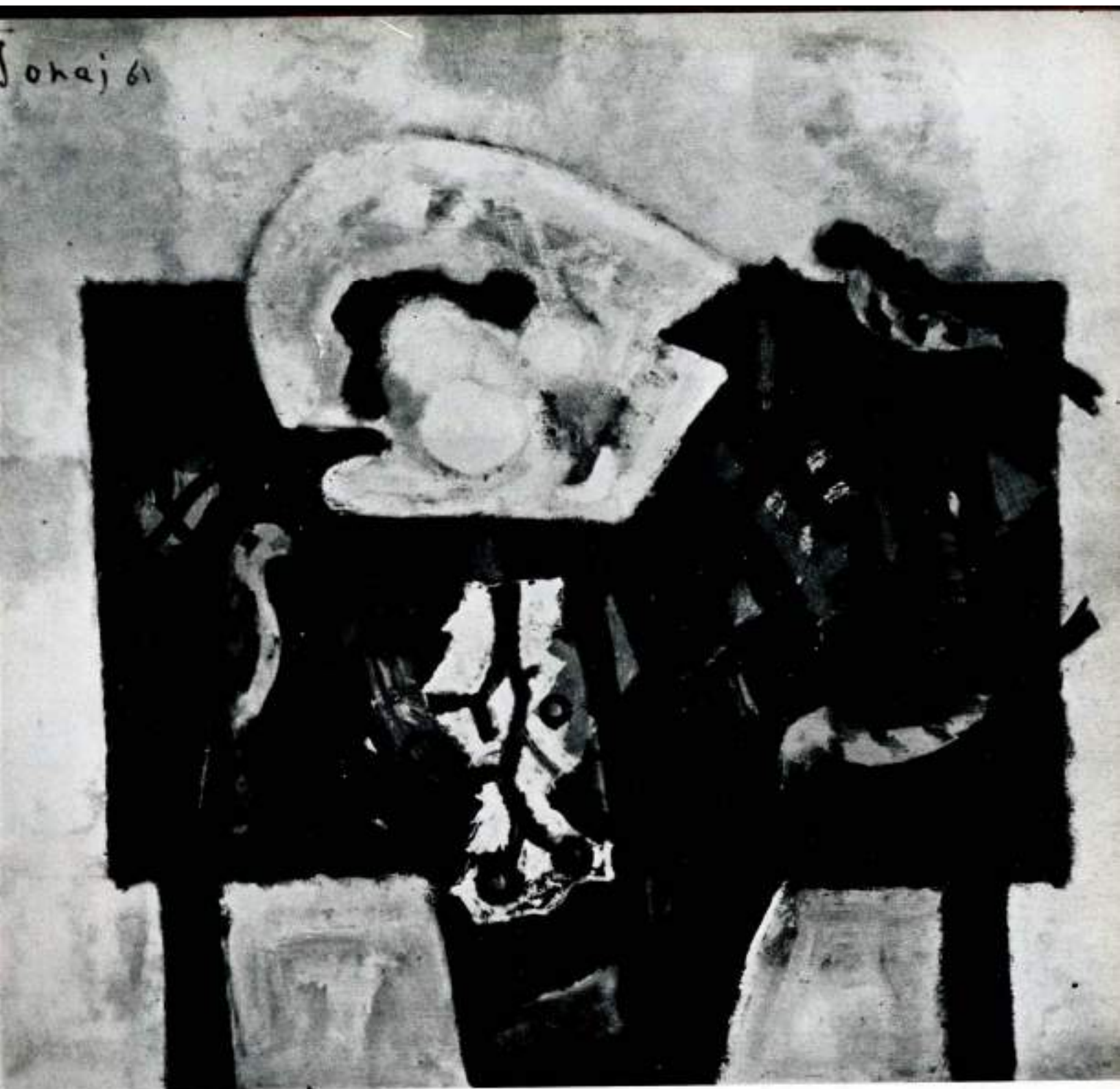
Gromače XIV, 1960.

ulje na platnu

73 x 100 cm.







OTON POSTRUŽNIK:
Jesen, 1959,
ulje na platnu
130 x 97,5 cm.

SLAVKO ŠOHAJ:
Ptice, grožde i cveće, 1961.
ulje na platnu
92 x 100 cm.



NEDELJKO GVOZDENOVIC:

Veliki atelje, 1960.

ulje na platnu

80,5 x 116 cm.

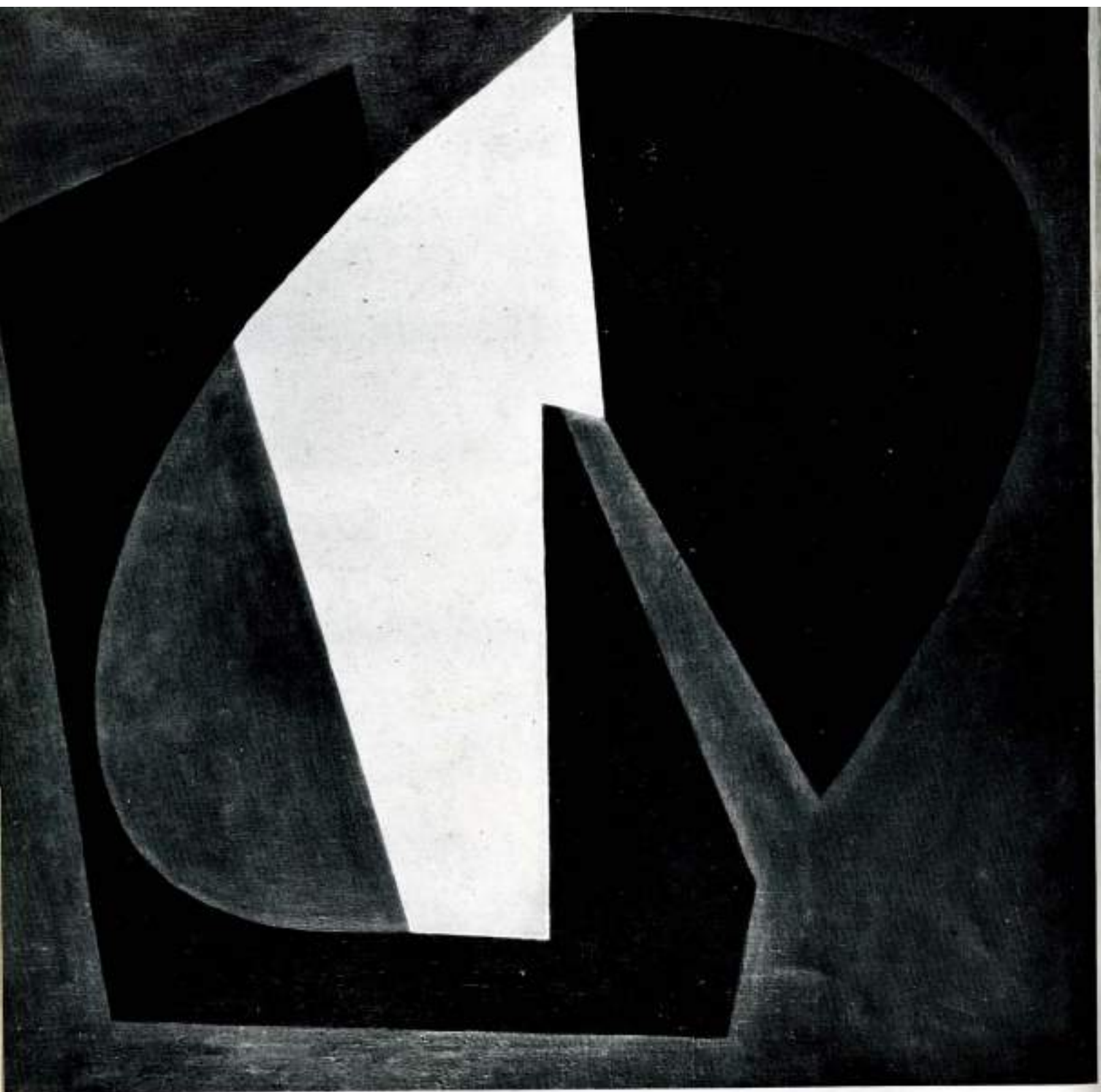
PEĐA MILOSAVLJEVIĆ:

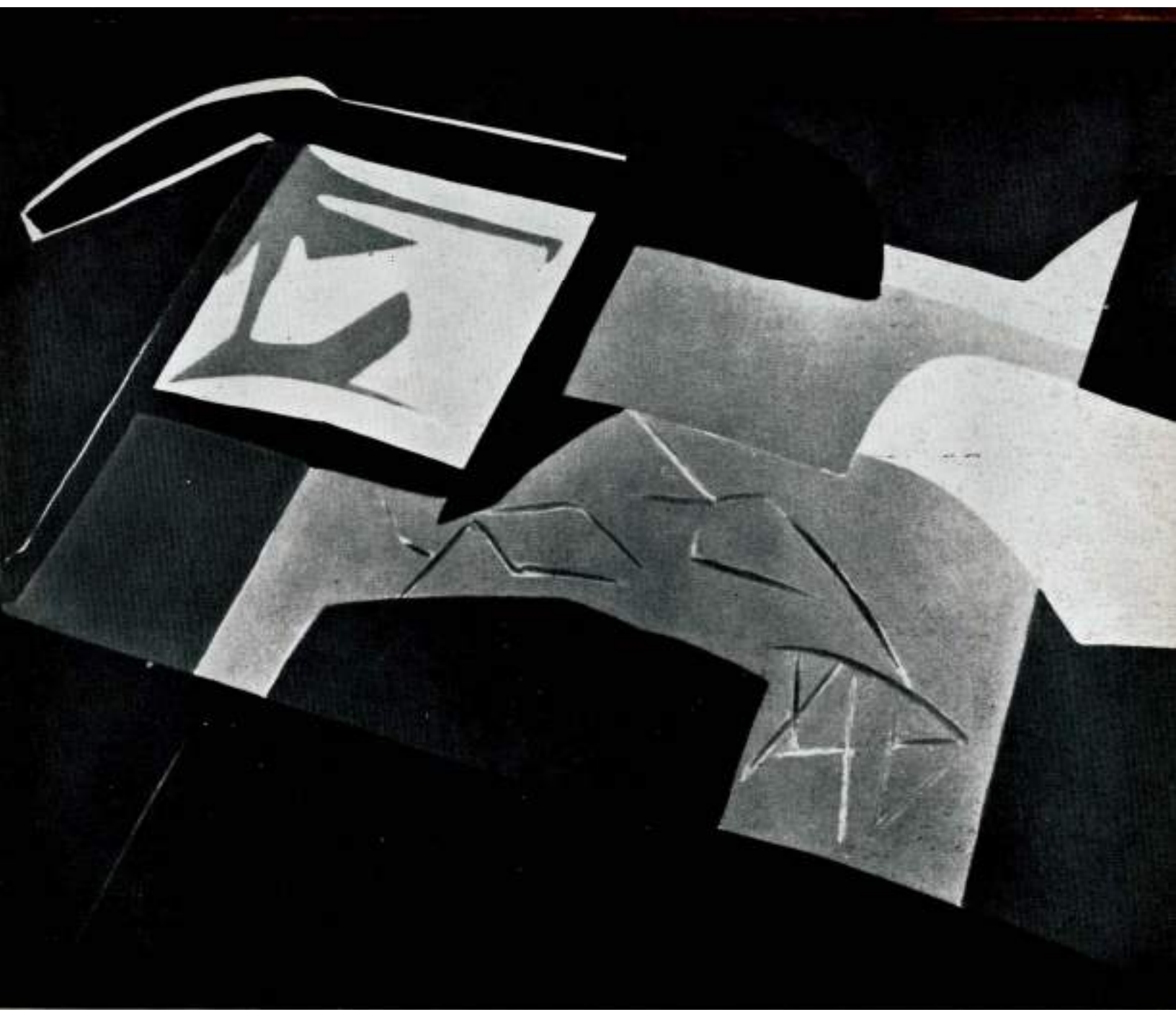
Nojev balon, 1961.

ulje na platnu

161,5 x 130,5 cm.

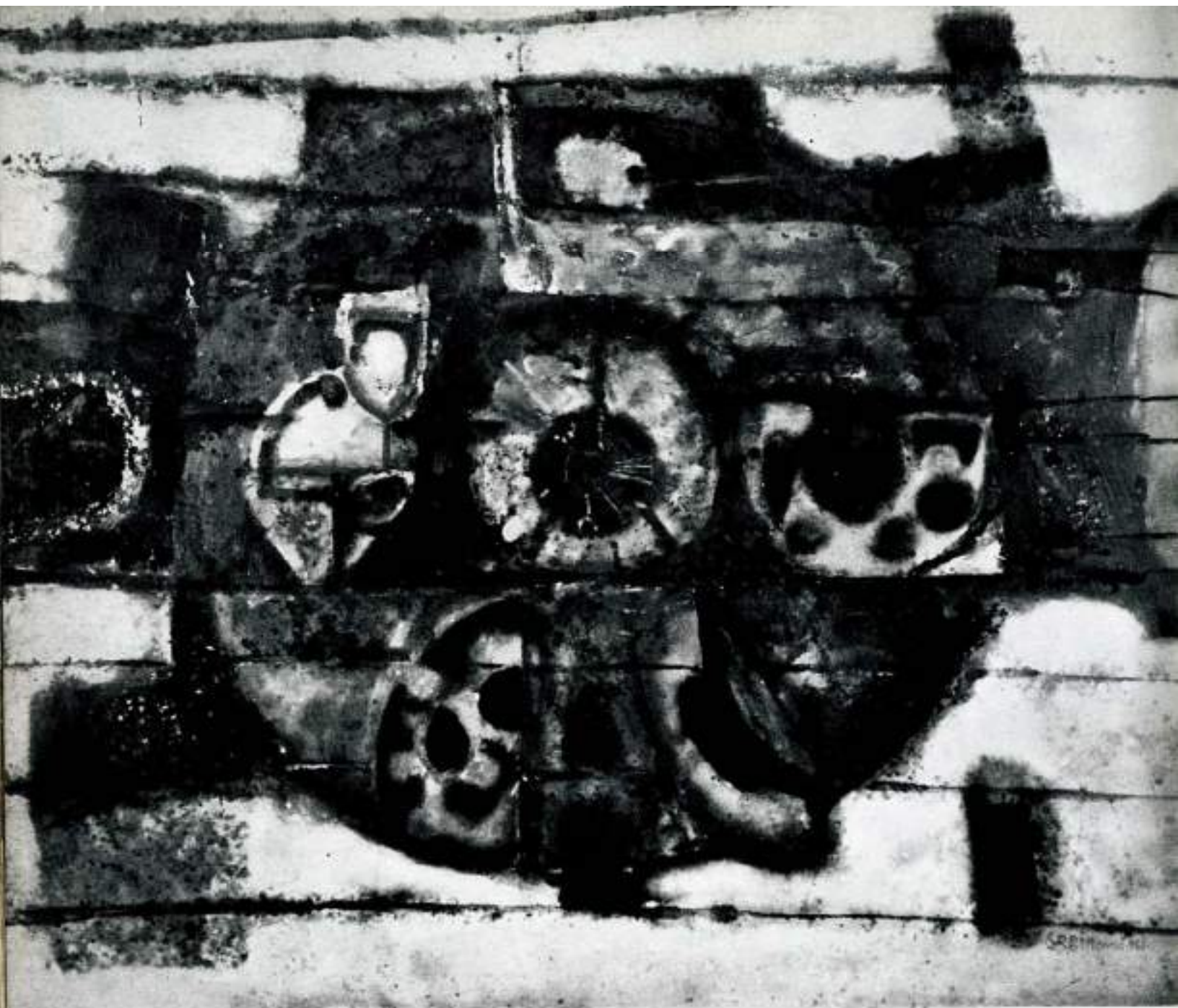






IVAN PICELJ:
Kompozicija, 1956.
ulje na platnu
96 x 96 cm.

STOJAN ĆELIĆ:
Svetle površine, 1962.
ulje na platnu
130 x 160 cm.



MLADEN SRBINOVIĆ:
Makedonska sofra II, 1961.
ulje na platnu
114 x 135 cm.

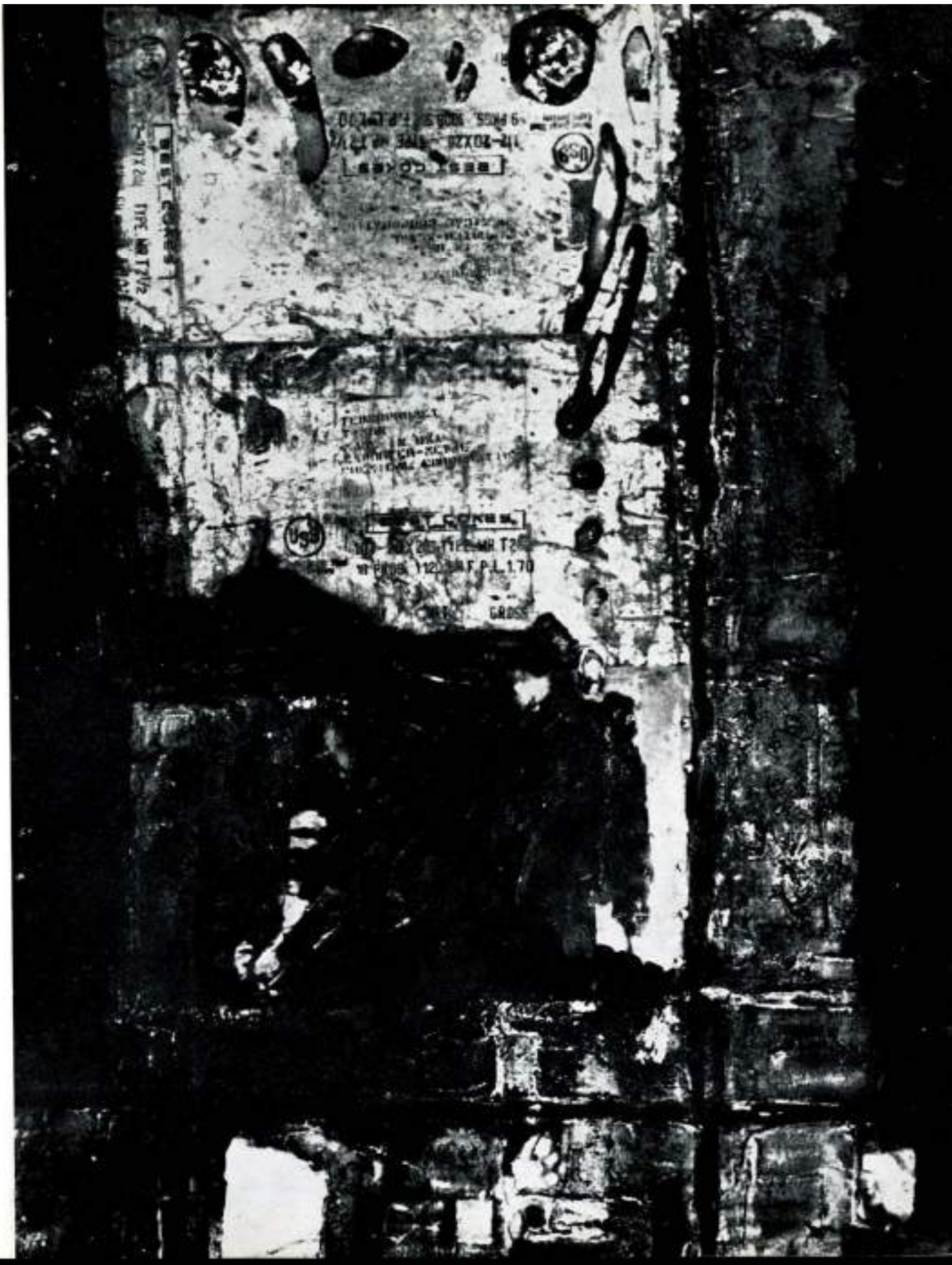
MIODRAG B. PROTIĆ
Mesec, 1964.
ulje na platnu
200 x 100 cm.





LJUBO IVANČIĆ:
Tragovi čovčeka I, 1959.
ulje na papiru
90 x 161,5 cm.

MICA POPOVIĆ:
Osnova, 1963.
ulje
200 x 150 cm.



BEST COPY AVAILABLE
TYPE NR 1712

116-20X22 - TYPE NR 1712
9 PAGES - 1120 3/17/70



TECHNOLOGICAL
PROGRAM
OF THE
U.S. AIR FORCE
RESEARCH AND DEVELOPMENT
OPERATIONAL AERONAUTICS DIVISION



BEST COPY AVAILABLE
TYPE NR 1712
9 PAGES - 1120 3/17/70

GROSS



M. J. C. 100



MILORAD BATA
MIHAILOVIĆ:
Dogadjaj II, 1962.
ulje na platnu
146 x 114 cm.

EDO MURTIĆ:
Bela podloga, 1964.
ulje na platnu
97 x 146 cm.





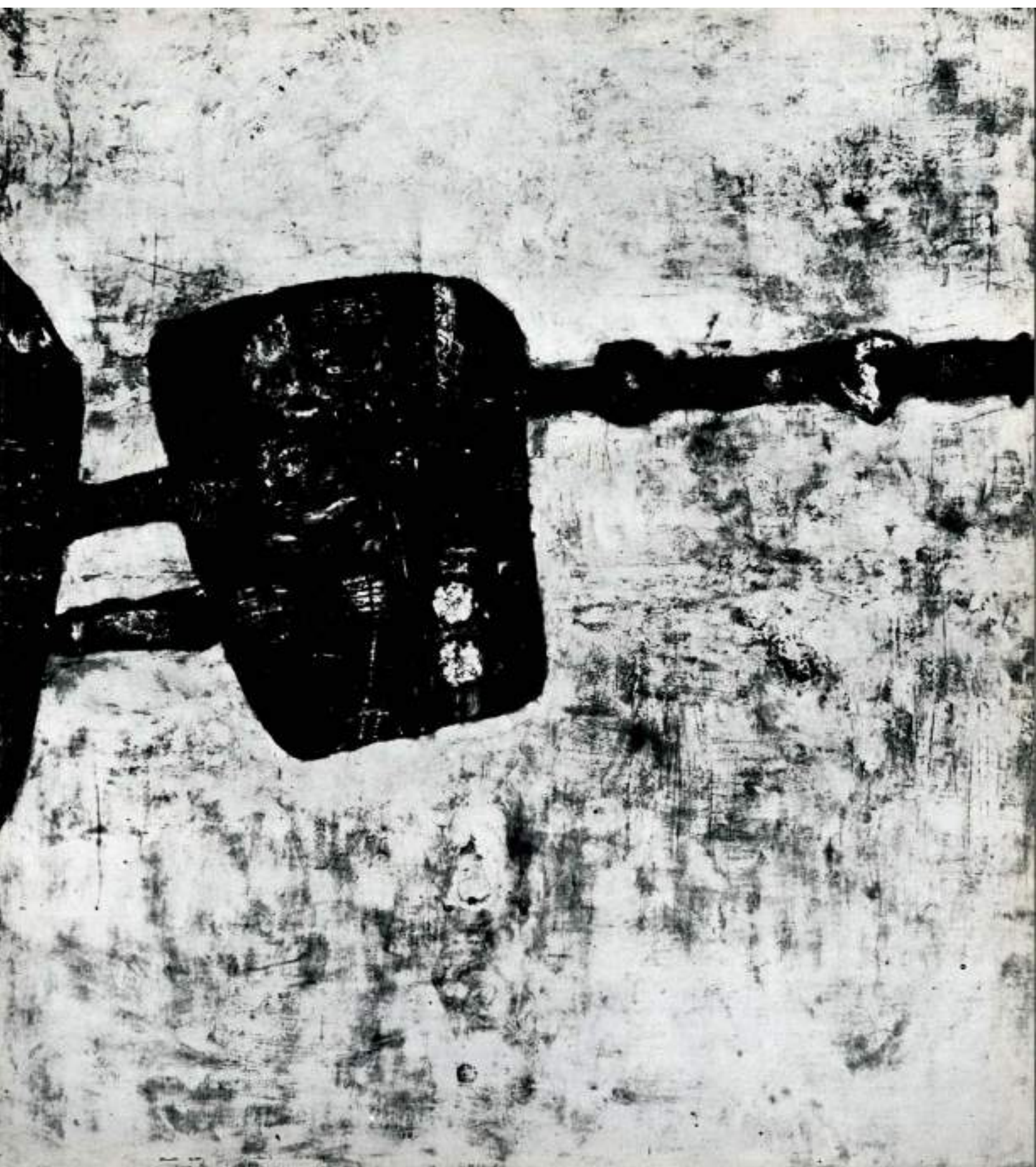
RADOMIR DAMNJANOVIĆ:
Belo i plavo, 1961.
ulje na platnu
160 x 139

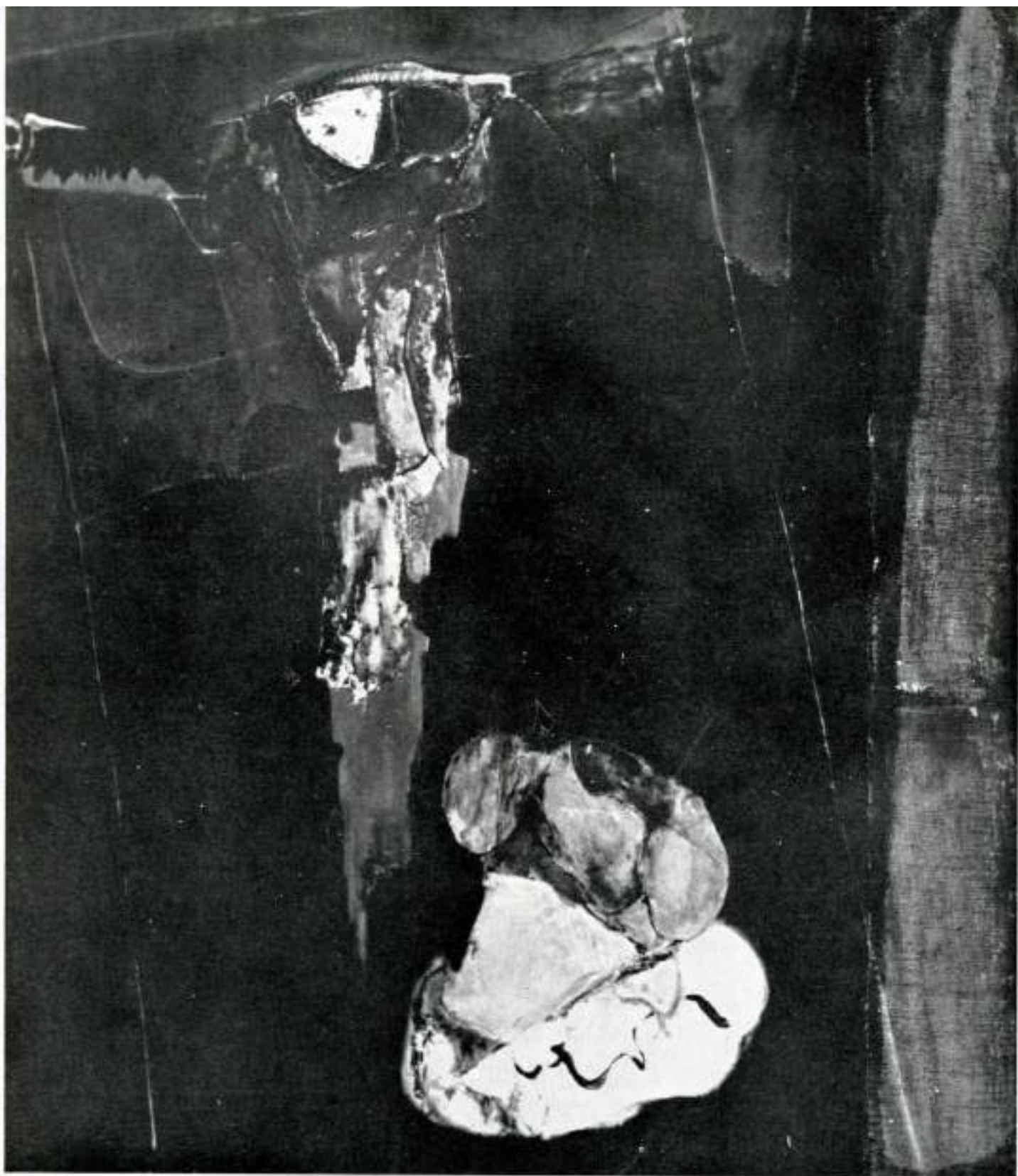
IVAN TABAKOVIĆ:
Skriveni svetovi I, 1964.
crtež i fotokolaž
R 52 cm.



BRANKO PROTIC:
Kompozicija 329, 1961.
ulje na platnu
130 x 150 cm.

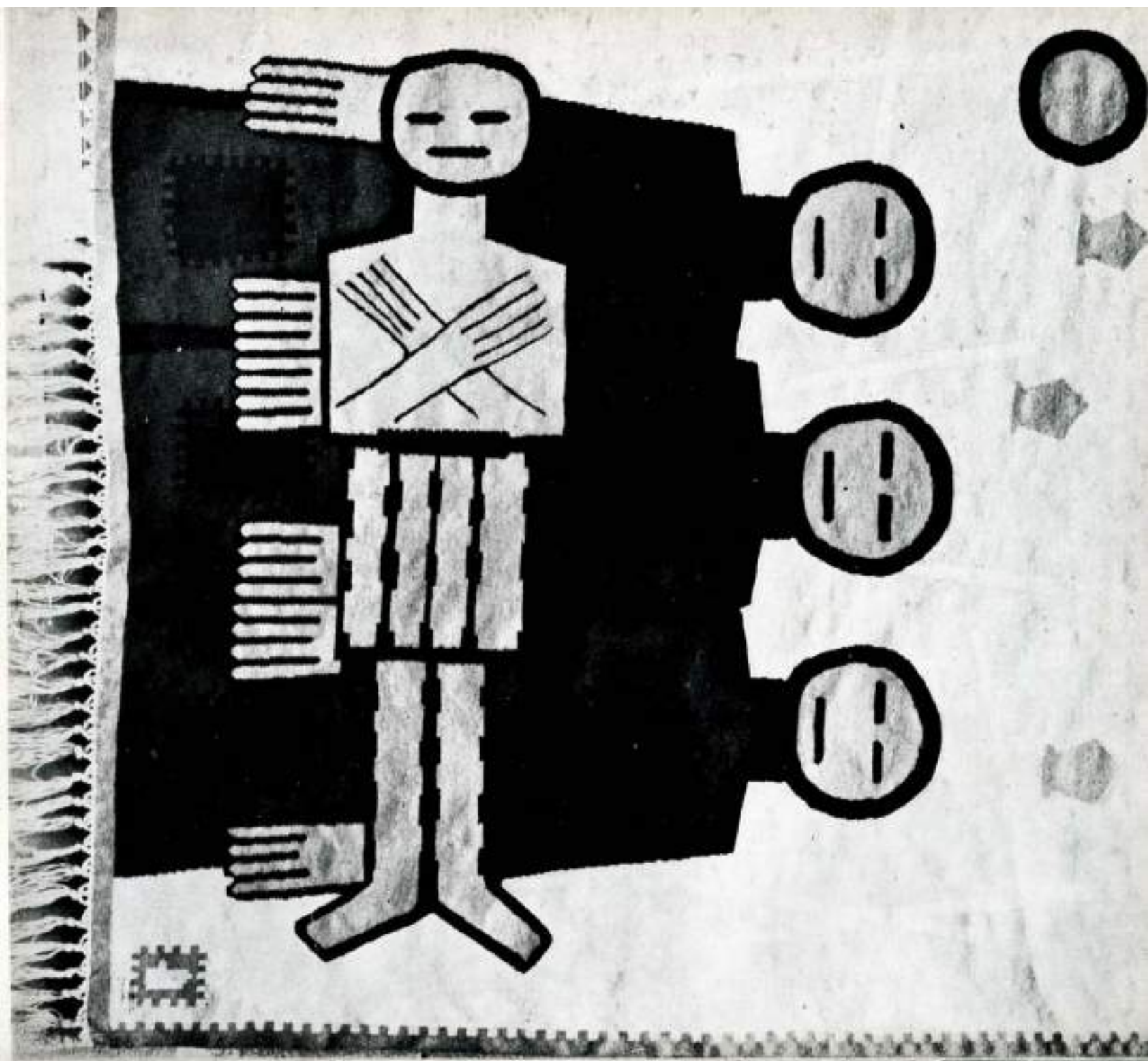
ŽIVOJIN TURINSKI:
Veliki inicijal, 1962.
ulje na platnu
140 x 130 cm.





ZORAN PAVLOVIC: U slavu Hulijana Grimoa, 1963. ulje na platnu i kolaž 180 x 160 cm.



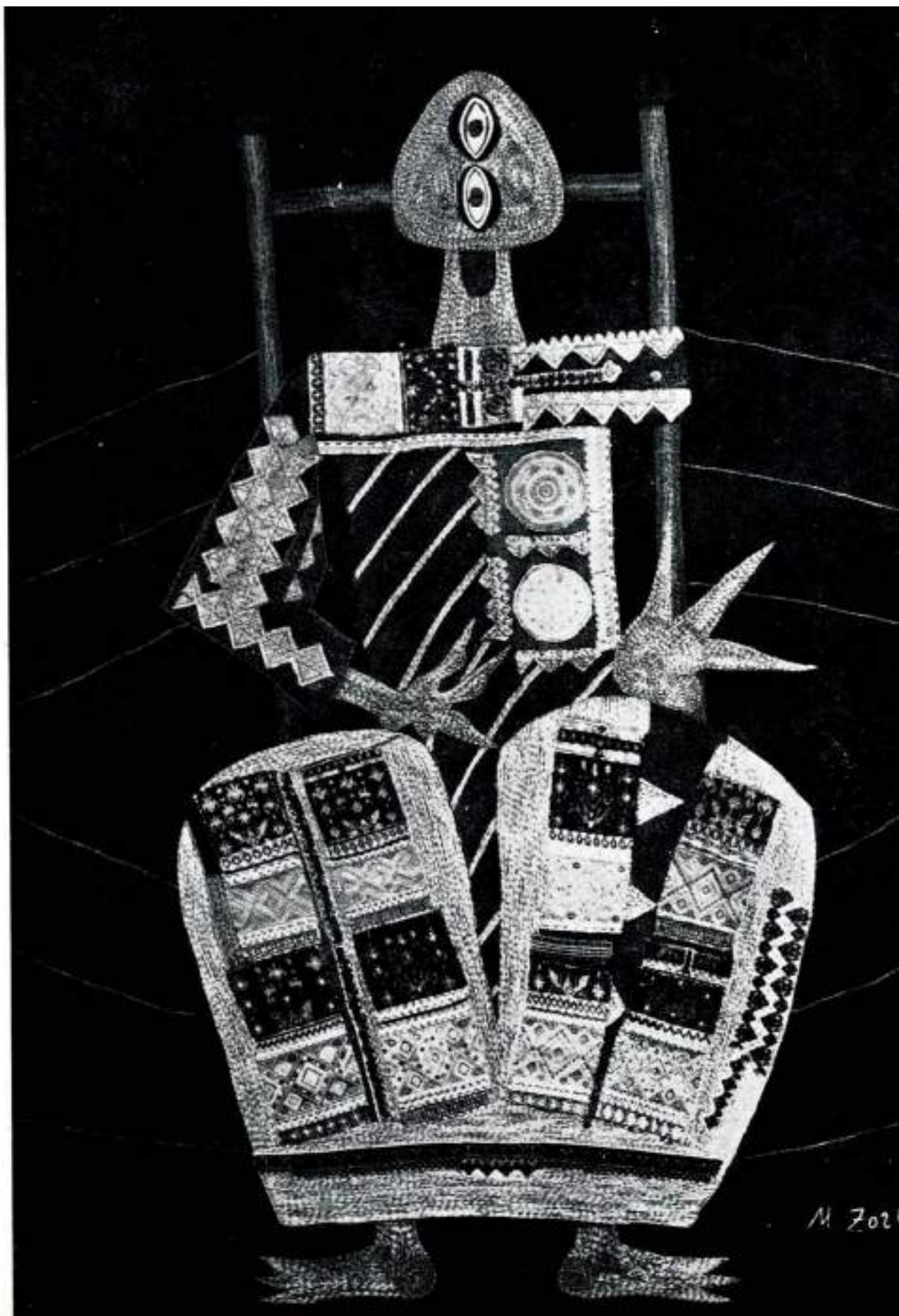


LAZAR
VUJAKLIJA:
Fogreb, 1956.
tapiserija
170 x 175 cm.

MILICA ZORIC:
Imperator, 1960.
tapiserija
191 x 277 cm.

LAZAR
VUJAKLIJA:
Fogreb, 1956.
tapiserija
170 x 175 cm.

MILICA ZORIĆ:
Imperator, 1960.
tapiserija
191 x 277 cm.



M. Zorić





Zoran Tošić

Moderna jugoslovenska skulptura ima relativno skromnu istoriju: druga polovina XIX veka obeležena je dominacijom shvatanja akademskog realizma koji su naši prvi moderni vajari doneli iz mesta svojih školovanja. Skulptura Rendića, Gangla i Ubavkića nosi u sebi sve one osobine umetnosti jedne zatvorene periferne sredine u kojoj je delovanje umetnika — skulptora bilo izjednačavano sa jednim posebnim vidom zanatstva i koje je kao takvo bilo podvrgnuto direktnom diktatu poručilaca iz redova mladog provincijskog građanstva. Normalno je bilo da ova teška stilaska retardacija koja je obeležila stanje jugoslovenske skulpture u prošlom stoleću ostavi svoje duboke tragove i na sve intenzivniji razvoj koji je usledio u prvim decenijama XX veka: najpre snažan uticaj srednjoevropske secesije, a odmah potom prodori nemačkog ekspresionizma i pariskih shvatanja velikih klasika (Rodén, Burdel, Majol, Despjo) preobrazili su iz samih osnova fizionomiju jugoslovenske skulpture i doveli je u sve prisniji dodir sa mnogim idejama, ali u samoj svojoj suštini ona je još uvek ostala sasvim po strani od onih velikih revolucionarnih potresa koje je evropska plastika tih godina doživljavala radikalnom purifikacijom forme u delu Brankusija, analizom forme kod kubista, dinamizacijom forme kod futurista ili novim shvatanjem prostora kod konstruktivista. Zbog čitavog niza faktora, čiji su razlozi ne samo estetičke, već ujedno historijske i sociološke prirode, jugoslovenska skulptura prve polovine našega veka nosi karakteristike izvesnog tradicionalizma u odnosu na tada aktuelne plastičke probleme i samo u retkim, gotovo po pravilu u mladalačkim razdobljima svojih protagonista, uspeva da ostvari zahvat istinski savremene plastičke osetljivosti. Tematski, ona se kreće u krugu jednog slobodnijeg shvatanja antropomorfizma, koji ni u jednom slučaju nije bio napušten već samo u većoj ili manjoj meri stilizovan ili transponovan. Posmatrano iz aspekta obrade samog skulptorskog volumena, imamo s jedne strane nemirnu i živu modelaciju sprovedenu dinamičkim tokom fature, a s druge strane pun i zatvoren oblik, oslobođen opisnih detalja i smiren u jasnim obrisima. Tek unutar ovih opštih određenja moguće je pratiti pojedinačne razvojne linije i razmatrati njihove kvalitetne domete.

Delo Ivana Meštrovića (1883—1962) predstavlja najširi oslonac na kome počiva naše vajarstvo XX veka i polaznu tačku u njegovom proučavanju. Nekada mnogo hvaljen, ali i napadan do negiranja, on ipak ostaje impresivan početak, kamen temeljac na kome će se graditi istorija naše savremene skulpture.

Meštrović se javlja početkom veka u času kada su velika previranja i preobražaji zahvatili sve grane svetske umetnosti i koja su se snažno osetila i u našoj sredini. Posle prve faze njegovog rada, obeležene uticajima Rodenovog impresionizma i znatnim premisama secesije, sledi nov period inspirisan nacionalnim temama. Snažne, robusne figure „Kosovskog ciklusa” trebalo je da pokažu snagu našeg naroda i izraze njegovu odlučnost za ostvarivanjem vekovima osporavanih prava. Ta Meštrovićeva faza nije dugo trajala, ali je neobično važna za dalji razvoj naše skulpture, jer je Meštrovićeva jaka ličnost povukla za sobom gotovo čitavu generaciju vajara. Treće razdoblje njegovog stvaralaštva tokom 30-tih i 40-tih godina relativno je smirenije: Meštrović se pretežno posvećuje temama religioznog karaktera, ženskom aktu i monumentalnoj plastici — javnim spomenicima. U to vreme Meštrovićeva forma odaje reminiscencije na uzore klasične prošlosti, gotiku i renesansu, dok se u svom kasnom opusu on vraća na ekspresivni izraz donet kroz dinamični nemir površine.

Skulptura Tome Rosandića (1878—1958) u svojoj ranoj fazi nosi jasno vidljive uticaje Meštrovićeve plastike sa kojom ga vezuju srodne idejne i formalne preokupacije. Kasnije, njegov izraz se postepeno individualizuje i tada on svoju formu gradi snažnim plastičnim osećanjem za klasične skulptorske vrednosti i tih godina nastaju njegova najbolja dela („Umorni borac”, 1925; „Harfist” 1934). Rosandić se približava jednom slobodnije shvaćenom realizmu sa naglašenom ekspresivnom notom.

Na formiranje Antuna Augustinčića (1900) uticao je Meštrović. Taj impuls bio je najjači u njegovoj monumentalnoj skulpturi, ali se on postepeno oslobodio ovog uticaja i stvorio jedan slobodniji, i samostalniji stil. Augustinčićev plastički realizam mimoilazeći krutu stilizaciju oživljen je slobodnim tretmanom fakture. Njegov volumen građen je sučeljavanjem manjih, odvojenih površina i spontanom modelacijom („Ženski akt”, 1941.).

Vanja Radauš je (1906) polazeći od realističkog tretmana forme, preko nemirnih ekspresionističkih kompozicija, došao do ciklusa „Petrice Kerempuha” koji je na prvi pogled skicuočan, tek nabačen, ali u suštini uverljiv i neposredan. Celokupna Radauševa plastika, svi njegovi likovi, uvek su u nekom pokretu pa makar bilo to svedeno na grimasu lica ili na trzaj prstiju.

Predstavnik jedne nove struje koja se orijentisala na čisto likovno-vajarske probleme je Frano Kršinić (1897). Suprotno od Meštrovića i niza drugih skulptora, u njegovom delu nema velikih herojskih gestova — njegove oznake su formalna perfekcija i životna punoća. U brojnim ženskim aktovima — njegovom glavnom motivu — Kršinić je postigao veliku jednostavnost oblika. Kontura je shvaćena kao definisanje mase i vrlo je jasna, jer su Kršinićeve forme zatvorene — jedre.

oble, čvrste i nežne. Iako je pokušavao da se ogleda na polju portreta monumentalne skulpture, Kršinićev potpuni izraz ostvaren je u obradi ženskog akta suptilno klesanog u kamenu. („Odmaranje“, oko 1940).

Ovom periodu pripada i skulptura rano preminulog Ive Lozice (1910—1943). Njegova dela nastaju najpre pod uticajem Meštrovića, dok docnije on traži izvore u Kršinićevoj plastici, naročito kada su u pitanju ženski aktovi.

Treća decenija našeg veka donosi afirmaciju modernijih shvatanja i u beogradskoj skulpturi. Za razliku od zagrebačke koja je samom pojavom Meštrovića i njegovih sledbenika osetnije težila ka monumentalnosti, srpsko vajarstvo je u to doba, skoro po pravilu, više kamernog i intimističkog karaktera čije je poreklo vezano za pariske uticaje. Početkom 20-tih godina Petar Palavićini (1887—1958) radi „Portret Rastka Petrovića“ i „Don Kihota“, koji svojom sintetizovanom koncepcijom forme predstavljaju vrlo smela i u našoj skulpturi tog perioda vrlo usamljena ostvarenja. Kvalitet suptilnih taktilnih vrednosti nalazimo i u kasnijem Palavićinijevom opusu u kome posebno mesto pripada ženskim aktovima i figurinama („Devojka koja se češlja“ 1933; „Dijana“ 1936; „Proleće“ 1939) čiju ponekad vertikalnu osovinu određuje talasasti tok konture i bronza kao materijal, dok suprotno, zbijenost i sintetičnost drugih njegovih aktova uslovljava drugi Palavićiniju drag materijal: kamen („Devojka sa zdelom“ 1932). Malobrojno delo Dušana Jovanovića—Đukina (1891—1945), nastalo u Parizu krajem treće decenije, nosi eksperimentalni karakter u smislu kubističkih iskustava stroge stilizacije forme.

Kult nagog ženskog tela koje Kršinić dosledno neguje, ima svoj tematski pandan u beogradskoj skulpturi u delima Riste Stijovića (1894). Njegova forma je čista i jednostavna, često naivizovana, registar tema mali: pored ženskih aktova on vaja životinje i, ređe, portrete. Ovu tematsku zatvorenost nadoknađuje iskrenost, ljudska toplina koja zrači iz plemenito obrađenog materijala — drveta, u kome gotovo isključivo radi. Jedan od onih čije je delo otvorilo nove vidike u beogradskoj skulpturi bio je Sreten Stojanović (1898—1960). Početkom 20-tih godina u Parizu nastaju njegova rana dela („Portret prijatelja“, „Devojka“) u kojima diskretnom stilizacijom ili svesnom arhaizacijom forme nagoveštava duh nove plastičke osetljivosti. Kasnije, po povratku u domovinu, njegov će se istraživački početak smiriti u jednoj plodnoj produkciji portretne plastike donete sa jakom dozom verizma u obradi forme ili u ženskim figurama manjeg formata intimističkog karaktera. Po najuspelijim portretima — umetnika i naučnika — Stojanović se može nazvati tvorcom psihološkog portreta u srpskoj skulpturi; on spaja minucioznu psihološku analizu sa čisto skulptorskim rezonovanjem.

U beogradskom krugu u periodu između dva rata delovali su Ilija Kolarović (1894), pretežno sa portretima i ženskim figurama; Mihailo Tomić (1902) sa bahanatskim temama; Stevan Bodnarov (1905) sa psihološkim portretima i Zivojin Lukić (1890—1934) sa sitnom plastikom, figurinama i plaketama.

Odjeci Meštrovićevog stila dolazili su i do Slovenije, ali se samo Lojze Dolinar (1839) u jednoj fazi svog stvaranja, izrazitije nalazio na ovim pozicijama.

U njegovom delu prisutan je nacionalni patos izražeg prenaplašenim zahtevima u modelaciji i ekspresiji.

Pripadnici „Kluba mladih“ bili su nosioci ekspresionističkih shvatanja u slovenačkoj skulpturi. U delu Franceta (1895—1960) i Toneta (1900) Kralja preovladava uticaj nemačkog ekspresionizma. Taj ekspresionizam različit je od Dolinarovog stila i nema one spoljne elemente preuzete od Meštrovića.

Jedna od karakteristika njihovog kasnijeg opusa stoji u znaku približavanja duhu „Nove stvarnosti“. Unutar srodnih koncepcija kreće se delo još jednog pripadnika „Kluba mladih“, Tineta Kosa (1894) koji teži pojednostavljenoj plastičkoj stilizaciji forme.

Tokom 30-tih godina postepeno se afirmišu u Sloveniji nova plastička shvatanja čiji su nosioci umetnici mlađe generacije okupljeni oko grupe „Neodvisnih“. Njeni članovi Boris (1905) i Zdenko Kalin (1911) i Karel Putrih (1910—1959) unose u slovenačku skulpturu jednu notu lirizma i osećajnosti izraženu kroz jasnoću i pojednostavljeni tretman forme. Generacijski njima je blizak František Smerdu (1908) koji obrađuje portret i ženski akt modelovan u terakoti.

Ukratko u četiri prve decenije u našoj skulpturi razaznaju se jasno tri osnovne težnje: ekspresionistička, koja je u unutarnjem grču i patosu, u težnji ka monumentalnom i silovitom izrazu jedne opšte ideje (Meštrović, Augustinčić, Radauš, Dolinar etc.) mediteranska, „klasična“, koja je antipodna u odnosu na prvu, sva u mirnim jedrim oblicima, osnovnim masama, preokupirana idealom životne radosti i sopstvenim mogućnostima (Kršinić, Palavičini, Stijović) i treća realistička, koja je dala najbolja dela u oblasti portreta, mireći fakat sa skulptur-skom interpretacijom, psihologiju sa materijom (Sreten Stojanović). Bez obzira na eksperimentalne momente, veće prodore ili stilske devijacije — ovi osnovni tokovi se nameću kao početak jedne — stilske i estetičke šire polarizacije koju će doneti šesta i sedma decenija.



Ješa Denegri

I u skulpturskoj aktivnosti ranih posleratnih godina odražavaju se sva ona shvatanja koja su postojala u našoj tadašnjoj kulturnoj klimi: umetničko delo tretirano je pre svega kao akt herojskog evociranja revolucije ili kao refleks nove društvene ideologije. Praksa na tada brojnim zadacima spomeničke plastike bila je obeležena isticanjem ilustrativne komponente skulpture pred njenim osnovnim plastičkim zakonitostima. Uskoro zatim, složeni socijalni i politički procesi koji su na razmeđu 40-tih i 50-tih godina proželi naše društvo u celini, pozitivno su se odrazili i na planu umetničkog delovanja postepenim afirmisanjem slobodne stvaralačke atmosfere u kojoj je poštovanje vlastitog uverenja i individualnog eksperimenta stvorilo sve potrebne uslove za intenzivan umetnički život.

Nastavljajući svoje evolucije delimično na sigurnim poukama školovanja, a istovremeno snažno podstaknuti onim saznanjima koja su otkrivana u dodirima sa tada aktuelnim strujanjima u evropskoj umetnosti, nekoliko skulptora prve posleratne generacije krenuli su ka ispitivanju jednog savremenijeg i samostalnijeg likovnog koncepta. Neki od njih odigrali su u našim tadašnjim uslovima gotovo pionirsku ulogu otvaranja i afirmisanja novih shvatanja. Vojin Bakić (1915) je svojim razvojem označio u tom smislu jedno od odlučujućih usmerenja: od svojih početaka u znaku tradicionalne modelacije, on je išao ka sve radikalnijem pročišćavanju forme, svedene na njenu osnovnu plastičku jezgru. Sredinom decenije, Bakić je formu definitivno oslobodio od svih opisnih svojstava i kao bitno obeležje svoje skulptorske koncepcije istakao kvalitet čistog zatvorenog volumena čija je površina definisana jedinstvenim tokom glatke opne. U istom vremenskom razdoblju shvatanja drugog značajnog protagoniste novih ideja, Koste Angeli Radovanija (1916) kretala su se smirenijom linijom, koncentrisanoj ka produbljavanju osnovne plastičke zamisli. Portret i akt bili su od samog početka njegove stalne motivske preokupacije koje je on obradio osećanjem za čvrste tektonske odnose unutar forme i brigom za niz preciznih zahvata na samoj površini mase. Poverenjem u jasnoću i temeljitost skulptorskog postupka kojim je prožeto, Radovanijevo delo je u ovom periodu previranja predstavljalo pouzdan putokaz jednog krajnje ozbiljnog odnosa prema zadacima umetničkog delovanja.

Jedno od karakterističnih obeležja vremenskog razdoblja od 1950—1955. godine jeste pojava većeg broja mladih umetnika, orijentisanih ka ispitivanju savremenih mogućnosti organizacije forme. U Beogradu je jedan od centara širenja svežih ideja bila majstorska radionica Tome Rosandića, pod čijim je liberalnim pedagoškim metodama započelo svoje razvoje nekoliko najdarovitijih predstavnika mlade generacije. Neovisno od ovog kruga, Olga Jevrić (1922) je pokrenula svoja istraživanja jedne posebne ekspresije u spomeničkoj plastici („Predlog za spomenik — Prokuplje“, 1951; „Predlog za spomenik — Milanovač“ 1954), a Boris Anastasijević (1926) je nakon školovanja u Zatkinovom ateljeu preneo u našu sredinu koncept kubističke stilizacije forme. Istovremeno je u Zagrebu Dušan Džamonja (1928) ostvario svoja prva dela u duhu jednog slobodno interpretiranog murovskog uticaja, dok su u Ljubljani eksperimenti Jakoba Savinška (1922—1961) i rani radovi Draga Tršara (1927) obeležili početak savremenijih težnji.

Dalji razvoj kretao se linijom proširivanja već osvojenih granica i postepenim otkrivanjem novih mogućnosti. Dinamika likovnog života u ovom periodu uslovlila je često vrlo izrazitu stilsku polarizaciju: pored smelih traženja traju i recidivi tradicionalnih shvatanja. Još uvek aktivni, pojedini predstavnici starije i srednje generacije — o kojima je raspravljano u prethodnom tekstu — nastavili su svoje delo na onim temeljima koje su zasnovali još u periodu između dva rata. Negujući mestimično vrlo visok nivo skulptorske kulture u obradi forme, oni suštinski ipak ostaju u problematici svoje epohe. S druge strane, u krugu mladih umetnika sve se više afirmiše svest, ne samo o jednoj savremenijoj konstituciji oblika već i o sve istaknutijoj ulozi skulpture u organizovanju otvorenih prirodnih prostora i modernih arhitektonskih ambijenata: tako, na primer, Bakić, obrazlažući svoju evoluciju ka „Razlistalim formama govori o „novoj funkciji skulpture shvaćene kao prostorni modulator“, dok se u Beogradu slične ideje javljaju među umetnicima okupljenih oko grupe „Prostor 8“ (A. Bešlić, A. Zarin, O. Jančić, J. Kratochvil, M. Popović, M. Sarić, J. Soldatović, R. Stojadinović). Brojna studijska putovanja, neposredni susret sa delima klasika moderne umetnosti (izložba Henri Mura koja je 1955. godine obišla naše glavne centre izvanredno je povoljno uticala na raščišćavanje mnogih pogleda) i sve intenzivnije izlaganje na velikim međunarodnim likovnim smotrama uslovljava prisniji kontakt sa aktuelnim traženjima u savremenoj svetskoj umetnosti, što je sve stimularalo niz mladih umetnika da iz svojih početnih stavova izvuku daljnje konsekvence. S vremenom, najdarovitiji predstavnici mlade generacije uspeli su da sve jasnije zacrtaju svoje skulptorske profile koje je danas moguće klasifikovati u nekoliko osnovnih formalnih tendencija unutar kojih se izdvajaju njihovi pojedinačni doprinosi.

Jedno od onih iskustava u razvoju moderne skulpture čije su posledice bile mnogostruko značajne jeste težnja ka oblikovanju u materijalima tipičnim za karakter naše tehničke civilizacije. Klasični materijali prošlosti bivaju zamenjeni novim sredstvima, u kojima današnji skulptor otkriva mogućnost što neposrednije individualne ekspresije. U savremenoj jugoslovenskoj skulpturi najradikalniji prodor u tom smeru izvršila je Olga Jevrić: nakon ranih radova u kojima je

trahirala motiv moderno koncipovanog portreta, ona se, razvijajući problem spomeničke plastike novog tipa, uputila ka jednom specifičnom sastavu forme, građene od slobodno grupisanih amorfnih cementnih masa vezanih složenom armaturom željeznih šipki i tako dovedeni u međusobno aktiviran odnos. Razvijajući dalje ovu temu distance među suprodstavljenim masama, Olga Jevrić je naglasila kvalitet središnjeg međuprostora i time ostvarila mogućnost otvorenog prostornog toka među razjedinjenim jezgrama forme. Svojestvo materijala od kojega je ova skulptura građena potencirano je u svom stvarnom fizičkom stanju i tako iskorišćeno u cilju postizavanja efekta snažnog psihološkog dejstva.

Nakon početne faze razvoj Dušana Džamonje obeležen je naglim rastom umetnikove oblikovne sposobnosti. Napuštajući zatvorenost ranog „Metalca“, Džamonja je, preko jedne prelazne etape, prišao znatno kompleksnijoj organizaciji forme u kojoj tektonika kompaktnog volumena i motiv unutarnjeg prostora postaju centralna plastička tema dela. Konstitucija skulpture postignuta je vezivanjem raznorodnih materijala: njenu osnovu sačinjava vertikalna drvena masa jasnih kontura, koja je na svojoj površini brižljivo obrađena oklopom željeznih elemenata, dok se u njenom središtu otvara staklena jezgra koja faktorom svetla obeležava volumen unutarnjeg prostora. U seriji „Metalnih skulptura“ započetoj 1960. godine, Džamonja napušta raniju okosnicu koju je predstavljala drvena masa, a telo skulpture sada gradi isključivo od zavarenih željeznih šipki različite veličine. Predisponiran za monumentalnu formu, Džamonja je u svom već tipičnom konceptu ostvario nekoliko zapaženih projekata memorijalne skulpture.

Nekolicina umetnika čije je interesovanje okrenuto ka ispitivanju novih oblikovnih sredstava i primeni njima odgovarajućih metodskih postupaka u procesu realizacije dela, prihvatili su savremene industrijske materijale: ovi skulptori oblik grade livenjem, rezanjem ili zavarivanjem željeza, aluminija i mesinga pod pritiskom visokih temperatura, te fuzijom nadenih i gotovih delova u nove ce-line, čime se ostvaruje slobodna i dinamična forma u čijem su toku nastajanja sudelovali pojedini skulptorski zahvati automatskog karaktera. Ovaj koncept je u beogradskoj sredini primenjivao od 1957. godine Zoran Petrović (1921) u svojim skulpturama i bareljefnim tablama, u kojima je razrađivan problem imaginarnih figuralnih sastava sa naglašenom asocijacijom na oblička „čovekolike mašine“. Na sličnim premisama izraslo je i delo dvojice slovenačkih skulptora mlađe generacije, Slavka Tiheca (1928) i Janeza Boljke (1931) koji su, radeći u materijalu varenog i kovanog gvožđa ostvarili forme specifičnog organskog i antropomorfog tipa, dok se u poslednje vreme na njima srodnim shvatanjima zasnivaju nove razvojne faze Stevana Luketića (1925) i Petra Hadži-Boškova (1928).

Problem zatvorene forme organskog porekla, koji je u evropskoj umetnosti pokrenut iskustvom Brankusija i Arpa, prihvatilo je u savremenoj jugoslovenskoj skulpturi nekoliko umetnika koji su unutar ovih shvatanja dali niz individualnih rešenja. Pored već pomenute Bakićeve orijentacije iz 1953—1957. godine, ovu koncepciju je dosledno negovala u toku čitavog svog razvoja Olga Jančić (1929). Njeni počeci kreću se u znaku svodenja anatomskih fakata figure na njenu pla-

stičku osnovu, a u daljem procesu redukcije ona napušta direktnu vezu sa predmetnim svetom i gradi čistu elementarnu masu jake organske evokacije kao simbol nekih trajnih manifestacija života. Poslednja faza u evoluciji ove umetnice, skulpture i reljefi nastali u toku 1962—1963. godine, obeleženi su daljnim ispitivanjima mogućnosti u ovakvoj koncepciji forme, kojoj ona sada pridaje sve vidljivija ekspresivna i dramatična svojstva. Sličan odnos prema volumenu zastupala je u toku protekle decenije i Ana Bešlić (1912), a u poslednje vreme Borka Avramova (1924), dok je problem nastajanja organskog jezgra u središtu čvrste tektonike zatvorenog bloka nagovestio u svojim novijim delima Miloš Sarić (1927).

Izdvojeno od mogućnosti podvrgavanja svakoj uslovnoj stilskoj klasifikaciji stoji delo Ivana Kožarića (1921). Već njegovi rani radovi, u kojima je motiv figure tretirao naglašenim profilisanjem ekstremiteta i nemirnom obradom površine, dali su naslutiti skulptorsku osetljivost specifičnog karaktera. U Kožarićevom zrelom opusu oko 1960. godine, kada nastaju invencije „Globusa“ i „Stabla“, umetnikov interes se usmerio na jezgrovite geometrizovane oblike, čije je poreklo na jedan posredan način još uvek vezano za određeni tematski pretekst, koji umetnikova imaginacija u samom procesu rada preobražava u formu vrlo slobodne organizacije. Novija Kožarićeva dela, pravilni „kvaderi“ izvedeni u materijalu poliestera i drveta, namenjeni su sistematizovanju širokih prostora eksterijera.

Figurativne tendencije bogato su zastupljene u jugoslovenskoj skulpturi posleratnog razdoblja. Ali treba naglasiti da se one kreću daleko od svakog tradicionalnog antropomorfizma prošlosti i upravo su usmerene ka ispoljavanju onih duhovnih stanja u kojima se odražava složeno iskustvo današnjeg umetnika suočenog sa mnogim otvorenim dilemama našeg vremena. U metod svog oblikovnog procesa, ovi skulptori su uneli mnoga saznanja koja je otkrilo plastično iskustvo poslednje decenije i tako su uspeli da svoje svedočanstvo o svetu iznesu jednom savremenom i uverljivom ekspresijom.

U razdoblju nakon 1955. skulptura Koste Angeli Radovanija nije pretrpela vidnije promene, već je upornim negovanjem jedne dosledne koncepcije dosegla sve izrazitiji stepen pročišćenja i maksimalne zgusnutosti sadržaja. Obdareno retkim razumevanjem za umetnost davnih kultura, kao i sposobnošću da svojoj formi udahne jedan sasvim savremen unutarnji smisao, Radovanijevo delo je svojom verom u neke konstantne skulptorske vrednosti ostvarilo karakter dubokog duhovnog jedinstva.

Jednu specifičnu figurativnu ikonografiju novog tipa možemo pratiti unutar kruga Kantoci — Ružić — Vulas. Ovim je skulptorima zajednička sklonost ka jednostavnom, vertikalno usmerenom volumenu i izboru drveta kao materijala u kome opredmećuju svoju misao. Pored ovih opštih osobina, ovi skulptori pokazuju i znatna individualna odstupanja koja ih profilisu kao celovite ličnosti. Delo Ksenije Kantoci (1908), karakterisano je velikom ozbiljnošću kojom ova umetnica pristupa oblikovanju svake svoje skulpture, kreće se ka određivanju čvrste homogene mase, diskretno raščlanjene elementima koji otkrivaju daleko

figurativno poreklo ove skulpture u nekim karakterističnim motivskim izvorima. Po zatvorenoj sažetosti svoje forme i nekoj enigmatičkoj dimenziji svoje ekspresije, ova se skulptura približava elementarnoj sugestivnosti predistorijske i arhajske plastike. Figuracija Branka Ružića (1919) svesno je lišena svake anatomske tačnosti u negovanju detalja i svedena je na osnovnu jezgru rustično obrađenog trupla. Materija drveta od koga je njegova skulptura građena data je u potpunoj sirovosti svog fizičkog izgleda, a na njenoj živoj i neravnoj površini vidljivi su brzi i energični rezovi sekire. Upravo ta spontanost u egzekuciji i sklonost da svoju poruku saopštava direktno i otvoreno daju ovoj skulpturi obeležje izvornosti i svežine neposrednog stvaralačkog čina. Nasuprot Ružiću, Sime Vulas (1932) insistira na postupnom ugrađivanju forme koja je, centrirana u vertikalnoj osovini, sastavljena od niza istih ili srodnih elemenata i tako uobličena u novu celinu čije tematsko poreklo ovaj umetnik otkriva u nekim specifičnim motivima mediteranske sredine („Jedra“, „Portal“ i dr.).

Odredene morfološke i misaone srodnosti pokazuju skulptorska opredeljenja dvojice slovenačkih umetnika, Draga Tršara i Stojana Batića (1925): skulptorsko telo, tretirano kao dvostrani reljef ili kao puna masa, sadrži na svojim frontalnim planovima fragmente umnoženih ljudskih figura vezanih u nerazdvojno jedinstvo u monolitnoj formi — simbolizaciji saznanja ovih umetnika o smislu i efikasnosti čovekovih kolektivnih napora. U Tršarovim ciklusima „Manifestanti“ i „Demonstranti“ anatomske delovi figura i sami akcentuju njegovu osnovnu plastičku preokupaciju: slobodno prostorno širenje jedinstvenog skulptorskog organizma koji se raščlanjava unutar otvorenog i izrazitog dinamički profilisanog obrisa; nasuprot tome, u Batićevim grupama „Rudara“ vizija je konkretnija a osnovna forma sažetija, dok je površina skulpture razrađena čitavim sistemom plasticiziranih i grafičkih detalja slobodnog, a mestimično i ornamentarnog karaktera.

Skulptura Ivana Sabolića (1921) prošla je u svom razvoju put od nekih opštih rodenovskih iskustava u tretiranju površine mase i preko jedne izrazite ekspresionističke note u delima iz 1936. godine krenula ka pojednostavljenju forme koja je u svojoj jezgri zadržala određeno figurativno poreklo. („Koritarke“, „Žena iz Pesarovine“). Konceptijom figura, geometrizovanom u svojoj osnovi i usmerenoj ka fiksiranju napetog unutarnjeg stanja mase, zaokupljen je Miša Popović (1925), dok se problemom portretne plastike gotovo isključivo bave u svom delu Nikola Janković (1926) i Milan Vergović (1928).

Tradicije ekspresionizma, shvaćenog ne kao određenje jedne zatvorene stilske celine već otvoreni umetnički metod koji dozvoljava slobodno ispoljavanje unutarnje subjektivne osećajnosti, snažno su prisutne u savremenoj jugoslovenskoj skulpturi. Nastojanje umetnika koji se kreću u ovoj duhovnoj klimi nisu toliko usmerena ka analizi samostalnih i objektivnih vrednosti forme, koliko teže ka iskazivanju jedne vlastite spoznaje koju oni crpu iz najdubljih slojeva svojih neposrednih životnih dojmova. Tragika čovekove sudbine u vremenu i sećanje na brutalnu stvarnost poslednjeg rata predstavljaju ona izvorišta u kojima ovi skulptori otkrivaju sadržinu svojih ljudskih i umetničkih uzbuđenja.

U znaku jednog prenapregnutog emotivnog napona razvija se u toku poslednjih godina skulptorsko delo Vanje Radauša (1906): formirajući svoje poglede na umetnost još u četvrtoj deceniji u krugu socijalne usmerenosti „Zemlje“, Radauš je tek u novije vreme, nošen jednim izuzetnim radnim elanom, doveo svoje verovanje do konačne definicije. Od 1959. god., kada nastaje ciklus „Tifusara“, preko „Panopticum“ i gromada poslednjeg ciklusa „Čovjek i krš“ iz 1962—63. god. misao ovog umetnika kretala se putanjom dramatičnog i afektivnog reagovanja na neka stalna pitanja čovekovog postojanja. Skulptura Matije Vukovića (1925) nastaje u umetnikovom krajnje ozbiljnom suočavanju sa čovekovom egzistencijalnom dramom, a njegov „Ranjenik“ i „Majka s mrtvim detetom“, nastali u intervalu od 1952—55. godine, temelje se na jednom posebnom shvatanju figure koja se oslobađa iz krupnog, gotovo amorfnog volumena. U krugu srodnih duhovnih raspoloženja, tretirajući motiv ljudske figure naglašenim deformacijama u osnovi mase i nemirnim životom fature, te shvatajući je kao simbol osećanja ugroženosti i tragike, kreću se opusi Jovana Soldatovića (1920), Ante Gržetića (1920), Vide Jocić (1921), Valerija Michielija (1922), Nandora Glida (1924) i Mire Jurišić-Krković (1928).

Jedan od tokova u savremenoj jugoslovenskoj skulpturi čine umetnici koji svoju formu grade na osnovnim postkubističkim iskustvima: oni poštuju prioritet pune i kompaktne mase, koju zatim razrađuju izmenom oštro sečenih ploha i ritmom širokih planova. Ovoj koncepciji bliska su ostvarenja Borisa Anastasijevića, Aleksandra Zarina (1923) i Momčila Krkovića (1929), dok se i razvoj Jovana Kratohvila (1924) do 1963. godine, obogaćene ujedno i nekim ekspresivnim momentima u masi, delimično kretao unutar ovih okvira. Znatno slobodniju stilizaciju prirodne forme, okrenute ka njenom dinamičkom razvijanju u prostoru zastupa u svom delu Vojin Stojić (1921).

Poslednjih godina nekoliko istaknutih predstavnika srednje i mlađe generacije otvorilo je svoje nove razvojne etape i radikalno napuštajući dosadašnje koncepte krenulo ka složenijim zadacima oblikovanja. Tako je Jovan Kratohvil kombinovanjem materijala zavarenog gvožđa i mesinga realizovao slobodne sferoidne forme koje postavlja pojedinačno ili u grupnim sastavima i u kojima motiv unutarnjeg prostora u središtu tih kružnih tela postaje onaj plastički problem kome umetnik posvećuje naročitu pažnju. Nova orijentacija Ota Loga (1931) kreće se u pravcu ispitivanja jednog posebnog stanja forme: njegova masa u mnogim svojim bitnim svojstvima zadržava vidljiv stupanj biološke vitalnosti koja unutar jedinstvenog oblika biva udružena sa onim elementima koji nose karakteristike jedne autonomne i gotovo tehnički čiste skulpture — predmeta. Oko 1958. godine višegodišnji ravnomeran razvoj Vojina Bakića započinje sve odlučnije da naginje ka jednoj novoj problematici: napustivši raniji zatvoreni statički volumen, Bakić je u fazi „Razlitalih formi“ naglasio temu dinamičnog širenja „krakova“ raščlanjenog skulptorskog plašta u prostoru. Kao normalna sledeća stepenica ovog procesa stoji njegov poslednji ciklus „Svetlosnih oblika“ iz 1964. godine, čija je struktura bazirana na principu vezanih serija niza identičnih kružnih jedinica koje svojom sposobnošću primanja i odbijanja svetlosnih odblesaka doprinose mogućnostima optičke dinamizacije prostornih celina u koje su smeštene.

U krugu danas veoma razgranate umetnosti „naivaca“, skulptura je zastupljena relativno skromno. Jedini čija shvatanja prerastaju stupanj folkloru i koji jednim delom svoje aktivnosti dotiču svestan plastički odnos prema formi i materijalu jesu Petar Smajić (1910) i Bogosav Živković (1920).

Poslednjih godina naglo širenje novih ideja u savremenoj jugoslovenskoj skulpturi prati pojava niza nadarenih individualnosti mlađe generacije rođenih nakon 1930. godine. (Nadežda Prvulović (1930), Peter Černe (1931), Olja Ivanjicki (1931), Ana Viden (1931), Nebojša Mitrić (1931), Milija Glišić (1932), Stipe Sikić (1933), Franc Rotar (1933), Venija Vučinić-Turinski (1934), Milija Nešić (1934), Kolja Milunović (1935) i dr). Danas je još uvek teško razaznati njihove buduće profile i konačne domete, ali u svakom slučaju njihova prisutnost u savremenosti postaje sve vidljivija. Još uvek živa aktivnost nekolicine pripadnika starije generacije, mnogostruko složeno delo onih umetnika koji se danas nalaze u naponu kreativne snage, kao i sve brojniji priliv mladih, doprinosi da momentalna situacija u savremenoj jugoslovenskoj skulpturi pruža sliku vrlo dinamičnih kretanja, već danas bogatih mnogim značajnim rezultatima i široko otvoreni prema novim zahtevima budućnosti.





IVAN MESTROVIĆ:
Velika udovica
mermer
165 cm.





TOMA ROSANDIĆ:
Harfist, 1934.
bronz
105 cm.

SRETEN STOJANOVIĆ:
Portret prijatelja, 1920.
bronz
41 cm.



FRANCE KRALJ:
Propovednik, 1920/21.
drvo
122 cm.



RISTO STIJOVIĆ:
Devojka s osmehom, 1925.
drvo
81 cm.





PETAR PALAVICINI:
Don Kihot, 1922.
bronz
45 cm.

FRANO KRŠINIĆ:
Odmaranje, 1940.
mermer
74 x 110 cm.



ANTUN
AUGUSTINČIĆ:
Ženski torzo,
1941.
bronz
90 cm.

ZDENKO
KALIN:
Dečje igre, 1952
bronz
36 cm.







KOSTA ANGELI
RADOVANI:
Dunja II, 1961/62.
bronza
63 x 48 x 40 cm.

VOJIN BAKIĆ:
Ležeci torzo, 1957.
kamen
44 x 117 cm.





IVAN SABOLIĆ:
Žena iz Pizarovine, 1957.
bronz
75 cm.

KSENIJA KANTOCI:
Glava čobanice, 1958/59.
drvo
29 cm.





VANJA RADAUŠ:
Šuplja figura, 1962.
bronza
73,5 cm.

STOJAN BATIČ:
Veliki rudar, 1959.
bronza
220 cm.

DRAGO TRŠAR:
Četiri grupe, 1960.
bronza
113 x 130 cm.





VIDA JOCIĆ:
Apel, 1959.
bronz
143 cm.

MATIJA VUKOVIĆ:
Žena s mrtvim detetom, 1955.
bronz
168 cm.

MIŠA POPOVIĆ:
Figura u prostoru, 1961.
bronz
67 x 73 cm.

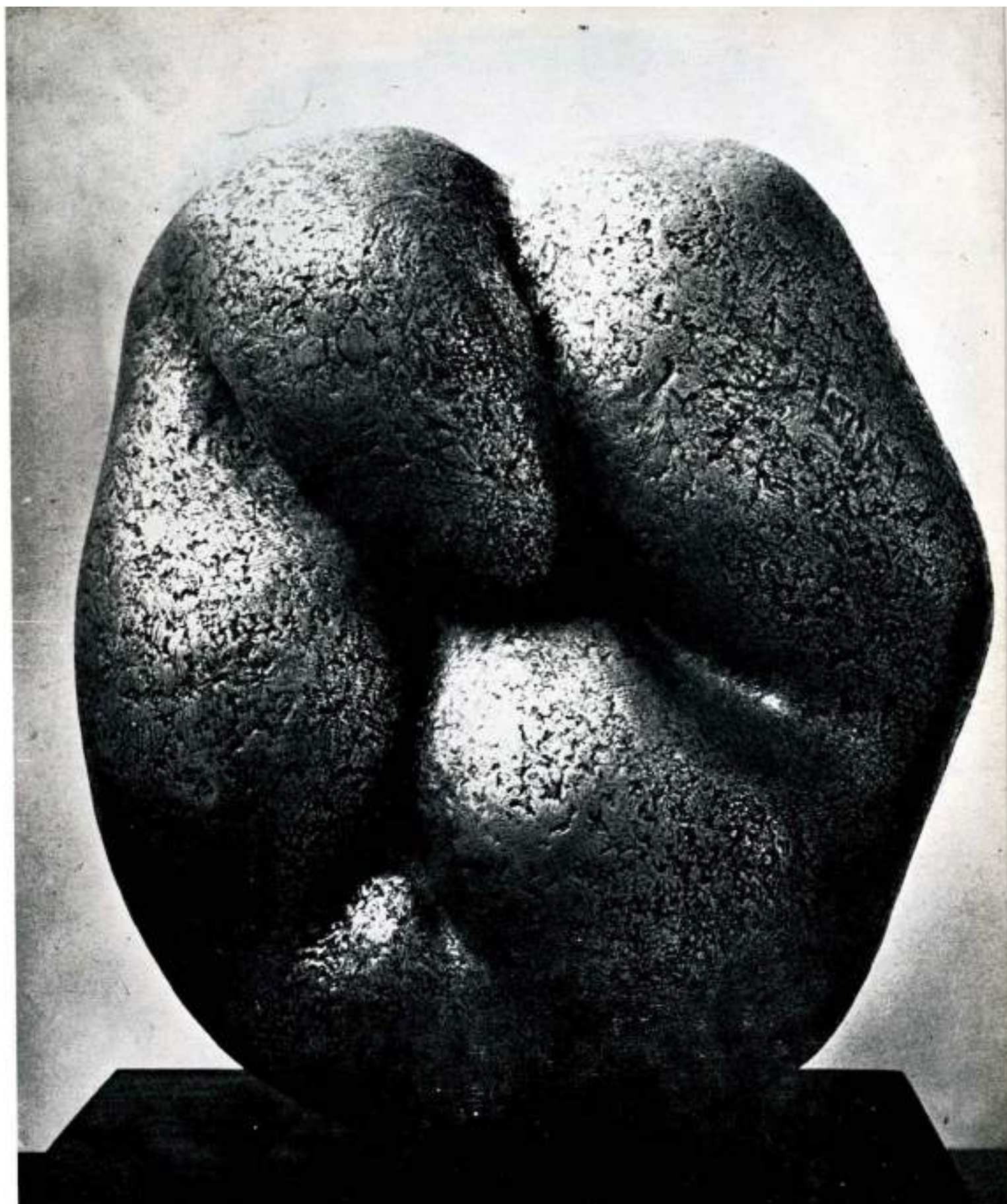


BRANKO RUŽIĆ:

Ptica, drvo
100 x 84 cm.

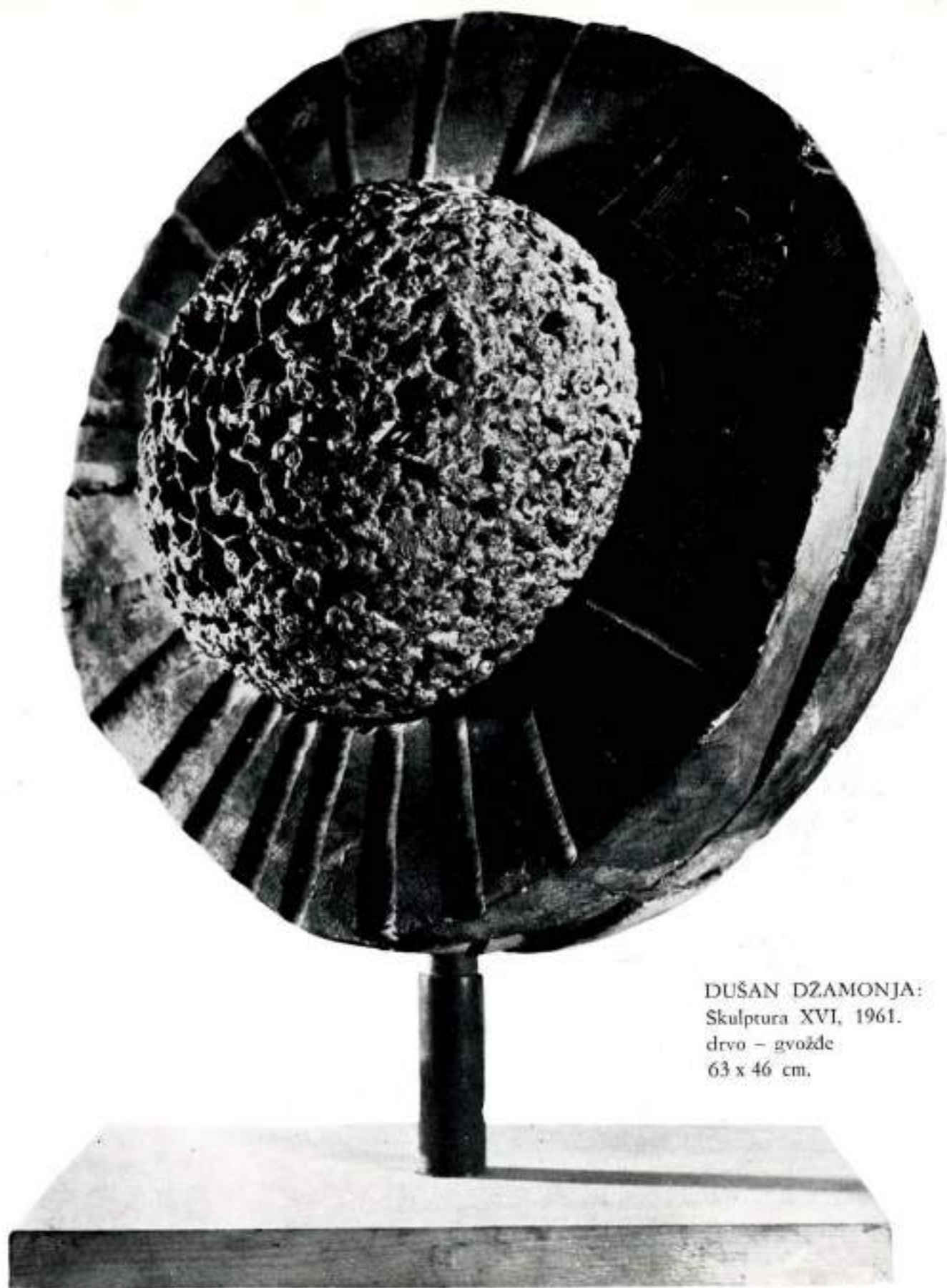
OLGA JANČIĆ:

Medaljon, 1961.
aluminijum
65 x 50 cm.

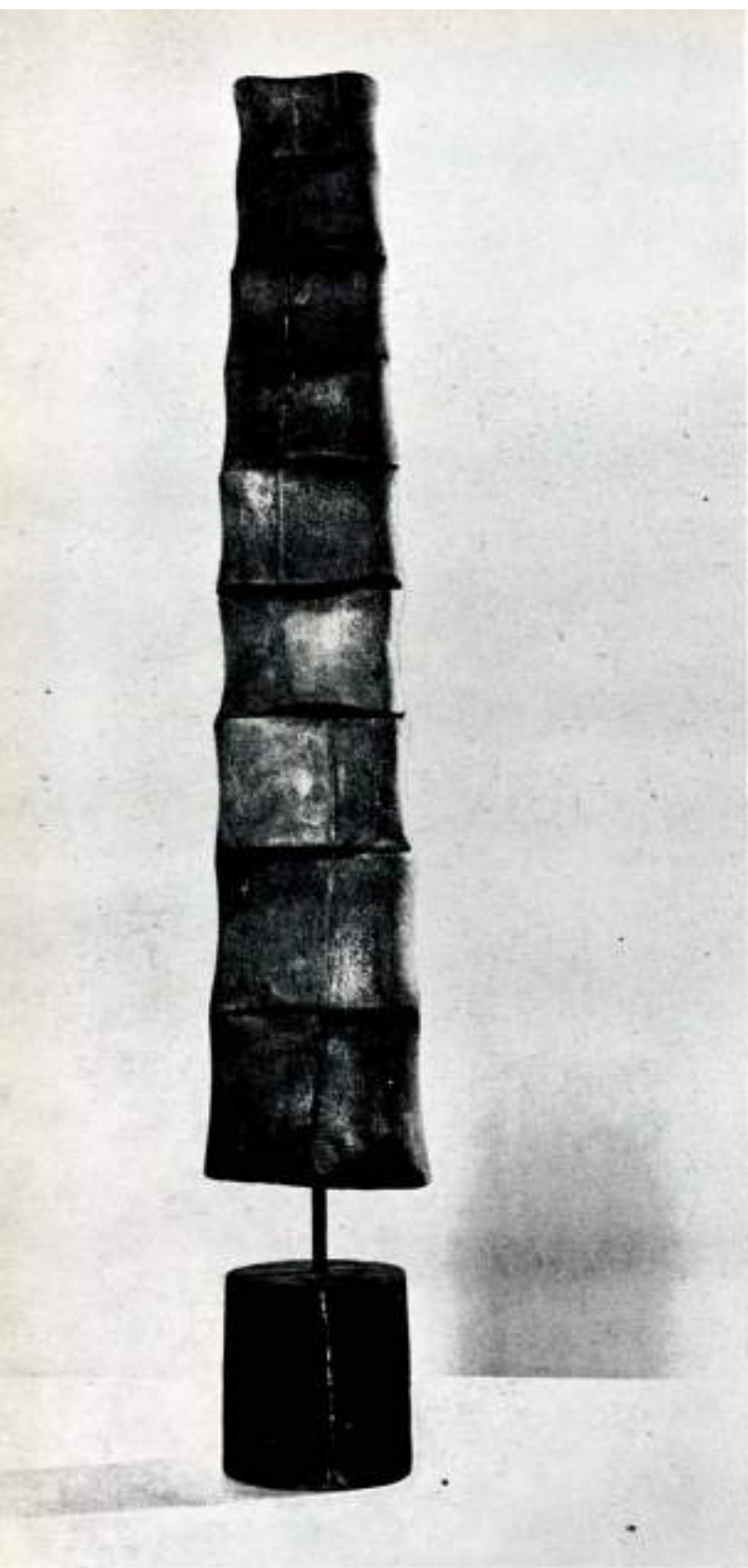




OLGA JEVRIĆ:
Komplementarne forme
1956/57. bronza
112 x 90 cm.



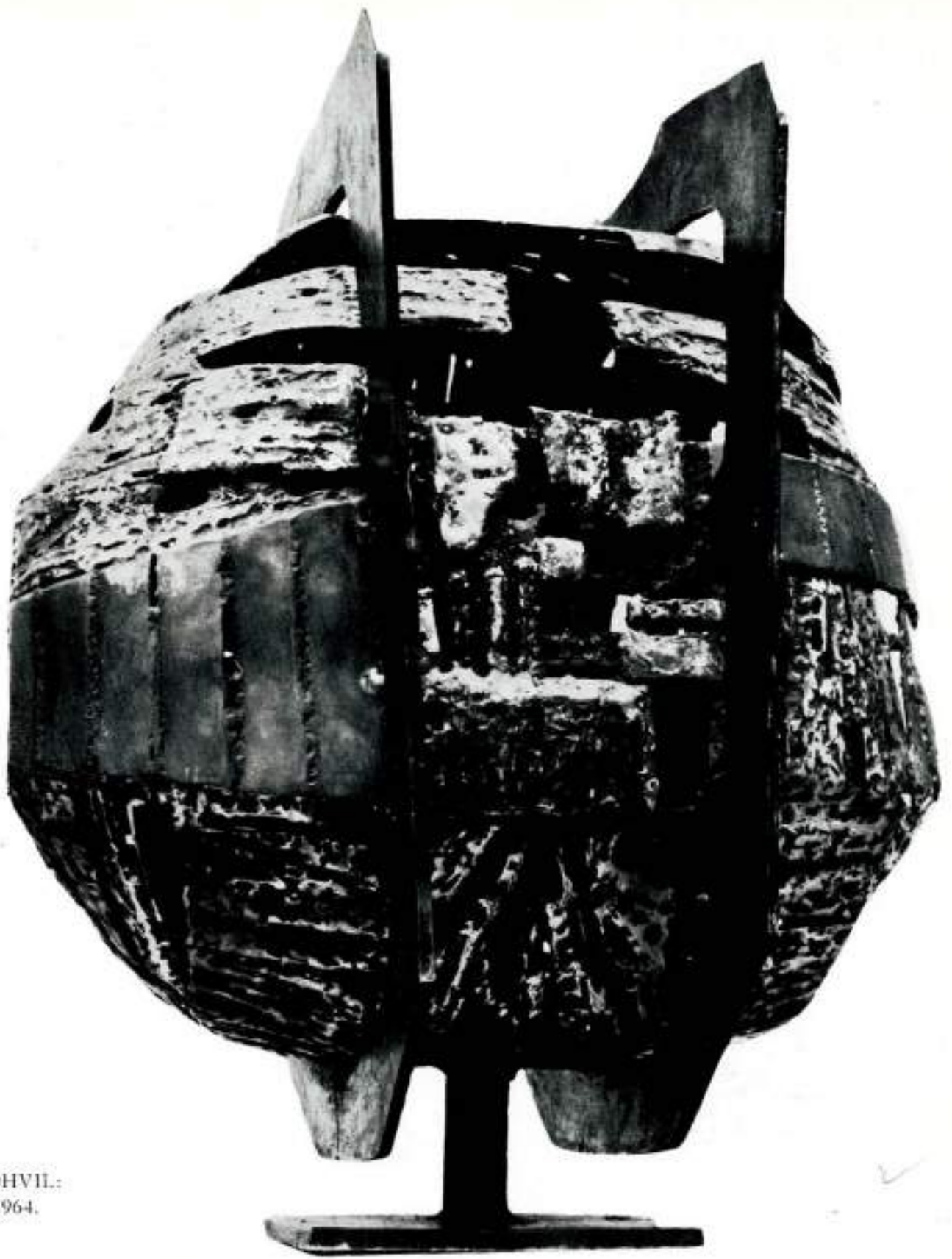
DUŠAN DZAMONJA:
Skulptura XVI, 1961.
drvo - gvožđe
63 x 46 cm.



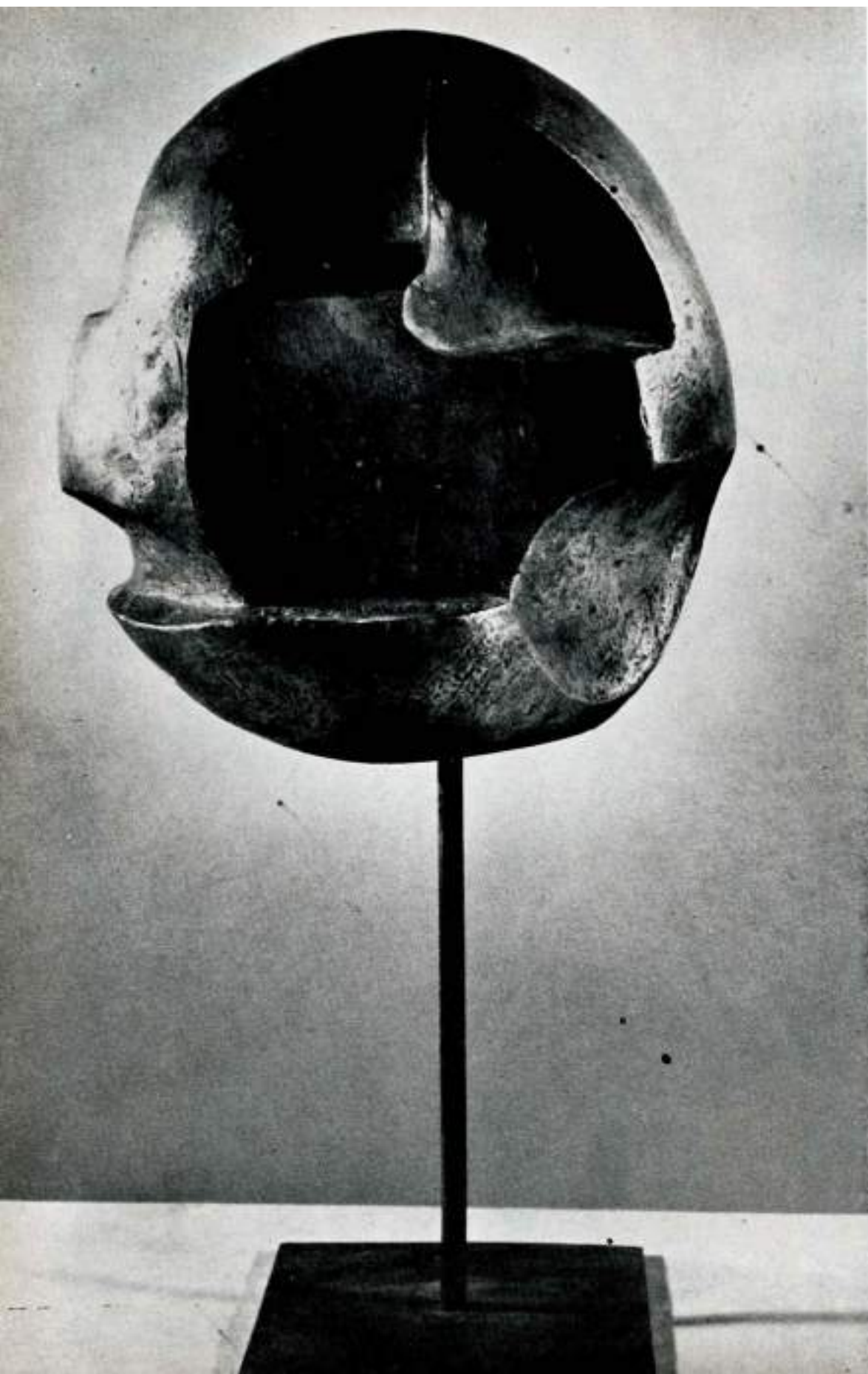
SIME VULAS: Mornarev grob, 1964. drvo 89 cm.



JANEZ BOLJKA:
Motiv iz Ribnice, 1961.
gvožđe
181 cm.



JOVAN KRATOCHVIL:
Kompozicija V, 1964.
metal
80 x 64 cm.



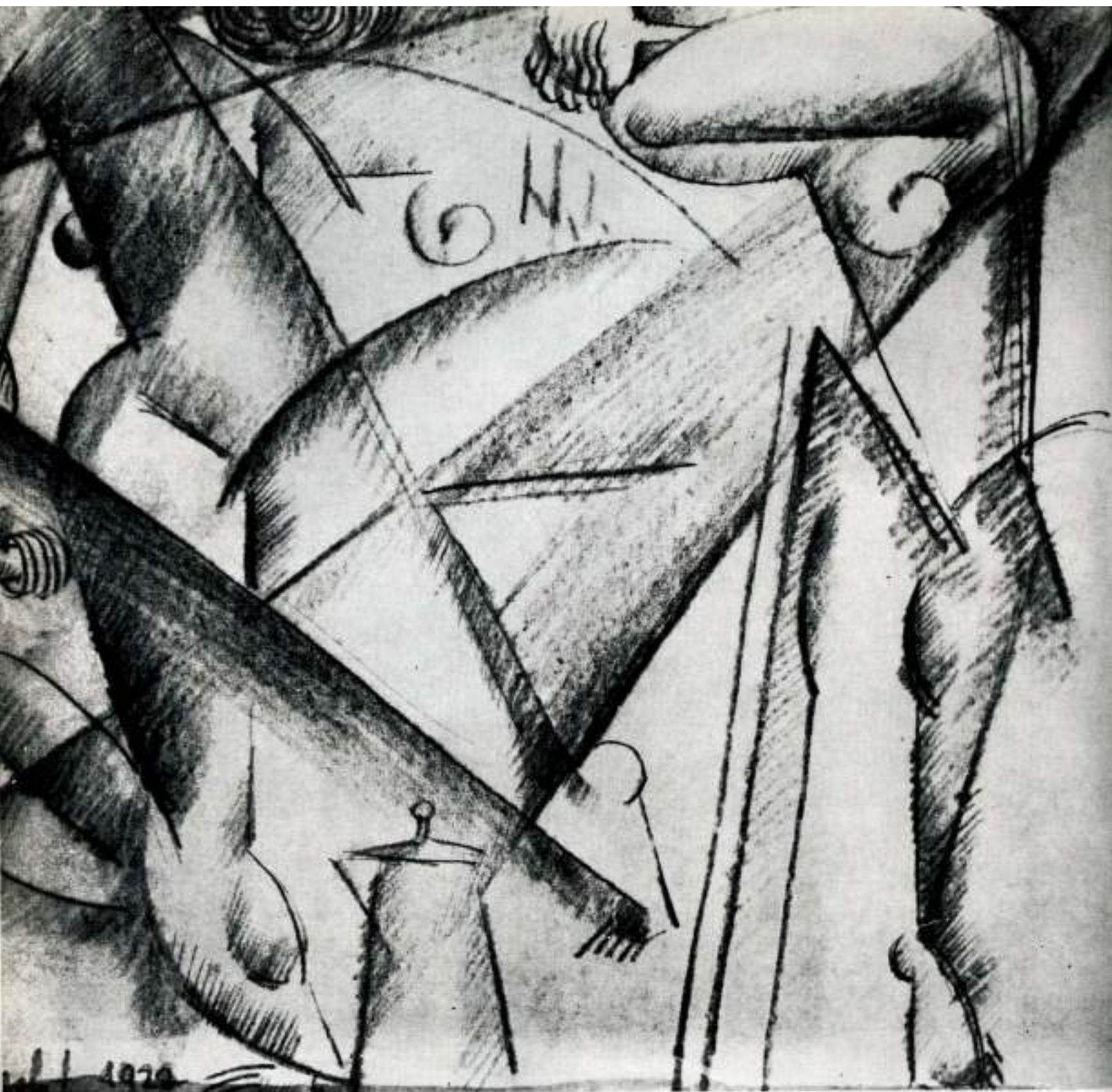
IVAN KOŽARIĆ:
Globus, 1960.
bronz
42 x 21 cm.

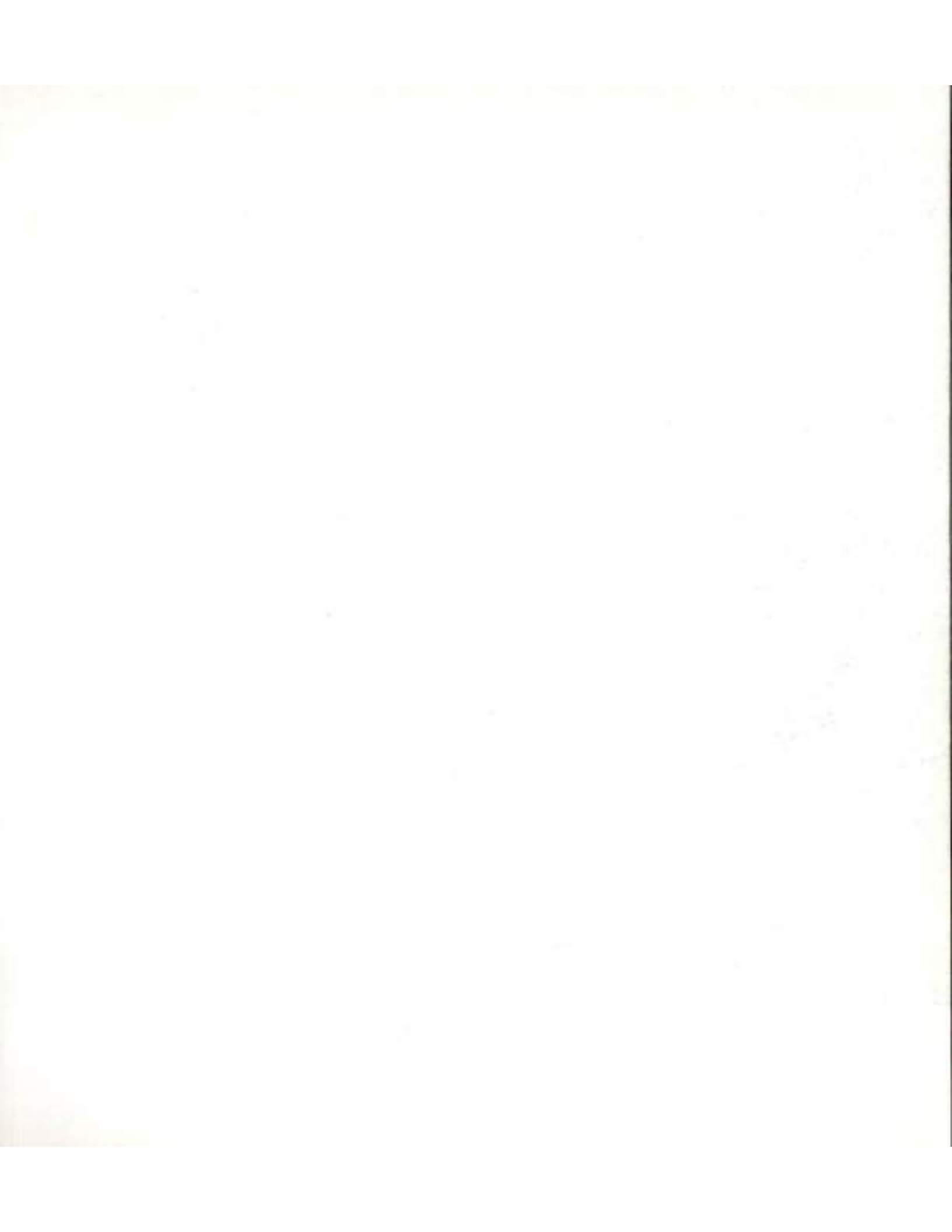
OTO LOGO:
Glava faraona, 1964.
mesing
62 x 42 cm.

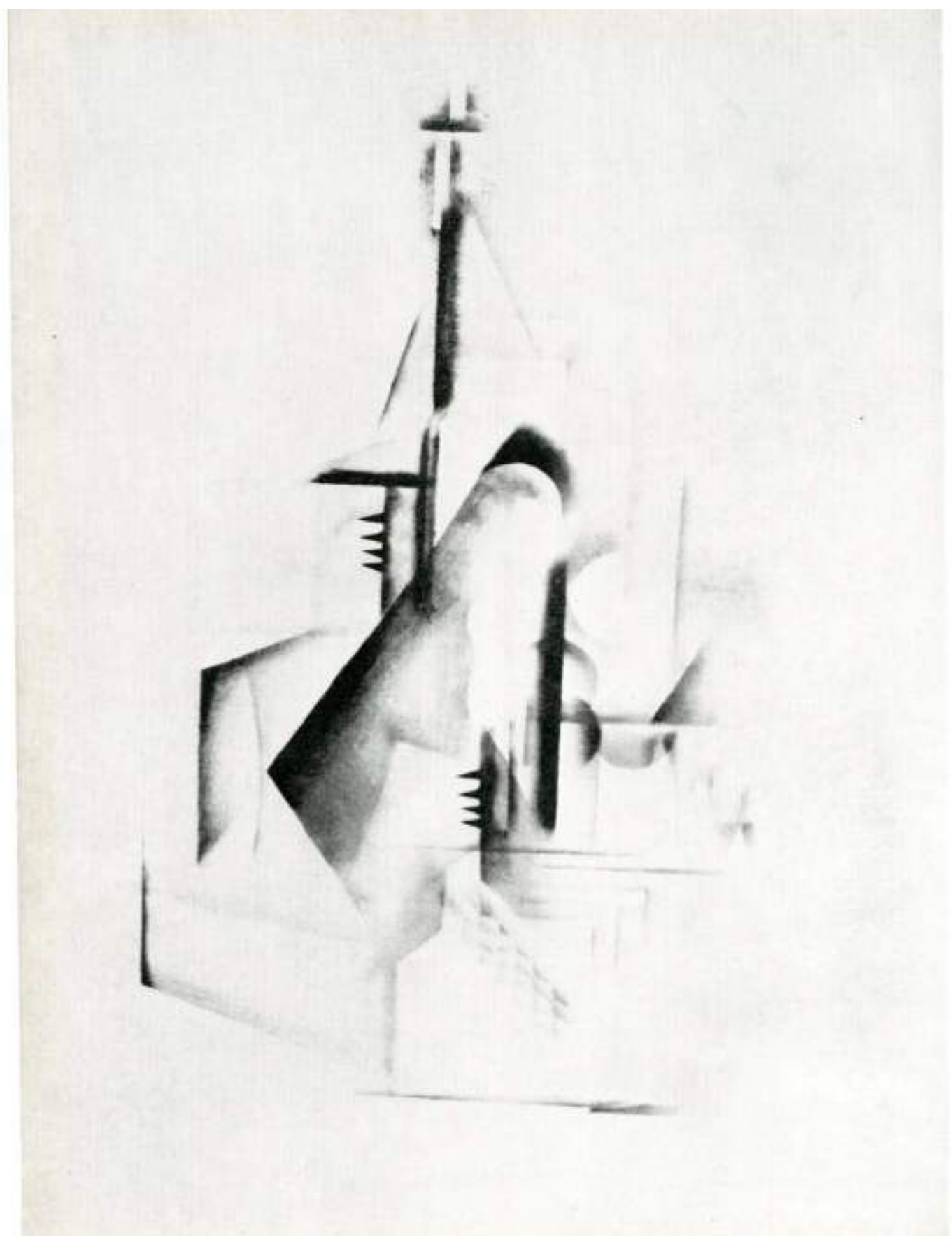




SLAVKO TIHEC:
Lirska vertikala, 1964.
gvožđe
196 cm.









Marija Pušić

Muzej savremene umetnosti nastoji da prikupi dela koja ocrtavaju najznačajnija strujanja i stilska pomeranja u oblasti grafike i uklapaju se u opšti razvoj naše moderne umetnosti, svestan da se potpuna zbirka može stvoriti samo dugogodišnjim sistematskim radom.*

1

Razvoj moderne jugoslovenske grafike ne započinje u svim centrima istovremeno. Dok je u Hrvatskoj Menci Klement Crnčić (1865—1930) krajem XIX veka pripremio tle za kasniji snažniji zamah, u Sloveniji i Srbiji prvi listovi u duhu novih shvatanja pojavljuju se sa zakašnjenjem od skoro dve decenije. Međutim, postoje ipak izvesni zajednički imenitelji, i ako bismo pokušali da skiciramo razvoj jugoslovenske grafike do II svetskog rata, zapazili bismo tri faze. Prva se poklapa sa stremljenjima do 1918, druga sa stvaralačkim nastupom novih generacija posle 1918, a treća sa ideološkim i društvenim kretanjima tridesetih godina, sa tendencijama socijalno angažovane umetnosti.

Impresionizam koji u naše slikarstvo unosi revolucionarna shvatanja, grafiku skoro i ne dotiče. Bakropisi i drvorezi Miroslava Kraljevića (1885—1913) stoje izdvojeno na početku veka, kao nagoveštaj nove tematske i stilske orijentacije u kojoj se susreću impresionizam i secesija. U periodu do I svetskog rata grafika je privukla samo nekoliko umetnika, i to uglavnom iz grupe „Medulić”.

* Nisu zastupljeni pripodnici „Vesne”, kasnije ljubljanske „Lade” „Kolegijuma”, kasnije „Udruženja grafičkih umetnika” u Zagrebu, koji su ponekad i dosta obimnim opusom doprineli popularisanju grafike, ali su pretežno ostajali na platformi akademizovanog realizma i predstavljali više umetnost prošlosti nego sadašnjosti.

2

U periodu između dva rata razvoj jugoslovenske grafike je isprekidan, u znaku povremenih interesovanja i napora retkih, pasioniranih pojedinaca. Mladi iz Zagreba i Ljubljane, afirmisani neposredno pre i posle I svetskog rata, sticajem istorijskih okolnosti bili su upućeni na srednjoevropske umetničke centre, i to je uslovalo da se u njihovim listovima oseti delimična srodnost. Tako je secesija kratkotrajno uticala na stvaralaštvo Tomislava Krizmana (1882—1965), braće Kralj i još nekih autora u Hrvatskoj i Sloveniji, a potpuno zaobišla umetnike u Srbiji.

Ekspressionizam je i u ovoj oblasti ostavljao dublje tragove, omogućujući svakom autoru da u veoma širokim okvirima nađe individualni izraz.

Mapa „Proljetnog salona” i grafička dela Tomislava Krizmana, Ljube Babića (1890), Vilka Gecana (1894), Marijana Trepšea (1897—1964), Ernsta Tomaševića (1897), Sergija Glumca (1903—1964), Ivana Tabakovića (1898) u zbirci Muzeja savremene umetnosti potvrđuju da je u Zagrebu dvadesetih godina interesovanje za grafiku dosta živo. Postepeno se gubi patetičan literarni ton, nasleđen od secesije. Dramatična atmosfera, oštar sukob crno-belih površina, naglašena kontura, umerena stilizacija nose obeležja srednjoevropskih ekspresionističkih strujanja i pariskih uticaja. Najobimniji grafički opus u Zagrebu ostavio je Tomislav Krizman. Pošto je prevladao uticaj secesije, zadržao se, uglavnom, u stilskim okvirima realizma. U litografijama Ljube Babića ublažavaju se kontrasti svetlo tamnog, a dinamična linija zacrtava obrise pejzaža. Vilko Gecan ističe konturu ne zapostavljajući modelaciju. Deformacija oblika umerena je i kod Marijana Trepšea. Ernst Tomašević je u ranim litografijama preuzeo ekspresivni rukopis Van Goga, po čemu je prilično usamljena ličnost, dok se neki listovi u rasporedu planova i metodu građenja pejzaža, nadovezuju na stvaranje Ljube Babića. Ekspresionizam Sergija Glumca, u mapi „Metro”, izdvaja se geometrizacijom površina i transponovanjem jednog posebnog aspekta gradskog života.

Uz bakropis i druge tehnike duboke štampe, kao i drvorez, koji su u Zagrebu i Ljubljani već imali tradiciju — litografija privlači hrvatske, a delimično i slovenačke mlade, tako da je dosta karakteristična za razvoj jugoslovenske grafike do II svetskog rata. U Beogradu je retko primenjivana, kao uostalom i bakropis i akvatinta.

Međutim, i pored ostvarenih i nagoveštenih rezultata, u periodu između dva rata grafika nije paralelno pratila razvoj slikarstva, pa često ni dostizala njegove vrednosti i značaj. Ističe se pedagoška i popularizatorska aktivnost Tomislava Krizmana. Sličnu zaokupljenost grafikom ispoljili su Milenko Đurić (1894—1945) u Hrvatskoj, a Božidar Jakac (1899) i Miha Maleš (1903) u Sloveniji. U Srbiji Ljuba Ivanović (1882—1945), izvanredan crtač sa impresionističkom osetljivošću za efekte svetla, izlaže grafike, drvoreze i linoreze, tek od 1930.

Prvi listovi srpske moderne grafike izuzetno su smela ostvarenja. Apstraktne kompozicije — linorezi Mihaila Petrova (1902), publikovani u „Zenit”-u, „Da-

da-tank"-u, „Ul“-u od 1921 do 1923, okrenuti su ekspresionizmu, ali njegovoj antiliterarnoj, antinaturalističkoj, irealističkoj tendenciji, koja je Kandinskog odvela apstrakciji. U periodu između dva rata, Petrov se kretao smerom apstrakcija-ekspresionizam-realizam. Na relaciji ekspresionizam-realizam razvija se i delo Božidara Jakca, nesumnjivo najznačajnijeg slovenačkog grafičara u tom periodu. Bilo da je komponovao listove u kontrastima širokih ploha, ili ih poetizovao mekšom modelacijom, nijansiranjem tona i arabeskom linije, Jakac je dostizao visoki stepen virtuoznosti.

Razvoj savremene slovenačke grafike, ubrzan „Klubom mladih“ i plimom ekspresionizma u trećoj deceniji ovog veka, u kolekciji Muzeja savremene umetnosti predstavljen je delima Božidara Jakca, Toneta Kralja (1900), Franceta Kralja (1895—1960), Vena Piona (1896) i Mihe Maleša. Tone Kralj je kao grafičar plodniji od Franceta Kralja. Teze Nove stvarnosti smiruju njegov raniji ekspresionizam i u ciklusima iz seoskog života prevladuje izvesna skulptorska stilizacija. Uz sklonost ka socijalnom, tematiku u mnogome tipičnu za ekspresionizam uopšte, bakropisi Vena Piona otkrivaju i druge karakteristike. Rani radovi Mihe Maleša svedoče o kolebanjima mlade, tzv. „četvrte“ umetničke generacije, koja se sve više okretala prema življim, aktuelnijim umetničkim centrima, naročito Parizu. Pošto je pretrpeo uticaj secesije i ekspresionizma, Maleš se u Pragu opredeljuje za umerenije post-fovističke i post-kubističke tendencije, pa je jedno vreme, pre nego što je prišao realizmu, i predstavnik pariske struje.

Podela razvoja jugoslovenske grafike između dva rata na dve faze ne sme se tumačiti bukvalno, kao kruta periodizacija, već samo kao podvlačenje onih shvatanja koja su postala naročito izrazita, pa i tipična u četvrtoj deceniji. Jer kretanja iz ranijih perioda nisu prekinuta. Karakteristično je da zahtevi u smislu traženja nacionalnog izraza, i ranije isticani, od tada dobijaju određeniju idejnu platformu. Time grafika postaje gotovo programatsko sredstvo naprednih umetnika u želji da se umetnost približi radnim masama i tematski usmeri kao agitaciona reč više nego kao estetski eksperiment i poruka.

Pregrupisanje umetnika u Zagrebu od 1926.* signalizuje da mladi donose nova likovna i idejna kretanja. Na stvaranje pojedinih umetnika u krugu „Zemlje“ uticao je jedan tok nemačkog ekspresionizma u kome je nezadovoljstvo mladih ishodišta rata dobijalo naglašenu kritičku, društvenu i političku orijentaciju. Opšta ekonomska kriza u svetu uslovlila je da se aktuelnost Nove stvarnosti ne ograniči samo na Nemačku. Delo Georga Grosza ukazalo je mnogim stvarocima na oblast u kojoj jedan angažovani umetnik može da se inspiriše. U tom smislu, od tridesetih godina se i u jugoslovenskoj grafici primećuje preokret u izboru i plastičnoj obradi teme. Slikoviti predeli, vedute gradova, zatim bizarne, galantne scene, atmosfera kabarea, koncerti, pozorišne estrade, enterijeri kafana, u senke zaronjeni prostori u kojima se kreću povorke atraktivnih likova — napuštaju grafičke listove i ustupaju mesto socijalnom protestu — zemlji

* 1926. Zagreb. Izložba „Šestorice“, izložba Otona Postrahnika i Ivana Tabakovića.

i čvornovatom rukama. Periferija se uselila u umetnost naprednih stvaralaca i zajedno sa selom skinula masku pastoralne idiličnosti otkrivajući svoje istinitije lice.

Grafičko stvaralaštvo četvrte decenije u zbirci Muzeja savremene umetnosti je relativno bogato zastupljeno — onoliko koliko se moglo prikupiti.

Umetnici koji se sreću na izložbama „Zemlje” (1929—1935) prenosili su svoja zapažanja u crtež daleko češće nego u grafičke ploče. Najznačajniji crtački opus u ovoj grupi stvorio je Krsto Hegedušić (1901). Oštrinom kritičke opservacije i smislom za ekspresivnu liniju, njegovi crteži prestaju da budu reportaže i postaju umetnička svedočanstva epohe. U grafičkim listovima Vilima Svečnjaka (1906) izrazit je sarkazam kojim efektno osvetljava karikaturalno viđen kler. Oton Postružnik (1900) sintetizuje i stilizuje oblike.

Marijan Detoni (1905) u nekim mapama mazarelovski otkriva život proletarijata, po čemu je blizak Đorđu Andrejeviću Kunu (1904—1964). U ciklusima „Predgrađe” i „Bog u Trbovlju” Maksim Sedej (1909) je bliži stremljenjima ovih umetnika, nego dotadašnjem delu slovenačkih ekspresionista. Mogućnosti koje je u bakropisu nagovestio, Đorđe Andrejević Kun nije razvijao. Kao osnivač i član grupe umetnika „Život”, svesno se opredelio za robustniji stil u drvorezu i linorezu, da bi dublje zašao u gradsku periferiju, život borskih rudara i epopeju Španskog građanskog rata. Iskrenost uverenja kod ostalih autora nije uvek nadoknađivala umetničku nespremnost; pojedinci su, međutim, mogli da stoje ravnopravno sa vrednostima postignutim u našoj grafici između dva rata (Pivo Karamatijević (1912—1963), mapa „Zemlja”).

U Zagrebu, Ljubljani, Beogradu, kao i kod malobrojnih grafičara u Bosni, drvorez i linorez su veoma karakteristični za pripadnike i simpatizere socijalno angažovane umetnosti, što njihovo stvaranje povezuje i sadržajno i stilski. Ta srodnost se može tumačiti skućenim izborom tehničkih mogućnosti, ali i činjenicom da su pristalice ove tendencije privržene ekspresionizmu koji je u mnogome predstavljao renesansu drvoreza i razvio njegove nove izražajne mogućnosti, kao što je impresionizam, svojevremeno, odigrao istu ulogu u renesansi litografije.

Od 1930. godine u Beogradu se grafika češće izlaže. Više autora bavi se njom povremeno (Franjo Radočaj (1902—1948), Dušan Janković (1894—1950), Ivan Radović (1894), Jelena Čirković (1910) i drugi) i 1930. priređuje se Prva grafička izložba. Organizuju se razmene grafičkih priredaba. Gostovanje članova „Zemlje” na izložbi Savremene grafike u Ljubljani 1930, koja označava i nastup tzv. „četvrte” generacije slovenačkih umetnika, uzvraćeno je izlaganjem slovenačkih grafičara na izložbi grupe „Trojica” u Zagrebu 1934. godine. Na zagrebačkoj Akademiji školuje se niz umetnika koji će, po povratku u Ljubljanu, slovenačkoj umetnosti dati nove impulse. Izlaganjem Maksima Sedeja, pojavom litografija France Mihelića (1907), koje su već nosile klicu njegovog posebnog stila i tematike, kao i grafičkim opusom „Nezavisnih” ispoljavaju se nove težnje: odstupanje od tradicija impresionizma i slovenačkog ekspresionizma.

Mladi, koji su se pojavili poslednjih godina četvrte decenije, obećavali su bogatiji razvoj jugoslovenske grafike ali je to obećanje naglo presekao rat.

3

Borba za oslobođenje zemlje, od 1941. do 1945. predstavlja posebno poglavlje i u istoriji naše umetnosti. Preko crteža i grafika stvorenih u NOR-u i dela nastalih u koncentracionim i zarobljeničkim logorima, uspostavlja se izvestan kontinuitet sa predratnom socijalno angažovanom umetnošću.

Uz uzbudljiva umetnička dela, iz NOR-a su ostali radovi koji imaju vrednost istorijskog dokumenta, svedočanstva herojske epopeje. U tom opusu, spontane beleške umetnika razlikuju se od radova namenjenih propagandi (plakata, proglašenja, vinjeta i zasebnih grafičkih listova). Analizom se otkrivaju dva stilska toka: u jednom se nastavlja razvoj ekspresionističkog izraza, a u drugom — realističkog, u ratu naročito poentiranog i negovanog. To se već sasvim jasno uočava od 1943. i 1944. kada se u partizanima bori niz naših umetnika. Veći broj dela i potiče iz tih godina, dok su ranija samo delimično sačuvana jer su nestajala u toku rata kao plen neprijatelja ili su izgubljena u okršajima.

Mnogi istaknuti jugoslovenski umetnici učestvovali su u NOR-u, pa su i pored nedostataka osnovnih uslova za rad, pod specifičnim okolnostima partizanskog ratovanja, stvorena vredna dela u savremenoj grafici i crtežu. Međutim, pošto je osnovan posle specijalizovanih istorijskih muzeja koji su isključivo kolekcionirali umetnost ovog perioda, Muzej savremene umetnosti nije uspeo da prikupi potpuniju zbirku tih ionako retkih radova. Grafička mapa „Jama“ Ede Murtića (1921) i Zlatka Price (1916), „Plodovi uzbuđenja“ Marijana Detonija, crteži Vanje Radauša, zatim Dušana Vlajića (1911—1945) iz logora u Osnabriku, dela Đorđa Andrejevića Kuna, Piva Karamatijevića i manji izbor radova drugih autora za sada u kolekciji Muzeja jedini predstavljaju umetnost NOR-a.

4

U prvim posleratnim godinama, uz listove koji su ilustrovali izgradnju, pojavljuju se i grafike, razrade skica i zabeleški iz ratnih dnevnika umetnika. Tako je zaokružena jedna tendencija naše umetnosti koju pratimo od tridesetih godina. To su ujedno i dela iskrenog doživljaja i ubedenja, čime se izdvajaju iz mase radova koji su nastali nešto kasnije kao posledica tadašnjih shvatanja o socijalno angažovanoj umetnosti.

Borba protiv dogmatizma doprinela je i usponu savremene jugoslovenske grafike, njenom stilskom rascvetavanju i sadržajnom obogaćenju.

Dok se u Zagrebu 1949. proslavljao jubilej „25 godina grafike na Akademiji“ u Beogradu prva generacija likovne Akademije osniva Grafički kolektiv, a na

tek osnovanoj ljubljanskoj Akademiji već se školuju prvi studenti. Grafičke odseke ovih škola vodili su spremni pedagozi, što je doprinelo da se naglo pojave brojni mladi stvaraoci, od kojih će se neki čak isključivo posvetiti grafici. Generacije afirmisane u Zagrebu i Ljubljani pred II svetski rat dale su nov pravac razvoju jugoslovenske grafike, dok je ta uloga u Beogradu pripala, uglavnom, autorima koji su u umetnički život stupili posle oslobođenja. Od tog vremena u Beogradu postoji veoma živ interes za grafiku, a i u Novom Sadu i u Skoplju deluje nekoliko talentovanih grafičara.

Povećani interes za grafiku rezultat je ugleda i popularnosti koje je ona stekla pre rata i u toku NOR-a, ali i njenog opšteg procvata u svetskoj umetnosti u kojoj, neko vreme, ima intenciju da zameni sliku, zadovoljavajući potrebu sve brojnijih ljubitelja umetnosti — skromnih prihoda — za originalnim umetničkim delom. Odgovarajući toj potrebi, grafika se u jednom trenutku skoro poistovećuje sa slikom, preuzima format i druge premise pa i njeno osnovno izražajno sredstvo — boju. Služeći slikarstvu ipak je više dobila nego izgubila. Vratila se sebi bogatija, oslobođena mnogih okova, predrasuda i konvencionalnih shvatanja, čime su se u mnogome proširile mogućnosti njenog izraza. Uбудuće se razvija paralelno sa slikarstvom, a nekada mu i posuđuje svoja iskustva. Menja se i odnos između nje i društva: lišavajući se anegdoticnosti, napuštajući teren društvene kritike, ponekad je gubila ljubav šire publike, stičući ugled ravnopravne umetničke discipline. Sve to je uslovalo da se prate srodna, skoro paralelna kretanja u svim likovnim disciplinama i da se grafika stilski sasvim uklopi u opšti razvoj savremene jugoslovenske umetnosti.

Pojam realizma se od 1950. godine postepeno proširuje i u oblasti grafike. Napor da se verno reprodukuje objekt zamenjen je naporom da se on stilizuje i ispitivanjem mogućnosti grafičkih tehnika. U beogradskom krugu naglašen je interes za tehnike bakropisa i akvatinte, za klasični grafički izraz crno-belog. Međutim, istovremeno, u svim centrima podjednako, uočava se invazija boje, procvat litografije i dosta često insistiranje na kolorističkim efektima u linorezu, drvorezu i drugim tehnikama, što se može objasniti kretanjima svetske grafike, posebno u okviru Pariske škole, uz napomenu da pikturalnost nikada nije ugrozila razvoj jugoslovenske grafike jer je sačuvan kriterijum o suštini i individualnosti ove tehnike.

Period do 1955. godine obeležen je intenzivnim radom, uglavnom eksperimentisanjem, mada je nekoliko autora dalo ostvarenja koja su prihvaćena kao autentični rezultati i doprinosi. Od osnivanja međunarodne izložbe grafike u Ljubljani 1955. godine, odnosno 1957. od kada brojnije nastupa i najmlađa generacija grafičara, razvoj je još intenzivniji. Smelije se istražuje, napuštaju principi klasične čistote grafičkog prosedea i koriste novi efekti i sloboda u obradi ploče, što neke autore pretvara u alhemičare koji složeni tehnološki postupak skrivaju iza novorođene grafičke kategorije tzv. „kombinovane tehnike“.

Stvaranje prvih posleratnih godina osciliralo je u širokom dijapazonu od realizma do ekspresionizma. Vremenom realizam prima poetsku intonaciju, koja ga nekad

odvodi u metafizički realizam i približava sferama fantastike, ili se razvija u pravcu tzv. nove figuracije, gde se dodiruje sa ekspresionističkim i nadrealističkim strujanjima. Postepeno oslobađanje od vernog reprodukovanja predmeta imalo je za posledicu veću slobodu u interpretaciji i izboru sižea, pa i potpuno apstrahovanje objekta.

Grafičari, afirmisani između dva rata, nastavljali su realističke tradicije ili svoj specifično „klasični“ vid ekspresionizma (Božidar Jakac, Mihailo Petrov, Đorđe Andrejević Kun, Tomislav Krizman, Marijan Detoni, braća France i Tone Kralj, Pivo Karamatijević, Vilim Svečnjak).^{*} Na njihovo delo nadovezuju se autori koji su u umetnički život stupili neposredno pred II svetski rat ili posle oslobođenja (Branko Šotra (1906—1960), Riko Debenjak (1908) i dr.). Srazmerno brzo, u toku nekoliko godina, umetnici, naročito predstavnici mlađe generacije, sve su slobodniji u svojim nastojanjima, tako da izrastaju u nosioce izvanredno intenzivnog i bogatog razvoja naše savremene grafike koji se uklapa u tokove svetske grafike.

Samoborski ciklus Zlatka Price, iskidani koreni i figure Stojana Čelića (1925), prozirni listovi Alberta Kinerta (1919), groteske Vilima Svečnjaka kao izvanredni grafički rezultati do 1955. godine predstavljaju jednu novu, savremenu likovnu formulaciju, varijantu tzv. linearnog ekspresionizma. Tada već i France Mihelić nalazi svoj posebni zamišljeni, melanholični i u mnogome nadrealni svet, ponikao iz kurentskih svečanosti i postaje prethodnik fantastike kojoj se, kroz karnevalski vrtlog, približava i ekspresionizam Marija Maskarelija (1918). Poetski realizam Boška Karanovića i Mladena Srbinovića (1925), u tehnici litografije, usmeren je umerenom kolorističkom ekspresionizmu. Karanović je skoro isključio boju iz svojih listova, razvijajući se kao izraziti grafičar; Srbinovićev grafički izraz je u funkciji njegovog slikarstva, što se uočava i u posleratnom grafičkom opusu Otona Postružnika, Marija Pregelja (1913), zatim Lazara Vujaklije (1914), Aleksandra Lukovića (1924), i još nekih slikara.

Ekspresionizam, kao novi romantičarski nemir i otpor prema ograničavanju pravilima i normama, proteže se u svojoj stilskoj polimorfnosti na različite načine u delu mnogih današnjih grafičara (Marij Pregelj, Nikola Martinoski, Kosta Angeli-Radovani (1916), Vilko Selan Gliha (1912), Jelena Čirković, Ankica Oprešnik (1919), Ive Šubic (1922), Dragutin Avramovski (1931), Petar Mazev (1927), Milan Kerac (1914), Josip Restek (1915), Zlatko Slevce (1926), Miodrag Rogić (1932) i drugi). Neki autori se zadržavaju na ekspresionizmu forme, neki u kompoziciju unose i izvestan geometrizam i reskost linije i konture. Sve su to često genetske etape ka apstraktnom izrazu i fantastici. Smisao za ravnotežu čistih oblika i njihov autonomni život razvijen je kod Ivana Picelja (1924) i Dragoslava Stojanovića-Sipa (1920), s tim što je Picelj isključivije opredeljen za geometrijsku apstrakciju — koja inače ne privlači mnogo naše umetnike — insistirajući na antisubjektivnom stavu: verovanju u lepo kao objek-

^{*} Grafički radovi Vilima Svečnjaka izloženi 1952. u Zagrebu predstavljali su za to vreme smelcu interpretaciju ekspresionizma.

tivnu racionalnu vrednost. To je shvatanje da naša epoha zahteva novi tip stvaraoca koji bi oblikovao vizuelnu realnost mašinizirane civilizacije poštujući matematički i industrijski duh vremena, u težnji da ostvari sintezu umetnosti u novim urbanim celinama. Za sada su pobornici te teorije još retki*.

Među najmlađim autorima sličnih shvatanja ističe se Miroslav Šutej (1936). Njegovi grafički listovi su se pojavili 1962. predstavljajući originalan doprinos geometrizovanoj apstrakciji slično kako se ona razvija u Novim tendencijama u smeru vazarelovske optičke igre koju u najnovijim radovima zastupa i Ivan Picelj.

Shvatanje da je primarna funkcija umetničkog dela lični izraz osećajnosti čime ono postaje i izraz čovekov uopšte daleko je bliže jugoslovenskim umetnicima, pa je izraženija i njihova sklonost ka asocijativnom, maštovitom i lirskom. U toj veoma širokoj skali traženja, niz autora donosi autentične vrednosti, bilo da su zaokupljeni problemom transponovanja pejzaža, formi života i ritma pokreta, ili da ih kondenzuju i prevode u znak. (Stojan Celić, Oton Gliha (1914), Andrej Jemec (1934), Zlatko Prica, Milivoj Nikolajević (1912), Biserka Baretić (1933), Milo Milunović (1897), Ordan Petlevski (1930), Albert Kinert, Edo Murtić, Jovan Kratochvil (1924), Oto Logo (1931), Bogdan Borčić (1926), Ferdinand Kulmer (1925), Josip Restek, Ankica Oprešnik i dr.). Čak i izraziti predstavnici apstrakcije i strukturalizma u grafici — naturalizma materije i magije kaligrafskog znaka — kao Riko Debenjak i Janez Bernik (1933), u ranijim radovima pa i kasnije mogu da se priključe ovoj grupi umetnika.

Savremena antigeometrijska apstrakcija u grafici počela je da živi tek kada su autori sa tipično grafičkom senzibilnošću osetili kakvo bogatstvo krije ploča i kolike su mogućnosti same grafičke fature. Time grafika prati strukturalističke tendencije, a unekoliko je i njihov prethodnik. Riko Debenjak je pošao od poetskog realizma da bi kasnije, između 1955. i 1957, kao izvanredan tehničar prvi krenuo u istraživanja tananosti tona, fature i boje u bakropisu, akvatinti i kombinaciji ovih tehnika, i tim putem stigao do apstrakcije. Ova pasija toliko obuzima nekoliko slovenačkih grafičara, naročito predstavnika najmlađe generacije (Janez Bernik, Janez Boljka (1931), Bogdan Borčić, Vladimir Makuc (1925), da postaje sinonim ljubljanske grafičke škole, mada se, kao karakteristična inovacija u grafičkom prosedeu, nalazi i u drugim umetničkim centrima, naročito šezdesetih godina. Mihailo Petrov je eksperimentisao grafičkom fakturom da bi se uglavnom, od 1960, usredsredio na slobodnu kompoziciju, približavajući se enformelu koji kao varijantu apstrakcije zastupaju još neki autori.

Marko Krsmanović (1930), Boško Karanović, Božidar Džmerković (1930), koriste u svojim novim radovima efekte reljefne duboke štampe i tako najavljuju

* U oblasti tzv. primenjene grafike geometrijska apstrakcija ima daleko brojnije pristalice tako da se i snažnije oseća u stilskom razvoju plakata, opreme knjige i uopšte deluje na evoluciju sredstava vizuelne komunikacije.

novu figurativnost, kao što je i Vladimir Makuc rafiniranim grafičkim postupkom svoj ekspresionizam obojio prividno dečijom naivnošću, sadržajem jednog novog realizma.

Poetski realizam koji je zaokupljen intimnim i tihim doživljavanjem prirode i ljudske egzistencije (Mirjana Mihač (1924), Slobodan Pejović (1932), Nikola Rajzer (1918), Milorad Janković (1927), Vila Memnuna (1934) i dr.) dosta je usamljen. Međutim, realizam je nosio i klicu razvoja nadrealizma i fantastike i ta tendencija se ispoljila kao inspirativna i plodonosna, privlačeći najmlađe umetnike. Izvanredna tehnička virtuoznost ove generacije, stečena još tokom školovanja, dozvolila je talentovanim pojedincima da brzo, skoro bez lutanja, nađu samostalan put i izraz.

Umetnička stvarnost za njih je najčešće pitanje šireg filozofskog shvatanja i osećanja specifične senzibilnosti epohe. Tehnicističkoj svesti Novih tendencija oni suprotstavljaju realnost materije i snova. Te alternative krajnje su konsekvence doživljaja univerzuma, stava da se on može konkretizovati u detalju materije ili transponovati, projektovati u simbol. Ta dva polariteta prepoznajemo u strukturalističkim i nadrealističkim tendencijama kao odraz analitičke ili sintetičke vizije sveta. Dok već pomenuti slovenački grafičari zastupaju strukturalističku struju, u krugu beogradskih umetnika istaknutija je nadrealistička.

Radovi mladih beogradskih nadrealista, po svojoj poetskoj intonaciji i smislu za likovnu metaforu i simboliku, stoje skoro sasvim izdvojeno u razvoju naše grafike. U želji da unesu novi sadržaj u figurativnu umetnost, da je preporode i osavremene, Branko Miljuš (1936), Radovan Kragulj (1934), Miodrag Nagorni (1932), Bogdan Kršić (1932) i drugi, spletom linija, sukobom svetla i senke, otkrivaju ponore svojih snova i razigrane mašte. Ne osvrćući se na klasično pravilo nadrealizma — automatizam prevođenja košmarnih simbola podsvesti — interpretiraju ga samostalno, zadržavajući pravo da ga svesno osenče svojim opsesijama i problemima, radostima i strahovanjima koja im je u nasleđe predao naš ratnom neurozom opterećeni vek.

Dok je Miodrag Nagorni zagledan u kosmička kretanja, Bogdan Kršić u stravu rata, Branko Miljuš romantizuje svoje vizije, zaokupljen misterijom nastajanja i postojanja, i ta egzistentna čovekova pitanja zagcnetke su njegovog maštanja.

U Sloveniji tendencije ka nadrealnom i fantastici inspirisane su delimično elementima narodne umetnosti i života koji su potpuno slobodno i individualno interpretirani u delu svakog autora (France Mihelič, Jože Horvat Jaki (1930), Marijan Pogačnik (1920)). France Mihelič je od magijskog realizma krenuo u astralne oblasti apstrakcije, ponevši sa tla, kao daleki eho realnosti, samo neki detalj. Marijan Pogačnik iz seoskih idila postepeno izdvaja stilizovane fragmente i pretvara ih u ornamentalni preplet apstraktnih znakova.

Karel Zelenko (1925) i, u Zagrebu, Zlatko Bourek (1929), a u najnovijim radovima i Željko Hegedušić (1906), zadržavaju se na slici gradskog, vašar-

skog košmara pokušavajući da anegdotom ilustruju jedan filozofski stav, dok je nekoliko mlađih autora opsednuto užasima rata i uništenja.

Od 1960. brojnije se afirmiše najmlađa generacija grafičara koja proširuje stilski dijapazon razvoja jugoslovenske grafike. Trenutno u Muzeju savremene umetnosti zastupljeno je sa preko 900 listova više od 100 autora. U potpunjavanjem ova kolekcija treba da prerasta u grafički kabinet koji će još opsežnije prikazivati razvoj u proteklih šezdeset godina i pratiti dalja kretanja.



MIROSLAV KRALJEVIĆ:

Tuča u kafani, 1912.

bakropis

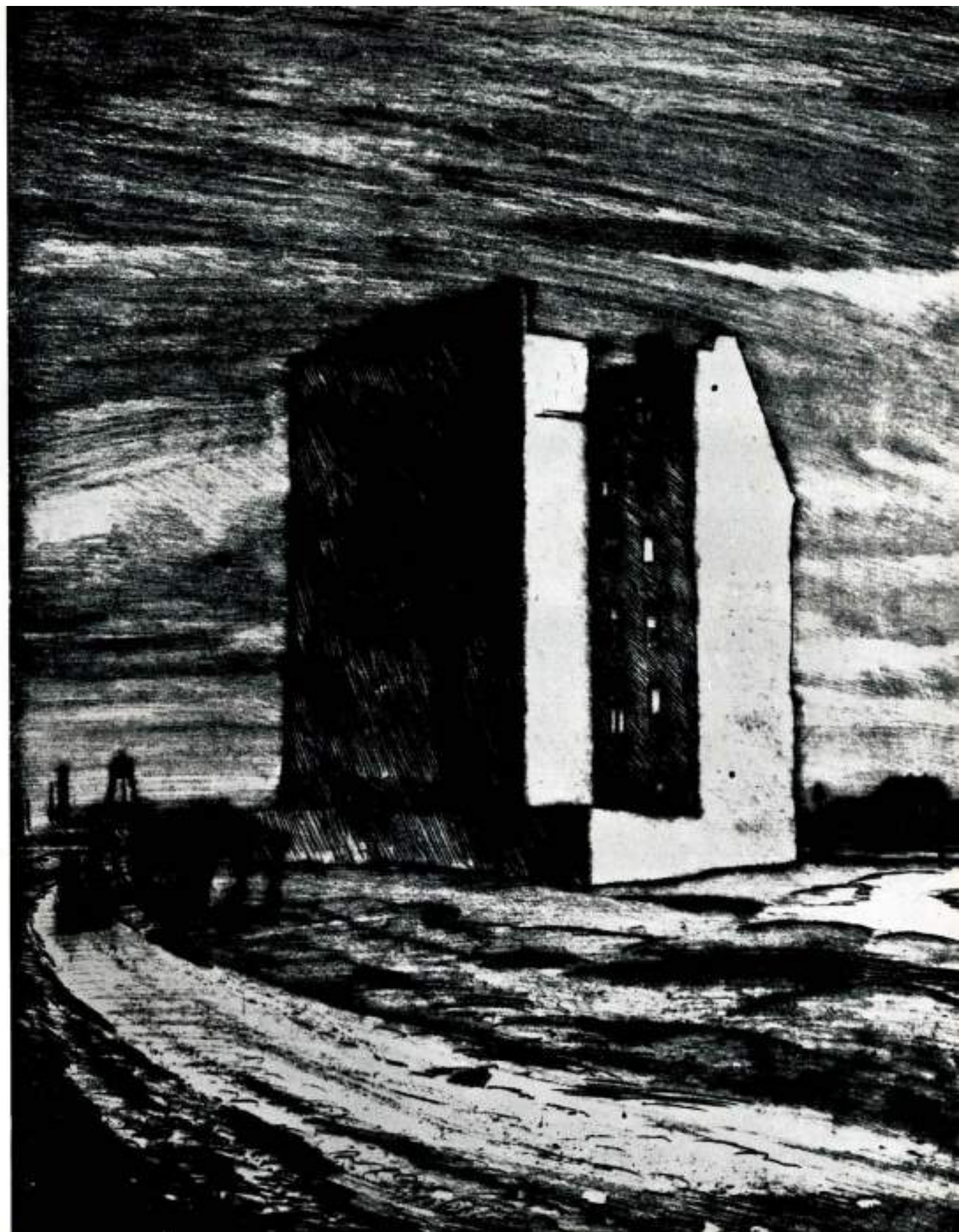
175 x 205 mm.

TOMISLAV KRIZMAN:

Zagreb - Prva novogradnja na
Sajmištu, 1919.

bakropis

345 x 265 mm.





BOŽIDAR JAKAC:

Crna pivara, 1922.

drvorez

252 x 410 mm.

MIHA MALEŠ:

Karneval, 1927.

litografija

360 x 265 mm.







LJUBA IVANOVIĆ:
Manastir Zrze – ikonostas
linorez
270 x 250 mm.

MIHAILO PETROV:
Barke i mesec, 1923.
drvorez
117 x 139 mm.



DORDE ANDREJEVIĆ-KUN

Krvavo zlato, 1934.

drvorez

136 x 110 mm.

VILIM SVEČNJAK:

Pariske reminiscence, 1933.

linorez

440 x 330 mm.







ALBERT KINERT:
Žena na muli, 1953.
suva igla
275 x 203 mm.

FRANCE MIHELIČ:
Pogreb iluzija II, 1955.
linorez
350 x 500 mm.



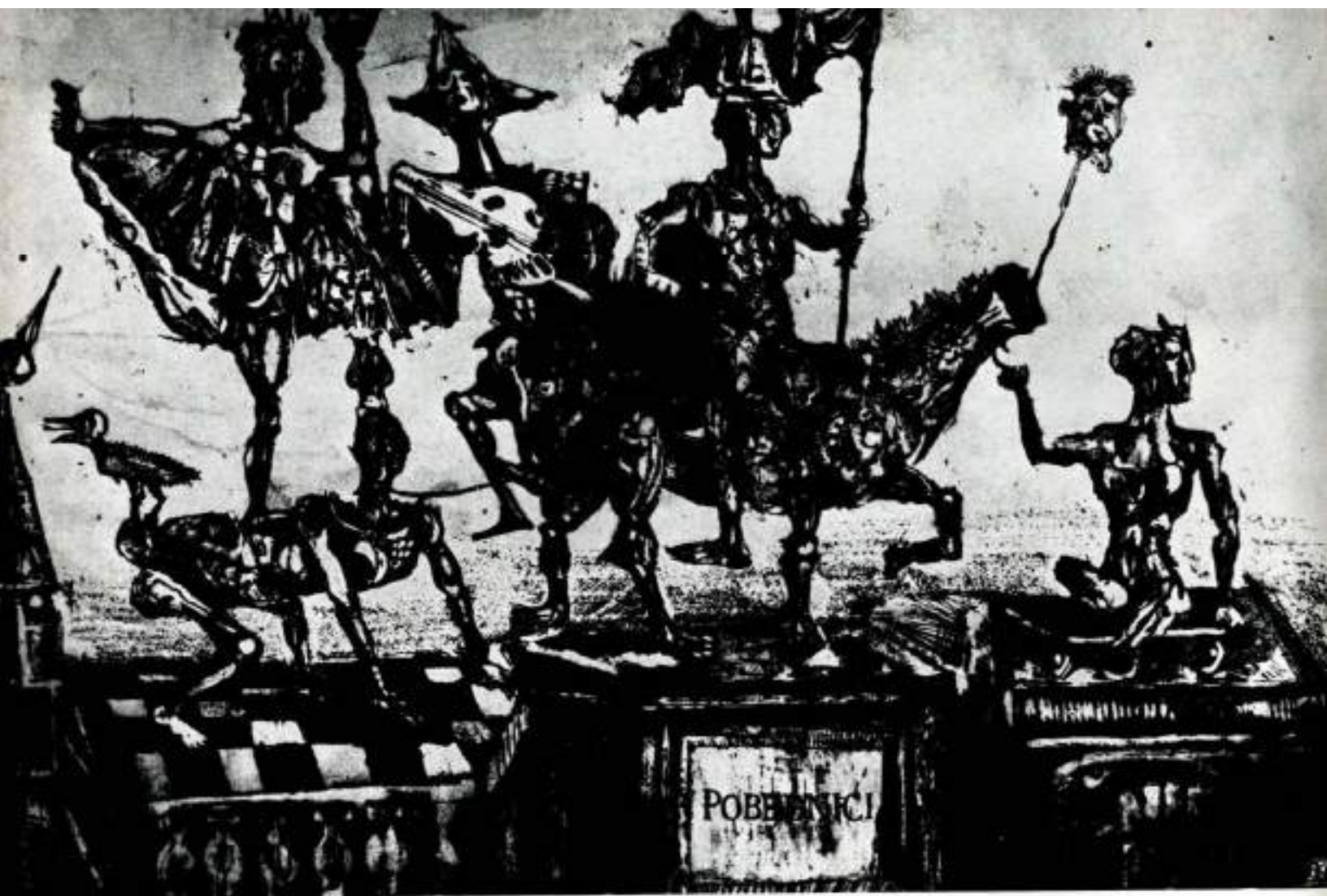
ALEKSANDAR LUKOVIĆ:

Sumoran dan, 1959.
litografija u boji
500 x 700 mm.

BRANKO ŠOTRA:

Iz šume, 1959.
drvorez
560 x 450 mm.





BOGDAN KRŠIĆ:
Pobednici, 1962.
hakropis – akvatinta
320 x 460 mm.

ANKICA OPREŠNIK:
Lovište III, 1962.
linorez – drvorez
650 x 550 mm.



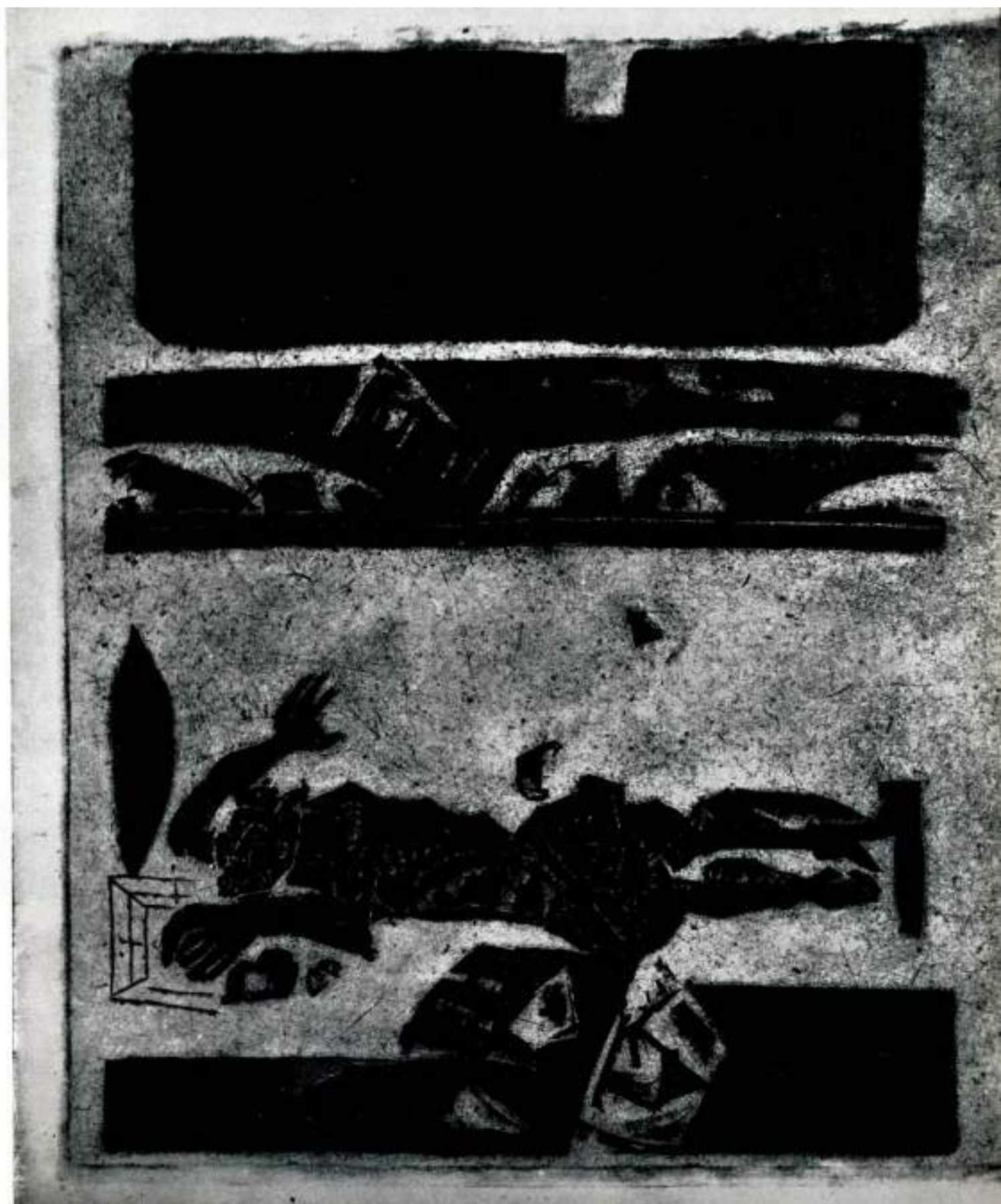


MARKO KRSMANOVIĆ:

Četiri figure, 1964
duboka štampa u boji
320 x 500 mm.

BOŠKO KARANOVIC:

Mrtvi satir, 1963.
gravira u linoleumu
375 x 385 mm.





VLADIMIR MAKUC

Magarac, 1962.

akvatinta u boji

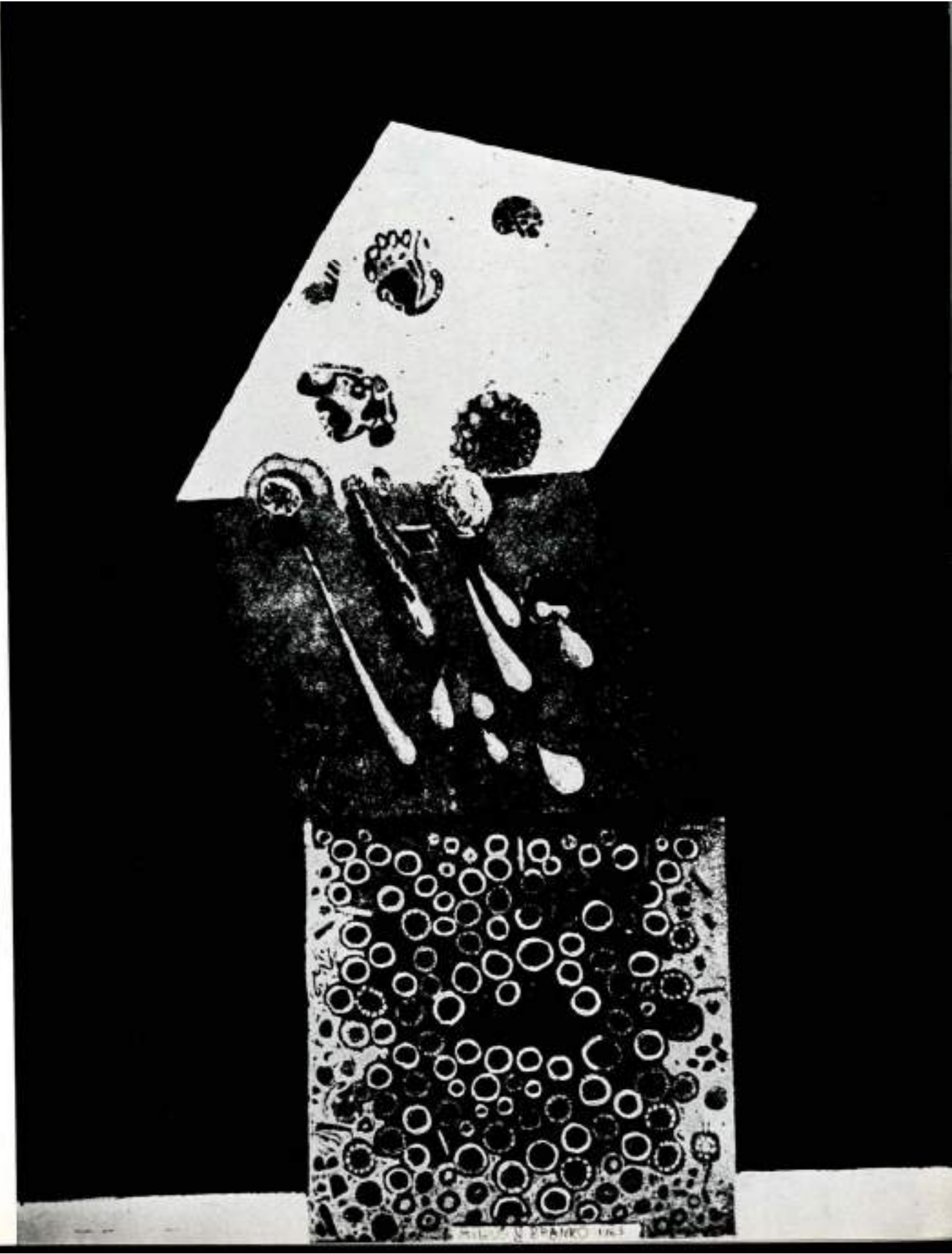
390 x 490 mm.

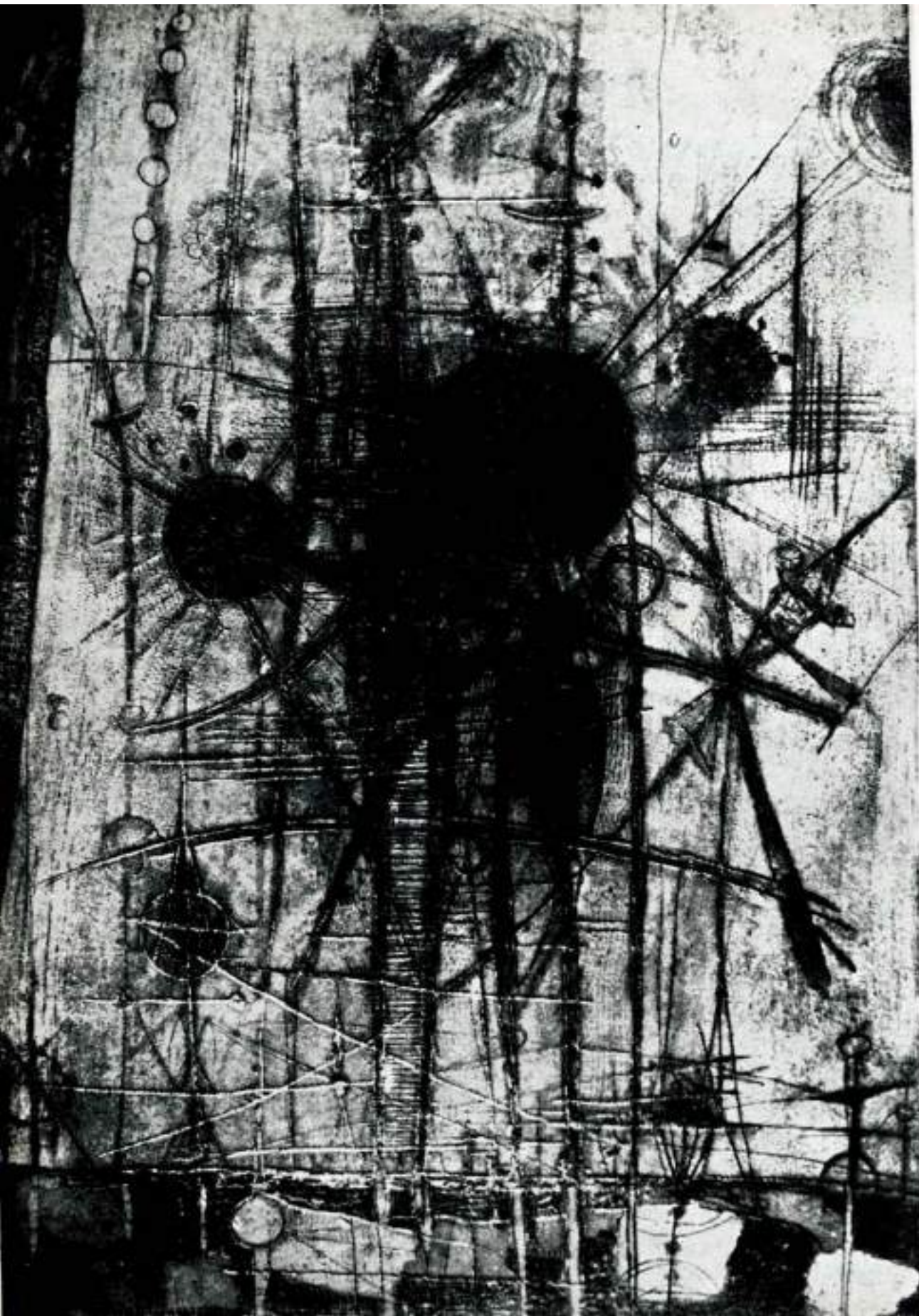
BRANKO MILJUŠ:

Pieta, 1963.

akvatinta

275 x 210 mm.





JOSIP REŠEK:
Svemirska
kretanja, 1964.
bakropis –
akvatinta u boji
650 x 460 mm.

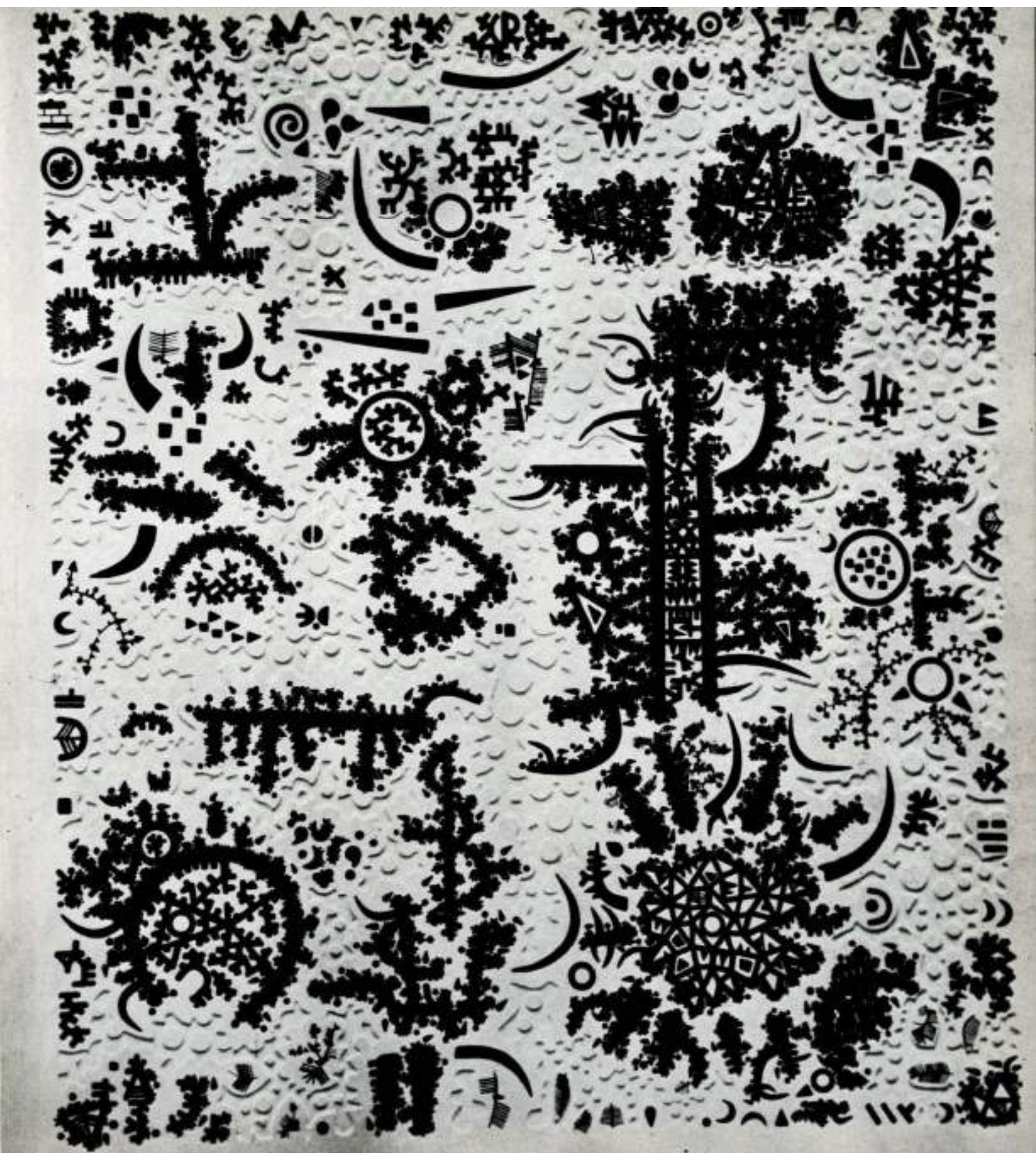
RIKO
DEBEJNAK:
Tragovi na
malteru XXII,
1961. bakropis –
akvatinta u boji
645 x 500 mm.

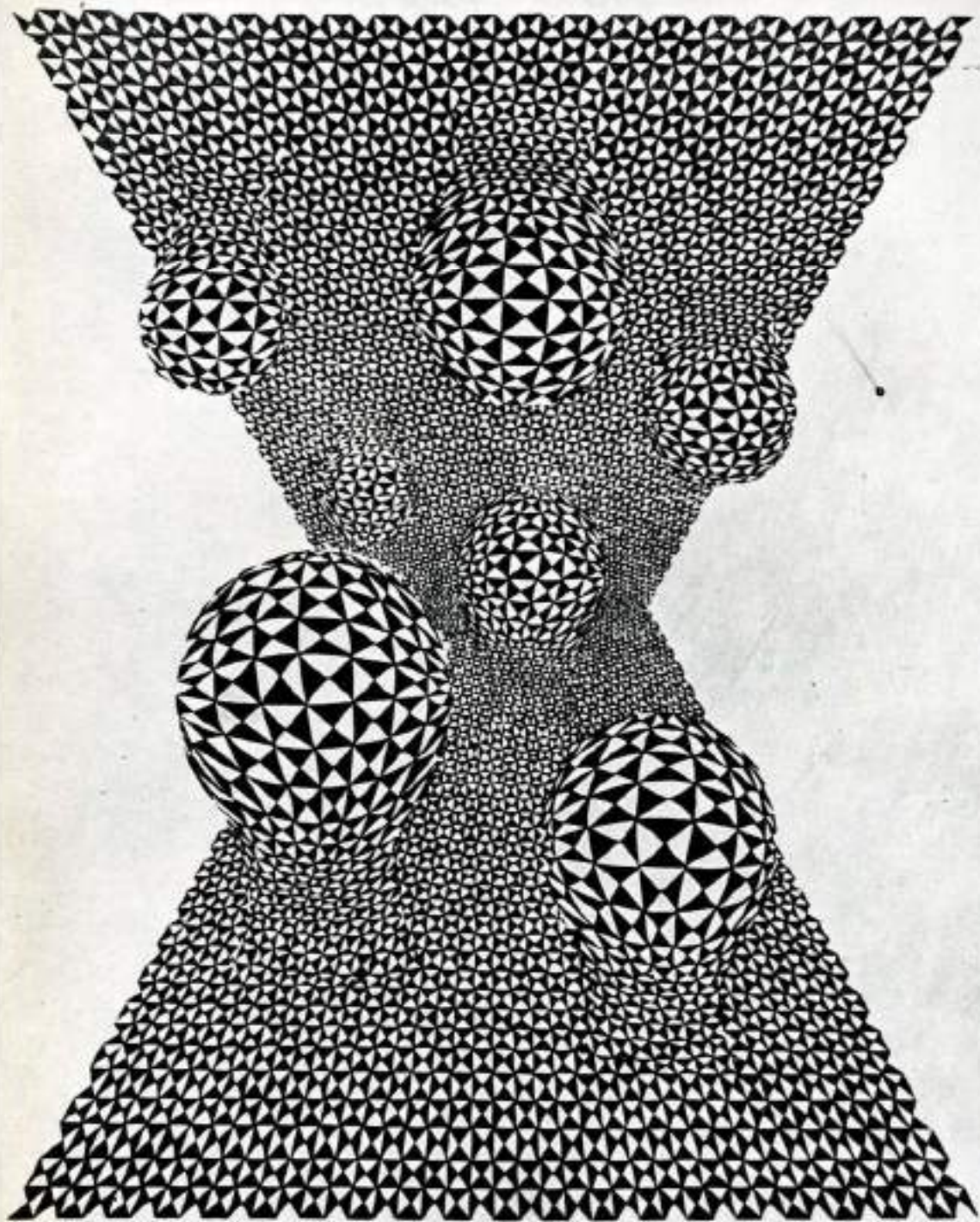




JANEZ BERNIK:
Rana, 1964.
akvatinta u boji
485 x 550 mm.

MARIJAN POGAČNIK:
Opustošena gnezda, 1962.
bakropis
385 x 335 mm.

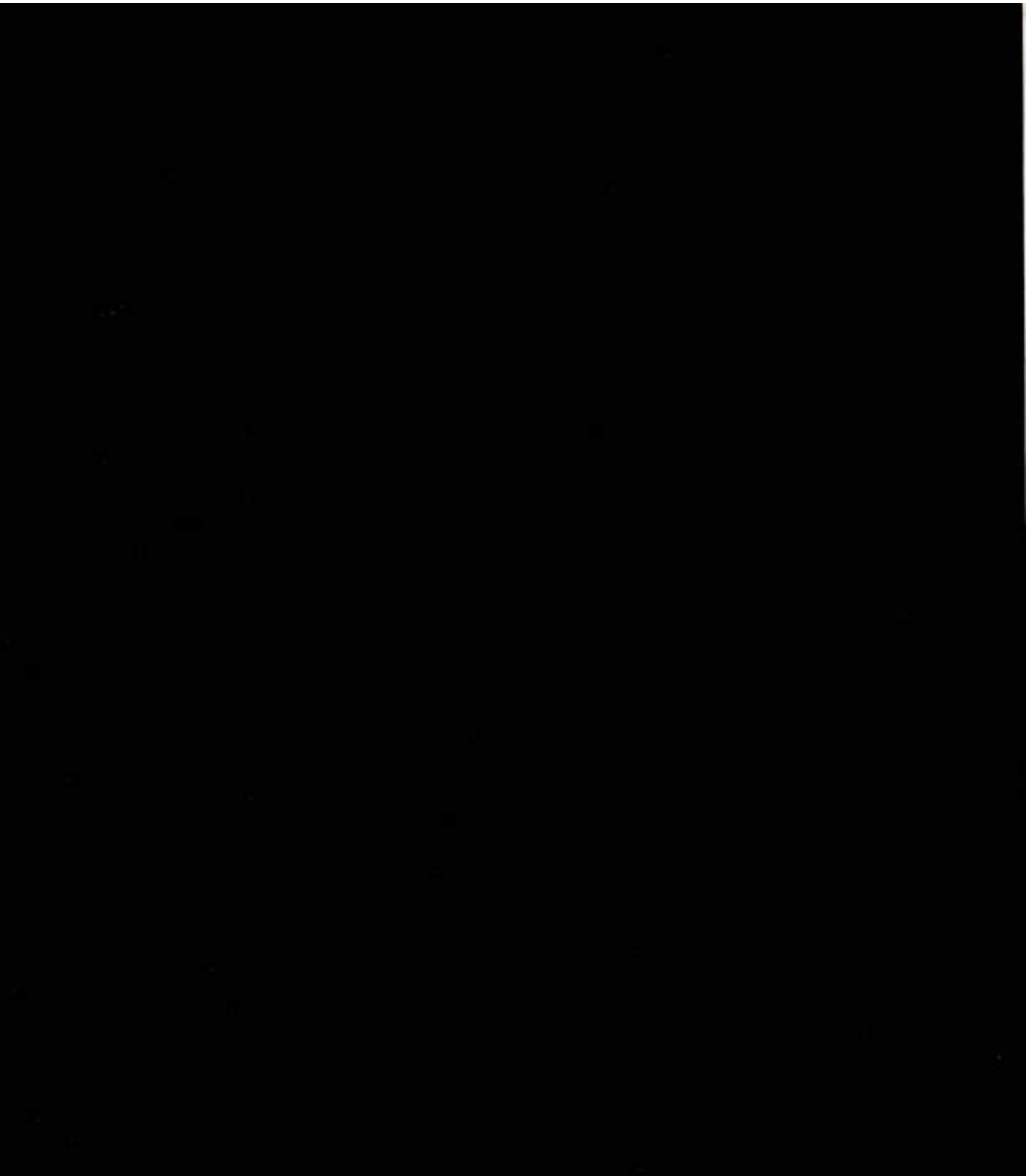




23/27 Mirosław Sutej

24/27 Gr

MIROSLAV
ŠUTEJ;
Određena
količina VII,
1965.
serigrafija
690 x 500 mm



SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI

Božica Čosić

Trećeg oktobra 1960. godine, Muzej savremene umetnosti (tada Moderna galerija) primio je od NO grada Beograda novu izložbenu prostoriju u Pariskoj ulici br. 14. — Salon Moderne galerije, koji je otvoren 11. maja 1961. godine izložbom Nedeljka Gvozdenovića.

Salon, koji može da primi 20—30 eksponata, namenjen je skoro isključivo samostalnim izložbama. Muzej se obavezao da izložbama u njemu da svoj odlučan i višestruki doprinos beogradskom likovnom životu koji se uglavnom odvijao bez plana, zavisio od pojedinačnih želja umetnika i nije mogao da pruži potpuniju sliku savremenog jugoslovenskog likovnog stvaranja. Osećala se potreba za galerijom koju bi vodila jedna stručna institucija, a čija bi izložbena politika vodila računa o najvišim interesima naše umetnosti, kulture i društva.

Jedan od osnovnih principa Salona je organizovanje izložaba najistaknutijih jugoslovenskih umetnika. U nameri da našoj javnosti predstavi sva aktuelna strmljenja, Muzej se pre svega rukovodio istorijski i kritički objektivnim, često već objektizovanim kriterijumom i kvalitetom. U izložbenu praksu beogradskih galerija, Salon nastoji da unese jednu doslednu koncepciju i kriterijum, želeći da javnosti u Beogradu budu predstavljena vrhunska imena i ostvarenja svih naših naroda.

Plan izložaba, brižljivo pripremljen od strane stručnog organa Galerije, odobrava Savet Muzeja. Prilikom stvaranja plana vodi se računa da budu zastupljeni umetnici iz drugih republičkih centara, svih generacija i svih umetničkih rodova (slikarstvo, skulptura, grafika). Umetnicima iz predratne generacije priređuju se manje retrospektivne izložbe, s tim što je zbog ograničenosti prostora akcent na najnovijim ostvarenjima: ovakve izložbe priređene su do septembra 1965: Nedeljku Gvozdenoviću, Stojanu Aralici, Mihailu Petrovu, Ivanu Generaliću, Ivanu Tabakoviću, Milanu Konjoviću, Francu Miheliću, Ljubici Sokić, Božidaru Jakcu. Mada nisu bile u pravom smislu retrospektivne, one su ipak pored novijih dela obuhvatile i po desetak starih dela čime se naznačavao kontinuitet umetnikovog razvoja i evolucija njegove ličnosti.

Kao što je pomenuto, Salon nastoji da beogradskoj publici predstavi i najveće vrednosti iz drugih kulturnih centara; u protekle četiri godine u njemu je izlagao znatan broj najistaknutijih umetnika iz drugih republika (Riko Debenjak, Ljubo Ivančić, Dušan Džamonja, Ivan Generalić, Drago Tršar, Janez Boljka, Marij Pregelj; Vladimir Makuc, Ordan Petlevski, Karel Zelenko, Edo Murtić, France Mihelič, Zlatko Prica, Krsto Hegedušić, Janez Bernik, Vojin Bakić, Božidar Jakac) čime je dat veliki doprinos međurepubličkoj kulturnoj saradnji, življoj izmeni vrednosti a time i kulturnim integracionim procesima. Na 43 izložbe u Salonu izlagalo je 50 umetnika od kojih su 22 bili gosti. Zapaža se izvesna nesrazmera, ali ona je prirodna s obzirom da u Beogradu živi najveći broj umetnika. Pored toga, pojedini istaknuti umetnici iz drugih centara izlažu u drugim beogradskim galerijama, sa kojima Salon koordinira svoje planove. Na taj način izbegavaju se kolizije i suviše veliko akcentovanje jedne ličnosti u kraćem vremenskom intervalu.

Pored toga što je u spontanu izložbenu politiku beogradskih galerija uneo korektiv, plansku i doslednu koncepciju i kriterijum, Salon je otvorio svoja vrata i umetnicima iz najmlađe generacije slikara, vajara i grafičara koji su se već afirmisali na velikim likovnim manifestacijama, kao što su Trijenale likovnih umetnosti, Oktobarski salon i Bijenale mladih na Rijeci (Branko Protić, Svetozar Samurović, Radomir Damjanović, Janez Boljka, Vladimir Veličković i Branko Miljuć, Miodrag Nagorni i Karel Zelenko, Vladimir Makuc i Ankica Oprešnik, Zoran Pavlović i Živojin Turinski, Leonid Šejka i Dragan Lubarda). Da bi bio u mogućnosti da planom obuhvati i podrži što veći broj mladih, Savet Muzeja stao je na stanovište da se njima organizuju izložbe prvenstveno u grupi po dvoje. Verujemo da će se vremenom naši izložbeni planovi postepeno još više menjati u korist mlađih umetnika.

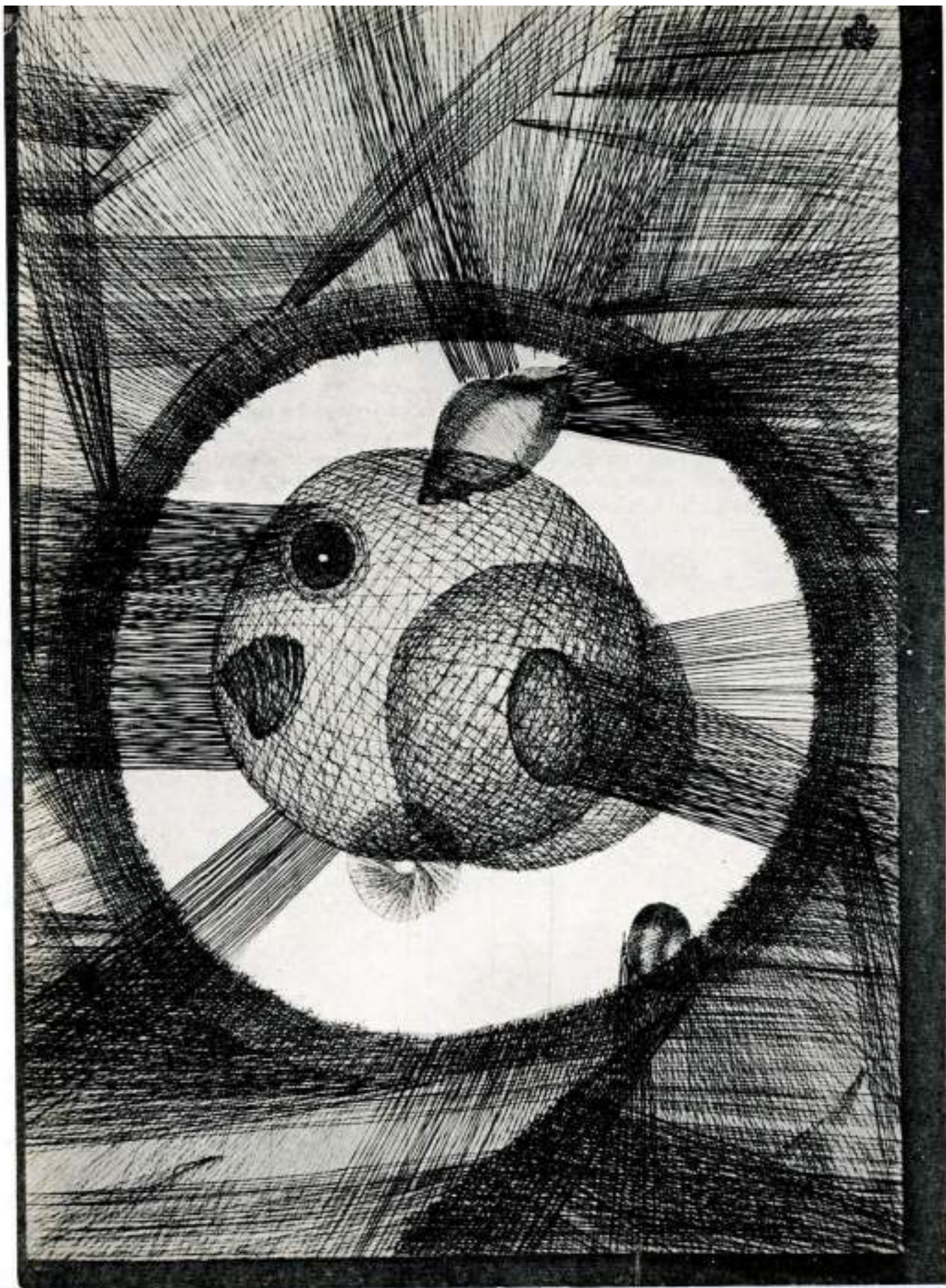
Kada se pomenutim imenima iz Hrvatske i Slovenije dodaju i ostala imena (Mladen Srbinović, Milica Zorić, Zoran Petrović, Stojan Čelić, Peđa Milosavljević, Miodrag B. Protić, Mića Popović, Olga Jančić, Ksenija Divjak, Lazar Vozarević, Jovan Kratochvil, Slavoljub Bogojević, Milivoj Nikolajević, Bata Mihailović, Petar Omčikus) može se steći zaključak o nivou izložaba i visini kriterijuma. To potvrđuje i nekoliko visokih nagrada koje su umetnici dobili upravo za izložbe u Salonu: Zoran Petrović, Mihailo Petrov, Ivan Tabaković, Branko Miljuš, Krsto Hegedušić.

Dok zgrada Muzeja nije bila završena, Moderna galerija je želela da u Salonu pokaže javnosti jedan deo svog bogatog fonda slika. Tako su organizovane izložbe: „32 dela jugoslovenskog slikarstva iz zbirke Moderne galerije“; „Nove akvizicije Moderne galerije — period 1900. do 1944“; „Izložba Slovenačke umetnosti — dela iz zbirke Moderne galerije.“ Ove izložbe su imale za cilj da ilustruju bar delimično napore ove ustanove oko prikupljanja našeg umetničkog nasleđa koje je našlo mesta u stalnoj muzejskoj postavci.

U cilju preciznog i odgovornog rada, Salon je među galerijama prvi doneo pravilnik poslovanja, koji predviđa sva prava i obaveze i ustanove i izlagača. Da ne bi došlo do nepredviđenih nesporazuma ili do kolizije sa planovima drugih

galerija pred samo otvaranje izložbe, u koju se uvek ulažu znatna sredstva, sklapaju se ugovori sa izlagačima bar godinu dana pre predviđenog termina izložbe. Tako su, na primer, već ugovorene izložbe: Olge Jevrić, Otona Glihe, Đorđa Božana, Mila Milunovića — za 1965. godinu; Oskara Hermana, Ksenije Kantoci, Petra Lubarde, Lazara Vujaklije, Aleksandra Lukovića, Maria Maskarelia, Boška Karanovića, Miljenka Stančića, Milenka Šerbana, Gabriela Stupice, Mirolava Šuteja i Šime Vulasa — za 1966. godinu.

S obzirom na značaj ličnosti koje izlažu u Salonu, Savet Muzeja je odlučio da svaku izložbu proprati stručno pripremljenim katalogom. Katalog je tipski; pored 10 crno-belih reprodukcija i popisa izloženih radova, sadrži preciznu biografiju sa svim samostalnim i grupnim izlaganjima u zemlji i inostranstvu; širu bibliografiju i celokupni tekst na francuskom jeziku što omogućuje razmenu sa galerijama u inostranstvu, sa kojima je Muzej već uspostavio kontakt. Ta razmena omogućuje stručnom osoblju Muzeja da prati skoro sve značajnije likovne manifestacije u zemlji i inostranstvu. Katalog sa ovako sadržajnom strukturom ima svakako vrlo značajnu kulturnu vrednost; on sakuplja građu i predstavlja dragocenu osnovu za studiranje pojedinih pojava i ličnosti; on, dakle, ne ostaje samo kao dokument jedne manifestacije, već ima i širi karakter male monografije, što s obzirom na njihov nedostatak, predstavlja njegovu posebnu vrednost.





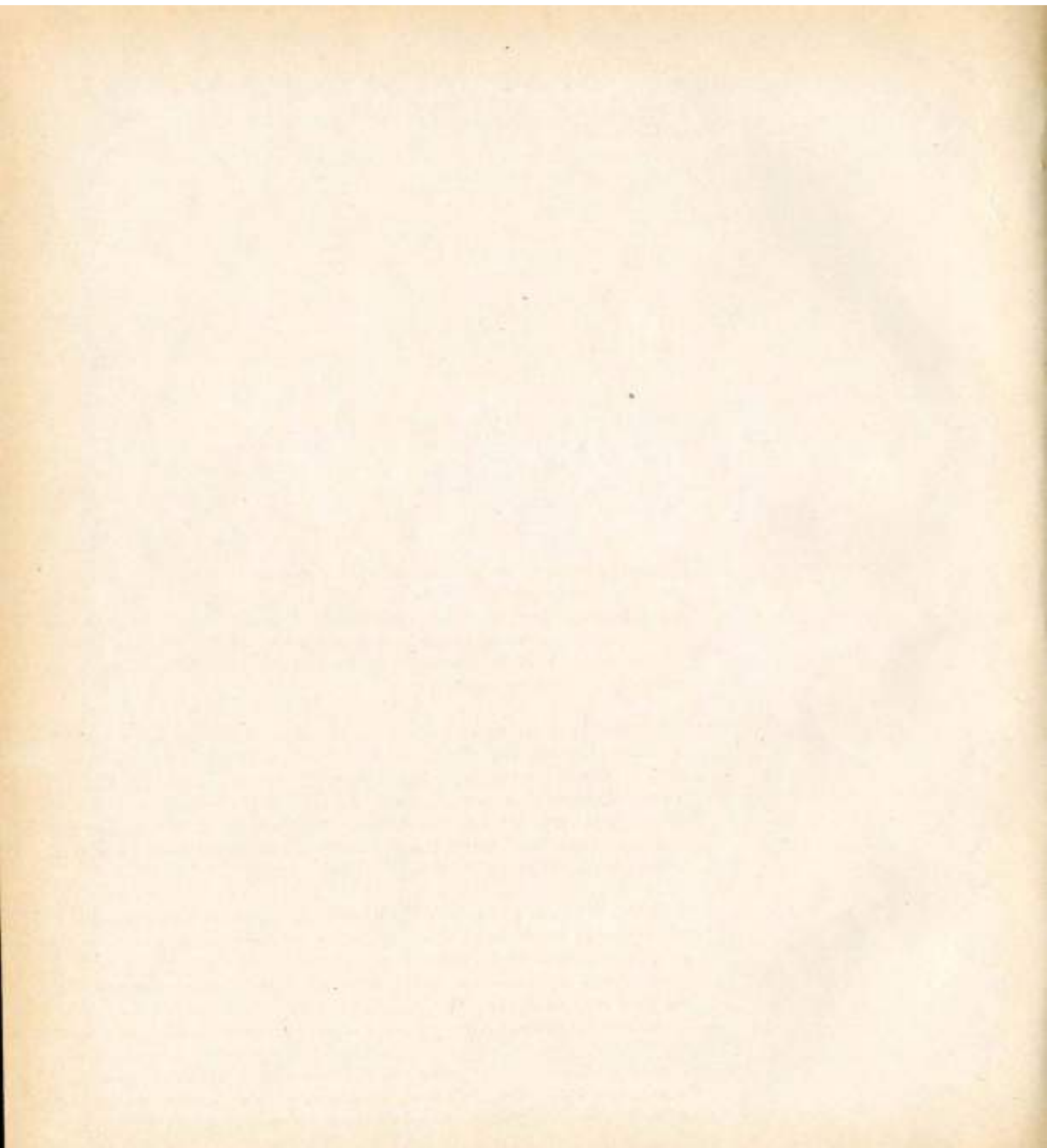
MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI KAO VASPITNA I NAUČNA INSTITUCIJA

Nikola Bertolino

Jedan od osnovnih zadataka Muzeja jeste da razvije što bogatiju aktivnost popularizovanja i socijalizovanja savremene umetnosti, kao i na rasvetljavanju mnogih problema, počev od složenih teoretsko-estetskih pitanja, pa do praktičnih zadataka u traženju spona između umetnosti i društva. Muzej dakle treba da ostvari neophodnu i korisnu sintezu pedagoške i naučne delatnosti — koje se nikako uzajamno ne negiraju, nego proističu jedna iz druge — i da u tom cilju ispolji dinamizam u vršenju svoje osnovne funkcije podružtvljavanja umetnosti, upornost i efikasnost u studioznom istraživanju i tumačenju umetničkih fenomena. Takvom delatnošću ova ustanova otkloniće mnoge predrasude o načinu rada i ulozi muzejskih institucija, svesna da se jedino napuštanjem tradicionalnih okvira delatnosti i aktivnom ulogom na jednom širem kulturnom i socijalnom planu može pretvoriti u kulturnu instituciju novog tipa.

Ove zadatke Muzej će izvršavati:

- preko svoje Katedre, koja će organizovati cikluse predavanja, kurseve i seminare sa temama iz oblasti savremene umetnosti, namenjene različitim slojevima i uzrastima, počev od predavanja za radničku i srednjoškolsku omladinu, pa do seminara za istoričare umetnosti i simpozijume organizovane u saradnji sa eminentnim stručnjacima iz naše zemlje i inostranstva;
- prikupljanjem i sređivanjem dokumentacije iz oblasti savremene umetnosti, da bi se omogućio svestran studijski i naučni rad;
- organizovanim radom na proučavanju istorije savremene umetnosti i rešavanju aktuelnih estetičkih problema;
- saradnjom koju će pedagoška služba Muzeja uspostaviti sa školama, radničkim univerzitetima i radnim kolektivima;
- organizovanjem predavanja, kao i pokretnih ili povremenih izložaba van Muzeja, čime će se nastaviti tradicija dosadašnjih izložaba koje je Muzej priređivao po gradovima u unutrašnjosti SR Srbije i u drugim republikama;
- korišćenjem svih drugih formi propagande pogodnih da doprinesu procesu popularizacije i podružtvljavanja umetnosti, kao što su izdavačka delatnost, štampa, televizija i film.



BIBLIOTEKA

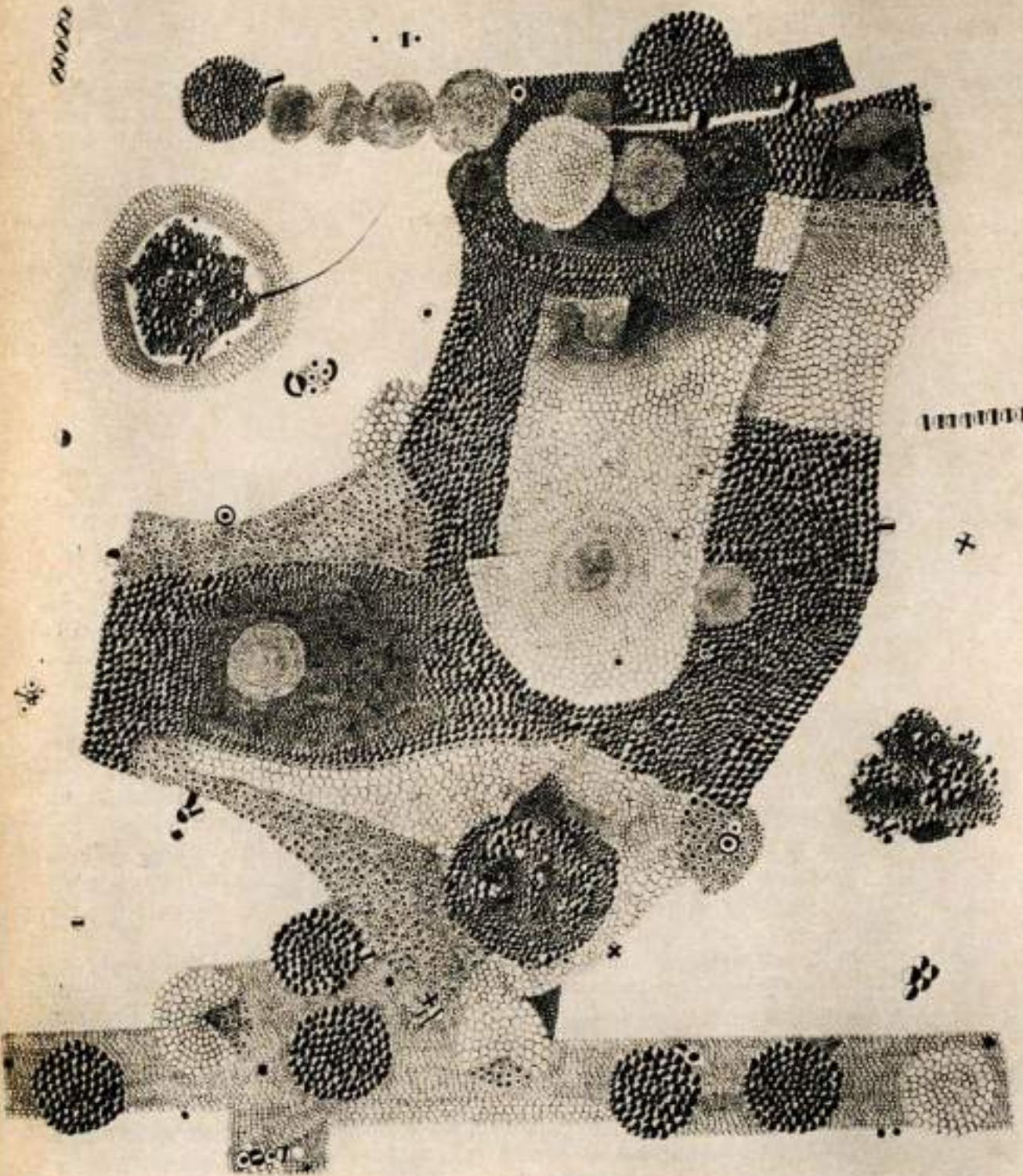
Olga Čakić

Moderna galerija je, još od svog osnivanja, nastojala da prikupi, prema svojim mogućnostima, najznačajnija stručna izdanja knjiga domaćih i stranih autora, kao i da nabavi komplete nekih ranije izdanih časopisa značajnih za proučavanje likovnih umetnosti. Stalnim uvećavanjem ovog fonda, osetila se potreba da se u okviru Moderne galerije osnuje biblioteka koja bi koristila istoričarima umetnosti u njihovom stručnom radu.

Biblioteka je pretplaćena na najpoznatije domaće i inostrane časopise i listove iz oblasti umetnosti kao: „Connaissance des Arts, L'Oeil“, „Quadrum“, „Museum“, „The Art Review“, „Čovjek i prostor“, „Forum“, „Književnost“, „Les Temps Modernes“, „Preuves“ i druge. Još uvek u fazi oformljavanja, biblioteka za sada raspolaže skromnim fondom, ali u njoj su obuhvaćena pojedina značajna izdanja, kao i kompleti časopisa „Umetnost“, „Letopis matice srpske“, „Srpski književni glasnik“, „Misao“, „Delo“, „Izraz“.

U sastavu biblioteke je i za sada manja zbirka od oko 2.000 kataloga nabavljenih uglavnom putem razmene sa svim većim muzejima i galerijama u zemlji i inostranstvu. Ovaj fond stalno uvećavan i funkcionalno registrovan, moći će da pruži pregled rada ovih ustanova i delatnosti domaćih i stranih umetnika i znatno će koristiti u studijama o razvoju i intenzitetu likovnog života.

Pored toga u biblioteci se radi na formiranju kartoteke jugoslovenskih umetnika. Ova kartoteka će sadržavati i bibliografske podatke o delatnosti umetnika, kao i prevode značajnijih članaka i kritika koje su tim povodom objavljene u inostranstvu, što će omogućiti da se neposrednije i bolje sagledaju istorijat, razvoj i sadašnji problemi jugoslovenske likovne umetnosti.





SUMMARY

RÉSUMÉ

РЕЗЮМЕ

MUSEUM OF MODERN ART IN BELGRADE

I HISTORY AND REASONS OF FOUNDATION, AND GENERAL CONCEPT

The idea of founding the Museum of Modern Art originated soon after the war. But owing to a series of objective difficulties all attempts to carry out this idea remained fruitless until the end of 1954, when this question was brought up at a conference of the Council for Art and Education of the P. R. of Serbia and the decision was reached to begin organized activity towards forming a special institution with the aim of following the development of contemporary art in Yugoslavia.

In order to encourage further specialized and systematic work, the Council decided to form a Board for the foundation of the institution; some of our outstanding artists, art historians, writers and others, were members of the Board; its object was to make ideological and practical preparations for the foundation of the Museum, to define its organisation, to lay down the basic concepts of future work and to make the necessary steps for the building of the new Museum.

In the Board's last report it was stated that up to then there had been no institution in our country which could offer a survey of Yugoslav art as a whole and thus give a picture of its actual state: the existing galleries in Zagreb, Ljubljana and other cultural centres are far from giving a complete picture, being focused towards the arts of each particular nationality. That is why the Board decided that the new institution would, in principle, show and follow the development of modern Yugoslav art since its origin at the beginning of this century up to now, with the emphasis on its present aspect. With that aim, the integral history of our contemporary art should be presented objectively, with bearing in mind the fact that there existed different cultural centres, national arts and historical entities. It was decided to present it as an organic whole, to discover in the development of Yugoslav art all that is common to various groups or nationalities and to group the common trends. However, this principle will undergo some alternations in cases when the concrete material requires the underlining of some movements or schools characteristic for certain cultural centres and this combined method will make it possible to stress at the same time both aspects of the development of our contemporary figurative art: the general and the particular. Bearing in mind all these components, the basic idea of the presentation of works of art took shape; it is possible to define it in a few fundamental principles:

— The exhibited works should display modern Yugoslav art from its origins up to the present day, its numerous schools and outstanding personalities. The exhibits should represent three periods: first, up to the First World War, second, between the two wars and third, the the post-war period. The first is presented briefly, as a necessary introduction, whereas the second and third are given at considerably greater length and with more detailed differentiation.

— Movements and artists have not been arrayed passively, but as parts of an organic whole: works with identical trends have been presented together; only within those entities can the various cultural centres be discerned.

— With the second principle in view, certain artists have not been presented only in one place in this survey, but in the case of those important for the evolution of artistic vision — within the frame of the changes they had brought about; they have been particularly emphasized within the school to which they made the most important contribution.

— The artist's personality has, therefore, been presented in rapport with his time, as the expression of a certain movement and stage of development. The display attempts to bring to light the collective rhythm of personal contributions. The artist's autonomy has been viewed in the general context of time and styles and has not been put on an unrealistic, absolute level — which would be harmful to the general survey, continuity, to existing harmonies or antithesis.

— The display attempts to present the development of Yugoslav art not by works of documentary character, but by those of universal quality. Aesthetic criteria have, therefore, been taken as more important than the historical: historical have primarily, and often exclusively, been reached according to certain aesthetically relevant material. But at the same time the display has not been conceived as an anthology which neglects the historically accurate picture of development. When a specific situation requires it, aesthetic and historical criteria are interwoven, but always with the conviction that it is artistic worth, that above all determines the historical.

This concept was accepted by the Council for Culture of Serbia and also by the Council for Culture of the city of Belgrade; this led first to the decision to found this institution and later to the building of the Museum. In the meantime, whilst it was being built, the new institution asserted its importance as one of the decisive factors not only in the artistic life of Belgrade, but also of the whole of Yugoslavia, trying, from the very beginning, to encompass a wide range of activities, from the popularisation the arts up to highly specialized activities. The forming and completing of collections was the essential task which could afford no delay. The Council for Culture of Serbia begun in 1950 to buy paintings, sculptures and engravings at exhibitions, intending to hand them over to the Museum of Modern Art, as soon as it was founded, which was eventually done. The same kind of co-operation was established with the Secretariat for Education and Culture of the Assembly of the city of Belgrade, who also contributed a large

numbers of works. Acquisitions from the means of the Museum itself comprised only works belonging unquestionably to our cultural heritage. All measures are taken to complete collections of our art up to the First World War, and between the two wars, for, among other reasons, works from that period were becoming scarce. The Museum managed to buy, most often under very favourable conditions, in a relatively short time, a large number of capital works by artists whose merit has already been historically established.

The final result of all those combined efforts and methods of collection — taking over previously bought works, acceptance of legacies, borrowings and direct buying on behalf of the Museum — is praiseworthy and highly satisfactory. The Museum has today at its disposition the largest and richest collection of Yugoslav contemporary art.

II THE EXHIBITION

1 *Painting*

a) The first period 1900—1918

This period has been represented concisely, by the best available exhibits. On the whole, it is composed of the impressionistic era; however, it is necessary to emphasize the fact that the stress is on views which surpass pure impressionism, opening new roads for the art of the 20th century. Chronologically, the earliest and, from the point of view of style, the most unified group are the Slovene impressionists (Jakopič, Grohar, Jama and Sternen). By their interest in the problems of light, though often hesitant, between old and new views, closest to this group of artists were Serbian impressionists (Milovanović, Miličević, Glišić). By the strength of her gift, by her passionate temperament and her individuality, the figure of Nadežda Petrović stands out among artists of her generation; she was the first to sense the new trends of European avant-garde and to embrace boldly the fauvist-expressionistic way of painting. Contemporary painters in Croatia were a group apart at this time (Račić, Kraljević), who, in the period of our impressionism have roughly the place which, in France, was occupied by Manet, whose influence they underwent to a certain extent in their development.

The trends of this first period are represented in the Museum as a historical introduction to events which were to follow: therefore, the display itself has the character of a logical evolution in concepts: it comprises the introduction to impressionism, impressionism and its expressionistic consequences.

b) The second period 1918—1941

This period, as more complex, is represented in the Museum with more breadth not only in its main trends, but also often in some of its characteristic nuances. This, however, was a very complicated task, owing to the fact that the great dynamism of this period made many artists go through several stages which were often logically connected, but sometimes also disconnected.

The period of the First World War and the years following it, altered the features of Yugoslav art. Abandonning the conceptions of the older generations, the younger went forth into new bold explorations. Trained in new centres in Prague, Budapest, Cracow and Rome, then in Paris, the young painters established more intimate relations with the art of Europe, and gained a deeper knowledge of the wide horizons of contemporary art which they subsequently, on their return, tried to assert in this country. Yugoslav painting of the twenties developed on a wide stylistic basis, ranging from the expressionism of Munch up to the symbolism of Cézanne and post cubist solutions.

One of the early aspects of expressionism in which traces of secession and coloristic symbolism could also be discerned, developed in Slovenia first in Tratnik's drawings and Jakac's paintings; similar trends appeared in Croatia in the group of painters around the „Spring Salon“. In the mid-twenties, under the influence of socially colored German expressionism, the painting of brothers Kralj developed in Slovenia.

In many post-cubist transformations, characteristic of European painting of the time, two main incentives played the decisive part in the formation of „constructivism“ which flourished in the Belgrade painting of the twenties. The first was a renewed interest in Cézanne and his ideas about construction and inner structure of the form (early works of Tartalja, Milunović and Dobrović) and, the second, somewhat later, bound with the methods of André Lhote through whose atelier passed several Yugoslav painters (Šumanović).

The end of the twenties meant for the young, post-war generation the end of the experimenting period and the opening of the road to their full maturity. That was the time of sudden development of Bijelić and Šumanović in whose works the process of independent treatment of colour, begun in Nadežda Petrović and Jakopić's painting reached its limits. Freed from limitations of intellectualistic programmes, painting at the beginning of the thirties emphasized the value of sensual, intuitive and emotional experience and treatment of nature. The work of numerous painters connected with the Belgrade artistic centre developed on similar principles (Dobrović, Konjović, Job, Zora Petrović, Aralica); this goes also for the Zagreb artistic centre (Babić, Becić, Herman).

Apart from expressionists, another significant trend in the thirties was that of painters „intimistes“, trained mainly in the Parisian school. In the works of those painters the refined aestheticising replaces the quickness of impulse and execution; serenity and a fair balance between spiritual and materialistic elements, overruled drama. This intimistic trend had a wide circle of adherents in Belgrade (M. Čelebonović, Lubarda, Tabaković, Gvozdenović, Milosavljević and others); this trend was also noticeable in the group of young artists called the „Ten“, formed in

1940 in Zagreb. To this trend, regardless of association and groups, belonged also the representatives of the so called Zagreb colorist school and in Ljubljana, painters around the „Club of Independents“, founded in 1937.

In the mid-thirties surrealist tendencies are more intense in Belgrade, where they appear in works of progressive intellectuals, and as a reaction on a difficult economic and social situations trends of socially orientated art assert themselves in Zagreb. Surrealism in Belgrade finds its expression above as a literary movement, and its echoes in painting appear only in a limited way in works of Noje Živanović. Quite independently of this circle, surrealist elements as well as elements of magic realism have influenced Milena Pavlović—Barilli and Kregar's painting; the irrational vision of reality can be traced also on some works of Maleš and Junek.

The second current of reaction on the aestheticism of „pure“ painting appeared in the form of socially committed art. The most homogeneous group with political aims and a defined artistic programme was the „Earth“ founded in Zagreb in 1929, initiated by Hegedušić and a good many other progressive artists and architects. This programme consisted in underlining our social situation as the basic motive in painting; that group also aimed at forming an authentic painters' language as opposed to the aestheticism of the Parisian school. Owing to the initiative of several members of the „Earth“, the so called Hlebin school of peasant painters was founded in 1931.

c) The third period — after 1945

The post-war period, being the most developed and dynamic, with the largest number of personalities and trends, will be represented almost on the same wide scale as the previous. The range of social painting and of combatant realism connects the preceding period with this one: the first ends with these conceptions, and the second begins with them.

After this introductory word, the Museum registers new moves which occurred in Yugoslav art after 1950, directing the artistic level at reaching the values which marked the character of our artistic vision between the wars. Therefore, the period 1950—1954/55 means an interval, a kind of short rest in order to remember and check up the living, present values. As a historical event of special significance in the early post-war period, Lubarda's exhibition of 1951 ought to be mentioned here; his painting moved on the stylistic range, from figurative up to abstract expressionism. After Lubarda, Murtić, by his coloristic expressionism, approached the abstract art. At the same time the group of painters and architects „Exat 51“ proclaims the idea of synthesis of plastic art, whereas in Ljubljana Kregar and Pregelj speed up, by geometric disjoining of objects, the autonomisation of a work of art.

The display then shows the polarisation which took place after the preliminary attempts: various artistic attitudes and commitments. After this period, influenced by historical circumstances, with its general ferment of ideas and individual

initiatives come years of relatively uniform progress made possible by the freedom of individuals to commit themselves and by the flow of varied ideas. The presentation tries to suggest vividly the specific qualities which were characteristic of this art organizing the exhibits so as to reveal equally spiritual concordances. As our art is undergoing a radical transformation, the presentation especially made a special contribution to this transformation.

In that general development the older generation tries to draw further conclusions from their earlier positions. Expressionism, as a sincere artistic method, will have its followers also among painters of the younger post-war generation, for whom it will be that genetic stage which most frequently lies on the road to non figurative painting. One of the roads towards a more daring transformation of objects was, geometrism: reacting to the unrestrainedness of expressionism, without excluding painters of more intimate subjects, geometrism has powerfully influenced our post-war painting: it tended to a firm organization and unity of each work of art. That preponderance of intellect over feeling lasted, in the middle generation, as a dominant phenomenon, up to 1958/59. Lately, former members of the group „Exat 51“, rallied now around the artistic ideology of the so called „New Tendencies“, have stayed true to geometry.

The process of sublimation and autonomisation of works of art in a number of Yugoslav artists was equally based on both components of the creative act: the intuitive and the intellectual. The outstanding representatives of this concept are the painters of „abstract landscape“, as they are called, who, staying true to traditional methods, transpose nature into new synthesis of space. A further step, no longer in transposing but in abstracting the realistic, has been made in the field of tachisme and lyrical abstraction which is particularly characteristic of a number of Zagreb painters of the middle generation.

In order to give a full and topical survey of the real situation, the display includes also the third important stage in the development of our post-war painting which begins about 1960 with the appearance of the youngest generation in our artistic life and with the introduction of most recent trends: new forms of surrealism and informel. Surrealistic tendencies have again come to life among young painters and in the works of several painters working independently in other artistic centres.

The painting of informel and structuralism, as practiced by the youngest Yugoslav generation, is to be found in a number of individual experiments, designed to explore conventional and unconventional materials in painting; however, some of the latest attempts among the young tend towards the painting of signs (symbols) and the new figuration. The art of the primitives and self-taught painters — peasants — also often deals with the world of fantasy and with dreams. Finding in the post-war conditions a favourable climate for its development, primitive art has many representatives of varied ethnic and social origin.

The Museum attempts to show all these trends which mark the development of modern Yugoslav art from its beginning up to the present day; it decides that

which is still in process of formation from works of established historical value, distinguishing the experiment from the result, and tries to show all those contrasts as parts of an organic whole and of a synthesis which will create a new, wider historical and aesthetic consciousness.

2 *Sculpture*

The collection of sculpture in the Museum attempts to record and trace all the stages through which modern Yugoslav sculpture has passed from its origin at the beginning of this century until now. Its fountain-head is the work of Ivan Meštrović, inspired by themes from national history, which exerted a powerful influence on the development of our art during the first two decades of the century and which, by its characteristic feature of emphatic monumentality has left its mark on the work of several sculptors of his own and the following generation (Rosandić, Augustinčić). The impact of Meštrović's style can be discerned in the work of Dolinar, in Slovenia, whereas the brothers Kralj and T. Kos tended towards expressionism. Kršinić brought a new concept into our sculpture between the wars by his idea of pure closed form. The third decade brought the affirmation of modern ideas to the sculpture of the Belgrade artists too: the work of Palavičini, Stijović and Stojanović shows their interest in plastic work a more intimate character, as well as in portraits, realized by means of simple and concise forms, as a result of their acquaintance with the contemporary Parisian school. The fourth decade saw a number of young artists appearing in all the three leading centres, but any further work of theirs was interrupted by the war.

Immediately after the war there were new tasks for our sculptors: they were expected to honour the memory of the revolution by a number of monuments. A reaction against the stress on the thematic component in this art, as well as a closer contact with the problems of plastic art in Europe, made some of the artists from the first post-war generation go each his own way in exploring the basic phenomenon of sculpture itself; the work of Bakić and Angeli Radovani in Zagreb and of the sculptress Jevrić in Belgrade have opened new possibilities for a modern idea of form. After these initial advances an increasing elan is evident in the development of contemporary Yugoslav sculpture which manifests itself either in exploring new relationships between mass and space, in new materials, or by using the modern concepts of figurative art (Kantoci, Tršar, Ružić and others). Those trends are lately being constantly enriched by searchings of the youngest generation of sculptors.

3 *Graphic art*

The Museum attempts to collect works which mark the most important currents and stylistic movements in the field of graphic art and which, at the same time,

belong to the general development and course of our contemporary art. Completed, the collection will, with time, become a Department of Graphic art.

The development of modern Yugoslav graphic art did not begin in all centres at the same time. Towards the end of the 19th century conditions in Croatia were favourable to the development of graphic art which was to take place later, whereas in Serbia and Slovenia the first folios, imbued by new ideas, appeared with a delay of nearly twenty years. Impressionism has had hardly any influence on graphic art, and the work of M. Kraljević, in the field of graphic art, stands apart as a herald of a new thematic and stylistic orientation. In the period preceding the First World War, graphic art had attracted only few artists working under the influence of the secession. In the period between the two wars the development of Yugoslav graphic art was often interrupted, and relied on the occasional interest and efforts of a small number of individuals. Influences of Central European and Parisian trends are felt in the graphic art of the twenties: in this period expressionism has left a greater impact on the works of most artists in Croatia and Slovenia; some of them have devoted themselves mostly to graphic art (Krizman, Jakac and others). The first folios of modern Serbian engraving — linocuts by M. Petrov tended towards unrealistic expressionism which then led to abstractionism. In the thirties, new ideological and artistic currents appear also in the circle of artists around the „Earth” and the „Life” groups, and in other republics, among artists oriented towards socially committed art which finds its continuation in the artistic activity during the period of the national war for Liberation.

The artistic creative activities oscillated widely between realism and expressionism. With the passing of time, realism acquired a poetic quality; this led to the spheres of the world of fantasy. Gradual liberation from representation of objects led to a greater freedom in the interpretation of motives, and ever further, to complete abstraction. The period up to 1955 was marked by intense work and experimentation, and a considerable number of younger artists devoted themselves exclusively to graphic art which contributed to the establishment of graphic art as an independent discipline. Since the foundation of the International Exhibition of Graphic Art in Ljubljana, the development has been even more noticeable: bolder explorations are being undertaken, principles of traditional graphic procedures are being relinquished, and new techniques in handling of the plate are being made use of. In a relatively short time, the efforts of the artists belonging to the middle and the youngest generation have resulted in an extraordinarily intense development of modern Yugoslav graphic art which finds its place among the values and currents of contemporary graphic art in the world.

III THE SALON OF THE MUSEUM OF MODERN ART

In October 1960 the Museum received from the People's Council of the city of Belgrade a new exhibition hall — the Salon of the Museum of Modern Art. Its activities began in May 1961. One of the main tasks of the Salon is to organize exhibitions of the outstanding Yugoslav artists.

It aims to present all contemporar tendencies and in this the Museum is guided by objective historical and critical criteria and by artistic quality. The plan of the exhibitions, carefully prepared by the Committee of experts of the Museum, is subsequently to be approved by the Council of the Museum. At the stage of planning, care is being taken to have exhibitions by artists from other republic centres, of all generations and all artistic genres. The generation of pre-war artists are being represented by smaller retrospective exhibitions. The Museum also attempts to introduce artists of the youngest generation who have already established themselves in our artistic life. In view of the importance of exhibitions in the Salon, the Museum publishes a catalogue with 10 black and white reproductions, detailed biographical data, with the full bibliography and an introduction in Serbo-Croat and French. Thus composed, the catalogue amounts to a small monograph, which, with the lack of expert literature on our contemporary art, has special value.

IV THE MUSEUM OF MODERN ART AS A LEARNED INSTITUTION

The activities of the Museum as a scholarly institution will develop in two main directions:

— Collection and classification of material from the field of modern art as well as from other related fields: art in general, aesthetics, philosophy etc.

— Scholarly research of problems connected with contemporary art and educational activity of the Museum directed towards bringing the art closer to the public at large.

— The educational and propagandist activities of the Museum should be a bridge between its scholarly and expert work on the one hand and the society for which it is intended on the other. This activity will certainly slow the dynamic quality of a cultural institution of this new type. Mobile exhibitions, with lectures, will continue the tradition, already established by this Museum, of organizing exhibitions in towns of this and other republics. The Museum experts will, by means of seminars and courses, give information to anyone who may be interested and to the young people in particular, helping them to a deeper understanding of certain problems of modern art.

Since its foundation, the Museum has made an effort to acquire for its library all important expert books and publications by Yugoslav and foreign authors; care is being taken to subscribe to all the most essential Yugoslav and foreign magazines dealing with plastic art. The library includes a collection of catalogues, acquired mainly by exchange, with all important galleries and museums in this country and abroad. This constantly growing and duly catalogued collection will offer a survey of these institutions' activities as well as of individual activities of Yugoslav and foreign artists.

A programme of exchange of exhibitions and other artistic manifestations (from the field of plastic art) with foreign museums and other learned institutions dealing with problems of modern art is planned as one of the most important forms of this Museum's activities. This way the function of the Museum will be enriched by yet another very important aspect of cultural activity which, with time, should help Belgrade to become a new centre of international artistic life.

MUSÉE D'ART MODERNE DE BELGRADE

I. HISTORIQUE ET RAISONS DE LA FONDATION, CONCEPTION DE L'ENSEMBLE

L'idée de la fondation du Musée d'Art Moderne est née immédiatement après la libération. Mais en raison de nombreuses difficultés objectives les efforts dans ce sens ont sommeillé jusqu'à fin 1954, date où cette question fut remise à l'ordre du jour au cours d'une réunion du Conseil de l'Éducation et de la Culture de la RP de Serbie où il fut définitivement décidé de commencer un travail organisé sur la formation de l'institution qui suivrait le développement de l'art contemporain de tout le territoire de la Yougoslavie. Pour que ce travail soit systématique et vraiment professionnel, le Conseil a décidé de former le Comité pour la fondation de l'institution, qui a réuni des personnalités renommées du monde artistique, littéraire et culturel et dont les tâches étaient de préciser l'idée du Musée et de sa réalisation pratique, de définir sa structure organisationnelle, de déterminer les conceptions de base du travail et de préparer les conditions à la construction du nouvel édifice de Musée. Le rapport final du Comité constate qu'il n'y a pas, pour le moment, dans notre pays d'institution permettant d'avoir une idée d'ensemble du développement de l'art yougoslave et de sa situation actuelle; les galeries existant à Zagreb, Ljubljana et dans d'autres centres, sont loin d'une vue complète étant surtout orientées vers l'art de l'une des nationalités. Le Comité a par conséquent pris une décision de principe selon laquelle la nouvelle institution doit présenter et suivre les cours de l'art contemporain yougoslave depuis ses origines du début du siècle jusqu'à nos jours, en mettant l'accent sur son aspect actuel. Dans ce but l'historique de notre art contemporain doit être complet, exposé avec l'exactitude et objectif dans le meilleur choix possible. Il a fallu ensuite étudier le problème de la présentation de l'art yougoslave à travers un seul panorama uni, eu égard à l'existence de divers centres culturels, de la diversité des arts nationaux et des ensembles historiques. Il fut décidé que la conception reposera sur un ensemble organique, en révélant dans l'art yougoslave ce qui y représente un dénominateur commun et en groupant les tendances communes. Pourtant ce principe sera corrigé dans les cas où le matériel concret l'exige, c'est à dire dans le cas de mouvements ou écoles caractéristiques pour certains milieux culturels. Ainsi cette méthode combinée permettra de mettre l'accent sur les deux moments du développement de nos arts plastiques: le moment général et le moment particulier. En tenant compte de toutes ces composantes et avec le temps, un projet de base de l'ensemble s'est cristallisé, projet pouvant être défini par ces quelques prémisses méthodologiques de base, soit:

— L'ensemble doit présenter l'art contemporain yougoslave depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, ses nombreuses écoles et personnalités. L'ensemble distingue trois périodes: avant la 1ère guerre mondiale, entre les deux guerres et celle après la libération. La première est présentée d'une manière succincte, en introduction

indispensable, la seconde et la troisième sont présentées plus largement et avec plus de nuances.

— Dans cet ensemble les phénomènes et les personnalités ne sont pas rangés mécaniquement, au contraire, il s'intègrent dans une unité organique; les oeuvres aux mêmes tendances sont présentées ensemble et ce n'est qu'à l'intérieur de ces ensembles que les divers centres culturels sont sensibles.

— Tenant compte d'une autre prémisse, certaines personnalités apparaissent plus d'une fois, — si elles sont importantes pour l'évolution de la vision artistique — dans le cadre des changements qu'elles ont apportés, mais sont surtout mises en valeur dans le cadre de l'école où elles ont donné leur plus grande contribution.

— La personnalité de l'artiste est donc comprise dans le temps, en tant qu'expression d'un mouvement, d'un moment du cours de développement. La conception s'efforce de présenter le rythme collectif des contributions personnelles. L'autonomie de la personnalité artistique est recherchée dans le contexte général des époques et des styles sans être élevée au niveau absolu irréel — au détriment d'une vue d'ensemble, de la continuité, des correspondances ou des antithèses.

— La conception tend à présenter le développement de l'art Yougoslave non par des oeuvres au caractère documentaire, mais par des oeuvres anthologiques. Par conséquent le critère esthétique prévaut sur le critère historique: les conclusions historiques sont le fruit, en premier lieu, et très souvent uniquement, de l'étude du matériel sélectionné préalablement selon les critères esthétiques. Mais en même temps l'ensemble n'est pas imaginé comme une anthologie ne tenant pas compte de l'image historiquement exacte du développement. Aux moments où la situation concrète l'exigeait les critères esthétique et historique s'entrelacent, mais sans oublier un seul instant la conviction que c'est en premier lieu la valeur artistique qui détermine la valeur historique d'une oeuvre.

Cette conception a été adoptée par le Conseil de la Culture de Serbie et le Conseil de la Culture de la ville de Belgrade. C'est sur cette base qu'a été apportée d'abord en 1959 la décision sur la fondation de l'institution et ensuite la décision sur la construction de l'immeuble. Entre temps, pendant la construction, la nouvelle institution a su s'affirmer en tant que facteur de la vie culturelle non seulement de Belgrade mais de la Yougoslavie toute entière, s'efforçant dès le début de développer tout un éventail d'activités depuis la popularisation jusqu'aux travaux très spécialisés. La formation et le complètement des collections ont été les tâches essentielles et urgentes. Le Conseil de la Culture de la République de Serbie achetait depuis 1950 des peintures, des sculptures et des gravures aux expositions courantes, dans l'intention de les remettre au futur Musée d'Art Moderne quand il sera formé, ce qui a été fait. Cette même collaboration a été établie avec le Secrétariat de l'Éducation et de la Culture de l'Assemblée de la ville de Belgrade, dont on a repris

un grand nombre d'oeuvres. Le rachat par les moyens du Musée lui-même se bornait cependant sur l'héritage culturel: les mesures nécessaires ont été prises afin de compléter rapidement les collections de notre art datant d'avant la I^{ère} guerre mondiale ou d'entre deux guerres, surtout parce que les oeuvres de ces périodes se faisaient de plus en plus rares. Le Musée a réussi, au cours d'un délai relativement court, et dans la majorité de cas sous des conditions particulièrement favorables, à racheter un grand nombre d'oeuvres capitales des artistes dont le rôle est déjà historiquement établi.

Le bilan de toutes les initiatives et méthodes combinées de la création des collections — reprise des oeuvres préalablement achetées, dons, prêts et rachats directs par le Musée — est évident et particulièrement réussi, de sorte que le Musée dispose aujourd'hui de la plus grande et la plus riche collection de l'art contemporain en Yougoslavie.

II. EXPOSITION

1 Peinture

a) Première période 1900—1918

Cette époque, en tant que liminaire, est présentée avec concision par les meilleures oeuvres disponibles. Elle comprend surtout l'époque de l'impressionnisme avec une remarque essentielle que l'accent est tout de même mis sur les conceptions dépassant l'impressionnisme pur et ouvrant les voies à l'art du XX^e siècle. Chronologiquement le plus ancien et par son style le plus uni des groupes est celui des impressionnistes slovènes (Jakopič, Grohar, Jama et Sternen). Par leur intérêt pour les problèmes de lumière, quoique souvent hésitant entre les anciennes conceptions, les plus proches de ce groupe ont été les impressionnistes serbes (Milovanović, Miličević, Glišić). La force de son talent, la violence de son tempérament et sa forte personnalité assurent à Nadežda Petrović une place à part dans cette génération; elle sera sensible, — la première chez nous — aux nouveaux accents de l'avant-garde européenne dans l'art et la première à adopter audacieusement l'expression fauviste-expressionniste. Un groupe à part à cette époque est formé par les peintres contemporains en Croatie (Račić, Kraljević) qui ont au moment de notre impressionnisme à peu près la place qu'avait Manet en France, dont ils ont d'ailleurs subi une certaine influence. Les tendances de cette première période sont présentées au Musée en tant qu'une introduction historique aux événements qui suivront: par conséquent l'exposition même a le caractère d'une évolution logique des conceptions; elle comporte l'introduction à l'impressionnisme, l'impressionnisme et ses conséquences expressionnistes.

b) Deuxième période 1918—1941

Contrairement à la première, cette deuxième époque, plus complexe est présentée au Musée avec plus de nuances, sous-entendant non seulement les cours

principaux, mais aussi certaines de leurs variantes caractéristiques. Cependant ce fut un travail très délicat, étant donné le grand dynamisme de l'époque où de nombreux artistes ont traversé plusieurs phases, se rattachant l'une à l'autre ou bien discontinuées.

La période de la Ière guerre mondiale et les années de l'après-guerre immédiat ont changé la physionomie de l'art yougoslave. En abandonnant les conceptions de la génération précédente, la jeune génération s'est lancée dans de nouvelles recherches. En faisant ses études dans de nouveaux centres, Prague, Budapest, Cracovie et Rome, et ensuite à Paris, les jeunes peintres ont établi des contacts plus intimes avec l'art de l'Europe, ils ont approfondi leurs connaissances des larges horizons de l'art contemporain qu'ils ont essayé d'affirmer, à leur retour, dans notre milieu. Quant au style, la peinture yougoslave des années vingt s'est développée sur une large base stylistique, depuis les échos de l'expressionnisme de Munk jusqu'aux solutions cézanniennes et post-cubistes.

Un des premiers aspects de l'expressionnisme, où parfois furent visibles des traces de la sécession et du symbolisme coloriste, s'est développé en Slovénie, en premier lieu dans les dessins de Tratnik et les peintures de Jakac, tandis que des tendances semblables apparaissent en Croatie dans le cercle de peintres réunis autour du „Salon de Printemps”. Vers 1925, sous l'influence de l'expressionnisme allemand teinté de socialisme, en Slovénie se développe la peinture des frères Kralj.

Dans de nombreuses transformations post-cubistes, caractéristiques pour la peinture européenne de l'époque, deux stimulants principaux ont joué un rôle décisif dans la formation du „constructivisme” qui a surtout été répandu dans la peinture de Belgrade vers les années 1925. Le premier est l'intérêt renouvelé pour Cézanne et ses idées sur la construction et la structure intérieure de la forme (oeuvres anciennes de Tartaglia, Milunović et Dobrović) et le second, un peu plus tardif, se rattache aux méthodes picturales d'André Lhote dont l'atelier a abrité plusieurs peintres yougoslaves (Šumanović).

La fin des années vingt représentait pour la jeune génération d'après guerre la sortie de la période des expériences et a ouvert la voie vers leur maturité complète. Ce fut l'époque de l'ascension rapide de Bijelić et de Šumanović, dont l'oeuvre continuera le processus de l'autonomie de la couleur, commencé déjà dans la peinture de Nadežda Petrović et de Jakopić, et l'amènera jusqu'à sa fin. Libérée des entraves de programmes intellectualistes, la peinture des débuts des années trente met au premier plan la valeur de l'émotion vécue, intuitive, sensuelle de la nature. C'est sur des prémisses semblables que s'est développée à cette même époque l'oeuvre d'un grand nombre de peintres se rattachant aux centres de Belgrade (Dobrović, Konjović, Job, Zora Petrović, Aralica) et de Zagreb (Babić, Becić, Herman).

En dehors des expressionnistes, une autre tendance importante des années trente est représentée par les peintres intimistes formés en majorité sur les expériences de l'École de Paris. Dans les oeuvres de ces peintres, l'esthétisme raffiné a remplacé la rapidité impulsive de l'exécution; la sérénité et l'équilibre des éléments spirituels et matériels se sont substitués au drame. Ce courant intimiste a été

largement répandu à Belgrade (M. Čelebonović, Milosavljević, Radović et autres) et ensuite dans un groupe de jeunes artistes: les „Dix”, formé à Zagreb en 1940. A Zagreb ce courant comprenait aussi, sans égard aux groupes ou associations, les représentants de l'école dite „école coloriste de Zagreb”, et à Ljubljana les peintres réunis autour du „Club des indépendants”, formé en 1937.

Vers 1935 les tendances surréalistes prennent une nouvelle vigueur, apparaissant surtout dans les oeuvres des intellectuels, tandis qu'à Zagreb, en réaction à la situation économique et sociale, s'affirment les tendances sociales dans l'art. Le surréalisme se manifeste à Belgrade tout d'abord en tant que mouvement littéraire et ses échos dans la peinture n'apparaissent que marginalement dans les oeuvres de Noje Zivanović. Tout à fait en marge de ce cercle, les éléments du surréalisme et du réalisme magique ont teinté la peinture de Milena Pavlović-Barilli et de Kregar, tandis que la vision irrationnelle de la réalité a trouvé son reflet dans certaines oeuvres de Maleš et de Junek.

Un autre courant de réaction à l'esthétisme de la peinture „pure” s'est manifesté sous l'aspect d'un art socialement engagé. Le plus homogène des groupes d'artistes aux tendances politiques uniques et au programme plastique déterminé fut celui de la „Terre”, formé à Zagreb en 1929 sur l'initiative de Hegedušić et de plusieurs artistes et architectes progressistes. Le programme du groupe s'efforçait de mettre l'accent sur notre réalité sociale en tant que motif principal de la peinture, et tendait vers la formation d'un langage pictural authentique contrairement à l'esthétisme de l'école parisienne. Sur l'initiative de certains membres de la „Terre”, l'École de Hlebine des paysans-peintres fut formée en 1931.

c) Troisième période — après 1945

Etant la plus développée et la plus dynamique, réunissant la majorité de personnalités et de tendances, la troisième époque, celle d'après guerre, a dans la conception du Musée une place presque aussi large que la précédente. La gamme de la peinture sociale et du réalisme combattant relie l'époque précédente à cette dernière, la première se terminant par cette idée et la seconde y commençant.

A la suite de cet arpegge d'introduction Musée enregistre de nouveaux déplacements survenus dans l'art contemporain yougoslave depuis 1950 et qui ont été orientés au début vers les valeurs marquant le caractère de la vision artistique entre les deux guerres, par conséquent l'époque 1950-1954/55 représente un intervalle, dans un certain sens le bilan, le rappel et l'appel des valeurs vivantes présentes. En tant que moment historique particulièrement important pour la première époque d'après guerre il faut mentionner l'exposition de Lubarda en 1951, dont la peinture englobait une gamme de styles allant du figuratif jusqu'à l'expressionnisme abstrait. A la suite de Lubarda, Murtić s'est rapproché, avec son expressionnisme coloriste, de l'art abstrait. En même temps, à Zagreb, un groupe de peintres et d'architectes — EXAT 51. — proclame l'idée de la

synthèse des arts plastiques, tandis qu'à Ljubljana Kregar et Pregelj, par une analyse géométrisée des objets, accélèrent le processus de l'autonomie de l'oeuvre d'art.

Le Musée présente ensuite la polarisation suivant tous ces efforts des débuts: les diverses positions dans l'art et les prises de position. A la suite de cette époque historiquement conditionnée, des remous généraux et des percées individuelles, viennent les années d'une ascension relativement égale, assurée par la liberté individuelle de la prise de position et en même temps par l'existence de divers cours d'idées. La présentation s'efforce de suggérer avec relief leur particularité, en leur donnant un rythme qui devrait révéler aussi bien les correspondances spirituelles que les différences, les influences mutuelles et les anti-thèses. Etant donné que c'est à cette époque que notre art se transforme radicalement, l'exposition souligne surtout les phénomènes et les personnalités qui y ont particulièrement contribué.

Dans ce mouvement général la génération des aînés essaie de tirer les conclusions de ses attitudes précédentes. L'expressionnisme aura, en tant que méthode ouverte, ses adeptes aussi dans les peintres de la jeune génération d'après guerre et sera l'étape génétique qu'on traverse le plus souvent sur le chemin de non-figuration. Une des voies vers une transposition plus audacieuse de l'objet était aussi le géométrisme: réagissant à l'expressionnisme échevelé, sans exclure les prémisses intimistes, le géométrisme avait pendant un moment puissamment marqué notre peinture d'après guerre: il tendait vers une organisation plus ferme et vers l'unité de l'oeuvre d'art. Cette prédominance de l'intellect sur le sentiment durera dans la génération moyenne, étant pour ainsi dire un phénomène dominant, jusqu'en 1958/59. Ces temps derniers les fidèles de la géométrie sous une forme contemporaine sont les anciens du groupe EXAT 51, actuellement groupés autour de l'idéologie d'art dite „Nouvelles Tendances.”

Le processus de la sublimation et de l'autonomie de l'oeuvre d'art dans la peinture de nombreux artistes yougoslaves est basé sur les deux composantes de l'acte créateur: l'intuitive et l'intellectuelle. Les représentants les plus prononcés de cette conception sont les peintres du „paysage abstrait” qui, tout en restant attachés aux moyens traditionnels, transposent la nature jusqu'aux nouvelles synthèses spatiales. Un pas plus loin, non dans la transposition mais dans l'abstraction du réel, est fait dans le domaine du tachisme et de l'abstraction lyrique, particulièrement caractéristique pour plusieurs peintres de Zagreb de la génération moyenne.

Afin de donner une idée actuelle et complète de la situation réelle, la conception n'oublie pas le troisième moment important du développement de notre art d'après guerre qui se situe vers 1960, date de l'entrée dans la vie artistique de la plus jeune génération et de l'apparition de nouveaux courants: de nouvelles formes du surréalisme et de l'informel. Les tendances surréalistes ressuscitent à Belgrade dans le milieu de jeunes peintres et dans les oeuvres de quelques peintres qui travaillent individuellement dans d'autres centres d'art. Dans la plus jeune génération yougoslave la peinture de l'informel et du structuralisme est

représentée par une suite d'expériences individuelles dirigées vers l'étude de la matière elle-même, qu'elle soit picturale ou non, tandis que les tendances les plus récentes parmi les jeunes sont dirigées vers les signes picturaux et le figuratif nouveau. C'est aussi dans le monde du fantastique et du rêve que s'aventure souvent l'art de l'expression primitive des peintres autodidactes — paysans. Ayant trouvé dans les conditions d'après-guerre un sol fertile pour son développement, l'art naïf a de nombreux représentants d'origine ethnique et sociale diverse.

Le Musée s'efforce de présenter toutes ces tendances qui jalonnent le développement de la peinture contemporaine yougoslave dans son ensemble depuis les débuts jusqu'à nos jours, en séparant ce qui est en fermentation de ce qui représente déjà une valeur historique, l'expérience du résultat, s'efforçant de présenter toutes ces contradictions dans une unité organique, dans une synthèse d'où rayonnerait une nouvelle conscience vivante historique et esthétique.

2 *Sculpture*

La collection des sculptures du Musée a pour but d'enregistrer et de suivre toutes les étapes du développement que la sculpture yougoslave a traversée depuis sa formation au début du siècle jusqu'à nos jours. A ses sources figure l'oeuvre de Ivan Meštrović, inspirée par les thèmes de l'histoire nationale, oeuvre qui a exercé une forte influence sur notre art au cours des premiers vingt ans du siècle en teintant de son accent monumental plusieurs sculpteurs de sa génération et de la génération suivante (Rosandić, Augustinčić). Les échos de Meštrović sont sensibles aussi en Slovénie dans l'oeuvre de Dolinar, tandis que les frères Kralj et T. Kos furent orientés dans le sens de l'expressionnisme. Une nouvelle conception fut apportée à notre sculpture entre deux guerres par Kršinić, avec sa forme pure et fermée. Les années vingt apportent l'affirmation des conceptions contemporaines se manifestant dans la sculpture de Belgrade: l'oeuvre de Palavićini, Stijović et Stojanović est marquée par l'intérêt pour la plastique de caractère intimiste et de portrait, réalisée par des formes simples et concises, basées sur certaines expériences de l'Ecole de Paris de l'époque. Au cours des années trente apparaît toute une suite de jeunes artistes dans les trois grands centres, et leur activité sera interrompue par la guerre.

La période de l'après guerre immédiat pose de nouvelles exigences à la sculpture qui devait par toute une suite de monuments marquer le souvenir de la révolution. La réaction à la composante thématique prononcée de cet art, ainsi qu'un contact plus poussé avec les expériences issues des problèmes plastiques actuels en Europe, ont orienté certains artistes de la première génération d'après guerre vers la voie individuelle des études de la base même du phénomène de la sculpture. Les oeuvres de Bakić et de Angeli Radovani à Zagreb, et de Olga Jevrić à Belgrade ont ouvert de nouvelles possibilités à

la conception contemporaine de la forme. A la suite de ces percées premières on sentira dans les courants de la sculpture contemporaine yougoslave un essor de plus en plus puissant se manifestant soit dans l'examen de nouveaux rapports entre la masse et l'espace de nouveaux matériaux de sculpture, soit à l'intérieur au sein des tendances figuratives de conception contemporaine (Kantoci, Tršar, Ružić, etc.)

3 *Gravure*

Le Musée s'efforce de réunir les oeuvres qui marquent les courants les plus importants et l'évolution du style dans le domaine de la gravure tout en entrant dans le cours général de notre art contemporain. Complétée, avec le temps, cette collection devrait se transformer en Cabinet de gravure.

Le développement de la gravure yougoslave moderne n'est pas simultané dans tous les centres. En Croatie dès la fin du XIX^e les conditions sont favorables à l'essor qu'elle prendra ensuite, tandis qu'en Slovénie et en Serbie les premières feuilles dans l'esprit de nouvelles conceptions n'apparaissent qu'avec vingt ans de retard. L'impressionnisme ne touche presque pas la gravure et l'oeuvre de M. Kraljević reste isolée en tant que signe précurseur d'une orientation nouvelle de style et de thèmes. Dans la période précédant la première guerre mondiale la gravure n'attire que quelques artistes travaillant sous l'influence de la sécession. A l'époque entre deux guerres son développement est entrecoupé, reposant sur l'intérêt intermittent et les efforts de quelques amateurs rares. Les influences des courants de l'Europe Centrale et de Paris sont sensibles dans la gravure des années vingt et à cette époque l'expressionnisme a laissé des traces plus profondes dans l'oeuvre de la majorité d'auteurs en Croatie et en Slovénie, dont certains ont consacré la majeure partie de leur activité à la gravure (Krizman, Jakac et autres). Les premières feuilles de la gravure serbe moderne — gravures sur lino de M. Petrov, sont orientées vers l'expressionnisme irréel qui menait vers l'abstrait. Dans les années trente de nouveaux courants idéologiques et plastiques apparaissent dans le cercle d'artistes réunis autour du groupe „Terre”, „Vie”, et dans les autres républiques chez des artistes progressistes orientés vers un art socialement engagé, ces courants étant continus par l'activité dans ce domaine à l'époque de la guerre de la Libération.

La création des années d'après guerre oscillait dans le cadre d'un large diapason allant du réalisme à l'expressionnisme. Avec le temps le réalisme prend des intonations poétiques qui le rapprochent des sphères du fantastique. Une libération progressive de la reproduction de l'objet a eu comme suite une liberté plus grande de l'interprétation du motif ou même l'abstraction complète de l'objet. La période jusqu'en 1955 a été marquée par un travail intense et par des expériences nouvelles; un grand nombre d'artistes de la jeune génération s'est consacré exclusivement à la gravure, ce qui contribue à l'affirmation de la gravure en tant que discipline d'art indépendante. Depuis la fondation de l'Exposition internatio-

nale de la gravure à Ljubljana ce développement est encore plus intense: les recherches sont plus audacieuses, les principes des procédés traditionnels de la gravure modifiés et enrichis, de nouvelles techniques du travail de la plaque sont utilisées. Relativement rapidement les efforts des artistes des générations jeune et moyenne les transforment en protagonistes d'un essor intense de la gravure yougoslave moderne qui trouve sa place parmi les valeurs et dans les cadres de la gravure contemporaine dans le monde.

III. SALON DU MUSEE D'ART MODERNE

En octobre 1960 le Musée a reçu du Comité Populaire de la ville de Belgrade un local d'exposition nouveau — le Salon du Musée d'Art Moderne, qui a commencé son travail en mai 1961. Une des tâches principales du Salon est l'organisation des expositions des artistes yougoslaves renommés.

Dans le but de présenter tous les courants actuels, le Salon suit le plan des expositions, soigneusement préparé par le Comité des expositions du Musée et approuvé par le Conseil du Musée. Lors de la composition du plan il est tenu compte que ce répertoire comprenne les artistes des autres centres des républiques, de toutes les générations et de tous les domaines. Les artistes de la génération d'avant guerre y ont des expositions rétrospectives succinctes. Le Musée s'efforce également de présenter les artistes de la plus jeune génération qui se sont déjà affirmés dans notre vie artistique. Etant donné l'importance des expositions au Salon, le Musée publie un catalogue avec 10 reproductions en noir-blanc et des notices biographiques détaillées, une bibliographie complète et une introduction en serbo-croate et en français. Ainsi conçu ce catalogue a le caractère d'une petite monographie, ce qui lui donne, étant donné le manque de littérature sur notre art contemporain, la valeur d'une publication particulière.

IV. MUSEE D'ART MODERNE — INSTITUTION SCIENTIFIQUE

L'activité du Musée en tant qu'institution scientifique suivra deux cours de base:

* collecte et classification du matériel scientifique du domaine de l'art contemporain ainsi que d'autres domaines touchant notamment à l'art en général, à l'esthétique, la philosophie etc.;

* travail sur l'étude scientifique des problèmes de l'art contemporain et la fonction pédagogique de Musée sont orientés vers le rapprochement de l'art au peuple.

* l'activité de popularisation et de vulgarisation du Musée doit représenter le pont entre son travail technique et scientifique et la société à laquelle il est destiné. C'est à travers cette activité que se manifesterà dans la plus grande mesure le dynamisme d'une institution culturelle d'un type nouveau. Des expositions

ambulantes, suivies des conférences, continueront la tradition des expositions actuelles du Musée dans les villes de Serbie et dans d'autres républiques. Dans le cadre des séminaires et des cours les experts du Musée donneront à tous les intéressés et particulièrement à la jeunesse toutes les informations et approfondiront leurs connaissances sur les problèmes de l'art actuel.

Depuis sa fondation le Musée s'efforçait de compléter sa bibliothèque par des oeuvres importantes des auteurs du pays et étrangers, ainsi que des revues du pays et de l'étranger traitant des questions des arts plastiques. Dans le cadre de la bibliothèque se trouve la collection des catalogues obtenus surtout par des échanges avec tous les musées importants du pays et à l'étranger. Ce fond est constamment enrichi et fonctionnellement enregistré et il pourra toujours donner une idée d'ensemble du travail de ces institutions et de l'activité des artistes yougoslaves et étrangers.

Un aspect important de l'activité du Musée d'Art Moderne sera le programme des échanges d'expositions et d'autres manifestations culturelles avec de musées étrangers et autres institutions scientifiques travaillant sur les problèmes de l'art contemporain. Ainsi la fonction du Musée sera enrichie par une nouvelle forme, très importante, de l'activité culturelle qui doit, avec le temps, contribuer à l'affirmation de Belgrade en tant que centre nouveau de la vie artistique internationale.

I ИСТОРИЯ, ПРИЧИНЫ ОСНОВАНИЯ И ЗАМЫСЕЛ ЭКСПОЗИЦИИ

Мысль об основании Музея современного искусства зародилась вскоре после освобождения. Однако ввиду ряда объективных трудностей конкретные усилия в этом направлении не прилагаются вплоть до конца 1954 года, когда на заседании Совета просвещения и культуры НР Сербии вновь ставится этот вопрос и когда наконец принимается решение приступить к организованной работе по созданию особого учреждения, которое бы следило за развитием современного искусства в Югославии. В целях проведения квалифицированной и систематической работы Совет решил сформировать Учредительный комитет, в состав которого вошел ряд наших выдающихся художников, историков искусства, литераторов и деятелей культуры. Их задачей была идейная и практическая подготовка к основанию Музея, формулировка его организационной структуры, утверждение основных условий для возведения нового здания Музея.

В заключительном отчете Комитет констатировал, что в нашей стране до сих пор не было учреждения, в рамках которого можно было бы представить себе развитие югославского искусства в целом и выяснить картину его действительного состояния. Существующие галереи в Загребе, Любляне и в других культурных центрах далеки от того, чтобы дать его полную

картину, так как главным образом ориентируются на искусство отдельных национальностей. Ввиду этого Комитет принял принципиальное решение о том, что новому учреждению следует представлять и прослеживать развитие современного югославского искусства от его формирования в начале этого столетия с особым акцентом на его нынешнем состоянии. В этих целях необходимо полностью, с точностью и объективностью, посредством наилучшего возможного отпора показать историю нашего современного искусства. Вслед за этим нужно рассмотреть вопрос, как представить современное югославское искусство в рамках одной цельной панорамы, имея в виду существование разных и различных культурных центров, национальных искусств и исторических комплексов. Решено было придать экспозиции характер органического целого, выявить общие черты в развитии югославского искусства и сгруппировать общие тенденции. Однако в этот принцип будут внесены поправки, когда конкретный материал потребует подчеркивания некоторых движений или школ, характерных для отдельных культурных комплексов, причем этим комбинированным методом представления художественного материала будет возможно выявить оба момента в развитии нашего изобразительного искусства — общий и особый. Учитывая все эти компоненты, авторы идейного наброска экспозиции со временем сформулировали следующие основные методологические положения:

— Экспозиция должна показать современное югославское искусство от его возникновения до настоящего времени, его многочисленные школы и его деятелей. При этом различаются три периода: до первой мировой войны, между двумя войнами и период после освобождения. Первый период демонстрируется вкратце, как необходимо введение, а второй и третий периоды даются гораздо шире и рельефнее.

— Явления и личности представляются не как пассивное скопище, а в их органическом единстве. Произведения одних и тех же направлений демонстрируются вместе и лишь внутри этих комплексов ощущаются разные культурные центры;

— В соответствии с другой установкой отдельные деятели представлены не однократно, а, поскольку имеют значение в развитии художественного видения мира, в рамках произведенных ими перемен. Впрочем, их роль особо подчеркивается в рамках экспозиции той школы, в развитие которой они внесли наиболее значительный вклад.

— Итак, личность художника осознана в единстве с эпохой, как выражение одного из ее движений, одного из моментов развития. Таким образом, экспозиция стремится выявить коллективный ритм индивидуальных вкладов. Выявление автономии личности художника велось в общем контексте эпох и стилей, причем она не превозносилась до

нереально абсолютного уровня в ущерб общего обзора, преемственности, взаимодействия или противоречия.

— Цель экспозиции — показать развитие югославского искусства посредством произведений не документального, а антологического характера. Следовательно эстетическому критерию дается преимущество над историческим: исторические выводы делаются главным образом, а часто и исключительно, на основании определенного материала, имеющего эстетическую ценность и значение. Но одновременно экспозиция не задумана как антология, пренебрегающая исторически точной картиной развития. В случаях, когда этого требовала конкретная ситуация, эстетические и исторические мерилы переплетаются, однако постоянно сохраняется убеждение, что в первую очередь художественная ценность определяет историческую весомость произведения.

Эта концепция была одобрена Советом культуры Сербии и Советом культуры Народного Комитета города Белграда. На ее основе в 1959 году было постановлено сформировать упомянутое учреждение, а затем и воздвигнуть соответствующее здание. Пока это здание строилось, новое учреждение успело проявить себя в качестве первостепенного фактора не только художественной жизни Белграда, но и целой Югославии, стремясь с самого начала охватить целый ряд видов деятельности — от крайне специализированных вплоть до популяризации искусства. При этом создание и пополнение коллекции было основным и неотложным делом. Совет культуры Сербии еще начиная с 1950 года приобретал картины, скульптуры и графику с проводившихся выставок с намерением передать их будущему Музею современного искусства, что и было сделано. Подобное же сотрудничество было установлено и с Секретариатом просвещения и культуры Скупщины города Белграда, который также передал большое число экспонатов. Закупки из средств самого Музея охватывали лишь культурное наследие. Сделано было все, чтобы как можно скорее пополнить коллекции нашего искусства до первой мировой войны и между войнами, кроме прочего и ввиду того, что произведения этих периодов встречались все реже. Музею удалось в сравнительно короткий срок, чаще всего при очень благоприятных условиях, закупить большое число капитальных произведений мастеров, значение которых уже исторически установлено.

Результаты всех этих комбинированных инициатив и методов коллекционирования — включение ранее приобретенных произведений, принятие завещаний, заимствования и непосредственные закупки, проводимые самым Музеем — речистые и завидные, так что в настоящее время Музей обладает крупнейшей и самой богатой коллекцией современного искусства Югославии.

II ЭКСПОЗИЦИЯ

1 Живопись

а) Первый период 1900—1918 г.г.

В качестве введения этот период представлен сжато посредством лучших находящихся в распоряжении экспонатов. Он в основном охватывает эпоху импрессионизма с одним существенным примечанием, которое заключается в том, что ударение все-таки ставится на представления, превосходящие чистый импрессионизм и прокладывающие пути искусству XX века. Хронологически наиболее ранней и стилистически самой однородной группой являются словенские импрессионисты (Якопич, Грохар, Яма, Стернен). Своим интересом к проблемам света, хотя часто и в недоумении на полпути между старыми и новыми представлениями, ближе всего к этой группе мастеров стоят сербские импрессионисты (Милованович, Миличевич, Глишич). Силой таланта, остротой темперамента и ярко выраженной индивидуальностью в своем поколении выделяется фигура Надежды Петрович, которая первой у нас ощутила новые звуки европейского художественного авангарда и смело восприняла фовистически-экспрессионистскую форму выражения. Особую группу в этот период составляют современные художники в Хорватии (Рачич, Краевич), которые в эпоху нашего импрессионизма занимают приблизительно такое же место, как и Мане во Франции, под влиянием которого двое этих мастеров частично и развивались. Тенденции этого первого периода демонстрируются в Музее как историческое введение в последующие события. Следовательно и сама концепция имеет характер закономерной эволюции во взглядах, показывая переход к импрессионизму, импрессионизм и его экспрессионистские последствия.

б) Второй период 1918—1941 г.г.

В отличие от первого, этот более сложный период представлен в Музее комплекснее, подразумевая под этим не только его основные течения, но часто и некоторые его характерные оттенки. Однако это было весьма сложной задачей, в силу того, что ввиду большой динамики этого периода, многие художники прошли несколько фаз развития, в которых часто не ощущается преемственности.

Период первой мировой войны и первые послевоенные годы изменили физиономию югославского искусства. Оставляя представления старого поколения, молодежь устремилась к новым поискам. Проходя обучение в новых для них центрах — в Праге, Будапеште, Кракове

и Риме, а затем в Париже, молодые живописцы, установили более интимные отношения с искусством Европы, глубже ознакомились с широкими горизонтами современного искусства, которое они после возвращения стремились утвердить и в нашей культурной среде. Югославское искусство тридцатых годов развивалось на широкой стилистической основе: от отзвуков экспрессионизма Мунка до сезанновских и посткубистских решений.

Один из ранних видов экспрессионизма, в котором порой проступают следы сецессии и колористского символизма, развился в Словении прежде всего в рисунках Тратника и полотнах Якаца, в то время как подобные тенденции проявлялись в Хорватии среди художников объединившихся вокруг „Весеннего салона“. В середине тридцатых годов под влиянием социально окрашенного немецкого экспрессионизма развивается в Словении творчество братьев Краль.

В процессе многочисленных посткубистских трансформаций, характерном для европейской живописи того времени, два стимула сыграли решающую роль в формировании конструктивизма, который был особенно распространен в белградской живописи тридцатых годов. Во-первых, усиленный интерес к творчеству Сезанна и его идеям о конструкции и внутренней структуре формы (ранние произведения Тарталья, Милуновича и Добровича), и второй, немного более поздний стимул связан с живописными методами Андре Лота, через ателье которого прошло несколько югославских художников (Шуманович).

Конец третьего десятилетия означил для молодого послевоенного поколения расставание с периодом экспериментирования и открыл путь к полной их зрелости. Это было время резкого взлета Биелича и Шумановича, в творчестве которых процесс автономизации цвета, начавшийся еще в живописи Надежды Петровиц и Якопича, был доведен до конца. Освободившись от пут интеллектуальных программ, живопись начала сороковых годов ставит в первый план ценность чувственного, интуитивного и эмоционального восприятия природы. На подобных положениях основывали свое развитие многие живописцы, связанные с белградским (Добрович, Коневич, Йоб, Зора Петровиц, Аралица) и с загребским (Бабич, Бецич, Херман) художественными центрами.

Наряду с экспрессионистами вторую значительную тенденцию сороковых годов представляли живописцы-интимисты, воспитанные главным образом на опыте парижской школы. В творчестве этих художников уточненное эстетизирование заменило быстроту порывов и исполнения; спокойствие и равновесие духовных и материальных элементов оттеснили драму. Это интимистское течение было широко распространено в Белграде (М. Челебонович, Лубарда, Табакович, Гвезденович, Милосавлевич, Радович и др., а затем в группе молодых

художников „Десятки“, сформировавшейся в 1940 году). В Загребе этому течению принадлежали, независимо от объединения и групп, представители так называемой „загребской школы колористов“, а в Любляне живописцы, объединившиеся вокруг „Клуба независимых“, основанного в 1937 году.

В середине сороковых годов в Белграде усиливаются тенденции сюрреализма, появившиеся в творчестве передовых интеллигентов, в то время как в Загребе, в качестве реакции на тяжелое экономическое и общественное положение утверждаются тенденции социально направленного искусства. Сюрреализм в Белграде проявляется в первую очередь как литературное движение, а его отблески в живописи проступают лишь стороной в произведениях Ноя Живановича. Совершенно независимо от этого центра элементы сюрреализма и магического реализма окрасили живопись Милены Павлович-Барили и Крегара, а иррациональное восприятие действительности отразилось и в некоторых произведениях Малеша и Юнека.

Вторым видом реакции на эстетизм „чистой“ живописи явилась общественно активное искусство. Наиболее однородную группу художников с едиными политическими устремлениями и с определенной творческой программой представляет собой „Земля“, основанная в Загребе в 1929 году по инициативе Хегедушича и ряда прогрессивных художников и архитекторов. Программа группы состояла в подчеркивании нашей общественной действительности в качестве основного мотива картины и стремилась к созданию самобытного языка живописи, противопоставленного эстетизму парижской школы. По инициативе некоторых членов „Земли“ в 1931 году образуется так называемая Хлебинская школа крестьян-живописцев.

в) Третий период — после 1945 года

Этот наиболее развитой и динамичный, включающий большое число деятелей и тенденций, третий, послевоенный период представлен так же обширно, почти как и предыдущий. Спектр социальной живописи и боевого реализма является связующим звеном предшествующего и этого периода: в то время как первый им завешается, второй берет из него свое начало.

Вслед за этим вводным аккордом Музей отмечает новые сдвиги, происшедшие в современном югославском искусстве после 1950 года, сначала направленные в творческом плане к достижению тех ценностей, которыми был отмечен характер нашего межвоенного художественного видения мира. Итак, период 1950—1955 означает интервал, некоторым образом накопление сил, воспоминание и переоценку живых, здешних ценностей. В качестве исторического момента особого значения для раннего послевоенного периода следует

упомануть выставку Лубарды 1951 года, живопись которого стилистически простиралась от фигуративизма до абстрактного экспрессионизма. Вслед за Лубардой своим колористическим экспрессионизмом к искусству абстракционизма приблизился и Муртич. Одновременно в Загребе группа живописцев и архитекторов ЭГЗАТ 51 провозгласила идею о синтезе изобразительного искусства, в то время как любляцкие мастера Крегар и Прегель геометрическим расчленением предметов ускорили процесс автономизации произведений изобразительного искусства.

Экспозиция затем демонстрирует поляризацию на разные художественные позиции и приверженности, наступившую вслед за этими начальными усилиями. После этого исторически обусловленного периода, общих перемен и отдельных успешных бросков, наступают годы относительно равномерного подъема, обеспеченного свободой индивидуальных склонностей и одновременно потоком различных идей. Авторы экспозиции стремятся выпукло показать их особенности, организуя их в ритм, который должен был бы в равной мере открыть их духовное созвучие и диссонанс, взаимное переплетение и отталкивание. Ввиду того, что в этот период наше искусство коренным образом преобразуется, в рамках экспозиции особо выделяются те явления и деятели, которые значительно способствовали этому преобразению. В этом общем движении старое поколение пытается сделать дальнейшие выводы из своих ранних позиций. Являясь открытым художественным методом, экспрессионизм нашел своих последователей и среди живописцев молодого послевоенного поколения и послужил тем этапом развития, который они чаще всего проходили на пути к нефигуративной живописи. Одним из путей к смелой транспозиции предмета был геометризм: реагируя на размах экспрессионизма и не исключая положения интимизма, данное направление стремилось к прочной организации и единству художественного произведения. Это превосходство разума над чувством продержалось в качестве чуть ли не господствующей черты среднего поколения вплоть до 1958—1959 г.г. В последнее время геометризму в его современном виде остаются верными бывшие участники группы ЭГЗАТ 51, объединяющиеся ныне вокруг направления „Новых тенденций“.

Процесс вознесения и обособления художественного произведения в живописи ряда югославских мастеров основывается на обеих составных частях творческого акта: интуиции и разуме. Наиболее выразительными представителями этих взглядов являются так-называемые художники „абстрактного пейзажа“, которые, сохраняя приверженность традиционным средствам, передают природу в новом пространственном синтезе. Следующий шаг, однако уже не в транспонировании, а в абстрагировании действительности сделан в области ташизма и лирической абстракции, которая особенно характерна для ряда загребских живописцев среднего поколения.

В целях злободневного и полного показа действительного положения вещей в экспозицию включен и третий важный момент в развитии нашего послевоенного искусства, который выявляется около 1960 года со вступлением в художественную жизнь молодого поколения и введением новых течений — новых форм сюрреализма и энформела. Тенденции сюрреализма вновь оживают среди молодых белградских живописцев и в творчестве некоторых художников, самостоятельно действующих в других художественных центрах. У представителей самого молодого поколения живопись энформела и структурализма представлена рядом отдельных экспериментов, направленных к исследованию самой материи, в рамках живописи и вне ее, в то время как некоторые новейшие попытки молодежи устремлены к живописи знаков и нового фигурализма. В мир фантазии и сна часто проникает и примитивистское искусство крестьян-самоучек. Оказавшись в благоприятных для своего развития условиях послевоенных лет, искусство художников-примитивистов нашло своих многочисленных поборников различного этнического и общественного происхождения.

Музей стремится представить все тенденции, которыми отмечено развитие современной югославской живописи, в целостности — от их зарождения до наших дней, отделяя брожение от утвердившихся исторических ценностей, эксперименты от их результатов, пытаясь показать все эти противоречия в их органическом единстве синтеза, из которого бы засветилось и новое, историческое и, в частности, эстетическое сознание.

2 Скульптура

Коллекция скульптуры Музея имеет своей целью отметить и исследовать все те этапы развития, которые югославская скульптура прошла от начала этого века до наших дней. У ее истока находится вдохновленное темами национальной истории творчество Ивана Мештровича, которое оказало мощное влияние на развитие нашего искусства в течение первых двух десятилетий и своей нотой подчеркнутой монументальности окрасило творчество ряда скульпторов современного и последующего поколения (Росандич, Аугустинович). Отзвуки его стиля в Словении ощущались в произведениях Долинара, между тем как братья Краль и Т. Кос ориентировались в направлении экспрессионизма. Новую концепцию в нашу довоенную скульптуру внес Кршинич своим пониманием чистой замкнутой формы. Современные взгляды утверждаются в течение третьего десятилетия и в скульптуре белградского художественного центра: произведения Палавичини, Стийовича и Стояновича показывают интерес к пластике интимистского и портретного характера, воплощенной в несложной и сжатой форме, основывающейся на опыте совре-

менной парижской школы. В течение сороковых годов во всех трех ведущих центрах появляется ряд молодых художников, дальнейшее творчество которых прервут военные годы.

Период, начавшийся сразу же после освобождения, ставит новые требования перед нашей скульптурой, долгом которой было увековечить революцию многими памятниками. Реакция на подчеркнутый тематизм такого искусства, а также усилившееся соприкосновение со злободневной в настоящее время в Европе пластической проблематикой, толкнули некоторых художников первого послевоенного поколения каждого в своем индивидуальном направлении на исследование самой основы феномена скульптуры. Произведения Бакича, Ангели-Радовани из Загреба и О. Еврич из Белграда открыли новые возможности современной концепции формы. Вслед за этими начальными бросками в движении современной югославской скульптуры чувствуется все более мощный размах, проявляющийся в поисках новых отношений массы и пространства, а также новых материалов, или же в рамках по-современному осознанных фигуративных тенденций (Кантоци, Тршар, Ружич и др.). В последнее время эти течения непрерывно дополняются творческими поисками скульпторов самого молодого поколения.

3 *Графика*

Музей стремится собрать коллекцию произведений, которые бы обрисовывали наиболее значительные течения и стилистические сдвиги в области графики, являющиеся частью общего развития и движения нашего современного искусства. Путем пополнения коллекция со временем должна перерасти в Кабинет графики.

Развитие современной югославской графики не начинается во всех центрах одновременно. В Хорватии уже в конце XIX века подготовлена почва для последующего мощного размаха, в то время как в Словении и Сербии первые листы в духе новых представлений появляются с чуть ли не двадцатилетним опозданием. Импрессионизм почти не затрагивает графики, а творчество М. Кралевица стоит обособленно как предвестник новой тематической и стилистической ориентации. В период до Первой мировой войны графика превлекла лишь несколько художников, творящих под влиянием сецессии. В межвоенный период югославская графика развивается с перебоями, опираясь на неустойчивый интерес и усилия отдельных, немногочисленных деятелей. В графике третьего десятилетия ощущаются влияния средневропейских и парижских течений. В этот период экспрессионизм оставляет более глубокие следы в творчестве большинства авторов в Хорватии и Словении, некоторые из которых посвящают свою деятельность в основном графике (Кризман, Якац и др.). Первые листы совре-

менной сербской графики — линогравюры М. Петрова обращены к ирреальному экспрессионизму, ведущему к абстракции. В течение сороковых годов новые идеологические и творческие движения появляются среди художников, объединившихся вокруг групп „Земля“ и „Жизнь“, а в других областях страны среди передовых деятелей искусства, которых характеризует общественная направленность творчества, ведущая нас к деятельности графиков в ходе Народноосвободительной войны.

Творчество в течение первых послевоенных лет развивалось в рамках широкого диапазона — от реализма до экспрессионизма. Со временем реализм стал приобретать поэтическую интонацию, которая приблизила его к сферам фантастики. Постепенный отказ от передачи предмета привел к большей свободе при толковании мотива и даже к полному абстрагированию объекта. Период до 1955 года отмечен интенсивной работой и экспериментированием, причем большое число художников молодого поколения целиком посвящает себя графике, что способствует ее утверждению у нас, в качестве самостоятельной художественной дисциплины. Это развитие еще более усиливается вслед за формированием Международной выставки графики в Любляне. Поиски нового становятся смелее, происходит отход от традиционных методов и используются новые виды обработки пластинки. Сравнительно быстро усилия художников среднего и младшего поколения приводят к исключительно интенсивному развитию современной югославской графики, которое становится составной частью ценностей и течений современной мировой графики.

III. САЛОН МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В октябре 1960 года Народный комитет города Белграда передал в ведение Музея новый выставочный зал, который под названием Салон Музея современного искусства открылся в мае 1961 года. Одной из основных задач Салона является организация выставок выдающихся югославских художников.

Стремясь к тому, чтобы представить все актуальные направления, Музей следует старательно подготовленный Коллегией искусствоведов Музея план выставок который утверждает Совет Музея. При составлении плана не упускается из вида участие в репертуаре мастеров из других центров республик, представителей всех поколений и всех жанров. Для художников довоенного поколения устраиваются небольшие ретроспективные выставки. Музей также стремится представлять проявивших себя художников самого молодого поколения. Имея в виду значение выставок в Салоне, Музей издает каталоги, содержащие 10 черно-белых иллюстраций, подробные биографические данные, полные библиографии и введения на сербохорватском и французском языках. Задуманные таким образом каталоги имеют характер кратких

монографий, что, ввиду недостатка литературы о нашем современном искусстве, придает им особую ценность.

IV. МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КАК НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

Деятельность Музея в качестве научного учреждения будет развиваться в двух основных направлениях:

— Собираение и обработка научного материала в области современного искусства, а также в других, смежных областях (общая теория и история искусства, эстетика, философия и т.д.).

— Работа по исследованию проблем современного искусства и воспитательная работа, направленная на приближение искусства и наиболее широких слоев общества.

— Воспитательная и пропагандистская деятельность Музея должна послужить связующим звеном между его научной, узкоспециальной работой и обществом, которому она посвящена. Путем этой деятельности в наибольшей мере проявится динамизм культурного учреждения нового типа. Передвижные выставки, сопровождающиеся лекциями продолжают традицию проводившихся до сих пор выставок Музеем в городах Сербии и других республиках. В рамках семинаров и курсов искусствоведы Музея будут всех заинтересованных и, в особенности молодежь, знакомить с определенными проблемами современного искусства.

Со дня своего основания Музей прилагал усилия к тому, чтобы приобрести для своей библиотеки все наиболее важные специальные издания отечественных и зарубежных авторов, а также все необходимые периодические издания в области изобразительного искусства. В составе библиотеки имеется и коллекция каталогов, приобретенных главным образом путем обмена со всеми крупнейшими галереями в стране и за границей. Этот фонд постоянно пополняется и каталогизируется, так что сможет дать представление о деятельности данных учреждений, а также отечественных и зарубежных художников.

В качестве одного из важных видов деятельности Музея предусматривается программа обмена выставок и другими формами показа изобразительного искусства с зарубежными музеями и прочими учреждениями, занимающимися проблемами современного искусства. Тем самым функция Музея расширяется на весьма важную форму культурной деятельности, которая со временем должна способствовать утверждению Белграда в качестве одного из новых центров международной художественной жизни.



Izdanje Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

Knjigu uredio *Miodrag B. Protić*, upravnik u saradnji sa stručnim kolegijumom

Naslovna strana i grafička oprema: *Nikola Masniković*

Organizator tehničke službe: *Miodrag Gajić*

Duborez i pozlata ramova: *Franjo Kitak*

Fotografije:

Foto služba Muzeja savremene umetnosti u Beogradu — *Hristifor Nastasić*

str. 78, 83 — foto služba Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda

— *Mirko Lovrić*

str. 144, 153b, 155 — foto služba Moderne galerije u Ljubljani

str. 156a — *Dragoljub Kažić*

str. 152, 154a — *Marijan Sabo*

str. 141, 147, 151, 153 — *Tošo Dabac*

Prevodi rezimea:

Ivanka Marković (francuski)

Nada Prodanović—Čarlija (engleski)

Anton Bebler (ruski)

Štampa: „Kultura” Beograd

Tiraž: 3 000 primeraka

muzej savremene umetnosti beograd