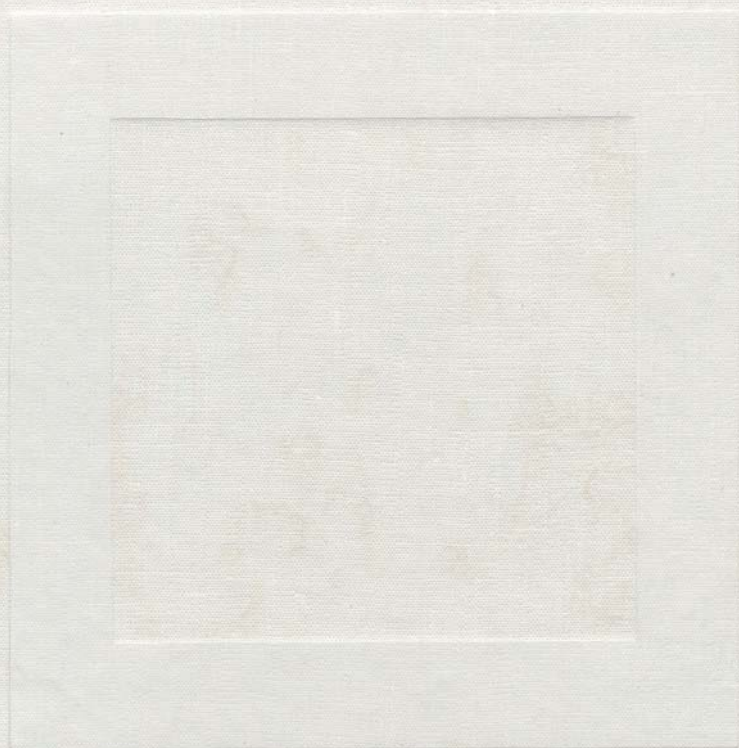


TREĆA
DECENIJA
KONSTRUKTIVNO
SLIKARSTVO



] - 24 / 45

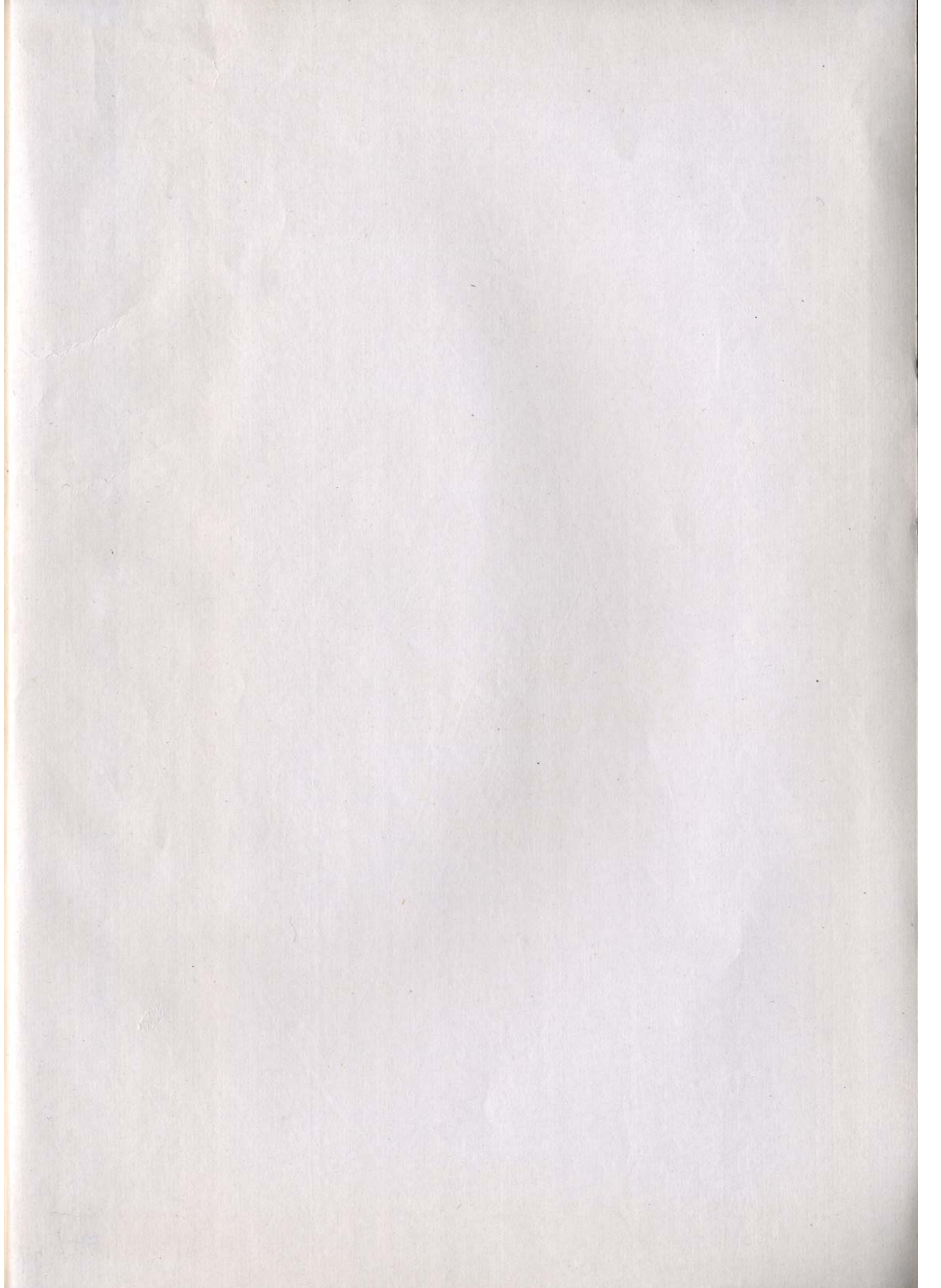
KD 11

JUGOSLOVENSKA
XX VEKA

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI
BEOGRAD
BR. 11

TREĆA
DEGENIJA
KONSTRUKTIVNO
SLIKARSTVO

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI
BEOGRAD, DECEMBAR 1967.



JUGOSLOVENSKA UMETNOST
XX VEKA

TREĆA
DECENIJA
KONSTRUKTIVNO
SLIKARSTVO

26. 12. 1967 - Februar 1968

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI
BEOGRAD, DECEMBAR 1967.

KONCEPCIJA I KOORDINACIJA	<i>Miodrag B. Protić</i>
ORGANIZACIJA IZLOŽBE	<i>Draga Panić</i>
SARADNICI	<i>Jerko Denegri</i> <i>Dragoslav Đorđević</i>
HRONOLOGIJA 1913—1930.	<i>Radmila Matić-Panić</i>
LITERATURA III DECENIJE (IZBOR)	<i>Radmila Matić-Panić</i> <i>Ljiljana Simić</i>
BIOGRAFIJE	<i>Jerko Denegri</i> <i>Irina Subotić</i>
INDIVIDUALNE BIBLIOGRAFIJE	<i>Nikola Bertolino</i> <i>Irina Subotić</i>
RESTAURACIJA I KONZERVACIJA	<i>Zdravko Blažić</i> <i>Zagorka Cerović</i>
FOTOGRAFIJE	<i>Hristifor Nastasić</i>
PREVOD NA FRANCUSKI	<i>Ivanka Pavlović</i>
TEHNIČKI UREDNIK	<i>Nikola Masniković</i>

UVOD

SADRŽAJ

	Str.
UVOD	4
<i>Miodrag B. Prolić</i>	
TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO	7
<i>Jerko Denegri</i>	
UMETNIČKA KRITIKA U SRBIJI I HRVATSKOJ	41
<i>Špelca Čopić</i>	
UMETNIČKA KRITIKA U SLOVENIJI	52
HRONOLOGIJA — 1913—1930.	58
LITERATURA III DECENIJE (IZBOR)	67
BIOGRAFIJE I INDIVIDUALNE BIBLIOGRAFIJE	71
KATALOG	105
<i>Miodrag B. Prolić</i>	
L'ART YOUGOSLAVE DE LA TROISIEME DECENNIE — LA PEINTURE CONSTRUCTIVISTE	223
INDEKS IMENA	246

UVOD

Prilikom otvaranja Muzeja savremene umetnosti 20. oktobra 1965. objavljena je monografija u kojoj je pored njegovog istorijata izneta i njegova koncepcija i program rada. Među ciljevima i zadacima istaknuti su: sakupljanje najboljih i najkarakterističnijih dela jugoslovenske savremene umetnosti; stalna međurepublička saradnja; intenzivna međunarodna saradnja — uključenje naše umetnosti u svetsku umetnost i predstavljanje svetske umetnosti u našoj sredini; podruštvljavanje (pokretne izložbe, predavanja, saradnja sa školama, itd.) i kulturno-istorijsko, sociološko, estetičko i komparativno proučavanje jugoslovenske umetnosti XX veka. Rad na ostvarenju ovih najvažnijih ciljeva počeo je odmah po otvaranju nove ustanove, koja već ima najbogatije zbirke u zemlji, koja je već organizovala brojne i zapažene izložbe inostranih i naših umetnika; koja čini sve na zblizenju likovnih kultura. Prisustvo naše umetnosti oseća se u gotovo svim većim gradovima Srbije i naše zemlje, katedra Muzeja angažovala je najjemenitnije stručnjake; itd. O veličini tog rada najbolje govore dve cifre: 300.000 posetilaca i 76 priređenih izložaba za nepune dve godine.

Od programskih obaveza ostalo je, međutim, neispunjeno sistematsko naučno proučavanje naše umetnosti. Iako se i u tom pogledu prilično uradilo (Jugoslovenski crtež XX veka, Savremena jugoslovenska grafika, retrospektiva Marka Čelebonovića i Petra Lubarde) — ipak po obimu i značaju tek ova izložba obeležava njegov stvaran početak, prvi korak u ostvarenju jednog višegodišnjeg plana. Taj plan se sastoji u organizovanju niza ovakvih izložaba, posvećenih pojedinim razdobljima i stilskim celinama, i u objavljivanju ovakvih pratećih publikacija koje sistematizuju fakta, saznanja i ocene, da bi se, u stvari, na maksimalno egzaktan način, angažovanjem najboljih dela i primenom što potpunije naučne aparature, rekonstruisao razvoj jugoslovenske umetnosti XX veka. Tek kada se ima u vidu da još ne postoje ni istorije nacionalnih umetnosti, a kamoli sintetične istorije jugoslovenske umetnosti — značaj, neophodnost i urgentnost ovog poduhvata postaje jasan. Utoliko pre što izložbe prođu, a rezultati publikovani u posebnim knjigama

istog karaktera, formata i opreme, (logično poređanim) ostaju kao jedna moguća potpuna istorija.

Zašto je Muzej ostvarenje ovog programa počeo upravo trećom decenijom — konstruktivnim slikarstvom? Zato što je ta decenija kulturno istorijski i estetički najjasnija, što je gotovo zaboravljena i nezasluženo potcenjena pa se zbog toga javljaju praznine i nejasnosti i u kasnijim organski isprepletanim umetničkim razdobljima. Hitno je osvetliti bio je zato imperativ prvoga reda. Trebalo je pokazati njena dela i njenu ideologiju — koja se poklapa sa mladošću naše avangarde — da bi se revalorizovala i da bi se srušio mit o njenom hladnom, „plehanom“, „racionalnom“ slikarstvu. Koliko je ono bilo potcenjeno vidi se i iz činjenice da se samo izuzetno nalazi u postavkama galerija i muzeja i da, kao „greh mladosti“, nije omiljeno ni kod svojih tvoraca. Sem dvojice-trojice,¹ o njemu po pravilu ni današnji kritičari nisu izrekli pravu reč. Ubeđen sam, međutim, da će ova izložba i ova publikacija izbrisati te predrasude nastale u toku antitetične četvrte decenije, u kojoj su lirska minijatura i patetičan koloristički zamah preovladali kao stvaranje, ukus i teorija.

Prva, ova izložba ima, međutim, i poseban, metodološki značaj. Samom Muzeju poslužila je da se stručno mobilise i organizuje za ovakve poduhvate koji se od njega kao specijalizovanog pre svega i traže. U tom pogledu istakao bih dva momenta: izložba, odnosno izneti program, nalažala je da se u Muzeju stvori centar za dokumentaciju; i drugo, da se uvede i utvrdi metod timskog stručnog rada. Značaj prve činjenice po sebi je razumljiv; značaj druge je poseban i zahteva objašnjenje. Timski stručni rad nameće se kao neminovnost u istraživanju nedovoljno poznatih a složenih oblasti, u proveravanju, postavljanju i obaranju raznih hipoteza. Njegova prednost u takvim slučajevima je višestruka, a pre svega u mogućnosti i nužnosti njegove svakodnevne apsolutne koordinacije, pri čemu individualna otkrića svakog pojedinog člana postaju odmah kolektivna, tako da se u daljem radu podrazumevaju i usklađuju. Sem toga, u sredini koja ima toliko nesvršenih poslova, timskim radom se njihov ritam ubrzava, skraćuje rok i brže hvata korak sa istorijskim trenutkom i njegovom problematikom. Sistem timskog dino usamljeni entuzijasti činili i učinili što su mogli. Stručnog rada je i stvarna škola stručnjaka u jednoj silom prilika prilično zapuštenoj oblasti u kojoj su dosada je-

Najzad, ne treba izgubiti iz vida da smo još uvek u potrazi za osnovnim činjenicama i elementima, zbog čega je i pojam istorije umetnosti donekle iskrivljen, izjednačen sa čistom faktografijom. U razvijenim sredinama činjenice su poznate, one se podrazumevaju; istorija je tamo pre svega njihova interpretacija, izraz filozofske, kritičke i estetičke svesti, ocena i, naročito, pokušaj prodora u njihovu dijalektiku i smisao. Zato tek kada prethodni fundamentalni poslovi budu završeni, ličan kreativni udeo, lični pogled i komentar postaje nezamenljiv. Jer da bi se činjenice lično i nezavisno interpretirale moraju se prethodno lično i kolektivno podrazumevati, a to je ideal od koga smo prilično daleko — čak i u jednoj disciplini koja nije starija od sedam decenija.

Posle ovih neophodnih objašnjenja dužan sam da se u ime Muzeja savremene umetnosti u Beogradu najtoplije zahvalim muzejima, galerijama i pojedincima iz cele zemlje koji su omogućili uvid u svoje kolekcije i pozajmili odabrana dela i time ovu izložbu praktično omogućili. Najlepšu zahvalnost dugujemo: Narodnom muzeju u Beogradu, Modernoj galeriji i Kabinetu grafike JAZU u Zagrebu, Galeriji savremene umjetnosti u Zagrebu, Modernoj galeriji u Ljubljani, Umjetničkoj galeriji u Sarajevu, Galeriji Milan Konjović u Somboru, Galeriji Matice srpske u Novom Sadu, Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku, Galeriji umjetnina u Splitu, Muzeju Tome Rosandića u Beogradu, Sekretarijatu za kulturu Srbije u Beogradu, Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i Društvu nastavnika Sveučilišta u Zagrebu.

Posebnu zahvalnost izražavamo i pojedinim kolekcionarima, samim umetnicima i njihovim porodicama: Olgi Dobrović, Smiljki Pomorišac, Divni Popović, Milici Prodanović, Radomiru Stuparu, Milenku Šerbanu, Gvidu Tartalji — iz Beograda; Zoe Ličenoskoj iz Skoplja; Dragici Tartalji i Jozu Dujmiću iz Zagreba; Dr Danilu Lokaru iz Ajdovščine; i porodici Franceta Kralja iz Ljubljane.

Ako je prvi korak u realizovanju jednog velikog programa uspeo, za to najpre treba tražiti razloge u duhu ljudske i stručne saradnje koji vlada u kolektivu samog Muzeja, kao i u saradnji i prijateljstvu Muzeja sa srodnim kućama i ljubiteljima umetnosti širom naše zemlje.

Miodrag B. Protić
 upravnik Muzeja savremene
 umetnosti u Beogradu

¹ Dr Lazar Trifunović, u prvom redu; vidi njegovu studiju *Konstruktivizam u srpskom slikarstvu I, II, Delo 1956, br. 5-6.*

TREĆA DECENIJA KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO

Rat 1914—1918. obuhvatio je, prvi, ceo globus i najavio novu pojavu u istoriji; u njemu se zapalio oganj oktobarske revolucije i srušile tri imperije: ruska, nemačka i austrougarska, a četvrta, najveća, gde „sunce nikad ne zalazi”, smrtno je ranjena. „Jučerašnji svet” zatresao se iz temelja i promenio u svim oblastima. Dvadeseti vek kao da je stvarno počeo tek tada. Tako presudni događaji nisu, razumljivo, mogli da ostanu bez uticaja na umetnost. I u njoj se ispoljila uporedna ljubav ka rušenju i zidanju, revoluciji i slobodi. Niz otkrića, naučnih, socijalnih i umetničkih, ono što se uopšte dogodilo u predratnoj i ratnoj Evropi, naglo su proširila ne samo istorijsku, političku, već i estetičku svest. Blagodareći tome postajalo je sve jasnije da se umetnički principi menjaju, da tehnika slikarstva nije atemporalna, nego uslovljena senzibilnim i intelektualnim iskustvom, uglom gledanja, stvaralačkom namerom; da su pravci umetničke volje i osećajnosti divergentni; da cilj umetničkog dela nije da reprodukuje stvari iz prirode, jer je samo stvar i organizam svoje vrste. Ukratko, grčko-rimski mimetički ideal se osipao. „Lepote su odstranile klasični pojam o lepom” (Valeri) i uvele otrežnjavajući estetički relativizam, a time i prevlast slobodne pobude nad akademskim intelektualizmom. Kao posledica saznanja da je umetnost autonomna, i da je, kao autonomna, zbir sopstvenih varijeteta — porastao je značaj stila i shvaćena je neizbežnost stilskog pluralizma. Jer „ideja o posmatranju prirode ostaje prazna sve dok se ne zna pod kojim se uglovima priroda posmatra” (Velflin).

Da je to kretanje bilo komplikovano, protivrečno, dijalektičko, vidi se iz jednog paradoksa ispoljenog naročito u slikarstvu treće decenije: mada rođena iz novih duhovnih prostora i bunta protiv tradicije, moderna umetnost je upravo dublje shvaćenoj tradiciji omogućila novu, jedinstvenu ulogu. Jer pojam umetnosti izjednačen je sa njenom istorijskom sveukupnošću na kojoj se zasniva koliko ispitivanje njenog opšteg bića, toliko i smisao njenih posebnih vidova. Na mreži njenog koordinatnog sistema, razapetog u vremenu, svaka ličnost, pravac, ideja, delo, osuđena je na taj ogromni, često uništavajući, ali ipak jedino mogući kontekst. Rastko Petrović je već 1921. uočio da „osobnost ličnosti sadanjih pojedinaca samo je

u odnosu naspram pojedinaca ranijih epoha”.¹ Odnos „trenutnog” i „večnog”, sadašnjeg i prošlog postao je tako napet, uslovljen, aktivan. Pri tome je moderna umetnost izgledala bitno nov fenomen u odnosu na razdoblje evropske umetnosti od Renesanse do kraja XIX veka; i često manje nov fenomen u odnosu na celokupnu umetnost; to otkriće Herbert Rid sazeo je u misli da je ona stara — 40.000 godina! Pa ipak, nije bila u pitanju premoć istorije nad životom, paseistički stav, koji je futuriste s pravom iritirao, već dublje saznanje obe oblasti. Na prošlost i sadašnjost počinje se sve više gledati sa stanovišta budućnosti. Istorijom u dubljem, humanijem značenju smatra se ono što može da opstane u toj izvrnutoj perspektivi gde se legitimna, aktivistička vizija budućeg pojavljuje kao bitna dimenzija, bez koje je, istina, moguće otkriti činjenice, ali ne i njihov smisao. Moderna istorija i filozofija istakle su to dvojstvo postojećeg i zadanog u fundamentalnim pojmovima čoveka i društva, a time i istinu da umetnost, kao njihova funkcija, nije samo puki „odraz” već i implicitni nacrt i anticipacija.

Međutim ti opšti procesi, započeti još u XIX veku, doveli su za vreme rata do nekoliko logičnih ali i iznenađujućih posledica: prvo, do „dijalektičkog skoka” u smislu svođenja na nultu tačku, *tabula rasa*, patetičnog revidiranja i pročišćavanja svekolikog iskustva: do belog na belom i crnog na crnom; drugo, do snažnog izraza onih subjektivnih i kolektivnih neuroza koje su izazvale brutalno razgolićene dihotomije zadanog i postojećeg, čina i namere, subjekta i objekta, ličnosti i društva, bića i istorije; i treće, do suprotnih, konstruktivnih napora, ponovnog građenja na porušenim temeljima, do optimizma jedne nove sinteze i jednog novog objektivnog duha prožetog imperativima industrijske civilizacije, potrebom izmirenja čoveka i istorijskog trenutka, neophodnošću njegovog raskida sa tamnim, demonijačnim, subjektivnim. Pogledajmo, uostalom, šta se u svetskoj umetnosti desilo za vreme tih presudnih godina da bismo iz njenog kaleidoskopa izdvojili pojedine danas gotovo simbolične činjenice, čije odseve i posledice nalazimo u jugoslovenskom slikarstvu treće decenije.

¹ Rastko Petrović, *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti*, Savremenik, Zagreb, 1921, br. 3, str. 183–184.

1917: U Moskvi oktobarska revolucija prihvata slikare revolucionare (Kandinskog, Šagala, Maleviča, Tatlina, Rodčenka i ostale) i slikari revolucionari oktobarske revoluciju; nov izraz kreće se u rasponu od kubo-futurizma, „unutarnje neophodnosti” Kandinskog, preko Malevičevog suprematističkog osećanja „odsustva predmeta”, do ubedenja konstruktivista da proleterska umetnost treba da poštuje zakone tehničke civilizacije, nove oblike i materijale (Tatlin); u okviru avangardizma već se dakle naziru kasnije jače izražene anti-podne teorije „laboratorijske” i „proizvodne” umetnosti; — u Rimu Pikaso pravi dekor i kostime za Djagiljevlevu *Pravdu*; — u Cirihi, u galeriji *Dada*, izlažu Arp, Maks Ernst, De Kiriko, Fajninger, Kandinski, Kle, Kokoška, Mark, Modiljani, Pikaso; Tristan Cara pokreće reviju *Dada*; — u Njujorku Dišan štampa *Rongurong* i *The Blind Man*; — u Lajden u Van Desbur sa Mondrijanom i ostalima osniva reviju *De Stijl*.

1918: Tristan Cara, Lenjinov ciriški poznanik, objavljuje manifest dadaizma, u kome je stajalo da „treba obaviti jedan veliki rušilački, negativan posao: pomesti, očistiti”. I zato: „Dosta sa slikarima, dosta sa književnicima, dosta sa muzičarima, dosta sa vajarima, dosta sa religijom, dosta sa republikancima, dosta sa rojalistima, dosta sa imperijalistima, dosta sa anarhistima, dosta sa socijalistima, dosta sa boljševicima, dosta sa politikom, dosta sa proletarima, dosta sa demokratima, dosta sa buržujima, dosta sa aristokratima, dosta sa oružjem, dosta sa policijom, dosta sa otadžbinama, najzad dosta sa svim tim budalaštinama, nećemo više ništa, ništa, ništa, ništa, ništa. — Na ovaj način, nadamo se da će se novo, koje će biti isto što i ono što nećemo više, nametnuti manje trulo, manje sebično, manje trgovačko, manje tupo, manje ogromno groteskno”... Cara se posebno obara na pokrete likovne umetnosti kao na „laboratorije formalnih ideja” smatrajući da „umetnost nema onu važnost o kojoj mi, plaćeni duha, pevamo već vekovima”. Ali pored izrazito defetističkih postoje i izrazito graditeljske namere. Ozenfan i Žanre (Korbizje) objavljuju *Après le Cubisme* — manifest purizma koji traži obnovu predmeta u njegovoj mehanički racionalnoj strukturalnoj jednostavnosti; rođen iz kubizma, on mu međutim zamera ezoterizam, individualizam, romantizam, raskid s naukom, a naročito razaranje predmeta; u njegovim znatno figurativnijim i doktrinarnijim platnima, sve je čisto, određeno: „odnos brojeva”, „klavijatura elementarnih oblika” „sistemizovanih boja”. Njegov predmet je dedukovan iz jedne apstrakcije i jedne etike čiji je atribut plastična čista.

1919: 4. i 5. broj *Dade* izlazi kao *Antologija Dade*; u Moskvi neobjektivist Rodčenko izlaže crno na crnom, Maljevič beli kvadrat na beloj osnovi; Šagal dekorise jevrejsko pozorište; Kandinski je profesor Akademije.

1920: Pikaso slika *klasično*; izlazi Korbizjeov *L'Esprit Nouveau* (1920—1925) koji se, nastavljajući purizam, zalaže za ideju sinteze i konstruktivnosti u svim oblastima, okuplja pesnike, filozofe, slikare, muzičare i arhitekte

TREĆA DECIJENJA
KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO

različitih smerova (Breton, Aragon, Elijar, Žakob, Erenburg, Lalo, Aron etc.). Mondrijan „proklamuje *neoplastičizam*, a Pevsner i Gabo, u Moskvi, realistički manifest.

1921: Pikaso slika *Tri muzičara*; Severini objavljuje *Du Cubisme au Classicisme* — što je, kao purizam i *L'Esprit Nouveau* za treću deceniju indikativno.

1922: Kandinski i Moholji-Nađ dolaze u Bauhaus. U Berlinu Ilja Erenburg i El Lisicki pokreću konstruktivističku reviju *Predmet*.

1923: Pikaso slika harlekine; i tako dalje.

U toj sasvim novoj situaciji — u kojoj je, s jedne strane, došlo do sazrevanja i otkrića temeljnih estetičkih istina, a s druge brutalnih životnih saznanja istorijskog trenutka — akademije u Beču, Minhenu i Rimu, i akademije uopšte, predstavljajući svet i ideal koji je prošao, gube privlačnost svetišta. Metropolita moderne kulture postaje Pariz. Ali nije kao nekada nova akademija zamenila staru, već je pariski antiakademizam zamenio akademizam uopšte. Zbog osipanja grčko-rimskog mimetičkog, zatvorenog plastičnog sistema, i saznanja da u ovoj oblasti vredi mnogo samo ono što se individualno otkrije a malo ono što se u školi kolektivno usvoji, zbog prevlasti ideje o umetnosti kao izrazu i govoru, i slikarstvo se, slično književnosti, počelo učiti u susretu sa velikim delima, ličnostima, izložbama. Slikari hitaju Parizu da bi im kao središte suprotnih estetika, poetika i pravaca omogućio slobodan izbor sudbine ili bar iluziju o tome. Jedno ubeđenje se tako zgusnulo u aksiom: da je Pariz „potpuno eliminisao ostale slikarske centre, tako da kazati još uvek za jednog slikara da pripada „minhenskoj školi, na primer, znači osuditi ga pre svake druge ocene radova“; da je „slikarstvo... postalo jezik slobodniji za sve, pristupačniji svima; akademije se ili posećuju u ranoj mladosti, ili ne posećuju uopšte, i slikarski zanat se savlađuje naročito ljubavlju za umetnost, izdržljivošću na radu, ličnim kontaktom sa umetnicima i gledanjem onoga što drugi stvaraju“; i da „od slike više niko ne traži da bude verna, već da bude ubedljiva, i njena istinitost je u toj ubedljivosti“...² Slobodno i osobeno u izrazu postaje sve značajniji atribut vrednosti i ličnosti; „nova umetnost nije u načinu rada, nije u zanatu, već u shvatanju“.³

Ta atmosfera — koju naročito stvaraju dojučerašnji pariski, minhenski, bečki, praški, peštanski ili krakovski đaci — vlada u svim većim jugoslovenskim kulturnim centrima — Ljubljani, Zagrebu i Beogradu.

U Ljubljani se 1922. organizuje istorijska izložba slovenačkog slikarstva i osniva ekspresionistička grupa *Klub mladih* s Francetom i Tonetom Kraljem kao protagonistima koji u opštem smislu nastavljaju Tratnika. Od Tratnikovog *Slepca* iz 1911. i sličnih dela, počinje svesna težnja ka ideji, literaturi, tendenciji — tako suprotna osnovnim stavovima i raspoloženjima impresionista Jakopića,

Grohara i Jame. Čvrsta forma umesto svetlosnih titraja i bojanih analitičkih tkanja; ideja, namera, literatura umesto čulne neposredne senzacije i zadovoljstva pred svetom. Nije zato neobično što se u Sloveniji ispoljava borba predratne i posleratne generacije.

U Zagrebu je još 1916. osnovan *Proljetni salon* koji je, držeći se Ibzenove etičko-estetičke ideje, nastojao „da pomakne kamene međaše“⁴ okupljajući sve što je za jugoslovenstvo u politici i novo u umetnosti.⁵ Zagreb postaje pozornica značajnih pojava: dadaizma, kubizma i ekspresionizma u početku, i *Zemlje* na kraju decenije. Kroz njegove umetničke salone prošle su najavangardnije slike Bijelića i Šumanovića, Dobrovića i Gecana, Tartalje i Milunovića, a preko stranica njegovih časopisa i listova *Dada Tank*, *Dada Jazz*, *Dada-Jok*, *Zenit*, *Hrvatska revija*, *Književna republika*, *Književnik*, *Kritika*, *Nova Evropa*, *Obzor*, *Savremenik* etc. — niz karakterističnih ili ključnih ideja epohe.

Beograd nije više samo prestonica patrijarhalne pijemontske Srbije, već i nove, ujedinjene zemlje. Državni centralizam namenio mu je posebnu ulogu stvaranja jedinstvenog kulturnog područja, čiji su simboli pre ujedinjenja postali Meštrović, Nadežda i Jakopić. Iako je ona podrazumevala brzu urbanizaciju i evropeizaciju, proces je, međutim, u materijalnom smislu bio relativno skromniji i sporiji nego u duhovnom smislu. „Beograd u to vreme — piše Mihajlo Petrov — još nema stalnih izložbenih prostorija niti brojnije umetničke publike. Izložbe su retke i zavise od toga da li će se za njih naći mesta u kojoj školskoj sali, ili čak i u hodniku. Poprište borbe mišljenja su kavane, uglavnom *Moskva*, *Tri šešira* i *Bums*. I tu su diskusije zaista žive, svakodnevnne i gotovo duge do u zoru. Vinaver, Todor Manojlović, Sibe Miličić, Petar Dobrović, Boško Tokin, Ujević, Palavičini, Bijelić, Drainac, Dragan Aleksić, Rastko Petrović, Krklec, Crnjanški. Stavovi su različiti osim u jednom: u zajedničkoj težnji da se na svim poljima umetnosti korača naporedo sa savremenom Evropom... iz koje svakodnevno stižu manifesti novih stremljenja i škola. Knjige i časopisi kruže iz ruke u ruku, postaju teme diskusija, pojačavaju nerve i raspiruju lične uznemirenosti. U Beogradu biblioteka *Albatros* izdaje naše najistaknutije pisce — moderniste. U Zagrebu Micić pokreće *Zenit* — „međunarodnu reviju za novu umetnost“ i oko parole za osvežavanje i „podmlađivanje — balkanizaciju Evrope“ okuplja domaće i strane borce za novo u umetnosti“.⁶ Novo duhovno stanje nastupilo je sa jednom sasvim novom, drukčijom generacijom koja, za razliku od Slovenije, svoje poglede može lakše da afirmiše jer je prethodna, izgubivši najbolje predstavnike (Nadeždu, Miličevića), silazila sa pozornice.

Da bi rekonstruisao ovo, kao i svako drugo razdoblje — reflektovano uglavnom u tri jugoslovenska kulturna cen-

⁴ *Proljetni salon*, Katalog izložbe, Zagreb 1916.

⁵ „Naše narodno jedinstvo nije samo jedan historijsko-etički oblik, nego i jedno duševno raspoloženje, tako jako, da je ono zapravo najbitniji uvjet tog jedinstva“ — napisano je u predgovoru V izložbe *Salona*, u Osijeku 1917.

⁶ Katalog VI samostalne izložbe slikarskih i grafičkih radova Mih. S. Petrova, 1952, Umetnički paviljon, Mali Kalemegdan.

² N. J. (Rastko Petrović), *Izložba slika Milana Konjovića, Parisko slikarstvo i naši slikari u Parizu*. Politika, 1930, 30. X, s. 11.

³ Sava Popović, *O sintetičkoj umetnosti*, Misao, 1920, knj. II, str. 873.

tra⁷ — istoričaru su pri ruci analitički i sintetički metod, koji su u takvom uzajamnom dijalektičkom odnosu (indukcije i dedukcije) da se međusobno stvarno ne mogu isključivati. Srećom, postoje događaji sa značajem ogleдалa epohe, njenih opštih imenitelja, prema tome i „sintetskih jedinica”, koji taj poduhvat olakšavaju. Biće zato dovoljno pogledati ovo razdoblje u njihovoj žiži — u kontekstu zatečenih ideja koje se, razumljivo, moraju podrazumjevati — da bi se videla njegova duhovna klima i njegov idejni registar, shvatile konkretne pojave i opredeljenja, njegova priroda i specifičnost, smisao utvrđenih činjenica.

GRUPA UMETNIKA, 1919.

Izložba ratnih slikara 1919 — prva posleratna izložba u Beogradu — označila je, kao i prve izložbe *Lade*, labudovu pesmu prethodnog perioda; Milovanović, Miličević i drugi pre nego što pređu u istoriju, zasijaće na njoj poslednji put kao žive ličnosti i vrednosti.

Želja za novim, za mestom na koordinatnom sistemu evropskog duhovnog života ispoljava se drugde: 1919. u *Grupi umetnika* „koja po svom sklopu, predstavlja grupu mlađih i mladih u književnosti... mladih i najmlađih u likovnim umetnostima i muzici; onih koji stoje na prekretnici između starog i novog, i onih koji su raskrstili sa starim i traže, hotimično ili po unutarnjem nagonu, samo nove puteve. U književnosti to su: g-đa Danica Marković, i g. Sima Pandurović, Sibe Miličić, Ivo Andrić, Todor Manojlović, Mirko Korolija, Josip Kosor; u likovnoj umetnosti g.g. Branko Popović, Sibe Miličić, Milan Nedeljković, Becić, Marinković; u muzici g.g. Hristić, Milojević i K. Manojlović. Iako vrlo različiti po temperamentu i po izrazu, oni su srodni po... ubeđenju da stoje pred novim dobom i da za svoja nova osećanja i nove nazore treba da nađu i nova sredstva kazivanja; po veri u novo i po kultu prema novom”.⁸ — Oseća se pored ostalog u stavu grupe i izvesna kosmopolitiska reakcija na uzavreli nacionalizam prethodnog perioda čiji je jedan osnovni cilj — tako je izgledalo — bio ostvaren. „Ona želi da se naš umetnički pokret održi u najtešnjoj vezi s umetničkim pokretima u velikim umetničkim centrima, jer drži da svi dobri umetnici, bez obzira na prostor i vreme, sačinjavaju jednu umetničku porodicu”.⁹ I već na toj prvoj njenoj

⁷ U periodu 1918–1941. Skoplje, Sarajevo i Cetinje kao centri imaju relativno malu ulogu u razvoju slikarstva, iako pojedini slikari žive i rade u njima: Nikola Martinoski u Skoplju, Roman Petrović u Sarajevu, na primer.

⁸ V. Živojinović, *Akcija Grupe umetnika* Misao, sv. 4, XII, 1919.

⁹ Branko Popović, *Druga izložba Grupe umetnika*, 16. I 1921. SKG, 140.

izložbi — kao i na pojedinim izložbama u Zagrebu — sreću se dela krajnjeg avangardizma, „nekoliko pejzaža sa najmodernijim tendencijama,¹⁰ Jovana Bijelića, na primer.

Grupa umetnika u izvesnoj meri pokazuje da je početkom decenije uticaj literature — eseja i kritike u prvom redu — na opštu atmosferu u slikarstvu bio osetan. Već po svojoj nematerijalnoj prirodi reč je bila katalizator, raskrsnica, oblast žarkih apstrakcija, ciljeva, ideja, a literatura, odjednom, spona sa presudnim dilemama intelektualne Evrope. Njena uloga bila je utoliko veća ukoliko su pojam i svrha slike bili nejasniji. Zbog solidarnosti, saradnje i ekstaze obdarenih, u tom trenutku još nije postojalo zatvaranje svake umetnosti u svoje krugove i probleme. Ta antiesnafska opštost i širina, ponekad i težnja da umetnost ne bude samo — a možda ni uopšte — umetnost, već životni stav, značajna je naročito za avangardne pokrete iz prvih posleratnih godina: za časopise *Putevi* i *Svedočanstva*, za *Dadu* i *Zenit*.

PUTEVI, 1922; SVEDOČANSTVA, 1924.

Putevi (1922), *Svedočanstva* (1924), *Nemoguće* (1930), ustvari su tri etape u genezi srpskog nadrealizma. *Putevi* (urednici Milan Dedinac, Dušan Timotijević i Marko Ristić) zalažu se za sve novo, posleratno, aktuelno, za „nove vidike” u najopštijem smislu, protiv svega starog, retrogradnog. „Uređivani u najslobodnijem duhu”, oni „neće zastupati nikakav određen pravac i školu”; „pristupačni svim manifestacijama savremene umetnosti”, negiraće „lažnu tradiciju”.¹¹ Svesni su *L'Esprit Nouveau*-a, njegove ideologije „konstruktivnog shvatanja moderne umetnosti”, njegove želje „da bude spona među raznorodnim izrazitostima našeg vremena, i da u jednom stvaralačkom slivanju današnjih tako zaoštrenih specijalizovanosti izvaja veliku i aktivnu predstavu naše žive epohe”.¹² Okrenuti modernom, reprodukuju Šumanovića, Bijelića, Pikasa, Dobrovića, Stojanovića. — Ako je neposredan uvod u svetski nadrealizam označila nova serija *Literature* (1922), serija „posle dadaizma”, — uvod u srpski nadrealizam bila je nova serija *Puteva* (1923) — (urednici Miloš Crnjanski i Marko Ristić) koja objavljuje odlomke iz Bretonovih članaka (*Jasno*, *Marsel Dišan*, *Reči bez hora*), *Lafkadijevog dnevnika* Andre Žida, Matičev tekst o Frojdovoj psihoanalizi, Dobrovićeve, Stojanovićeve, Derokove i Pikasove crteže i crnačku skulpturu, zatim Rembova, Ujevića, Andrića, Mallarmea, Aragona, Reverdia etc. Pokretači su mislili da „u Beogradu treba zidati novo, i pisati novo, bez obzira na ono

¹⁰ Moša Pijade, *Izložba Grupe umetnika*, Radničke novine, Beograd, 1919, 1. decembar.

¹¹ *Putevi* br. 1, poslednja reklamna strana korica.

¹² Prikaz Jovanke Ilić, *Putevi* br. 2, februar 1922, str. 32.

što je bilo. Za nama nema ničeg što bismo mogli nastaviti... utapanja su nam nužna, utapanja slobodna, strmoglava”.¹³

Svedočanstva (Ristić, Rastko Petrović, Dušan Matić, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević) nastavljaju krajem 1924. još radikalnije i u osam programiranih svezaka približavaju se nadrealizmu kao svesnom opredeljenju. Esej *Nadrealizam* Marka Ristića je prvi tekst te vrste u našoj zemlji, u kome se zastupa teza o povratku romantizmu „sa sasvim oslobođenim snagama mašte i čiste inspiracije”. — Drugi broj posvećen je slovenskom jedinstvu, oktobarskoj revoluciji, Lenjinu, „duhu Rusije i duhu današnjice” (Ristić), zbliženju istoka i zapada, panslavizma i Pariza, etc. — U trećem — Rastko Petrović ispituje podatke i život pesnika i prevodi Remboov *Pijani brod*; Ristić objavljuje *Primer* medijumskog pisanja, prvi automatski tekst na srpsko-hrvatskom jeziku, demonstrirajući tako metod koji će, kasnije, u slikarstvu dati veće rezultate nego u literaturi. — Šesta sveska, *Zapis iz pomračenog doma*, namenjen stvaralaštvu umobolnih, donosi *Uvod* Dušana Matića i *Vampir*, roman u slikama jednog bolesnika, mitomana, koji peti broj pariske *Nadrealističke revolucije* (1924) prenosi u celini uz manifest *Revolucija pre svega i uvek* koji potpisuje i Dušan Matić, kao i poemu *Se tuer* Marka Ristića što simboliše njihovo neposredno učestvovanje u svetskom nadrealističkom pokretu. Sedma i osma sveska, *Pakao i Raj*, završavaju seriju *Svedočanstva*: nadrealizam je bio uveden. Almanah *Nemoguće* koji se pojavljuje 1930., početak je njegovog organizovanog delanja.

Putevi i *Svedočanstva* značili su u tim poratnim godinama visok stepen estetičke svesti i evoluciju od modernizma ka nadrealizmu ne kao umetnosti već kao životnom stavu i poeziji. Školovani za vreme rata u Francuskoj i Švajcarskoj, njihovi pokretači intimno su osetili još u ranoj mladosti — koja se poklapala sa pojavom dadaizma i pripremom nadrealizma — neke suštinske imperativne i dileme u intelektualnom, umetničkom i moralnom životu Evrope, družili se i saradivali sa njihovim nosiocima i tako uveli stvaralački nemir i misao naše male sredine u orbitu svetskih pokreta, i jedan veliki svetski pokret u našu malu sredinu¹⁴.

DADA-YOUGO, 1922.

Iz krize savesti koju je na svim duhovnim područjima izazvao imperijalistički svetski masakr posle preko četrdeset godina relativnog mira u Evropi, sred civilizacije, kul-

¹³ *Putevi*, leto 1924, str. 123.

¹⁴ Već u prvom broju — decembra 1924 — Bretonova *Nadrealistička revolucija* preporučuje, na primer: „Čitati *Svedočanstva* i razne članke Marka Ristića po časopisima Beograda i Zagreba”.

ture, prosperiteta — nikao je dadaizam. Njegovu istoriju znamo: okupljeni u Cirihiu 1916. oko *Cabaret Voltaire*, Tristan Cara, Rihard Hilsenbek, Hugo Bal, Hans Arp, ispunjeni odvratnošću prema jednom trulom lažnom svetu, ruše tradicionalne osnove etike, logike, umetnosti, društva. To isto u Njujorku čine Dišan svojim *ready-made*, zatim Pikabija i Man Rej, a u Parizu koji od 1919 (*Littérature*) postaje središte pokreta, Breton, Aragon, Supo, Elijar, Pere etc., u Hanoveru Kurt Švitters, u Kelnu Maks Ernst. Istakli smo već da je manifest dadaizma objavljen 1918. a *Antologija dadaizma* 1919. Prethodna slikarska iskustva — kolaž, čista boja, geometrizam, futuristički dinamizam — primenjena su na sarkastičan i subverzivan način. Kao aktivistički oblik krajnjeg defetizma i anarhizma, „uzaludne teatralnosti svega“, dadaizam je želeo povratak na nultu tačku, obračun sa mitovima posredstvom mistifikacije, javnog terora i skandala, uništenje vrednosti, oslobođenje „pojedince od samog duha, stavljajući genija u isti red sa idiotom.“ (Ribemon-Desenj).

Totalna negacija pretpostavljala je totalnu slobodu koja je fascinirala i pojedine naše literate. Dragan Aleksić pokreće *Dada-Tank* (1922), *Dada-Jazz* (1922), Virgil Poljanski (Branislav Micić), brat i saradnik osnivača *Zenita* Ljubomira Micića, prethodno urednik ljubljanskog *Svetokreta*, „lista za ekspediciju na severni pol čovekovog duha“ — *Dada-Jok* (1922). U zemlji zaboravljene, ove publikacije, u inostranim novim istorijama, monografijama, katalozima i izložbama tretiraju se kao integralni deo svetske Dade. U svojoj skorašnjoj knjizi *Dada umetnost i anti-umetnost*, Hans Rihter na primer kaže: „Dadaizam je bio veoma aktivan u Zagrebu, Jugoslavija, gde je časopis *Dada-Tank*, objavljen 1922, imao velikog uticaja iako je izlazio kratko vreme. Taj časopis, više buntovan i više „anti“ nego *Ma*¹⁵, nosi snažan pečat Dade i, koliko ja to mogu da kažem, njegovi manifesti i pesme bili su istinska provokacija dadaističkog stila.“¹⁶ Već u zaglavlju *Dada-Tank*-a (koji vizuelno podseća na slične nemačke časopise) ispisano je: „Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednosti „umetnosti“. Sveukupni krematoriji ne donasaju toliko kalorija u telo istrulelih mumija kao dada“. U *Dada-Tank*-u i *Dada-Jazz*-u pored Aleksića objavljuju Hilsenbek (stihove o Dadi), Kurt Švitters (pesma br. 48), pesme i programske tekstove, Cara etc. Mihailo Petrov — apstraktne linoreze *Kompozicije* i *Začarane krugove*, a sem toga i jednu pesmu na nemačkom:

Wörte kleben Wand hängen als
Lusterbuschig Zusammen spannen
(O edle JUNGFRAU!)
Bimm bammmm
Timm tammmm
Kzzz kzzzzzzz



M. S. Petrov: Kompozicija

Dada-tank prepiata
God. 50°- D. -- 1 br. 5°- D.

DA² izlazi naskoro druga
JAZZ jugodada
revija
senzacionalno u Zagrebu

trama i kopije hemala
pocela peva namici konje
desetla briga
okovratnik
kako smo ide M. Petrov?
Tamo mi pevaju kosi:
sutra ubijem krematoriji
kad da pozije
razume se spmatarabic
samo nek
veselo

HM RAD

Dada je plesajući dah nos moralan zemlje.
Dada je vrtlog paralizo naziranje na svet i teorija.
Dada nije akcion. Neovisan duhovni gest.
Dada je: indifferenat kačka među sadržajem i formom.
čovikom i životom, ambizijom i dahom.
Dada je američanska strana budizma:
buži, jer može i da sađi, radi, jer može i da miruje.
Dada — bez politike i pravca.
Dada — međičeklnji izraz vremena, okreće se proti svemu
što je: absolutno, mumijsko, čvrsto.
Dada je: lebalno za svoju aktivnost kulturno podražje.
Dada: siri nekakv strah antikulturne propagande iz podizavanja
iz dahokog dopusta pred mladolostnoća intelektualno
aprohibitama burzaje.
Dadaisti: najpobolniji čovek zemlje.
Dada je proti svake ideološke, barriere.
kulturalno ideološka najafamija laž.
Dada poriču u sebi i radi iz sebe kao što
sunce radi, kad se na nebu ogleda...
Dadu rasle bez da bude da rasle.
Dada je kreativna akcija u sebi samom.
Dada je: cimenstvo civilizatora, ali i tu priznaje: relative-
nost.
Dada je element: njegovu smrt je slobodno poslovanje
njegovu volje.

Dada ne umire na dadi. Njegov smeh lica hantimost.
Dada: razlika shvatanje po dadaistima.
Dadaisti lica shvatanje dadi si svaka maska.
DA² može svaku strcu zastupati, jer nijedan
ne pripada.

DA²

R. HILSENBECK

Epitovski sir sa valtrugosom kapo-M

Lutka (bez primese pigmenta) kako ona i kose u Pe-
trovici: vi verujete sigurno u distrofizmo.
Petrovici: (dvo noze ortopeda) kad je na sveta sve
dobro, zasto ne u. p. gumararabic meton le ver odana
dobro.
Lutka: Zgodno, neki g. Egipćanin pila u ođe se mora
polubiti žon.
Petrovici: Sigurno je iz 20 veka pre Ramesa.
Lutka: Ne iz kopije dade Ezi-pain-je-je-je-je-je-je-je
predsednja normalnih noseva.
Petrovici:
Lutka: On ne veruje, vi znate da sam na to najpre
spomenula.
Petrovici: Ja znam, da se ne trebaju bojati lič izreka,
nego sam sada u neprijeli (publici) V. Š. publiko što da
radi:
jer limpa-hangel čuti
jer mandre puste
jer kultari među
jer nisu nije dosadno.
Lutka: Domaći su živinje: pas mačka oeca loza pura
kokos svija konj krava tele buha kanape i keci fabrika.
Petrovici: Oho oho ja ću da udovoljim vremenu: vi
ste u telepatkoi vezi s publikom.
Lutka: Lapa.
Petrovici: No... mora se znati za gozore: dalje treba
ljubi u meso.
Lutka: 2. lapis.

6

¹⁵ Mađarska dadaistička publikacija.

¹⁶ Prema engleskom izdanju Hudson, str. 199 i 231.

Za njihovo raspoloženje i zaljubljenost u kontradikciju indikativne su objavljene Hilsenbekove definicije da je „dadaizam indirektna tačka među sadržajem i formom, čovekom i ženom, materijom i duhom“; da je on „američka strana budizma“; da je „bez politike i pravca“; da „širi neku vrstu antikulturalne propagande iz poštovanja, iz dubokog *dégout*-a pred milosrdnošću intelektualno aprobiranog buržuja“; da je „dada protiv svake ideologije, barijere“; da je „dadaist = najslobodniji čovek zemlje“; „Dada je efemeran: njegova smrt je slobodno postojanje njegove volje“.

Dada-Jok (1922) koji se može smatrati ogrankom *Zenita*, želi, međutim, da balkanizuje Dadu, da suprotstavi i pretpostavi Istok Zapadu. U Zakonik države Dada-Jok unete su ovakve odredbe: § 2 „Čovek ne sme biti glup, jer se glupost kažnjava smrću ili u najboljem slučaju doživotnim čitanjem „Zenita“; § 9 „Ne sme se ceniti nikoga iz Zapadne Evrope“; § 13 „Ne postoji logika. (Za inferiorne građane države ovaj paragraf ne vredi)“. § 17 „Nijedna kuća ne sme biti građena od temelja već od krova (ne vredi za inferiorne državljane)“; § 20 „Državna je dužnost lov na kretene u prašumama idiotizma“. — Himna države Dada-Jok — koja je u izvesnom smislu persiflaža zvanične himne — obuhvaćena je § 16:

Ciglo sa krova
ne padni nam na glavu
Sveti paradokse pomiluj nas
Sinovi akumulatora verni su
tvoji službenici

O reko Ganges izli se u naša srca
Uništi naše dušmane
idolopoklonike
Logike.
Podaj nam oblakodere
milijune automobila i motora
majko naša t e h n i k o
Velika naša štice nice

Mozgovna Snago
ubij sve embrijonalne tipove
ove zemlje
pseudointelektualaca
hrani nam i čuvaj vladara
našeg Ljubomira Micića
i vojvodu
V. Poljanskoga

Prepuni velegradske kakofonije, ironičnih reklama, samo-reklama, tipografskih smelosti, velikih i malih slova, šizofrenih ponavljanja i stereotipija, bulevarske vrtoglavice apollo— i city—barova, jazz-ova, plesova, plesačica, engleskih stepova, klubova, ovi napisi su — pozajmljujući ponešto od futurističke avanture, opasnosti, subverzije i

dinamizma — protiv čame i dosade. Aleksić objašnjava da „Dada teži ka kakotedragošću. Radost je varka i istina, radost osnov svemu. Ona treba dugo trajanje“. — Ali ta radost je najčešće krevljenje, a ta igra — *danse macabre*. Rušiti igrajući se. U tom smislu Aleksić kodifikuje želje Dade:

DADA je revolucionarna
DADA traži 300.000 cirkusa popularizovati
umetnost (čemu rad?)
DADA crkve hoće za kabare bar koloseum bruit variete
DADA hoće rešavanje seksualnoga — — — (hop hop hop)

Međutim, kroz tekstove na srpsko-hrvatskom, francuskom i nemačkom, pored sveg defetizma i anarhizma, izbija ljubav prema novom. Mada proklamuje primitivizam kao polazište, dada ipak afirmira industrijsku civilizaciju, voli njenu brzinu, vrtlog i metež, mladost i budućnost, „Mi smo opet mladi“, „Dada je krik za Mladošću“ — piše Aleksić:

„DADA je primitivizam i težnja. Budućnost. Život je zemlja. Život je apstrakcija kugle zemljine. Napred je nazad. Doćićemo opet na POLOŽIŠTE... Sve je DADA“

Sem toga yougo-dada teži — priključujući se nekim Arpovim tezama — ukidanju individualizma („Ne treba pod sliku potpisati“), opštem, serijskom apstraktnom — što je jedna srećna kontradikcija. Uopšte destruktivna dada imala je ulogu katalizatora „konstruktivnih“ — apstraktnih, futurističkih, kubističkih ideja, jer je bila najmlađa, rođena u trenutku njihovog raspada, iz njihovog pepela, Taj poznati paradoks objasnio je Žorž Ribemon-Desenj navodeći da se „ništa“ ne može praviti pomoću ničega, da su dadaisti smrskali kubističke, futurističke, simultaneističke oblike misli sredstvima vrlo sličnim smrskanim stvarima... Nije čudno što je u početku dadaizam imao čisto futurističko ili kubističko lice, i to do te mere da se sam dadaizam u tome varao. Tu protivrečnu situaciju — u kojoj je klica nade — objašnjavaju i Hilsenbekovi programski stihovi objavljeni u *Dada-Jazz*-u:

Dada ne umire na dadi. Njegov smeh ima budućnosti
Dada = različito shvatanje po dadaistima
Dadaist ima slobodu dati si svaku masku
DA² može svaku struju zastupiti, jer nijednoj ne pripada.

Naš dadaizam je, dakle, imao izvesne neočekivane sklonosti ka dedukciji („Kuća se mora zidati od krova, ne od temelja“), i apstrakciji kao superiornom obliku volje: „Apstraktnost smisao velikih bitnosti ne sitnih... Apolutna lepota je volja... Apstrakcija je prenapetost i snaga volje. Umetnik stvara sekund — izražaj ne aludiranja... Go čovek u godini prvoj je dadaista. Život u sebi je slika sadašnjosti, apstraktivnost je i savremenost. Uglavnom budućnost ima otvoriti tonove“. I dalje: „Slika je boja, suprematist je neograničeno svoj i nema ni boje... Forma je ludorija igre sa zrcalom... Slika je boja, neboja ili vijug“ (Aleksić).

Tezu o difuziji kubističkih i avangardističkih iskustava potvrđuju i pomenute grafike Mihaila Petrova objavljive 1922. koje ponekad prelaze u apstraktni ekspresionizam.

ZENIT, 1921—1926.

Refleks tog ranog posleratnog bunta, svojevrsnog *mal du siècle*-a, bio je i zenitizam, odnosno časopis *Zenit* Ljubomira Micića, koji je u početku i kratko privukao Crnjanskog, Tokina, Vinavera, Petrova, Rastka Petrovića. Sam njegov osnivač kaže da se u inostranstvu „smatralo da je neka vrsta futuro-dada-ekspresionističkog pokreta”.¹⁷ Njegov program nije samo negacija već koncept i predlog. Posvećujući Dadi pažnju od prvog broja (Dragan Biblić), ne razlikujući se od nje toliko onim što neće, koliko onim što hoće, zenitizam je za novog čoveka i novu umetnost, za uspon do zenita; zato je i on protiv kapitalizma i više: evropskog sistema vrednosti, logike i racionalizma. U *Zenitistisches manifest*, Ivan Gol 1921. uzvikuje: „Aber wir wollen die elende Maske des kapitalistischen Karnevals von eurem Gesicht herunterreißen”,¹⁸ u manifestu iz 1921. podvlači se da je „oslobođen od svijju akademskih okova i priznatih laži evropskog klasicizma i barnumske civilizacije”. Novina je međutim u njegovom opštem i preterano patetičnom antievropejstvu i antizapadnjaštvu: „Zenitizam = nova balkanska umetnost”.

„Molijeru skidamo mirisnu i masnu periku: ostaje prazna glava kraljevskog i dvorskog dobavljača ludosti.
Danteu deremo katoličansku crnu mantiju: ostaje golotinja crkvenog Lucifera koji samo za se želi Raj i za sve druge Pakao.
Šekspiru čupamo talijansku bradicu: ostaje samo patos lorda Bakona i homoseksus danskog kraljevića Hamleta s otrcanim „Bit ili ne bit”.
Kantu vadimo mozak i režemo pupak: ostaje zdravi razum germanske filozofije na vršcima naših tupih nokata”.¹⁹

Slično Bloku i on je osećao kako se pragu istrošene civilizovane i egoistične Evrope bliži tujanj varvara; posle

¹⁷ *Ce que fut le Zénitisme*, L'Intransigeant (Le Journal de Paris), 16 april 1931.
¹⁸ Ivan Goll, *Zenitistisches Manifest*, Zenit, Zagreb, 1921, br. 5, str. 1-2.
¹⁹ Ljubomir Micić, *Zenit-manifest*, Zenit, Zagreb, 1922, br. 11, str. 1.

Za njihovo raspoloženje i zaljubljenost u kontrastivne indikativne su objavljene Hilsenbekove definicije da je „dadaizam indirektna tačka među sadržajem i formom, čovekom i ženom, materijom i duhom”; da je on „američka strana budizma”; da je „bez politike i pravca”; da „širi neku vrstu antikulturalne propagande iz postovanja iz duhovnog sveta pred milostudnošću intelektualno aporodnog buraštva”; da je „dada protiv svake ideologije, partije”; da je „dadaist = najslobodniji čovek zemlje”; „Dada je etemern: njegova smrt je slobodno postojanje njegove volje”.

Dada-još (1922) koji se može smatrati ogranakom Zenita, želji, međutim, da balkanizuje Dada, da suprotstavi i prepostavi istok Zapada. U Zakonik države Dada-još unete su ovakve odredbe: § 2 „Čovek ne sme biti glup, jer se glupost kažnjava smrću ili u najboljem slučaju doživotnim čitanjem „Zenita”; § 3 „Ne sme se ceniti nikoga iz Zapadne Evrope”; § 13 „Ne postoji logika (za intencionalne građane države ovaj paragraf ne vredi)”; § 17 „Nijedna kuća ne sme biti građena od temelja već od krova (ne vredi za intencionalne državljane)”; § 20 „Država je dužnost lov na kretone u presumama idiotizma” — Himna države Dada-još — koja je u izvrsnom smislu persiflaza zvanične himne — objavljena je § 16.

Čiglo za krovu
ne padni nam na glavu
Sveti paradokse pomiluj nas
Šinovi akumulatori verni su
tvoji službenici

O teko Ganges izli se u naša sela
Uniši naše dušmane
idolopoklonike
Logike
Podaj nam oblakodere
milijune automobila i motora
maško naša tehniko
Velika naša štencice
Mozgovna žnago
kupij sve empirijske tipove
ove zemlje
pseudointelektualca
brani nam i čuvaj vladaru
našeg Ljubomira Micića
i vojvodu
V. Poljanskoga

Prepuni velebratske kakofonije, ironičnih reklama, samo-reklamne tipografske smelosti i maštivih slova, šifrovanih ponavljanja i stereotipija, bulavarske vrtoglavice, apolo — i city — barova, jazz-ova, pjesova, pjesničar, engleskih stepova, klubova, ovi napisi su — pozajmljujući ponešto od futurističke avangarde opasnosti, subverzije i

njihove pobjede dosegnuće se zenit i „treća vasseljena”. Za razliku od Moderne u celini, *Zenit*, dakle, ne želi evropelizaciju Balkana već balkanizaciju, tačnije decivilizaciju Evrope. Pri tome svemu što dolazi iz Rusije pridaje posebnu pažnju — revoluciji, njenoj viziji budućnosti, njenoj umetnosti, njenoj formuli socijalne uloge kulture. Uostalom, već u prvom i drugom broju objavljuje *Proletkult* A. Lunačarskog. Ubeđen da „Evropa može samo da se ponovo rodi, oplodena sirovom snagom i novim semenjem, a nikako da se preporodi sama iz sebe”, zenitizam se smatrao „balkanskim totalizatorom novog života i nove umetnosti” i pledirao za „novu, za veliku rabotu postavljanje prvih temelja balkanskoj kulturi i balkanskoj civilizaciji”, za barbarogenija koji je „nosilac nesentimentalne, sirove vitalnosti”, koji će oploditi „evropsku veselu udovicu”. Po Miciću nova umetnost je zenitizam, a nova filozofija — zenitizofija. Ona je sažeta u deset tačaka „koje nisu zapoved, nego samo opšti principi”²⁰:

1. Zenitizam je probuđenje elementarnosti i vitalnih nagona rada, koji su prirođeni svima ljudima.
2. Zenitizam budi u čoveku sve što je opšte-čovečansko, sve što je *nadlično* i sve što je u srodstvu sa *barbarogenijem*.
3. Zenitizam je zbog svoje elementarnosti i kreativne sintetičnosti nerazdvojan od svih onih koji stvaraju veliko i novo koji rade za buduće čovečanstvo.
4. Zenitizam kao java pokazuje, da su ljudski konačni ciljevi nedostižni a najmanje bez ljubavi za one koji najviše rade na ostvarenju novog poretka u svetu i novih odnosa među ljudima.
5. Zenitizam je kao eliksir večne mladosti ujedno i svest, da se mora neumorno i večito penjati.
6. Zenitizam je energetički imperativ celokupnog rada nove umetnosti, koji treba da poče uporedo sa putem onih, čija borba istinski vodi ka zajedničkom cilju čovečanstva.
7. Zenitizam je jasna svest o lažima literarnih „snova” i zabludama „apsolutnog” u filozofiji.
8. Zenitizam je jakost neukrotive volje i hrana tvoračkih instinkata.
9. Zenitizam je pozitivna energija u podizanju vertikalnog duha.
10. Zenitizam je takođe i negativna energija, pošto se troši u neizbežnoj borbi sa pelivanskim duhom mnogobrojnih kulturnih evnuha, u trajnoj borbi obaranja njihove smrdljive materije i ograničenosti, njihovih šupljih tikava u horizontalan položaj groba.

²⁰ Ljubomir Micić, *Zenitizofija ili energetika stvaralačkog zenitizma*, Zenit, Zagreb, 1924, br. 26–33, str. 1–5.

I ovde srećemo zalaganje za „nadlično” i kraj individualističkog perioda, za kolektivan izraz koji bi odgovarao dobu aeroplana, mašina, radio telegrafije, „tehničke akrobatike” i brzine. Zenitizam treba da „sintetizuje sve ono što je najbolje i pozitivno stvoreno s velikim naporom u poslednjih 20 godina”²¹, da „totalizuje sve stvaralačke elemente nove umetnosti i da ih prevede u život i rad koji je pred nama”, etc. U srži njegove estetike je autonomija umetnosti i duboka, mistična vera u društvenu funkciju upravo takve, autonomne umetnosti. Njeno angažovanje ne ukida već podrazumeva njenu posebnost kao prvi, neophodan znak njenog postojanja. „Nova umetnost uslovljena je svojim sopstvenim principima, svojim sopstvenim zakonima, nezavisnim od zakona prirode”²². Imperativ, etika i svrha umetnika je „apsolutno stvaranje i apsolutno pronalaženje”²³. Umetnost nije podražavanje — u samoj prirodi uostalom nigde nema imitacija i kopija, već jedino varijacija. Ali sve što postoji u umetnosti kao kreativnom činu, postoji i u prirodi. Uslov da se ona shvati jeste znanje, a ne upoređenje sa viđenim predmetom. U slikarstvu i drugim umetnostima postoji zbujujuće dvojestvo predmeta i stvaralačke suštine; naprotiv, „muzika je jedina umetnost koja je ostala dosledna u svojoj umetničkoj prirodi”²⁴.

Na njegovim stranicama sreće se i fina opservacija o destrukciji starog predmeta radi pripremanja mesta za novi u kojoj se prepoznaje Maljevičev *Die Gegenstandlösewelt*. „U čežnji za materijalom ogrnulo se plamenom najapstraktnijeg idealizma i razoreno je u sebi sve stvarno, da se bude čist za primanje novog predmeta. Ovde se završilo s kompozicijom da se ubuduće pređe u konstrukciju”²⁵. U ime teze: umetnost u životu a ne izvan njega — koja je Micićeva opsesija — pledira za jasnoću i ekonomiju, za borbu protiv haosa, za usaglašavanje stvaralačkih sila.

Teleološki aspekt upravo ovih ideja neosporno je aktuelan. Micić smatra da od slikarstva ne treba tražiti više nego što ono može da da, i da tek u tom slučaju — daje mnogo. Posle Nadeždinog, njegovo poverenje u umetnost i njenu društvenu funkciju je možda najveće; po njemu umetnici su graditelji sveta, „ljudobratstva”, „nove bolje epohe čovečanstva”; oni „divno vežu nebo sa zemljom, srce sa srcem, dušu sa dušom”²⁶. Smatra da je čovek hulja, ali ipak sve treba učiniti da postane bolji. Zato i jeste za kolektivizam, protiv individualizma i „evropskih degenerika, potomaka Kazanove i Marki de Sada”²⁷; za čoveka radnika — pesnika; za pesnika učitelja i kreatora; za slikara konstruktora realnosti koja će ljudima pomoći da žive u novoj zajednici umetnički i naučno režirane industrijske civilizacije. Tako se na kraju opet —

²¹ Ljubomir Micić, *Zenitizam kao balkanski katalizator novog života i nove umetnosti*, Zenit, 1923, br. 21.

²² Ljubomir Micić, *Nova umetnost*, Zenit, 1924, br. 34.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ljubomir Micić, *Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti*, Zenit, Zagreb, 1923, god. III, br. 21, str. 2.

²⁷ Ibid.

posredstvom Balkana i Rusije — miri i „totalizuje” misticizam i duševnost Istoka sa racionalizmom i intelektualizmom Zapada.

Potvrđujući ova shvatanja primerom i izborom, *Zenit* piše o Bijeliću, Gecanu, Lisickom, Gabou, Pevzneru, Tatlinu, Maljeviću, Kandinskom, Erenburgu, Marinetiju, Hlebnjickovu, Pasternaku, Štenbergu, reprodukuje Gleza, Arhipenka, Petrova, etc. Naročite simpatije ima za Kandinskog „koji je početak nove umetnosti u celoj Evropi”, i koji je Rus „a to baš nije sporedno”.²⁸ U pokušaju umetnika Oktobra da definišu ulogu umetnosti u novom, modernom društvu i uobliče socijalni ambijent — crpeo je svoju argumentaciju i nadu. Sem toga, objavljuje napise Rastka Petrovića o izložbama u Parizu (br. 3), Dragana Aleksića o Kurtu Šviteru (br. 5), Florenta Felsa — o kubizmu (br. 6), Ljubomira Micića o Proletnjem salonu (br. 9), o estetici i purizmu ili o V Jugoslovenskoj izložbi u Beogradu, (br. 15) itd. Micić je najzad, 1924, u Beogradu organizovao *I Internacionalnu izložbu moderne umetnosti* sa Deloneom, Glezom, Moholji-Nadžom, Zadkinom, Kandinskim, Lisickim, etc.²⁹ A Poljanski 1928. (sa *Cvijetom Zuzović*) u Beogradu i Zagrebu izložbu Pariske škole sa Šagalom, Deloneom, Fužitom, Ležeom, Lotom, Pikasom, Sirvažom, Varokjeom i Zadkinom.

Iz tih razloga rekao bih da su ideje *Zenita*, naročito iz prvih njegovih godina (kada balkanski, srpski elemenat nije bio prenaplašen), uzbudljiva i kod nas suviše potcunjena i zaboravljena projekcija nove umetničke svesti, volje i etike, trenutak u genezi svetskih avangardnih pokreta. Najpoznatiji istoričar i teoretičar apstraktne umetnosti Mišel Sefor,³⁰ navodi ga kao časopis koji je bio vezan za nju; međutim, značaj *Zenita* prevazilazi tu u stvari epifenomenalnu činjenicu. Poznat u Moskvi, Berlinu,³¹ Parizu,³² Rimu³³, o njegovoj dvadesetogodišnjici Boško Tokin je možda s pravom napisao da je to „jedini naš *izam*”.³³ Međutim, našu sredinu je podjednako šokirala i suština njegovih pogleda i fanatizam njihove prezentacije³⁴ — drugo možda više od prvog. I, naročito, više ono što je u njemu apsurdno nego veliko. Nije shvaćeno da postoje trenutci i ambijenti kada i gde izvesne istine govore tzv. „literarni harlekini”³⁵ ili tobože „ludaci na slobodi”³⁶ — ne ljudi s literarnog Olimpa. Iskazane čas mesijanski patetično (*So sprach Zaratuštra*), čas pamfletski usijano, i uvek više kao vera puna kontradikcija nego kao dovršen i uravnotežen sistem — one, naročito kada se odnose na prirodu, svrhu i ulogu umet-

„ТРАЖИ СЕ ЧОБЕК”

„ON CHERCHE UN HOMME”

ZENIT

INTERNACIONALNA REVIIJA
ZA
NOVU UMETNOST

* ИСТОК-ЗАПАД

UREDNIK

LJUBOMIR MICIĆ *
IVAN GOLL

DECEMBAR 1921



10

GODINA PRVA

S. H. S. ZAGREB JUGOSLAVIJA

?

*
ORIENT-OccIDENT

3 DINARA 9 MARK 3 FRANC

²⁸ Ljubomir Micić, *Kandinski*, *Zenit*, br. 5, Zagreb, juna 1921.

²⁹ *Zenit*, 1923, br. 21, str. 1. Marta-aprila u Umetničkoj školi Stankovića.

³⁰ *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, str. 229.

³¹ Micić je u Šturmu objavio članak *No made in Serbia*.

³² Od 1927. Micić je živio dugo u Parizu gde je objavio nekoliko knjiga na francuskom.

³³ *Ljubomir Micić, Demon jugoslovenske književnosti*, Pravda, knjige i pisci, 12 januar 1941.

³⁴ Skoro jedinu pozitivnu ocenu zenitizma dao je Stanko Tomašić, koji u *Jugoslovenskoj knjizi* (Zagreb, 1921, br. 10, str. 154) naziva ovaj pokret „najsnažnijom pojavom u našoj književnosti“.

³⁵ S. G., *Dva ljutita brata*, Kritika, Zagreb 1921, sv. 2, februar, str. 64.

³⁶ Hrvatski list, Zagreb, 1924.

nosti — iz dana u dan postaju inspirativnije, praktično neophodnije. Najbolje ih potvrđuje današnja kriza u odnosu umetnost — društvo i, u tom pogledu, dosta očigledan krah suprotnih koncepcija; autonomne a neangažovane, koliko angažovane a neautonomne umetnosti.

U odnosu na jugoslovensko slikarstvo *Youngo-dada*, *Putevi*, *Svedočanstva*, *Zenit* i težnje slične njihovim bile su, međutim, kao pravci stvaralačke volje, globalne ideje i vizije, suviše iznad njegovog organskog tkiva i istorijske realnosti da bi na njega presudnije mogle da utiču, a široka reka njegovog razvoja inertnija od razvoja lucidnih pojedinaca, raspon između osnove i vrha ogroman. Fatalnost determinizma nije mogla biti duže otklonjena strahom najobdarenijih, niti naše slikarstvo duže opstati na „vrhu epohe“. Njega zato nisu toliko prožimale vizionarne ideologije, pojedinačni avangardni prodori i pokreti, koliko opšti ton i rezultanta decenije; više poetika jednog pokreta, nego filozofija, imperativ i moralna pasija jednog vremena; ne toliko poslednji, najrazređeniji, najtanji slojevi nadgradnje, koliko njeni prvi, prizemni slojevi; ni estetika *d'en haut*, koliko estetika *d'en bas*. Ni vizija budućnosti koliko otkriće prošlosti. Otuda kvantitativan — a često i kvalitativan — odnos našeg avangardizma iz prvih godina decenije, iako izvanredno značajan, ne dopušta precenjivanje, dramatisovanje, preuveličavanje. Bez obzira što su rana dela naših najboljih tadašnjih slikara konceptualno zanimljivija i vrednija od kasnijih — ona su, prvo, retka, a drugo — kao ostvarenje često ispod njihovih dela iz kasnijih manje avangardnih ciklusa.

PETA JUGOSLOVENSKA IZLOŽBA 1922.

Da samo slikarstvo nije uvek, pa ni najčešće, moglo da istraje na nematerijalnoj, bestelesnoj visini ovih ideologija i programa svedoče događaji iz značajne 1922. godine i njihovo upoređivanje: u njoj se s jedne strane pojavljuju *Putevi*, *Youngo-dada*, kao širi idejni nacrti, i s druge, otvara *V jugoslovenska umetnička izložba*, kao realnost vremena — avangardna i konzervativna istovremeno. Težnja ka čvrstom obliku u njegovoj mentalnoj i prostornoj rekonstrukciji, posleratno stanje uz rezime doratnog najrelefnije su se ispoljili na ovoj istorijskoj panorami (organizovanoj u Drugoj beogradskoj gimnaziji u Poenkarovoj ulici), koja je, kao prva i četvrta, bila ogromna i za današnje pojmove: sto pedeset i četiri umetnika izložilo je sedamstotina četrdeset i šest slika, skulptura i grafika! Bilo je zastupljeno devet umetničkih grupa iz cele zemlje i niz umetnika izvan grupa;³⁷ pojedinci su imali čitave samostalne izložbe na njoj, čak i do trideset dela! Nigde

se zato nije mogla potpunije sagledati polimorfnost jugoslovenske umetnosti i crvena nit njene nove težnje; nigde različiti tokovi, slabi ili jaki, stari ili novi, nisu mogli biti tako komparativno i jarko istaknuti. Na njoj su grupe: zagrebačka *Lada* (Crnić, Maksimilijan Vanka, Ferdo Kovačević, Čikoš Bela Sesia etc.); srpska *Lada* (Đorđe Krstić, Kosta Miličević, Rista Vukanović (svi posmrtno), Beta Vukanović, Borivoje Stevanović, Ljuba Ivanović, Miodrag Petrović, Miloš Golubović, etc.); mariborski *Grobar* (Viktor Cotić, Augusta Šantel, Anton Gvajc, etc.); ljubljansko *Društvo likovnih umetnika* (Maksim Gaspari, Matej Sternen, Saša Šantel, Ivan Vavpotič, Ferdo Vesel); sarajevsko *Udruženje umjetnika* (Vladimir Becić, Petar Tiješić, Roman Petrović, Vilko Šeferov, Todor Švrakić, etc.); *Kolegij jugoslovenskih grafičara* (Milenko Đurić, Gaspari, Rudolf Valić, etc.) — predstavljale uglavnom već minule ideale; a *Umetnici van grupa* (Veno Pilon, Oton Iveković, Božidar Jakac, Nikola Bešević, Marko Murat, Gojmir Anton Kos, Zorka Petrović, Mihajlo Petrov), ljubljanski *Klub mladih* (France i Tone Kralj, Marjan Mušič, Drago Vidmar, etc.); zagrebački *Proljetni salon* (Stojan Aralica, Vilko Gecan, Ljuba Babić, Zlatko Šulentić, Jerolim Miše, Petar Dobrović, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj, Milivoj Uzelac, Marino Tartalja, Fran Tratnik, etc.) i beogradska *Grupa slobodnih* (Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Sibe Miličić, Dušan Janković, Živorad Nastasijević, Ivan Radović, Veljko Stanojević) — novu radikalnu orijentaciju ka obliku i sintezi koja je prožimala varijetete ekspresionizma, futurizma i tradicionalizma.

„Taj novi novi umetnički ideal ili pravac, — piše povodom izložbe Todor Manojlović — čija se suština, sasvim uopšte, može označiti kao težnja za objektivnim i konstruktivnim slikanjem realnosti, za konstruisanjem slike na osnovu jedne znalačke ravnoteže poteza, oblika i boja, dobio je u Parizu ime: „Neoklasicizam“ (pošto se naslanja, naročito na autoritet velikih francuskih klasičara kao što su Engr i Pusen) i stigao je i kod nas pod tim imenom“. I dalje: „Pregledajući redom radove tih raznih grupa, mi preživljavamo, u skraćanju, ali, ipak, veoma jasno, istoriju naše umetnosti ovih poslednjih dvadeset godina; prelaz iz početnog, često vrlo naivnog i vezanog akademizma i naturalizma u oslobodilački impresionizam, iz novog u znalačkiji ekspresionizam (sa prolaznim meštovičevskim i futurističkim odblescima) i kubizam i, najzad, u današnji najnoviji objektivno-konstruktivni pravac. Jedna istorijska izložba koja nas, predočavajući nam i staro i novo u njihovoj istorijskoj uslovljenosti i pomirenoj kontinualnosti, upućuje da posmatramo stvari, svesni nužnosti njihovog porekla i postanka, objektivno, da ljude i dela ocenjujemo ne prema pravcima kojima pripadaju, već isključivo prema njihovoj unutrašnjoj individualnoj vrednosti“.³⁸

Blagodareći izložbi, postalo je očiglednije da izuzev u smislu opšte neofilije, novo kretanje i duhovno stanje nije, za razliku od Hrvatske, u Sloveniji i Srbiji nastavilo, već preseklo predratnu i ratnu epohu, koja kao da je

³⁷ Vidi katalog: *V jugoslovenska umetnička izložba*, 1922, II beogradska gimnazija, Beograd.

³⁸ Todor Manojlović, *Peta jugoslovenska umetnička izložba*, Misao, 1922, knj. IX, str. 1064–1073.

umrla sa Groharom i Nadeždom, i čije je poslednje odbleske 1919. donela *Izložba ratnih slikara*. Da se *Weltanschauung* te epohe suštinski izmenio, videlo se, na primer, već i iz napisa Dobrovića³⁹ i Seleskovića⁴⁰ o Vidoviću. Impresionistička eutimija, blag i zagonetan štimung čija svetlost izjeda formu sociološki je čak označavana buržoaskom, dok je trenutna težnja ka monumentalnoj konstrukciji forme smatrana naprednom — slikarski i društveno. Ukratko, opšte prilike i estetička problematika treće, suprotna je opštim prilikama i estetičkoj problematici prve i druge decenije. U pitanju je radikalna promena melodije i stava.

Na osnovu ovih i drugih dokumenata, a naročito umetničkih dela, zaključujemo da je u vreme održavanja izložbe najavangardniji (futuristički, ekspresionistički i kubistički) trenutak uglavnom već bio oslabio, i da se išlo ka kompromisu. Iz godine u godinu otkrivali su se ideali i izvori, registar i fizionomija decenije tako da je bilo moguće utvrditi njene osnovne konstante: Sezan, kubisti i Andre Lot, nemački ekspresionisti, Sinjoreli, Pusen i Engr uz napomenu da ne treba zaboraviti ni reminiscencije i preformacije ovih uzora donete iz pojedinih srednjoevropskih akademija — Minhena, Beča, Praga, Budimpešte i Krakova — do kojih je sa porukom Sezana, Munha i Kandinskog dopro i odjek kubizma, odnosno ekspresionizma, i koje su na poseban srednjoevropski način spajale Pariz i Minhen, slovensko, germansko i romansko. Međutim, kritika tog vremena govori o „novom realizmu“, „konstruktivnoj umetnosti“ kao sintetičnom zbiru različitih uticaja, ili o „konstruktivizmu“, iako je u istoriji moderne umetnosti uobičajeno da se pod ovim poslednjim (i možda najčešćim) imenom podrazumeva izraz Tatlina, Pevsnera, Gaboa; a ono što se kod nas tako naziva odnosi se na umerenu Lotovu varijantu kubizma, neoklasicističku stilizaciju, ekspresionizam forme, ili Sezanovu ambiciju da „slika kao Pusen, ali prema prirodi“. Naše konstruktivno slikarstvo nije prema tome identično sa konstruktivizmom: ono je širi i samim tim neodređeniji pojam. Zato je, onda kada pokreti nisu tipološki jasni, realnije govoriti o čhu sezanizma, kubizma, futurizma, ekspresionizma i tradicije, o „apsolutnoj“, racionalnoj matici naše umetnosti, koja se — kao i svuda — ciklično smenjivala i smenjuje sa „dionizijskom“, emotivnom strujom i koja je u razdoblju 1918—1930 snažno izražena bez obzira da li su stilski određene izražene i sve faze kroz koje je prošla.

Dok su, ukratko, novine prethodnog perioda bile u znaku herojskog panteizma, ljubavi prema prirodi, tolstojevštine i narodnjaštva, ujedinjenja i političke ekstaze, prefinjenih titranja svetlosti i boje koliko i žestokih skladova proteklih iz osnovnih egzistencijalnih raspoloženja i strasti — ovaj je skoro suprotan, odraz drukčijeg, intelektualnijeg i reklo bi se apasionalnijeg saznanja industrijske civilizacije koja snažno deluje na umetničku viziju. Stvarnost se in-

На петој југословенској изложби.



Дрварски трговац: Шта! Ова два парчета дрвета, што лаче на оглодане кости од шунке, коштају десет хиљада динара? А мене су вимус хтели да линчују што сам за читав метар дрва тражио само две стотине динара!.

(Politika, 25. jun 1922)



НА ПЕТОЈ ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ИЗЛОЖБИ.

Отац: А ова слика, децо, то је:... то је:... Ајд'мо даље!...

(Politika, 30. jun 1922)

³⁹ Petar Dobrović, *Izložba g. Emanuela Vidovića*. — *Izložba g. g. Jovana Bijelića, P. Dobrovića, Siba Miličića*, SKG, IV, 1921.

⁴⁰ Dr M. T. Selesković, *Povodom Vidovićeve izložbe*, Misao, Beograd, 1921, knj. VII, sv. 47, str. 551—554.

terpretira „prema naučnim zakonima oblika i boja”.⁴¹ Ne pominje Rastko Petrović slučajno Ajnštajnovu teoriju relativiteta.⁴² Odnos između otkrivenih činjenica simbolično je preobražen u odnos plastičnih data na slici.

Ta intelektualnija predstava sveta presudno utiče i na analitičko drobljenje predmeta i oblika, i na njihovo ponovno sintetičko sastavljanje — podstiče, drugim rečima, konceptualniju prirodu slike koja se sve češće posmatra kao kosmos u malom, sa vlastitim zakonima, energijom, gravitacionim središtem, kao zbir senzibilno i plastično konvergentnih otkrića, najzad, kao funkcija čistog saznanja. U tome se slažu Micić, Rastko Petrović, A. B. Šimić, koji (povodom Šumanovića) kaže: „Da slikarstvo ne treba (i ne može zapravo biti) čisto imitativno (prema prirodi), može poslužiti kao neki dokaz poredba s drugim umjetnostima od kojih nitko ne traži to što većina traži od slikarstva”. A na drugom mestu: „Priroda bježi. Tu nimfu još nitko nikada nije uhvatio . . . ne samo da je kakva kubistička slika, koja je sastavljena od geometrijskih formi, nego je svaka slika od iskona do danas apstrakcija prema prirodi”.⁴³ Ubeden u autonomiju umetnosti, on veruje u ekspresivnost geometrije — u čijem se kristalu upravo prelamala epoha — da njene horizontale i vertikale mogu biti ekvivalent mira, tišine, blagosti, odnosno stremljenja i kao najbolju njenu definiciju navodi Apolinerove reči da je „slikaru geometrija kao i piscu gramatika”.⁴⁴ Kao posledica konceptualnosti i svesti o autonomiji, klasičan metod odabiranja vizuelnih podataka pretpa se u savremen metod njihovog redukovanja, a metod redukovanja često u metod apstrahovanja.

Pored autonomne, veruje se u „sintetičnu umetnost” kao naličje tog proširenog saznanja, — da je „jedno sintetična umetnost . . . prvoklasna i visoka umetnost. Slikati ne znači samo lepo ispuniti dati prostor, niti tačno nacrtati ono što vidimo, a još manje znači proizvoljno — ili po napred pravljenom planu — deformisati oblike . . . Savremeno obrazovani umetnik ne samo da vidi objekt njegovog posmatranja, no još i zna ili intuira sve njegove aspekte i sva njegova značenja, sve koncepcije koje postoje o tome predmetu, i to u danom momentu i u danom raspoloženju ima sve da intuira kao jednu celinu, koja realizovana pomoću njegove tehničke virtuoznosti, neće biti ni jedan od slučajnih izgleda danoga predmeta niti i jedna od mnogobrojnih relativnih koncepcija, no njihova rezultanta, jedna nova celina koja će stvarno biti uzrok svih asimilacija i osećanja, pomoću kojih ćemo videti značaj dela i razumeti objekat u jednoj novoj svetlosti i u jednom novom i dobrom tumačenju” (Sava Popović).⁴⁵ Integralna svest, naučni metod, gotovo programirana umet-

nost u kojoj kao da se osećaju atributi *Esprit Nouveau*-a sačinjavaju, dakle, jedan od imenitelja tadašnjeg avangardizma. Jer sve je u ovoj epohi sintetično, konstruktivno, sazajno. Sve, a naročito prošlost, u napetom preispitivanju. „Danas mora slikar biti naskroz studijski čovek, prema onom starom osećajnom . . . Treba krenuti do apstraktivnosti najširih dimenzija da se uzmogne spoznanjem stvari konstruisati bitnost postojanja i bitisanja. — I zato danas postoji već učvršćivanje stila našeg vremena. Ono se nalazi u konstrukciji poznatih tj. proučenih elemenata, u sintezi kreacije, koja je po biti psihološka činjenica u dijagnozi vremena. Postiže se ta krajnja stilizacija konstrukterstva u studijskom postavljanju boje i u matematskoj psihozi nastojanja i kristalisanja. Jasno da su kao i u našem životu, doživljavanju dve dijametralnosti: ili je nešto konkretno ili apstraktno . . . Prema tome isto toliko su važni ispitivač apstraktnih naših jedinki kao i ispitivači naših konkretnih jedinki, kako je stvar primarnog analisanja uvek dinamička, tako je i stvar sintetike elementa dinamična (kao i svako postojanje), mi moramo pojmiti udaljenje od precizne estetike u novu fazu davanja konstruktorske dinamike” (Dragan Aleksić).⁴⁶ Težnja ka globalnom i integralnom, „suviše stvarnom”, odsjaj nove duhovne klime, često, dakle, briše sentimentalnu anegdoticnost, što se najjače oseća u ambiciji kubizma da čulnu percepciju zameni saznanjem, a saznanje senzibilizovanim sistemom plastičnih oblika.

Slikarstvo ovog perioda je, međutim, istovremeno funkcija i jednog suprotnog, mada komplementarnog *Weltanschauung*-a karakterističnog za period prvog svetskog rata i Oktobra (dadaizam, futurizam, ekspresionizam). Znamo da je ekspresionizam registrovao dramatična, patetična — moralna, socijalna i filozofska — odslikavanja u ljudskoj duši, angažujući sve tekovine plastične revolucije, a futurizam kakofoniju, ritam, mašinizam i brzinu modernih vremena. — Najzad, u ovom periodu je na tradiciju bačen svež zainteresovan pogled; jedni su u njoj tražili mogućnost daljeg prodora, drugi mogućnost povratka, luku sigurnosti i spasenja od razdirućih dilema jednog vremena u previranju.

Međutim, evolucija i smena ovih shvatanja nema izgled jasne hronološke sukcesije. Pre je u pitanju njihova istovremenost sa promenljivom dinamikom, početkom i krajem, — složen radijalan razvoj. Iz sezanističkog jezgra epohe kretalo se u više različitih pravaca: ka ekspresionizmu, kubizmu, neoklasicizmu i neotradicionalizmu. Druga moguća hipoteza i shema podrazumevala bi, takođe, da se ka diverzifikaciji pošlo od sezanizma kao opšteg iskustva — koje je, sem toga, i element izvesnog kontinuiteta između dveju susednih epoha, i vezivao između uporednih različitih škola: — jedni su krenuli od sezanizma ka kubizmu, drugi od sezanizma ka konstruktivnom ekspresionizmu; zatim je na tim suprotnim tačkama ponovo ispoljena težnja ka spajanju: od njih se pošlo ka konstruktivnom neoklasicizmu, ili, uopšte, tradicionalizmu, u koji-

⁴¹ Em. Langui, *50 ans d'Art moderne*, Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1958.

⁴² Rastko Petrović, *Konstruktivno slikarstvo, I, Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti*, Savremenik, Zagreb, 1921, br. III, str. 183–184.

⁴³ A. B. Šimić, *Konstruktivno slikarstvo*, Savremenik, Zagreb, 1921, br. 3, str. 184–185.

⁴⁴ A. B. Šimić, *Slikarstvo i geometrija*, Književnik, juni 1926, Zagreb, br. 2, str. 65–66.

⁴⁵ Sava Popović, *O sintetičnoj umetnosti*, Misao, 1920, knj. II, str. 875.

⁴⁶ Dragan Aleksić, *Konstruktivno slikarstvo*, Misao, 1923, knj. XI, sv. 4, str. 543–546.

ma se prepoznaju polazišta — sezanim i kubizam s jedne, i ekspresionizam s druge strane. U stvarnosti, međutim, ni jedna od ovih dveju shema nije tako grafički čista: istina je negde između njih, između statičke jednostavnosti prve i dinamičke, dijalektičke složenosti druge. Aleksić s pravom konstatuje da „pre svega, postoji danas komplikovanost života kao neizbežljiva realnost“⁴⁷; tu komplikovanost povećava činjenica da je većina slikara prošla kroz gotovo ceo stilski registar inverzno, od apstraktnog ekspresionizma ili kubizma do tradicionalizma, i u različitim trenucima, isključujući se pojedinačno iz jedne, i uključujući u drugu struju. Pouzdano klasifikovanje otežava i to što su njihova dela često uravnotežena sinteza svih komponenata razdoblja da se često mogu uvrstiti u nekoliko stilskih sazvežđa. To je, na primer, slučaj sa poslednjim godinama „blažuske“ faze Vladimira Becića; sa „pastoralnom“ vizijom Save Šumanovića (*Beračica, Koncert u polju*); sa mrtvim prirodama Mila Milunovića, etc. Sezanim upija odbleske kubizma, ekspresionizma i tradicije; kubizam tradicije, sezanim i ekspresionizma; ekspresionizam sezanim, tradicije i kubizma; a tradicija sezanim, kubizma i ekspresionizma. Sadržan i sam u njima, svaki pokret sadrži elemente ostalih — utiče i prima uticaje i retko se pojavljuje u teorijski jasnom vidu, što je, uostalom, logična posledica opšte težnje ka „sintetičnoj umetnosti“. To naročito vredi za sezanim, koji je, kao osnova, gotovo svuda prisutan a retko gde očigledan: iz amalgama epohe njega je zato u čistom stanju najteže izdvojiti. — Postoji, uz to, i stalno prožimanje dvaju kriterijuma, života i stila, oličeno u antitezi kubizam-ekspresionizam: sezanim i kubizam pojavljuju se kao stilovi, a ekspresionizam i neoklasicizam kao stavovi koji se i sami služe sredstvima svojih suprotnosti. Opšta dominantna je pre svega u tonu, raspoloženju, klimi i, bitno, u težnji ka formi — ali različito i čak protivrečno shvaćenju i sagrađenju. Jer, odista, cela decenija u potrazi je za oblikom i strukturom kao što su prva i druga bile u potrazi za svetlošću i bojom. Oblik naglašene spoljne ili unutarnje geometrije — koji je impresionizam odbacio a kubizam uveo — i njegova prevlast nad bojom, bio je zajednički „konstruktivni“ cilj umetnika različitih globalnih opredeljenja: modernih i konzervativnih. Poetike prethodnog perioda jedinstveno su negirane na nejedinstvene načine — i u ime Pusena i u ime Pikasa — da bi se i same te negacije često izmirile u sintezi; ali sem ove, razlike između tokova treće decenije smanjuju još dve njihove zajedničke osobine: prvo, volumen prevladuje nad površinom, klasično trodimenzionalna koncepcija prostora nad dvodimenzionalnom, modernom: valer nad bojom, drugo, empirička realnost samo je izuzetno potpuno razorena i zamenjena čistom estetskom realnošću. Iz tih razloga svako sistematizovanje ove ambivalentne decenije izuzetno je složeno. Pa ipak pregled njenih tokova — koje je *Peta jugoslovenska izložba* nagovestila ili otkrila — izoštriće predstavu o njenim posebnim i opštim estetičkim profilima.

⁴⁷ Dragan Aleksić, *Evropa u znaku crnačke umetnosti*, Misao, 1923, knj. XI, sv. 1, str. 51-56.

SEZANIZAM

Raskrsnica starog i novog, prvog i drugog perioda, sezanim je omogućavao različite zaključke i izbore. Iz Sezánovog rentijerskog *melon*-a ponikla je većina revolucionarnih pokreta XX veka: mogu se čak tačno nabrojiti dela koja ih, posebno, nagoveštavaju. Međutim, posle njihove završene avanture, Sezan se pojavljuje ne samo kao njihovo ishodište, već i kao njihova sinteza: u trećoj deceniji on odista izgleda i kao uzrok i kao posledica.

Uхватiti stalno promenljiv, prolazan, neponovljiv trenutak u lirskoj igri svetlosti i senke na ogromnoj površini života i prirode, to je, kao što je poznato, težnja kojoj su impresionisti bili fanatično odani. Ona je kondenzovana u određen metod čije je „mane” Sezan uvideo žaleći se da Moneovim slikama nedostaje struktura, pa je, zagledan u Pusena, u svoje delo uneo idealnu klasičnu kompoziciju i oblik. Svedena na loptu, kupu i kocku, forma je na njegovim platnima ponovo počela snažno da živi. Kubizam je time bio pripremljen i u periodu od 1907—1914. Pikaso, Brak, Juan Gri, Leže izvukli su odgovarajuće zaključke prvo iz Sezana, a zatim i iz Seraa i crnačke plastike.

Da je Sezan, sa Pikasom i Pusenom, bio centralna ličnost ovih protivrečnih procesa, od koje se polazilo i unazad i unapred, vidi se iz niza napisa objavljenih još pre 1914. (Moša Pijade) a naročito posle 1918, među kojima na prvom mestu treba pomenuti tekstove A. B. Šimića: *Konstruktivno slikarstvo*⁴⁸, ili Branka Popovića o samoj *Petoj jugoslovenskoj izložbi* gde kaže da je Sezan „reformator modernog slikarstva kao što je Leonardo bio reformator Renesanse . . . , da je „prvi moderni slikar koji se . . . odriče plenera”; da „umanjuje značaj vazduha . . . i vraća boju materiji”; da i „kontraste svetloga i tamnoga vezuje kao važan faktor u slikarstvu. Ovo nije više forma ni prvih naturalista ni impresionista. Sezan je sam govorio: „Nema linije, nema modelacije, nema ničega drugog osim kontrasta. Ove kontraste ne daje crno — i — belo; njih daju kolorističke senzacije (vrednosti). Iz tačnog odnosa tonova izlazi modelacija. Kada su tonovi harmonično stavljani jedan kraj drugog, i kada su svi na broju, slika se modeluje sama od sebe. — Ne treba reći modelovati već modulovati”.⁴⁹ — Nešto kasnije, 1924, u vrlo obaveštenom eseju *Sezan i njegovi naslednici*, u kome, pored ostalog, navodi Apolinerovu klasifikaciju kubista kao i njegovu dragocenu razliku između „réalité de vision et réalité de connaissance” — Petrov, zalažući se za čistu kreaciju, protiv podražavanja prirode, posmatra sezanim kao modernu potvrdu večnog stvaralačkog principa.⁵⁰ I slikari i kritičari osetili su u njemu jedan od osnovnih problema: kako na ravnoj površini predstaviti volumen kolorističkom

umesto valerskom skalom — koji otvara put u kubizam, i koji u nas neće biti konzekventno rešen. Obrnuto — čistu boju je konstruktivno slikarstvo po pravilu odbacivalo.

Značaj sezanim može se, prema tome, posmatrati trojako: kao ishodište daljih otkrića; kao savremeniji pogled na tradiciju; kao zatvorena začarana shema i uticaj. U ovom poslednjem slučaju — imajući u vidu opasnost da se živ ideal Sezánov preobrazi u mrtvu doktrinu i formulu — Moša Pijade već 1912. primećuje da je „za mlade slikare Sezan . . . u današnje vreme opasan isto onako kao što su to nekada bili Niče i Tolstoj za mlade ljude”.⁵¹ Ovde ćemo zato kao virtuelne razmotriti samo prvu i drugu njegovu posledicu. U tom smislu od slikara koji su Sezánovim putem išli ka antiimpresionističkoj koncepciji forme, planova i prostora, izdvajaju se Branko Popović, Moša Pijade, Petar Dobrović, Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Milo Milunović, pojedini članovi *Proletnjeg salona*; Becić, Marino Tartalja, Jerolim Miše i drugi.

O slikama Branka Popovića (*Portret mladog naučnika, Autoportret*) na *IV jugoslovenskoj izložbi* Moša Pijade je 1912. pisao „da za poznavao modernog francuskog slikarstva neće ni najmanje biti teško da na malenim portretima Branka Popovića oseti uticaj velikog Sezana”, da je Popović „dobro razumeo nauku Sezana: da je *modelé* — rezultat tačnog odnosa tonova i da se slika sama modeluje kada su na njoj tonovi postavljeni gde treba i kad su svi tu”.⁵² I na njegovim slikama izloženim 1919. sa *Grupom umetnika* primećuje veliko znanje ali i kolebanje. „Takva ista protivrečnost oseća se i na ostalim slikama Popovićeve. Njegov *Autoportret*, tako snažan formom, tako odlično postavljen, nosi tu protivrečnost, sam u sebi. Dok je figura rađena da bude snažna i plastična, osvetljena i osenčena, dotle je pozađe ravno i dekorativno, ni osvetljeno, ni osenčeno; to je jedna Mikelandelova figura na pozađu jednog Vijara ili Matisa”.⁵³ I Kosta Strajnić 1925. piše da je Popović uneo „tonsku vrednost Sezana i Gogenovu arabesknú dekorativnost”.⁵⁴

Ali i u slikama samoga Moše Pijade oseća se tiho kolebanje između Manea i Sezana, koje se naslućuje u poznatim autoportretima iz 1910. i 1916. a naročito u *Maloletniku* (1926), i *Mrtvoj prirodi s jajima* (1927). Kasnije će kristalnost i čvrstinu oblika zameniti spontaniji tretman i kompozicija — realizam u percepciji i izvođenju.

I kod Petra Dobrovića sezanim se pojavljuje pre I svetuskog rata, 1912/14, u seriji crtanih aktova, da bi na mahove prešao u kubizam, zatim u opčinjenost tradicijom, „velikom umetnošću”, i prestao negde polovinom decenije egzaltacijom prema Van Gogu. Ako pomenuti crteži (1913) znače odmakli sezanim — tačnije prvu fazu ku-

⁴⁸ Antun Branko Šimić, *Konstruktivno slikarstvo I*, Savremeni, 1921, knj. XVI, br. 3, str. 184—185.

⁴⁹ Branko Popović, *Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu*, SKG, 1922, knj. VI, str. 537.

⁵⁰ Mih. S. Petrov, *Sezan i njegovi naslednici*, Pokret, br. 16, 17. V 1924, str. 270—273.

⁵¹ Moša Pijade, *Kroz jugoslovensku izložbu*. Mali žurnal, Beograd, 1912.

⁵² Ibid.

⁵³ Moša Pijade, *Izložba Grupe umetnika*, Beograd, Radničke novine, 1919, 1 decembar.

⁵⁴ K. Strajnić, *Petar Dobrović*, Nova Evropa, Zagreb, 1925, knj. XI, br. 8, str. 92.

bizma (koji je, inače, tada bio u svojoj trećoj, sintetičkoj fazi), u nešto kasnijim uljima (1914—1916) vidi se spoj sezanzima i tradicije (*Mrtva priroda sa belom vazom*, *Mrtva priroda* 1914). Njegova izložba 1920. i platna sa druge izložbe *Grupe umetnika* 1921. u duhu su prezira prema „efemernom i eventualnom obliku“, težnje ka „naučnoj osnovi“, „monumentalnoj umetnosti XX veka“. I docnije, kada je sa plastične prešao na piktoralnu formu, sa osvetljenog volumena na obojenu površinu, sa valera na kolorit, naklonost ka odmerenoj, promišljenoj strukturi i klasično čistom, akademskom crtežu prati njegov panteističko-hedonistički izraz.

Sava Šumanović je principe Sezana i Van Goga upoznao još u zemunskoj gimnaziji, na tečaju kod prof. Izidora Junga. U pitanju je više osnova za kasniji izraz, uticaj na intelektualno formiranje i opšte shvatanje umetnosti, nego stilski određen period. U tom smislu sam je, uostalom, napisao da je Sezan „veliki motor“ i „da nema današnjeg valjana slikara koji mu ne bi šta dugovao”.⁵⁵ Pa ipak, pre Pariza i u početku pariskog studija Šumanović je ponekad bio neposrednije pod tim uticajem, što 1921. konstatuje i A. B. Šimić u svom eseju *Konstruktivno slikarstvo*.

Sezanizam Jovana Bijelića očigledan je naročito u seriji predela naslikanih za vreme prvog svetskog rata, uglavnom 1917—1919. u Bihacu, u zelenoj i crnkastoj gami. Klasični fokus zamenjen je centrifugalnim širenjem analitički razloženih čestica forme i strukture. Od Sezana krenuo je u konstruktivni, asocijativni ekspresionizam (Mark, Kandinski), pa u konstruktivni muzejski realizam u čijim se temeljima takode mogao osetiti francuski majstor, da bi posle 1929. postao slikar čiste boje, dramatične svetlosti i burnog gesta.

Za razliku od većine, Milo Milunović je ostao protagonist estetskog racionalizma; u njegovom delu su uravnoteženi uticaji Pompeja, Sopoćana, Pusena, Derena i Sezana. Od Osijeka (1917) gde je slikao impresionistički, do neoklasicističkog preobražaja u Parizu 1919. i tamno-mrkog oko 1928, i kasnije, njegov izraz, ma koliko iz perioda u period bio različit, uvek je na izvestan način polazio od Sezana, „konstruktivnog“, „sintetičnog“: mentalitetom i težnjom on je izraziti predstavnik ove epohe. Jedinstven je njegov opus s kraja decenije, mrkog i sivog tonaliteta, u znaku fine materije, vertikale i horizontale, duhovnog i formalnog geometrizma (*Mrtva priroda sa violinom* 1932, *Mrtva priroda sa lubenicom* 1931). Nekoliko godina uoči II svetskog rata, nisu, međutim, u pitanju konsekvence sezanzima, već sezanzizam u skoro primarnom vidu; — posle 1950. on će ili iščeznuti ili se ponovo stvaralački ispoljiti u novoj simbiozi sa iskustvima fresko slikarstva.

Između Sezana i Tartalje kretali su se kasnije Đorđe Andrejević-Kun (*Autoportret*, 1930) i Lazar Ličenoski (*Portret slikara Trevelijana* 1931); blizu Sezana bio je i Anton Gojmir Kos.

⁵⁵ Sava Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, Književnik, Zagreb, br. 1, maj 1914, str. 20—24.

Uporedo sa ekspresionizmom, sezanim je došao do izražaja i u *Proljetnom salonu*, koji je bio „jedini oblik organizovanog i kontinuiranog kolektivnog djelovanja na području plastičnih umjetnosti u svom vremenu, pa se na taj način, prije svega ostalog, nameće svakom historijskom pristupu kao jedino moguća sintetska jedinica”.⁵⁶ Osnovne struje treće decenije predstavljaju u Hrvatskoj umnogome logičnu posledicu prethodnog perioda — suprotno od stanja u Srbiji i Sloveniji. Jer u odnosu na Nadeždu, Miličevića i Milovanovića — kubizam i neoklasicizam su potpuna antiteza, kao što je to ekspresionizam braće Kralj i Piona u odnosu na Jakopića, Jamu i Grohara. Međutim *Kroatische Schule* — Račić, Kraljević, Becić — općinjena Lajblom i Maneom, pa i Sezanom, pripremila je već u doratnom periodu prevlast konzistentnog oblika nad fluidnom bojom: odatle se sada bez potresa moglo preći na sezanim ili neoklasicizam i očuvati kontinuitet.

Pokretačku misao *Proljetnog salona* Iljko Gorenčević je 1920. formulisao na sledeći način: „Naša se likovna umjetnost još vazda mora da bori s duhom beskrvnosti jučerašnjih umjetničkih veličina. Naša je likovna umjetnost u periodu razmahnuća akcije i borbenog protesta. Borba sutrašnjeg zdravlja protiv jučerašnjih konvencija... Najmlađa je umjetnost u prvom redu na pijedestal postavila nepovredljivi princip likovnog izražavanja”, koji se snažno suprotstavlja „iznemoglim perverzitetima Auera” ili „istorijskoj doskočici Ivekovića”.⁵⁷ Ali uprkos te zajedničke platforme, *Proljetni salon* je ipak označio raskrnicu između sezanim, secesije, ekspresionizma, neoklasicizma. Pri tome je secesionistički patos *Medulića* utišan, iako traje u kompozicijama i portretima Mišea, Šulentića i Ljube Babića, dok je plastična ideja, koja je poticala od trojice iz *Minbenskog kruga*, a naročito od Kraljevića — snažno podvučena. Štajner, Trepše, Uzelac, Gecan, Varlaj, Tiljak, etc. pod uticajem društvene sredine i kulturno-istorijskog ambijenta objedinjuju različita iskustva od Manea do nemačkog ekspresionizma i kubizma, pri čemu je plastično bilo sve značajnije od literarnog, koliko zaslugom slikara, toliko i samih kritičara, u prvom redu A. B. Šimića i Iljka Gorenčevića. Bašičević, međutim, smatra da je početkom treće decenije *Proljetni salon* maksimalno jedinstven blagodareći zajedničkom afinitetu prema paleti Miroslava Kraljevića, nijansama zelene, živoj fakturi, i da se to oseća kod slikara koji su došli sa raznih strana — Becića, Babića, Mišea, Šulentića, Gecana, Uzelca, Varlaja, Milunovića, V. Stanojevića, Bijelića, Konjovića, pa i Tartalje i Ignjata Joba.⁵⁸ A Božidar Gagro da je sezanim, „ili u krajnjoj liniji samo sezanistička

stilizacija najuočljivije... zajedničko obeležje drugoga možda najvažnijeg razdoblja *Proljetnog salona* od 1919. do 1922. godine. Bez obzira koliko će se taj način u budućnosti pokazati stranim i Uzelcu i Gecanu i Varlaju i Trepšeu, nepobitno je da su svi njihovi počeci — kao i rani radovi Šumanovića i Bijelića i istovremeno (blažuska) faza Vladimira Becića, dublje ili površnije, kraće ili trajnije, usmjereni tonskoj konstrukciji i koloritu Sezánovog slikarstva”.⁵⁹

Sponu između prvog i drugog perioda hrvatske moderne simboliše upravo Becić, jedini u to vreme živi član minhenške trojke. Još na Akademiji, 1906. i 1907, postiže veliku sintetičnost tona i forme (*Akt pred ogledalom*, 1906; *Ženski akt s novinama* i *Akt devojke kod stola*, 1907). U Parizu 1909. kopira Maneov *Balkon* i upoznaje Sezánova dela. Posle Osijeka, Beograda, Bitolja, I svetuskog rata, od 1919. živi kraj Sarajeva, u ateljeu sred prirode, gde nastaje njegova blažuska, umnogome sezánistička faza (*Suncokreti*, *Autoportret*, obe iz 1920) koja najpre polako evoluirala ka umerenom konstruktivnom ekspresionizmu (*Vera i Mira* 1924) a zatim ka engrovske klasicističkoj čistoti linije i oblika (*Portret kipara Ivana Meštovića*, 1926). Kasnije će pun, zbijen oblik biti zamenjen temperamentnijim i ilustrativnijim izrazom, elegantnom dinamičnom lakoćom.

Za vreme studija u Italiji, Marina Tartalju dotakla je tamošnja atmosfera (izlaže 1918. sa Karom, Sofičijem, De Kirikom, Prampolinijem, etc.), što se vidi iz uništenog *Autoportreta s lulom* iz 1921. U Splitu, Beču, Beogradu i Zagrebu slika platna čvrstog cilindričnog oblika i mekog, kultivisanog i jedinstvenog tona retke game u kojima je sezanim, mada pomešan sa ekspresionizmom i neoklasicizmom, ipak osnovno iskustvo (*Ribe*, 1918, *Mrtva priroda s kipom*, 1921, *Češljanje*, 1925, *Mali bubnjar*, 1926, etc.). Povodom njegovih slika na *V jugoslovenskoj izložbi* Branko Popović je napisao da je „blizak nekim Sezánovim radovima. Ali već po bojama kojima se služi (sivo, sivo-ružičasto, sivo-modro, sivo-žučkasto) i naročito po jednom vrlo prefinjenom, delikatnom opštem shvatanju, koje obuhvata realnost jednim vrlo senzibilnim, nežnim i uzbudljivim duševnim nastojanjem, Tartalja se postupno izdvaja...”.⁶⁰ Krajem decenije, međutim, u Parizu (1927—1928) skulpturalnost oblika zamenjena je suptilnošću tona, osnovnom oznakom njegove ličnosti (*Moj atelje u Parizu*, 1928) što će takođe biti karakteristično za njegov zagrebački period (posle 1930).

Sezanim se u stvaranju Jerolima Mišea oseća u platnima kao što su *Pučišće*, 1923, *Djevojčica*, 1929, pa donekle i u *Borovima u Supetru*, 1928. Posle njegovog plošnog, dekorativno secesionističkog izraza, oko 1922, a naročito posle boravka u Parizu 1925. ova nota biće izrazitija. Marijan Trepše je takođe bio pod izvesnim uticajem Sezána (*Autoportret* i *Dalmatinski pejzaž*).

⁵⁶ Božidar Gagro, *Slikarstvo Proljetnog salona*, 1916—1928, Život umjetnosti, Zagreb, br. 2.

⁵⁷ Iljko Gorenčević, *VIII Proljetni salon 1920*, Osijek (predgovor kataloga).

⁵⁸ Dimitrije Bašičević, *Sava Šumanović*, monografija, Zagreb, 1960.

⁵⁹ Božidar Gagro, *Ibid.*

⁶⁰ Branko Popović, *V jugoslovenska izložba u Beogradu*, SKG, knj. VI, 1922.

Već je napomenuto da je kao doktrina i živo iskustvo sezanizam omogućio razvoj u različitim pravcima: ka kubizmu — svojim shvatanjem slike kao redukovanog kosmosa, sistema čistih, geometrizovanih, „apsolutnih” oblika; ka ekspresionizmu — svojim insistiranjem na karakteru i unutarnjem liku stvari posredstvom deformacije predmeta i intenzifikacije boje, linije i oblika; ka neoklasicizmu — svojom težnjom ka Pusenu, apsolutnom, opštem, konačnom. Prodor ka ovim pokretima izvršen je odmah u početku ovog perioda, da bi kasnije prestao i pretopio se u neoklasicizam i, uopšte, tradicionalizam. U spektru njegovih početnih čisto plastičnih težnji kubizam, odnosno postkubizam je, međutim, dominantan.

KUBIZAM, POSTKUBIZAM, ANDRE LOT

Ako izuzmemo Dobrovićeve kubističke crteže sastavljene od kristaloidnih oblika koje smo već označili kao početak našeg kubizma nastale (Pariz 1913) šest godina pošto je Pikaso „kao udarcima sekire” istesao *Avinjonske gospođice*; Radovićeve akvarele, crteže, kolaže; dela Milana Konjovića iz 1921. i pojedine slike i linoleume Mihaila Petrova (*Kompozicija* br. 77, 1924⁶¹); — kubistička struja konstruktivnog slikarstva najviše je i najneposrednije potekla iz spektra ideja post-kubističkih ideja Ozenfana i Žanerea (Korbizje — purizam), a naročito „umerenih”, „francuskih kubista”, Andre Lota, Marije Blanšar, Rože de la Freneja, Marije Loransen, koje su formulisane u *Modernom slikarstvu* Ozenfana i Žanerea, u *Beleškama o umetnosti* Ozenfana, u knjigama Andre Lota kao i u izjavama ostalih. Za sve njih osobeno je kritičko revidiranje i „popravljanje” kubizma, spajanje života i novog sa tradicijom.

Najneposredniji je, međutim, uticaj Andre Lota; kroz njegov kurs, a zatim kroz njegovu Akademiju u Parizu, u Rue d'Odessa 10, prošlo je desetak naših slikara: Sava Šumanović, Milan Konjović, Zora Petrović, Sonja Kovačić-Tajčević, Milenko Šerban, Ivan Lučev, Oton Postružnik, slikar, kritičar i istoričar Momčilo Stevanović, danas skoro zaboravljeni Sergije Glumac, Milica Čađević i Vera Nikolić-Podrinski. Njegovo figurativno slikarstvo je produžilo, u kubističkom ruhu, strast prema sižeju, anegdoti. Suprotno kubistima, on slika kompoziciju, predeo, figuru, ređe mrtvu prirodu. Stvarni poznavalac starih majstora, mirio je kubizam i renesansu verujući da je kontinuitet neophodan da bi se slikarstvo razvijalo i prihvatilo, i kao Rože de la Frenej, da je potrebna vezanost „za neku lepotu koju smo osetili ranije”. Pored sižeja, kubističke konstrukcije i klasične kompozicije uveo je treću dimenziju, dubinu. Smatrao je da se njegov izraz može rezi-

⁶¹ Radena za knjigu 77 *samoubica* V. Poljanskog (podatak dao autor).

KUBIZAM I POSTKUBIZAM (1913-1928) — SEZANISTICKA KOMPONENTA
 (povratno se ekspresionizam, sezanizam je dobio do izraz
 i u postkubizmu, koji je bio „jedini oblik eksp
 nizovano i postkubizma kolektivnog djelovanja na po
 drasti predstavljajući u svom vremenu, pa se na
 taj način postepeno odvajao od sezanizma i ekspresion
 izma kao jedino moguće sredstvo izražavanja. Osnovni
 stav je bio da se u ovom periodu treba vratiti na
 jedinu postkubizmu prvobitnog perioda — uputno od se
 za i Šerba i Šerbović, jer u odnosu na Nadeždu, Mi
 lica i Milovanovića — kubizam i neoklasicizam su
 potpuno istinski kao što je to ekspresionizam prema Kubi
 zmu i Pisanu u odnosu na Jankovića, Janu i Groznu. Međim
 tim Kovačić Šerban — Radu, Karlović, Bošk — opš
 rno Lajlon i Manom, pa i Sezanom, pripomnili je
 već u dobnom periodu povratku konstruktivnog oblika na
 klasičnom pojmu; obično se sada bez potrebe moglo pred
 uzeti sezanizam ili neoklasicizam i održati kontinuitet
 i postkubizmu misao Postkubizam, odavajliko Gomolović je
 1920. formulisao na sledeći način: „Nada se životar
 ujednostoj jer vada mora da bude i dubom beskrvnost
 jedinstveni umjetnički svetovi. Nada je životne unije
 nos a postudu razmatraju akcije i postkubizma...
 Nada sezanizam odavajli protiv postkubizma kovanja...
 Nadežda je umjetnost u prvom redu na prirodni po
 stavu nepovratljiv princip života izražavanja, koji
 se naziva suprotstavljaju „umjetnički postkubizma Lajlon
 ili „kubistički doktrini životar”. Ali upravo je za
 jedinstvo postkubizma Postkubizam, koji je ipak ostanak nekak
 ova iznad sezanizma, sezanije, ekspresionizma, neokli
 sicizma. Pri tome je sezanizam i postkubizam, Međim
 tako kaže u kompozicijama i postkubizma Milica Šerban
 i Lajlon, dok je postkubizam koji je postkubizam
 od trojice je Mihovanovića, Sava, a naročito od Karlovića
 — nastao postkubizam. Šerban, Timpk, Lajlon, Groz
 Vajta, Timpk, etc. pod uticajem društvene sredine i kul
 turolozičkog umjetnika objedinjuju različite likovne
 od Mance do nametaju ekspresionizma i kubizma pri
 čemu je platično bilo sve manje od izvornog, koliko
 razlogom slika, toliko i samih kritičara u prvom redu
 A. B. Šerba i Milica Gomolovića. Bašković, medunar
 manica da je postkubizam, koji je dobio Postkubizam, od
 postkubizma jedinstveni prirodni zajednički stanište
 prema postkubizmu Karlovića, nijezna vezanost je
 postkubizma i da se to otuda kod slika koji su došli na
 razini sezan — postkubizma, Milica Šerban, Groz
 na Lajlon, Vajta, Mihovanovića, V. Šerbanovića, Lajlon
 Konjovića, pa i Timpk i Lajlon, i Lajlon, i Lajlon, i Lajlon
 da je sezanizam, i da se izdvojiti iz njegove sezanizma
 * Radena za knjigu 77 samoubica V. Poljanskog, Zagreb, 1960.
 * Radena za knjigu 77 samoubica V. Poljanskog, Zagreb, 1960.
 * Radena za knjigu 77 samoubica V. Poljanskog, Zagreb, 1960.
 * Radena za knjigu 77 samoubica V. Poljanskog, Zagreb, 1960.

mirati kao „romantična inspiracija i klasična tehnika”. „Celo njegovo slikarstvo je totalitarno, pod čime podrazumevam da teži nekoj totalnoj umetnosti, u kojoj se impresionistička boja ujedinjuje s kubističkim crtežom, Sezanova atmosfera s Pikasovim oblikom . . .” (Dorival).⁶² Za prirodu i verovanja naše treće decenije karakteristično je uostalom i tumačenje koje je o Lotu 1924. dao njegov najistaknutiji đak, Sava Šumanović: „Između Pikasa i Derena zauzima posebno mesto. Ispitavši, kao niko pre njega među modernim slikarima zakone slike u renesansnih majstora, taj veoma inteligentni i okretni duh osetio je potrebu da nađe naučnu podlogu za svoj stil. Pročistio je „govor slike” od svih elemenata koji nisu suvremeni (ekonomični) i jasni. Osećajući da je slika delo arhitektonsko (o tome ga je uverio studij Sinjorelija) ispitao je plastične valere i ornamentalnu (plošnu) strukturu slike. Znajući da je slika ploha na kojoj slikar snagom stvaralačke volje daje organizovani plastički svet (ne varku za oči, koja se zove perspektiva), pronašao je da slika može dati ritam starih majstora a da ih ne imitira. Za podlogu uzima već pre opisani „renesansni okvir”, i u tu stalnu geometrijsku osnovu unosi svoju analizu”.⁶³ Otuda što u Lotovom racionalizmu ne postoji, kao kod drugih kubista, kod Pikasa u prvom redu, ono tamno jezgro iracionalnog, intuitivnog, nepredviđenog, romantičnog, koje izmiče „sistemu”, njegov izraz se najlakše mogao svesti na pouzdanu formulu, teoremu i „nauku”.

Šumanović je naš slikar sa najvećim kubističkim opusom, utoliko pre što je Dobrović svoj⁶⁴ — sem crteža — uništio. I sasvim posebnog mentaliteta koji se na ekspresionističkoj osnovi epohe reljefno isticao. Šimić je uočio da je njegov „slikarski rečnik — zaslugom njegovih učitelja, modernih francuskih slikara — istina, najviše slikarski jer je sastavljen samo iz čistih, plastičnih formi; i njegove slikarske reči imaju najodređenije značenje, jer su geometrijske forme”⁶⁵ . . . Počeo je od Sezana, zatim učio kod Lota, ali kako u svojoj autobiografiji kaže, Lot nije isključivo uticao na njega; izvesnog traga ostavili su i Pikaso, Gromer, Deren i Friez. Njegov kubistički i postkubistički period traje od 1920—1926. podrazumevajući sezanistički, analitički (*Skulptor u ateljeu, Mrtva priroda sa satom*, obe iz 1921) i sintetički ciklus (*Mrtva priroda*). Estetičkom problematikom najznačajniji je drugi, analitički, zbog ideje poliperspektivnosti i simultanosti, potpunije egzistencije predmeta u svesti i prostoru. Ali u svojoj sintetičnoj kubističkoj fazi i Šumanović, kao i Gri, od oblice pravi flašu i stvara mogućnost — povratka. I odista oko 1925. evoluirao ka neoklasicizmu, zatim, ka punoj negaciji dotadašnjeg razvitka — kolorističkom ekspresionizmu (1926, 1927).

Konjović je 1924. samo dve nedelje bio kod Lota. U njegovim pojedinim slikama iz 1920—1923. prvo se oseća uticaj sezanizma, ponekad ekspresionizma, a u 1922 —

dakle pre Lota — isključivo kubizma i njegovih derivata. I on je gotovo uporedo slikao platna različitih stilskih odlika. Dela kao što su *Siva mrtva priroda* i *Kubistička mrtva priroda* pripadaju, sa Šumanovićevim i Radovićevim, najvećem stepenu kubističke transpozicije. Međutim, od 1923. on će u izvesnom devolutivnom smislu ponovo slikati sezanistički — a zatim „klasično” — skoro do 1927. Kasnije će u magnovenju osvojiti konturu, materiju, boju i nov prostor (*Crveni sto*, 1927) i doći do definitivnog opredeljenja — kolorističkog ekspresionizma, koji počinje njegovim plavim periodom.

Zora Petrović je, međutim, u Lotovoj školi bila samo dva meseca 1925, što se ipak osetilo na njenoj prvoj samostalnoj izložbi 1927; ali njen temperament nije duže podnosio racionalnu promišljenost u postavljanju i rešavanju plastičnih problema (*Portret S. Stojanovića*). — Slično je i sa Stojanom Aralicom i Milenkom Šerbanom — geometrizam njihovih slika umekšan je intimističkom svetlošću i senzibilnošću.

Između 1921—1924. i Ivan Radović — u mnogobrojnim akvarelama i crtežima često rastače formu na ekspresionistički, futuristički ili kubistički način, svestan ideje simultanosti, i pravi apstraktne kubističke kolaže; na zalepljenim isečcima iz novina — i inače u njegovim slikama — pojavljuju se slova, brojevi, reči.

Sonja Kovačić je, uz Šumanovića, najduže boravila u Lotovom ateljeu. Njen kubizam je, međutim, daleko umereniji, mekši, intelektualno neodređeniji. Prilikom njene samostalne izložbe u Beogradu, 1926, Milan Kašanin je pisao da „ne samo kubizam, specijalno, nego uopšte moderno slikarsko shvatanje, dotakli su se nje površno i ona ih se često potpuno odriče”.⁶⁶ Njen *Kupač* (1927) je možda njeno najbolje i najizrazitije delo: jedna skoro empirijska vizija, trodimenzionalna, sa geometrizovanim prelamanjem svetlosti i oblika.

I Kamilo Ružička rastače formu na ekspresivno-kubistički način i nalazi originalne kolorističke odnose (*Autoportret*, 1923).

Kompozicije Trščanina Augusta Černigoja, koji je jedno vreme studirao u Vajmaru, u Bauhausu,⁶⁷ i prešao raspon od impresionizma do Pikasa i Maljeviča, pre su konstruktivističke i suprematističke posledice analitičkog kubizma i krajnje konceptualne tačke našeg avangardizma.

Opšte odlike ovog kubističkog trenutka jugoslovenskog „konstruktivnog” slikarstva sastoje se u prevlasti volumena i površine nad bojom i površinom, kao i prve (sezanističke) i treće (sintetične) faze kubizma nad drugom (analitičkom), i postkubističke, umerene, nad svima ostalim. Valerska skala tonova zamenila je kolorističku skalu boja. Odmaklog, analitičkog kubizma bilo je samo izuzetno (Šumanović), predmet je retko razbijan da bi se od njegovih delova stvorila nova celina. Njegovo radikalno preobražavanje smatralo se, uostalom, i pogreškom (purizam). Po pravilu, nisu istovremeno dati svi

⁶² Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Tome deuxième, *Fauvisme et le Cubisme* (1905–1911), Gallimard, Paris 1948.

⁶³ Sava Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, Književnik, br. 1, Zagreb, maja 1924.

⁶⁴ Podatak dala slikareva supruga Olga Dobrović.

⁶⁵ Antun Branko Šimić, *Uzjelac*, Kritika, Zagreb, 1922, april, sv. IV, str. 170–173.

⁶⁶ M. K., *Tri slikarske izložbe*, SKG, 1926, knj. XIX, str. 546.

⁶⁷ K. Dobida, *Impresionizam, ekspresionizam, kubizam*, Kritika, Ljubljana, 1925, sv. 6, str. 89–90.

profili njegove egzistencije u duhu i prostoru: nije prikazan onakav kakav postoji, nego onakav kakav se vidi — sa jedne određene tačke, više geometrizovan, stilizovan, nego kubistički transponovan. Nije dosegnuta njegova integralnost, kao ni „suviše stvarno u novoj umetnosti“, ili „spajanje vremena i prostora“ (Rastko Petrović).⁶⁸ Uporedo s njim traje siže, priča — što otkriva kolebanje, duhovnu ambivalenciju, susedstvo ekspresionizma i neoklasicizma: objekat je retko zamenio i apsorbovao siže. Takođe, naš kubizam samo je delimično uspeo da konstruiše jedan neutralan „apsolutan“ apstraktan prostor bez perspektive i svetlosti. Treća dimenzija, dubina, gotovo je spektakularno podvučena. I kolaž kao element kompozicije i očigledan znak opredmećavanja slike sasvim je izuzetan (Radović). Još nije bila prihvaćena estetička ideja koja je lebdela u vazduhu i koju je upravo kubizam mogao da podstakne, da je „osnovna sadržina forme — formalna sadržina“, da je pojam oblika odvojen od pojma slike, da se u karakteru spoljašnjeg nalazi unutrašnji princip umetničkog dela (Fosijon). Više je uticala reakcija na kubizam (purizam, Lot) nego sam kubizam. Sve to, na kraju, znači da empirijsko još nije bilo radikalno preobraženo u konceptualno. Iz tog razloga naš kubizam treće decenije izuzetno znači kraj „epohe empiričkog iluzionizma“, a po pravilu — njen produžetak i odjek. Više vežbu nego stvaranje — to su utvrdili (čak povodom Šumanovića) i Micić i A. B. Šimić. U sezanizmu i kubizmu slikari su češće tražili staro nego novo, što objašnjava sama činjenica da je na njih više uticao Lot nego Pikaso, Brak ili Gri. Može se zato reći da su prvi naši kubisti prošli kroz ovu tzv. „plehanu“ fazu kao kroz školu, neophodnost koju je nalagalo vreme, potvrđujući i verujući u poznati Vokselov istorijski demantovani aforizam: „Kubizam vodi u umetnost pod uslovom da se iz njega iziđe“. A istovremeno i da impulsivan, dionizijski tok srpskog i jugoslovenskog slikarstva više odgovara nemirnom i fatalističkom balkanskom temperamentu, romantičarskoj traumi i lirskoj minijaturi, sociološkom snimku male nerazvijene sredine u čijoj umetnosti osećanje samo ponekad sublimiše u filozofiju i samo izuzetno zapali hladne natpovršinske zvezde.

EKSPRESIONIZAM FORME

Na putu od sezanizma do kubizma, i od sezanizma ili kubizma do tradicije — grozničava vizija nove generacije zalazila je i u podneblje ekspresionizma: podsvesti, dinamizma, tajanstva i velike poruke. Ali i ekspresionizam integrira upravo pokrete i iskustva koji su u plastičnoj žiži epohe — sezanizam, kubizam, futurizam⁶⁹ — što je

⁶⁸ Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti, Savremeni, Zagreb, 1921, br. 3, str. 183-184.

⁶⁹ Izuzeci su Oskar Herman, Ljubo Babić i Božidar Jakac čiji ekspresionizam nije „konstruktivnog“ tipa.

Hervartu Valdenu, izdavaču *Der Sturm*-a, dopustilo da ga definiše krajnje ekstenzivno i ekspanzivno. Kao kasnije nadrealizam, on je otvorena „večna“ škola bez određenog stila iako sa određenom filozofijom, koji se obnavlja preuzimanjem aktuelnih oblika i sredstava da bi njegov memento bio živ, u vremenu. Fundamentalni pokret evropske moderne kulture, on je, uopšte, rezimirao i spojio revoluciju u oblasti forme sa revolucijom u oblasti duha i osećanja, iskustva *reine Sichtbarkeit*-a sa iskustvima *Einfühlung*-a, nacionalno i univerzalno, konkretno socijalno sa apstraktnim-metafizičkim. Taj poznati i karakteristični njegov dualizam, koji otežava precizno sistematizovanje (dilema: kriterijum formalni ili sadržajni), Oto Karl Bah objasnio je na sledeći način: „One segment of artists placed its belief in the autonomy of plastic form and the other segment in the autonomy of psychological force and statement”.⁷⁰ Međutim, ova dva njegova činioca nisu međusobno nezavisna; naprotiv, prvi, forma, stavljen je u direktnu funkciju drugog, duhovnog, — sintetizovan je Zapad i Istok, Kandinski i Pikaso i pružena mogućnost totalnog izraza.⁷¹ Prema Seleskoviću ekspresionist na predmete koji ga okružuju gleda kao na „konstitutivne elemente” svoga ja. „Ekspresionisti rade svesno ono, što su slikari pre njih radili instinktivno”.⁷² Doktrina ekspresionizma bila je, uostalom, našem umetniku i inače bliža jer je u sebi sačuvala tradicionalno romantično jezgro, koje se obično vezuje za pojam umetnosti, dopuštajući mu — i čak ga podstičući — izraz subjektivnih neuroza, ispovest, nacionalni medijum. Karakteristično je, na primer, da Micić, koji je slikarstvo izgleda ipak manje cenio jer je napisao da je ono „umetnost drugoga a veština prvoga reda”, video njegovu šansu (kao i šansu muzike) upravo u ekspresionizmu — ne u kubizmu, matematici i geometriji; kubizam je po njemu okvir za arhitekturu i skulpturu.⁷³

Kubistička iskustva svojih crteža Dobrović je, paralelno, 1913. u Parizu, ugrađivao u suprotnu, ekspresionističku slikarsku celinu (*Radnik*).

Bijelićev sezanizam nije se pretopio u kubizam, kao Šumanovićev, već, kao što smo istakli, u ekspresionizam tipa Marka i Kandinskog, u moćno ritmovanje, zgušnjavanje i sabiranje oblika, u proročki glas i kosmološku viziju (*Apstraktni predeo*, 1920, *Borba dana i noći*, koju 1922. reprodukuje *Zenit* br. 10). Slike tog radikalnog smera izlaže 1921. u Somboru, u Beogradu na izložbi *Trojice*, u Zagrebu na XIII izložbi *Proletnjeg salona* etc. Micić zato priznaje jedino njega (Šumanoviću, Dobroviću, Nastasijeviću stavlja ozbiljne prigovore) smatrajući da je „jedini u nas ekspresionista”, da je „osetio boju kao muziku”, navodeći *Borbu dana i noći*, a naročito *Boju u prostoru*, dajući im, kao apstraktnim, duhov-

nim, prednost nad slikama „što predočavaju neki predmet ili aktove”.⁷⁴ I Rastko Petrović 1921. govori o njegovim apstraktnim predelima kao najboljim, da je „toliko životan i nov, da je to za divljenje”.⁷⁵ A Dobrović da je „u jednoj periodu išao tako daleko da je dematerijalizovao predmete i samo održavao i rešavao večne zakone hladnog i toplog, u cilju da, tim znanjem naoružan, izvede jednu bogatiju orkestraciju. On je te svoje slike konstruisao u velikim geometrijskim plohama, ne oslanjajući se ni na koje reminiscencije stvari. On je tom apstraktnom gimnastikom rešavao čista, bitna načela slikarstva”.⁷⁶ Međutim, Bijelić će odatle brzo krenuti ka suprotnoj obali tradicije.

Ali i Šumanović je daleko od toga da bude dosledno kubist; i on je na mañove blizak ne nemačkom već francuskom ekspresionizmu — sam je ukazao na Gromerov uticaj, koji se otkriva u njegovom muralizmu, velikim platnima gde se ritmuju i spajaju krupni, podvučeni oblici pri čemu predmet nije zamenio siže, ni forma, plastična namera — temu, literarnu nameru. Rastko Petrović pominje, uostalom, kao jednu njegovu fazu „ekspresionistički realizam”.⁷⁷ Mada na raskrsnici između kubizma i Engra, ova platna imaju karakter *Existenzbild*-a (Manojlović) i odista nose ekspresionistički pečat (*Na izvoru, Mornar u luci*, 1921).

Ivan Radović, kao što je istaknuto, stvara stotine ekspresionističkih, ponekad i futurističkih crteža i akvarela koji se često apstraktnim sukobom u konkretnom prostoru preobražavaju u sudare svetlosnih energija i kretanja uporedo sa delima figurativnog ekspresionizma zasnovanog na deformaciji i podvučenoj stilizaciji. A Pomorišac ima fazu u duhu poluapstraktnog a zatim figurativnog ekspresionizma (*Sv. Jovan Krstitelj* ili *Kartaši*).

Pod uticajem atmosfere u Pragu Milan Konjović ponekad grupiše geometrijske oblike da bi snažno istakao karakter (*Portret Kotura*, 1922).

Vizionarski gradovi i predeli Dušana Jankovića ekspresivni su ledenom prazninom u pokretu, a izuzetno ovom sazvežđu pripadaju i pojedina dela Veljka Stanojevića.

PROLJETNI SALON 1918—1928 EKSPRESIONISTIČKA STRUJA

Ako Micić 1920. smatra da je ekspresionizam „nepoznata” u *Proletnjem salonu*, to je zato što ga definiše suviše ambiciozno, kao „umetnost, koja prestaje s imitacijom”.⁷⁸

⁷⁰ *German Expressionism*, predgovor izložbi *German Expressionist paintings*, koja je 1960–1962. priređena u Americi.

⁷¹ Mihajlo Petrov preveo je 1922. *Slikarstvo kao čista umetnost* Vasilija Kandinskog Misao, 1922, Beograd, knj. 20, sv. 1, str. 1379–1382.

⁷² *Ekspresionizam*, Misao, Beograd, 1921, knj. VII, sv. 44.

⁷³ *Savremeno novo i slućeno slikarstvo*, *Zenit*, juna 1921, br. 5, Zagreb, str. 11 i 12.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 13.

⁷⁵ *Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića*, *Radikal*, br. 22, 9. XI i br. 25, 12. XI 1921.

⁷⁶ P. Dobrović, *Izložba g. Emanuela Vidovića, Izložba g. Jovana Bijelića, P. Dobrovića, S. Miličića*, SKG, knj. IV, br. 6, 16. XI 1921.

⁷⁷ Rastko Petrović. *Ibid.*

⁷⁸ Ljubomir Micić, *Kroz Proljetni salon 1920*, Nova Evropa, Zagreb, 1920, 16. XII, knj. I, br. 12, str. 466/7.

U stvari kao zebnja, uznemirena, bolna, romantična po-
 jekcija stvarnog u čoveku i čoveka u stvarnom, figurativni
 ekspresionizam u njemu je vidno prisutan. Iste 1920.
 Batušić, na primer, piše da na izložbi *Proljetnog salona*
 „vlada Rugoba, apsolutna Rugoba... Sve forme izobličile
 se i postale ružne, sve govori o nekoj strašnoj, neshvat-
 ljivo strašnoj katastrofi Lepote”.⁷⁹ Te reči su u stvari
 nesvesni i zgusnuti fenomenološki snimak ekspresionizma,
 dokaz njegovog postojanja. Istina, njegova fuga prožima
 različite, čak protivrečne formalne strukture: u duhu kri-
 stalizovanog Munha (Trepše), literarno dramatisovanog
 Sezana (Uzelac) ili konstruktivnog klasicizma (Tiljak).

Ekspresionizam Ljube Babića (kao uostalom i Oskara
 Hermana) estetika konstruktivnog slikarstva nije dotakla
 pa se ovde mora podrazumevati kao bitan trenutak
 poratne duhovne klime u Zagrebu izražen u patetičnoj
 retorici, u velikom gestu i temi, u romantizmu pobune,
 smrti i katastrofe (*Crna zastava*, 1916; *Golgota*, 1917;
Raspeće, *Korida*, 1921; *Pred izlogom cvjetarne*, 1929).
 Kao ekspresionist se u tadašnjoj kritici naročito pominje
 Tartalja što, uostalom, pre svega opravdava njegov izu-
 zetni *Autoportret*, 1917, koji je vizionarskim kolorizmom
 i deformacijom takođe suprotan „konstruktivnim” idea-
 lima epohe. Međutim, mada njegova forma ubrzo po-
 staje čvrsta, a boja monohromna, ostaje unutarnji pokret
 i podvučen spoljni gest (*Moj otac*, 1918). Nikola Polić
 je 1920. napisao da „za naše paseističke živce sasma nov
 je jedino g. M. Tartalja. Karakteristika mu je potpuno
 skrivanje efekta u bojama. U pet slika imademo tek jednu
 boju, jedan ton... G. Tartalja je jedini predstavnik
 ekspresionizma u ovoj izložbi, pa se ipak ne prepadosmo
 njegovih radova...⁸⁰ Kasnije će se njegova vizija smiriti
 i usredsrediti na ton, miran, napet oblik, sezansovsku
 stukturu.

Pojedina dela Vilka Gecana, naročito crteži iz ciklusa
Klinika iz 1920. i 1921. odaju pravu ekspresionističku
 prirodu, pred njima se, prema rečima Nikole Polića, pro-
 življavaju „nervne, beskrvne, gotovo morfinističke vizije”;
 zajedno sa Šulentićevim, ona „pokazuju najviše normalne
 ekstremnosti”.⁸¹ Zbog pomenutih crteža Micić ga 1920,
 uz Tartalju, izdvaja od ostalih članova *Proletnjeg salona*,
 jer su „nezaboravni” i jer „deluju kao turobna muzika
 čovečijeg pogreba”.⁸² Međutim, konstruktivni ekspresio-
 nizam pojavljuje se tek u litografijama *Ropstvo na Sici-
 liji*, 1911. Te promjenljive godine bore se forma i boja
 i čak izgleda da će Gecan „razočaravši sve koji su ga
 postavili na barjak nove umetnosti”, konceptualno zame-
 niti spontanim „solidnim i čistim slikarstvom”.⁸³ Šimić
 će za njega napisati 1922. da je „uglavnom, slikar tzv.
 duševnih stanja; to će reći na ljudskim licima njegovih
 slika odrazuje se nešto unutrašnje, pokret ruku, glave,

⁷⁹ Slavko Batušić, *Lepota ili Rugoba*, U spomen *Proljetnem salonu*,
 Nova Evropa, Zagreb, 1920, 16. XII, knj. I, br. 12, str. 468.

⁸⁰ Nikola Polić, *Kritika*, br. 1, god. I, Zagreb, 10. X 1920.

⁸¹ Ibid.

⁸² Lj. Micić, *Kroz Proljetni salon*, Nova Evropa, 1920, knj. I, br. 12,
 str. 466.

⁸³ Petar Križanić, *X izložba Proljetnog salona*, Zagreb, 1921, sep-
 tembar-oktobar, sv. 9-10, str. 377/9.

tela, ukratko cela slika nešto kazuje, pripoveda... (Jedan od glavnih ekspresionista te vrste slikanja kako slika Gecan, jest Oskar Kokoschka, na primer)".⁸⁴ Ali konstruktivna težnja, privremeno potisnuta, opet se javi da iste godine dovede do remek-dela Gecanovog i cele decenije, *U krčmi*, 1922. kao i *Kod stola*, 1923, u karakterističnoj temi tadanje zagrebačke škole. Na njega su neposredno uticali Nemačka, u kojoj je studirao 1913. i 1923, Prag 1919—1923, a posredno Pariz: kubizam i sezanim. Odlaskom u Ameriku (1924—1928) element konstruktivnog potisnut je bojom.

Tih godina (1919—1924) Uzelac nastavlja Kraljevićevu, odnosno tuluzlotrekovsku ekspresionističku liniju, pomerajući je ka geometrijski određenoj i snažno osenčenoj formi, naročito čistoj u ciklusu pariskih predela sa fabrikama. Ali uskoro će anegdota ponovo preovladati. Konstatujući 1921. da „nije otišao tako daleko prema apstrakciji, kao Šumanović, mada se to na osnovu pojedinih slika moglo očekivati“, A. B. Šimić je izrekao nekoliko tačnih sudova: smatra da je Uzelac „uopšte takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih formi“. On se, odista, služi nekim elementima Sezana i kubizma da bi, paradoksalno, uobličio često prenaplašenu anegdotu, koja se spušta do odglumljenog satanizma, u stvari do zaslađenog romantizma moralne truleži. Šimić zato pita zašto „još uvek slika prizore i priča anegdote, i to pornografske i anegdote u kojima uživa neka vrsta ljudi“? I sam tačno odgovara: „Ja u tom vidim ostatak onog bohemstva koje tobože prezire građanina-filistra ali koje uistinu ugađa i služi tom građaninu... na nedostojan način...“⁸⁵ I dalji razvoj ovog inače obdarenog slikara potvrdiće, na žalost, ove lucidne reči.

U okviru *Proljetnog salona* kao ekspresionist ispoljio se i Šulentić. Poznati *Portret Dr. Pelca* (1917) u znaku je psihološkog ekspresionizma, pune ravnoteže forme i boje; on slika patuljke, degenerike, nesrećnike. Ka ekspresionizmu forme, stilizacije, deformacije evoluirao 1924. Formalna kristalnost vizije možda je najveća u predelima kao što su *Primorska ulica* iz 1918, *Motiv iz starog Zagreba* iz 1925. ili *Portret arhitekta Pičmana* iz 1926, *Autoportret* iz 1929, etc. Sa većinom kasnije će usvojiti neposredniji, dinamičniji rukopis.

U podneblje ekspresionizma zalaze i akvareli i pojedina ulja Varlaja: njegovi predeli sa mora ili sa dugim dramatičnim senkama i arabeskama drveća (*Crvena kuća*). Odsev ekspresionizma oseća se i u platnima Režeka koja su negde između Sezana, Derena, Pikasa i Hofera. A naročito u gotovo nadrealnoj formi, iracionalnoj boji i atmosferi Lea Juneka. Iza privida realnog postoji jedna autentična, lična vizija, koja — dematerijalizovanjem i spiritualizovanjem motiva (uobličanjem realnog uz istovremeno potpuno pražnjenje njegove materijalne suštine), izborom boja, osvetljenjem, sukobom mira i napetosti — deluje kao fascinantno priviđenje. (*Autoportret* iz 1925, *Autoportret sa šeširovom*, 1925, 26?). —

⁸⁴ Antun Branko Šimić, *Uzelac*, Kritika, Zagreb, 1922, april, sv. IV, str. 170—173.

⁸⁵ Ibid.

Većina ovih slikara stvaraće, dakle, i kasnije, u četvrtoj deceniji, ekspresionistički, ali će geometrizovanu formu zameniti dinamizovanom bojom. Kao zajednički cilj ostaće duhovno, potpuna eksteriorizacija unutarnje vizije i ličnosti.

KLUB MLADIH — 1922. NOVA STVARNOST

Međutim, bili su to prolazni i ne mnogobrojni trenuci (bar oni avangardni) u inače ogromnim opusima ovih slikara. Pravi, ubeđeni ekspresionizam forme, istovremen sa Jakopičevim ekspresionizmom boje, manje apstraktan i manje pod uticajem Kándinskog, a više Grosa, *Neue Sachlichkeit*-a, Bekmana, Diksa, ispoljiće se u Sloveniji kao trajnije ubeđenje i škola. Jakopičev impresionizam evoluirao je ka zvučnoj boji, snažnom potezu, vitalnoj viziji u celini i, kao Nadeždin, biće u temelju kolorističkog ekspresionizma sledeće, četvrte decenije. Zato prethodnik *Kluba mladih*, konstruktivnog ekspresionizma, nije Jakopič već France Tratnik, čije se osnovno sredstvo, linija, opazilo već u socijalno poentiranim crtežima objavljenim u praškim i minhenskim satiričnim listovima. Kosmičko hedonističkoj viziji impresionista suprotstavio je svoju viziju protesta i milosrđa (*Slepci*, *Rad u polju*, etc.). Sličnu preokupaciju narodnim životom i etnografijom imala je uostalom i *Vesna* (1903), paralelna sa impresionističkom grupom *Sava* (1902), — čiji su članovi školovani u Beču i pod uticajem bečke secesije (Saša Šantel, Ivan Vavpotič, Marin Gaspari, Gvidon Birola, Hinko Smrekar).

Sve je to, međutim, bio samo prolog — tek su izložba Franceta Kralja 1920, i njegovih jednomišljenika, i osnivanje *Kluba mladih* 1922. obelodanili jedan programirani ekspresionizam hrišćanskog socijalizma koji je u slovenačkoj umetnosti učvrstio alternativu suprotnu prethodnoj, impresionističkoj. Njeni protagonisti, braća France i Tone Kralj, slikari i skulptori, svojim radikalizmom i izuzetnošću bili su, uostalom, na *Petoj jugoslovenskoj izložbi* vrlo zapaženi. Branko Popović je, na primer, pisao da su „u isti mah, izvesnim svojim radovima, i najnapredniji i najzastranjeniji umetnici ove izložbe. Osim njihove nesumnjive darovitosti upućene preko svake mere daleko u pravcu apstraktnih umetničkih realizacija mi nismo u stanju za danas zabeležiti koji njihov trajniji uspeh“.⁸⁶ Dodajmo da je zbog ovog poslednjeg kriv, svakako, više kritičar nego slikari.

Predvodnik pokreta, France Kralj, kako je utvrdio France Stele, prolazi kroz nekoliko faza: od ekspresionizma sagrađenog na kubističkim plastičnim iskustvima, preko realističkije „nove stvarnosti“, koja kasnije dobija karak-

⁸⁶ France Šijanec, *Sodobna likovna umetnost*, Maribor, 1961.

ter lokalne, nacionalne škole *Slovenskega lika*. Stilski raspon te evolucije obeležavaju platna kao što su *Blagovesti* i *Raspeće*.

„U vremenu oko I svetskog rata — rezimira Šijanec — primećujemo... prve znake plastičnije stilizacije, ekspresivnost svojski pojednostavljenih tela, koja se povezuju takođe sa srodnim štimungom postekspresionizma, više na primitivizam oslonjenu „novu stvarnost“. I dalje: „Monumentalne kompozicije Toneta Kralja su bile pod bratovljevim uticajem približno do 1928. godine. Kasnije se Tone Kralj samostalnije razvija i nalazi svoj pravac. Početke individualnijih zahvata možemo kod njega pratiti od 1924. godine, kad je ekspresionizam kao pokret doživio svoj prvi zastoj... Inače, obojica nalaze zajednički izvor inspiracija u hrišćanskoj mistici, religioznoj osećajnosti ranohrišćanske umetnosti, u gotici, posebno kod Fra Anđelika (na primer Toneta Kralja u kompoziciji *Passio* koja predstavlja deset simbola)“. Ali — dodajmo — i u prizorima iz narodnog seoskog i prigradskog života, slično kao Gromer i, naročito, Permeke.

Veno Pilon — koji pristupa *Klubu mladih* 1924 — ima posebno mesto u ovom sazvežđu svojim platnima iz 1921—1926. Ratni zarobljenik, 1917. našao se u vihoru oktobarske revolucije; zatim studira u Pragu (1919), Firenci (1910—1921), Beču (1921). Obilazeći Minhen, Berlin, Drezden osetio je duh poratnog revolucionarnog kriticizma i ogorčenosti koji se naročito ogledao u delima nemačkih ekspresionista. Njegova angažovanost nije, međutim, onako direktna kao Franceta Kralja, a naročito onako otvoreno religiozna; izražena je prvenstveno realnim motivom i čvrstom skulpturalnom formom — jedrim, krupnim, organizovanim oblicima, spojem pikturalnog i iluzionističkog prostora, plastičnim podvlačenjem doživljaja do dramatične unutarnje torzije i intenziteta. Značajni su njegovi portreti i predeli iz predgrađa i sa sela iz 1923—25. naslikani uglavnom za vreme boravka u Ajdovščini (*Kovačeva kuća*, *Ajdovščina*, *Milka*, *Portret slikara Luigija Spazzapana* — iz 1923; *Portret Ruskinje* iz 1925; *Stara elektrana na Hublju* — 1926) etc. Kasnije, posle 1926, u Parizu, nastaje nekoliko platna pod uticajem Pikasove „klasične“ faze sa divovskim ženskim figurama (*Model*) da bi oko 1930, kada se tamo stalno nastanjuje, usvojio jedan izraz bez ranije čvrstine i napetosti.

Simbolični ekspresionizam američkog Slovenca Gregora Peruška sastavljen je od tri komponente: kubizma, naivizma i indijanskog folklora (*Simfonija američkog zapada*).

Božidar Jakac je posle studija u Pragu (1919—1923), puta po Nemačkoj (1919—1923), Italiji (1923), etc. stvorio ciklus grafika sa temama iz velegradskog života koji dopunjava registar slovenačkog ekspresionizma, iako pripada njegovoj nekonstruktivnoj varijanti.

Prihvatajući postkubistička iskustva, France i Tone Kralj, pa i Veno Pilon, nisu, očigledno, bili toliko zaokupljeni slikom kao posebnom realnošću, ispitivanjem njene fizičkog i metafizičkog prostora i bivstvovanjem

predmeta u njemu, estetikom čiste forme, koliko slikom — izrazom određene moralne i društvene neuroze. Nije bila samo reč o subjektivnoj unutarnjoj neophodnosti, već i objektivno uslovljenom stavu. Njihovi motivi nisu neutralni, isključivo slikarski, ali je isključivo slikarska njihova transpozicija. Đak Alojza Rigla i Maks Dvoržaka, Isidor Cankar je baš tokom treće decenije u *Uvodu u likovnu umetnost* utvrdio da je izbor motiva određen životnim stavom, koji je bitna pretpostavka i slovenačkih ekspresionista. Sastojao se u spajanju socijalnog i religioznog, diktirao teme, kao što je više umetničko iskustvo diktiralo njihovo oblikovanje dinamizmom krupne, najčešće cilindrične vajarske forme, koja nije trebalo da pređe u estetsko zadovoljstvo, ili hermetičnu meditaciju, već u etičku uznemirenost, katarzu i poruku. Projekciju naučnih predstava o svetu zamenila su religiozna, društvena i egzistencijalna saznanja. Uz sav modernizam, sačuvana je lokalna boja, etnografska crta, naracija: iz repertoara kubizma preuzeta su sredstva koja neće služiti njegovoj ideologiji. Naprotiv, u njihovim smeđim i crnozelenim platnima utešno bruje zvona malih alpijskih crkava i šumi molitva nad molitvama poniženih i uvređenih: hleb naš nasušni...

NEOKLASICIZAM, PUSEN, ENGR TRADICIONALIZAM

Postoji, mislim, nekoliko razloga što su se estetika i revolucija oličene u kubizmu i apstraktnom ili figurativnom ekspresionizmu s težom relativno brzo ugasile, i što je „konstruktivno“ slikarstvo najčešće imalo vid neoklasicizma i tradicionalizma uopšte.

Prvi razlog je neizbežno sociološki: ni intelektualno ni materijalno naša sredina nije mogla da primi jedno poluapstraktno ili sasvim apstraktno delo prvog ili drugog smera; zahtevala je još uvek da slika predstavlja nešto izvan sebe same, da tom predstavom bude apsorbovana, i još uvek odbijala da je prihvati kao vrednost po sebi, nezavisnu od motiva. Njenu autonomiju dopuštala je kao slobodniji način predstavljanja, ali ne i kao ukidanje samog predstavljanja. To dokazuje i teza Bogdana Popovića o „čilimarskom slikarstvu“ kao odveć mladom, varvarskom i inferiornom — izneta 1921. u poznatom članku *U slavu jednih i drugih*,⁸⁷ odgovoru na Dobrovićevu kritiku Vidovića — u kojoj uopšte ne naslućuje značaj fenomena koje inače sam zapaža: „Ljudi i priroda“ — čudi se on povodom Bijelićeve slike — služe za opisanje koncentričnih krugova, a drveće ima narandžastu, višnjevu i ljubičastu boju, i čamci na jednom jezeru pokazuju — jedni svoju kosu perspektivu, a drugi, i to oni dalji, celo svoje dno, kao da ih je neko pred nama uspra-

vio ili kao da ih gledamo iz aeroplana”.⁸⁸ Čak i za tako kulturnog predstavnika građanske sredine — a možda upravo zato — slikarski avangardizam, nastajući mimo regula i presumpcija, u stvari je ilegalan, *error in procedendo*. Ali taj konzervativni otpor ne može se uvek smatrati samo individualnim — tačno je obrnuto. Mada često previdan, zbog čega je neminovnost tumačena kao sloboda, a teška skučenost kao zdravlje, nacionalna vrlina i vrednost — sociološki faktor je i u razvoju umetnosti treće decenije *vis absoluta*, njen regulator. Tradicionalizam se zato može shvatiti i kao reakcija na strasno formulisanu i dosegnutu ideju o autonomiji umetnosti.

Drugi razlog je organska potreba za kontinuitetom. Posle Nadežde Petrović i avangardnih pokušaja iz prvih poratnih godina, posle, dakle, očigledne cezure, osetila se nostalgija za nastavljanjem upravo onih tokova koje su impresionisti i Nadežda prekinuli. „Naši neoklasičari ili, ako hoćemo „konstruktivci“ su — piše 1922. T. Manojlović — vaspostavljači kontinualnosti i u užem krugu naše nacionalne umetnosti — što, takođe, nije mala zasluga. Evolucija koja vodi od jednog Đoke Krstića do jednog Save Šumanovića strogo je logična i nužna...”⁸⁹ Treći razlog je u potrebi i težnji vremena za sintezom tradicionalnog i savremenog. „Mi moramo da se najpre duboko i sa strahopoštovanjem poklonimo pred prošću, a tek onda da smelo, sa svešću da su kolosi već iza nas, i gordo krenemo bez zastajkivanja napred, u Novo” (Batušić).⁹⁰ Sinteza se, uostalom, mogla uspostaviti i na osnovu sezanimizma i kubizma, koji su na tradiciju bacili novu svetlost, a to znači posredstvom oblika kao primarnog faktora i zajedničkog sadržatelja protivrečnih impulsa cele decenije. „U težnji za stilom — kaže na primer Konjović o tim godinama — pridružio sam se opštoj tendenciji: spojiti rano renesansno slikarstvo sa Sezanom”.⁹¹ — U ovoj epohi pretežno tradicionalnog, klasičnog, konvencionalno često nije imalo samo u praksi, već i u misli prevagu nad originalnim. Smatralo se da su „konvencije rezultat truda i samopregorevanja... U umetnosti vekovi stvaraju i potvrđuju konvencije i svi koji rade po onome šablonu koji je Gospod Bog stavio svetu moraju donekle biti konvencionalni”.⁹² Ove godine, sem u početku, zato najviše cene ona moderna otkrića koja potvrđuju i aktuelizuju tradicionalne zakone. U novom se cenilo ono što se moglo svesti na staro, na interpretaciju večite metafizičke suštine — ne ono što je bilo specifično, nesvodljivo, autentičan otkučaj u trenutku, munjevit prodor nove svesti i senzibilitnosti. Pusen je uzor i za Šumanovića iz vrlo karakterističnih razloga. „Poussinova rečenica: Je n'ai rien negligé” pokazuje nam donekle — kaže on — način njegova stvaranja. Geometrijska struktura, jednostavnost i pomanjkanje svake fantazije u nemačkom smislu (Grünewald), dve, tri stereo-

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ T. Manojlović, *Peta jugoslovenska umetnička izložba*, Misao, knj. IX, str. 1072, 1922.

⁹⁰ Slavko Batušić, *Umetnost, tradicija i mi*, Nova Evropa, Zagreb, 1921. 11. maj, knj. II, 626, str. 137.

⁹¹ Milan Konjović, *Katalog Galerije, Sombor*, 1965.

⁹² Talica, Misao, knj. XII, sv. 3. i 4, god. 1926.

je u novom vidu. Podrazumevajući ono što se slikalo pre njega, više želi da se nastavi nego da počne *ex nihilo*; delo za njega nije samo subjektivno iskustvo, mogućnost ličnog otkrića. Uostalom, ovo je epoha „umnika” više nego „hudožnika”. „Umnici — kaže Krleža povodom Dobrovića — koji se izražavaju bojama na platnu znadu šta se dogodilo prije njih (u slikarskoj prošlosti), te im u svakom potezu osećate svijest, intelekt, retrospektivu historijsku, mozak”.⁹⁵ A Sreten Stojanović da je potrebna velika slikarska kultura, znanje, shvatanje „proseada svih onih veličina koje su prethodile i koje postoje”.⁹⁶ Odbacivši zastarelu ideju o napretku, slikar je u tradiciji uočio zbir živih konstanti, dvojstvo vremenskog i bezvremenskog, relativnog (stil, tema) i apsolutnog (humano osećanje, vrednost). To saznanje je u njemu, rastrzanom novim dilemama, osnažilo tek uspavanu žudnju ka savršenom, potpunom, trajnom, ostavljajući za trenutak po strani moderan ideal „originalnog”: opšte je nadvladalo lično, a tradicionalni kontinuitet — moderni diskontinuitet.

Iz tih istorijskih, socioloških i estetičkih razloga mnogi naši avangardni slikari kreću od sezanizma, ekspresionizma ili kubizma ka neoklasicizmu i tradiciji uopšte.

Tradicionalizam kao da je vaskrsao. On se, uostalom, ispoljio još na *Petoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* i pre nje; od tada predstavljaju ga bar pojedinim delima i u pojedinim trenucima Dobrović, Bijelić, Radović, Milunović, Šumanović, Sibe Miličić, Job, Konjović, Pomorišac, Nastasijević, Stanojević, Becić, Varlaj i drugi.

Posle sezanističko-kubističko-ekspresionističke avanture Dobrović je počev od 1916—17. posredstvom Sinjorelija, Mantenje, Tacijana, Tintoreta, El Greka želeo da dosegne monumentalan stil, kao u delima izloženim na *Petoj jugoslovenskoj izložbi*, povodom kojih je Branko Popović napisao da se „u njemu... blagotvorno spaja vedri klasicizam venecijanske renesanse, patetični ekspresionizam i snažni, naturalistički temperament”.⁹⁷ To se, uostalom, ispoljilo i na njegovoj izložbi u Beogradu s Miličićem 1921. (*Babanalija, Josif i Putifarka, Pijeta, Pokolj u Šapcu* etc.). Njegove slike su „euklidovski tvrde”, „skulpture otporne i prkosne kao kamen” (Krleža).⁹⁸ „Vladajući slikarskim zanatom njemu lebdi pred očima veliki cilj: stvoriti delo koje bi bilo ne spoljna imitacija starih majstora nego pikturalna sinteza jakog unutrašnjeg osećanja” (K. Strajnić).⁹⁹

Jovan Bijelić pristupa konstruktivnom muzejskom realizmu posle 1926. i ostaje mu veran do oko 1929. Mrtva priroda u valerskom principu, određenih oblika, aktovi i portreti ilustruju opšte ubeđenje na manje dogmatski način. Ranije sećenje površina, razvijanje planova i naglašeno stilizovanje zamenjeni su mirnijom, slikarski napeti-

jom celinom, u kojoj su ritmovi kontinuirani a geometrijam strukture je sa pokožice platna sišao u njegovu dubinu i temelj. Boja je životna, obično smeđa, preobražena u odnos svetlo-tamnog, u čulnu, toplu kadifastu svetlost koja ispunjava celu sliku. Svečani muzejski zvuk oseća se i u kompoziciji i u valerskom sukobu, često i u stavu slikanih figura. Iz polutame pune istorijskih sećanja, čista boja, kao varnica, samo izuzetno zasija. (*Mrtva priroda, Portret Branimira Čosića*, obe iz 1927. *Dr Marija Gajić*, 1928. *Mrtva priroda sa fetišom*, itd.). Prelazna godina je 1929. — iz nje potiče *Kupačica* iz Spomen zbirke Pavla Beljanskog, koja rezimira prošla iskustva i najavljuje nova: boju i gest.

Kao Dobrović, Šumanović je stil „konstruktivnog neoklasicizma” (K. Strajnić) prihvatio posle kubizma. Čim je od oblice napravio flašu — to nije bilo neočekivano. Slikama sa posebnom, pastoralnom notom dominirao je u *Grupi slobodnih*, a za njegovo platno *Berba* Todor Manojlović kaže da „predstavlja jednu čisto slikarsku realizaciju u smislu velikih starih italijanskih monumentalista... Jedan *Existenzbild* po izrazu Jakoba Burkharta, čija je tajna u trijumfalnom dejstvu široko razvijenog prostora i u nadmoćnoj plastici džinovskih figura. Boje upotrebljene, temperirane, značajki kao sredstvo plastičnog dejstva koje je cilj i kriterijum slikarskog realizma. U tom realizmu, u toj gotovo opipljivoj efektivnosti celog prizora... leži, posle, ceo patos, ceo smisao slike: radosna afirmacija života u njegovoj plastičnoj i dinamičnoj materijalnosti... Boju je lišio kvalitativnosti i sveo na matematički odnos hladnih i toplih... Takvo shvatanje... realizuje se već u *Francuskom selu* i *Orseju*, ali je sprovedeno do kraja, do klasicizma... tek u onom grandioznom portretu *Lučkog agenta* i u onoj pristanišnoj *Kompoziciji (Dve žene)* koje dejstvuju, nekako, kao jedna značajka grupa od Luke Sinjorelia ili Rafaela”.¹⁰⁰ Međutim — mogućnost terminoloških kombinacija u ovom razdoblju je velika — na osnovu ovog tačnog Manojlovićevog opisa pre bi se moglo zaključiti da je u pitanju (imajući u vidu potenciranje i preuveličavanje oblika) neoklasicistički ekspresionizam odnosno ekspresionistički neoklasicizam.

Kod Radovića se ovo shvatanje može pratiti od *Autoportreta* iz 1919, preko *Tri gracije* iz 1923, do *Portreta mladića sa rukavicom* iz 1926. kada prelazi u traženi naviizam. U tom duhu, pod uticajem muzeja, slikaće aktove u predelu, portrete i mrtve prirode u kojima je, sem suprotstavljanja svetlog i tamnog, kompozicije, ton osnovna plastična vrednost.

U svom prvom pariskom (1919—1922) i zagrebačkom (1922—1926) periodu Milo Milunović usvaja klasicistički način u kome se prepoznaje Engrova skulpturalnost oblika i medaljerski iscizelirana čista kontura koliko i Pusenovo centripetalno zgušnjavanje oblika i kompozicije viđeno kroz Sezanovu prizmu, ponešto od Derena i Đorđona. Otvarajući 1922. zajedničku Milunovićevu i Stojanovićevu izložbu, Jovan Dučić je napisao da u njegovoj „kompoziciji, smislu za boje, ima nečeg klasičnog, čak i

⁹⁵ Miroslav Krleža, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, Savremeni, 1921, sv. 4, str. 193—205.

⁹⁶ *Za objavljivanje ličnosti*, Misao, knj. XXV, sv. 1 i 2, 1928.

⁹⁷ Branko Popović, *Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu*, SKG, 1922, knj. VI.

⁹⁸ Miroslav Krleža, *Ibid.*

⁹⁹ K. Strajnić, *Nova Evropa*, Zagreb, 1925, knj. XI, br. 8.

¹⁰⁰ Todor Manojlović, *Ibid.*

nećeg akademskog u lepom smislu reči".¹⁰¹ Njegova boja je sva u mekom tonskom pretapanju, živa, sadržajna. Poznate slike iz ovih godina su *Akt sa ogledalom* (1921), izvanredni *Bistro — porodica bardije* (1922), *Devojke* (1924). Kasnije Pusenova komponenta opada a Sezanova raste do kulminativne tačke u *Mrtvoj prirodi sa violinom*, *Mrtvoj prirodi sa lubenicom*, o kojima je već bilo reči.

Sibe Miličić, pesnik i diplomat, kao slikar postoji samo u ovom periodu. Mirio je čvrstinu sa nežnošću, figuru sa predelom. Na Petoj jugoslovenskoj izložbi Manojlović konstatuje da su njegove boje „apstraktne, staklaste ili emaljske i primenjene dekorativno, prema zakonu toplih i hladnih. U slici je tražen, isključivo, efekt starih mozaičara i majstora freske koji su komponovani u ravni..."¹⁰²

U delu Veljka Stanojevića — koji je počeo kao impresionist — razlikuju se tri prirode, čije granice, igrom slučaja, obeležavaju tri njegove samostalne izložbe. Izložba 1922. znači prelaz od naturalizma ka slobodnije „imagnativnom“ izrazu; izložba 1925. — evoluciju ka „idealizovanoj realnosti“; izložba 1929. — izlazak iz sfere tradicionalizma treće decenije, a u mnogome i iz osnovnih tokova naše umetnosti — povratak ka prirodi i naturalizmu. Najbolje njegove slike su *Pristanište u Nici* (1923), *Cirkus* (1924), *Devojka u zelenom* (1924), *Mlada devojka* (1928).

I Konjović — čiji je temperament najčistija negacija svakog klasicizma — uspeva da se disciplinuje i da u razmaku od 1922—1927. stvori nekoliko slika ispunjenih muzejskim reminiscencijama u kojima se prepoznaju Pusen, Engr, Deren (*Kupačice sa Morave*, 1922, *Kupačice sa jedrilicom*, 1923, *Ženski akt s leda*, 1924, *Tri gracije*, 1926.).

Ignjat Job pripada ovoj stilskoj porodici svojim minijturnim narativnim, maštovitim slikama na dasci, nastalim u selu Kulini ispod Jastrepa, pod uticajem venecijanskog otočenta i Brojgla — koje zaslužuju posebnu studiju. Njihovi veliki panoramatski prostori ispunjeni su sanjarskim fluidom i naseljeni sitnim ljudskim figurama i tim efektnim plastičnim kontrapunktom jedna lirski priča smešta se u kosmičke okvire (*Nedelja na otoku*, 1927, *Branje pečuraka*, 1925/27, etc.).

Becić — posle sezanovskih platna iz 1920—1922. i sam slika u ovom duhu (*Dečak na stolcu*, *Mirjana*, oko 1923. a naročito *Portret kipara Ivana Meštrovića*, 1926).

I Otona Postružnika zahvatila je ova struja, što se vidi iz poznatog, predzemljaškog platna *Klek* (1927).

Svi ovi slikari napustiće i neoklasicizam, odnosno neotradicionalizam i većinom postati mnogo poznatiji po onome što su kasnije stvarali.

Tradicionalizam su jedino želeli da produže članovi *Zografa*.

¹⁰¹ *Dva nova umetnika*, Politika, 6. novembar 1922, str. 3-5.

¹⁰² Todor Manojlović, Ibid.

Zograf se priprema još oko 1925, a osniva 1928. u trenutku kada se klima menja u suprotnom smeru — da to uspori i spreči. Ranije to nije bilo potrebno jer je tradicionalizam, uprkos drukčijih težnji, bio dominantna ili rezultanta decenije: u izvesnom smislu zografi su postojali pre *Zografa*.

Čim se, međutim, naše slikarstvo počelo udaljavati od „večite umetnosti” i čvrsto vezivati za Pariz gubeći neposredna ili pretpostavljena obeležja svoje sredine, Vasa Pomorišac i Živorad Nastasijević istakli su, zvoneći na uzburu, program nacionalnog tradicionalizma; da ono treba da bude organski deo našeg društva, nastavak naše srednjovekovne tradicije, nikako odsjaj tuđe umetnosti, ponikle u sasvim drukčijim istorijskim prilikama. „Samo slični kulturno-istorijski i ekonomski uslovi — izjavio je Pomorišac¹⁰³ — trebalo bi da stvaraju i iste uslove za umetnički izraz, međutim, kod nas nije taj slučaj. Ni psihološki, ni socijalno, ni ekonomski, a ni istorijski, mi nemamo opravdanje za svoj postupak. Dva slavna veka Nemanjića ostavili su nam prebogatu, još nedovoljno ispitanu, a još manje iskorišćenu, riznicu od neocenjive arhitektonske i slikarske vrednosti. Nas očekuje velika odgovornost pred istorijom, pred budućim pokolenjima. Pitaće nas gde je naš obol nacionalnoj kulturi. Ne bih hteo da budem prorok, zloslutnik, ali put kojim je naš duhovni život uopšte pošao, a naročito likovni naš izraz u njemu ne daje mnogo dokaza da će nam odgovor biti zadovoljavajući. Naš likovni izraz nema veze sa životvornim snagama našega naroda, ne crpe sokove iz davnih dubina i nije se uvrežio niti nadovezao na našu bit, već, prekinut, prebacio se u tuđu gradinu, da kao bršljan živi od tuđeg soka a ne donoseći ploda: ni gradini ni domu. Vaistinu! Put kojim gredi naša savremena likovna umetnost nije ni pravi ni zdravi put”.¹⁰⁴ — Osnovan na takvoj ideji, *Zograf* veruje da umetnost koja odgovara Parizu, Njujorku ili Londonu ne odgovara Beogradu i Srbiji. „Nama nisu potrebna nikakva letenja za eksperimentima zapadnoevropskog likovnog izraza” — kaže i Pomorišćev saborac Živorad Nastasijević. „Mi imamo ogromne likovne tradicije po našim manastirima, kakve ima malo koji narod. Naša umetnost treba da se oslanja na tradiciju, a inspiracije treba da traži ne po svetskim galerijama i ermitažima, nego na našem rodnom, svim mogućim motivima prebogatom tlu”.¹⁰⁵ Jednomišljenik Pomorišća i Nastasijevića, Radoje Marković, 1924. otvoreno smatra da „još u nas ima suviše međunarodnih težnji u umetnosti” i da je „međunarodnost umetnosti posledica... zapadnjačkog idejnog imperijalizma”.¹⁰⁶

Bez obzira na ozbiljnost teze o organskoj vezi umetnosti i društvenog i kulturno istorijskog ambijenta, pro-

gram *Zografa* bio je objektivno konzervativan. U raspravu o nacionalnoj umetnosti koja traje od početka veka, uneo je izrazito nazadne ideje i predstavljao diverziju, pokušaj zaustavljanja ekspanzije ka univerzalnom. Primeri koje je sam navodio nisu potvrđivali već opovrgavali njegovu teoriju. Jer kao ishodište nacionalne umetnosti isticao je, ironijom, upravo jednu univerzalnu (vizantijsku) kulturu, koja je na našem tlu imala autentičnu nacionalnu varijantu, kao što je uostalom ima i moderna. Navodeći da je međunarodnost umetnosti posledica zapadnog kulturnog imperijalizma, gubio je iz vida da je upravo njena međunarodnost i univerzalnost srušila zapadni primat: dovoljno je pročitati Eli Fora, Tojnbia ili Malroa pa se u to uveriti; prvi put u istoriji jedna crnačka maska, jedna polinezijska skulptura, jedna ruska ikona, jedna naivna slika — stoje ravnopravno uz dela visoko razvijenih zapadnoevropskih sredina koja su po inerciji — i pod pritiskom — jedino smatrana umetnošću „pravom”, i „velikom”. Tako je jedna nazadna teza istaknuta ko zna koji put ali je i ko zna koji put ubedljivo pobijena pre nego što je i formulisana: „Bilo bi dosadno svađati se s patriotama starokineskoga kova — primećuje Ljubomir Micić — koji bi zidom hteli odeliti sopstvenu kulturu od one sveopšte. Šta više, rat, koji je raspršio čovečanstvo ne toliko po nacionalnim koliko po vojničko-policijskim državnim granicama, omogućio je uspeh samo na kratko vreme, propovednicima žestoke ljubavi k „sopstvenom”, na podlozi mržnje i prezira prema „tuđem”. Čovečanstvo napreduje bez ikakvih zapreka putem, internacionalizacije kulture... Internacionalizam ni ne pretpostavlja uništenje nacionalnih gibanja u sveopštoj čovečanskoj simfoniji, nego hoće samo njihovu bogatu i slobodnu harmoniju”.¹⁰⁷ Uostalom sami zografi, gledajući često i suviše zapadnjačke muzeje, dokazali su nerealnost svog separatizma. Petrov je 1927. tačno uočio Pomorišćevu ljubav prema „nežnosti i mekoti engleskih prerafaelista”,¹⁰⁸ koja uostalom nije jedina. Jer nemoguće je stalno prihvatati opšte ideje i istine, od nauke do filozofije. i pri tome ostati toliko „nacionalan” kao da nas se ne tiču. Ako ono što se prenosilo iz sveta nije uvek bilo ni razumljivo, ni saglasno domaćim prilikama, napredak je upravo i bio u toj nesaglasnosti, trežnjenju pred mitovima, projekcijama patrijarhalnog straha pred modernim vremenima čija se realnost, međutim, ne može ni sprečiti, ni mimoići. Zato je dramatisovanje autohtonosti nacionalne moderne kulture, u samom trenutku njenog stvaranja, moglo jedino značiti nazadak. Čak i da su ideje *Zografove* i bile tačne u finesama, nisu bile tačne u bitnome. Nacionalna kultura koja bi bila ispod vremena ustvari je subistorijska, provincijalna ili folklorna. A sama tradicija koja se suprotstavlja modernom iskustvu nije nikada — tačno shvaćena tradicija. Hteti uvesti srpsko fresko-slikarstvo, deo nadgradnje srpskog feudalnog društva, u slikarstvo savremene, sasvim drukčije društveno-ekonomske sredine, i to, figurativno govoreći, ni posredstvom Braka ni posredstvom Šagala, znači ne ra-

¹⁰³ Vidi njegov tekst *Kriza naše likovne umetnosti*, LMS, 1928, knj. 316, sv. 2, str. 259–263.

¹⁰⁴ *Likovni umetnici kažu*, Vreme, 20. II 1941.

¹⁰⁵ U intervjuu u Beogradskim opštinskim novinama, I, 1941.

¹⁰⁶ Radoje Marković, *Proletnji salon*, Raskrsnica, br. 21. i 22, XII 1923–I 1924, str. 87.

¹⁰⁷ Zenit, Zagreb, februar 1921.

¹⁰⁸ Mih. S. Petrov.

Ako je posle 1918. ljubav prema svetlosti zamenjena ljubavlju prema formi, posle 1930. ljubav prema formi zamenjena je različitim ciljevima među kojima se mineral geometrijske arbitrarnosti uglavnom ne nalazi. *VI jugoslovenska izložba* u Novom Sadu, — organizovana 1927. u čast stogodišnjice Matice Srpske¹¹⁰ — označila je evoluciju i preokret, „izmena tehnike postaje obična pojava i kod najboljih”,¹¹¹ što potvrđuju Šumanović i Milunović, na primer. Menjanje najboljih otkrila je i *Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora* 1929, kojom je otvoren novi Umetnički paviljon „Cvijete Zuzorić” i simbolično označen kraj jednog, i početak drugog razdoblja. Govori se o kolorizmu i Van Gogu, o Marksu, Frojdu i Bretonu, o Ernstu i Masonu, o Bergsonu i Bonaru — ne više o Sezanu, kubizmu, konstruktivnom slikarstvu. U Sloveniji 1928. nastupa tzv. četvrta generacija — posle *Save, Vesne* i ekspresionista — pod neposrednim uticajem Praga i posrednim Pariza (Miha Maleš, France Pavlovec, Mira Pregelj, Olaf Globočnik, Janez Mežan, Nikolaj Pirnat) koja je — mada su njeni pripadnici međusobno različiti — okrenuta eksperimentu (Maleš), metafori, senzaciji pred motivom (Pavlovec) i više orijentisana ka Parizu i „čistom slikarstvu”, nego ka Nemačkoj i plastičnoj viziji stvarnosti ili egzistenciji sagledanoj u unutarnjem konveksnom ogledalu subjekta. Ekspresionizam prethodne generacije preobražava se kasnije u *Slovenski lik* (1935) i gubi dominantan položaj.

U Zagrebu Tabaković i Postružnik 1926. izlažu groteske. U 1929. osnivaju se grupa *Trojica* (Babić, Becić, Miše) i *Zemlja* (Hegedušić, Tabaković, Postružnik, Grdan, Augustinčić, Mujadžić, Ibler) koja se iste godine pojavljuje u Salonu Ulrih. Prva, u osnovi, znači evoluciju od forme ka boji, mada ne onako eksplozivnoj kao kod srpskih ekspresionista; pre je u pitanju slikarstvo lirske minijature, delikatnih introspektivnih analiza, istrgnutih stranica ličnog dnevnika, kao i nešto čvršći poetski realizam. Tom sve širem intimističkom krugu pripada uostalom niz poznatih slikara (Tartalja, Motika, Šohaj etc.) — Druga najznačajnija, uz određen program ima i određen prosede. „Smatali smo — kaže njen protagonist Krsto Hegedušić — da će naš likovni koncept — forma uprošćena do sinteze, lokalni kolorit, otvorena boja, ploha u kontrastu sa volumenom, uz isključenje rasvete i bacanje sene itd. — u odnosu na tzv. zagrebačku školu i značiti novu komponentu u našem slikarstvu”.¹¹² Brojgl zamenjuje Pusena, Engra, Lota, Sezana, angažovano slikarstvo čiste društvene savesti — slikarstvo čiste konstruktivne forme. Pa ipak, *Zemlja* u izvesnom smislu produžava plošno slikanje i formu treće decenije, a naročito — istina u drugom, konkretnijem cilju — politički, a ne samo etički i biblijski obojenu kritiku slovenačkih ekspresionista.

U Beogradu se opadanje, a zatim nestajanje konstruktivnog slikarstva opaža naročito u okviru *Oblika*, koji se, pretežno okupivši nekadašnje članove *Grupe umetnika* i *Šestorice*, prvi put pojavljuje 1927. upravo na *VI jugo-*

slovenskoj izložbi u Novom Sadu. Njegovi osnivači su Branko Popović, Dobrović, Bijelić, Šumanović, Stanojević, Tartalja, Toma Rosandić, Palavićini, Sreten Stojanović, a prvi redovni članovi — Radović, Hakman i Aralica.¹¹³ Do nedavno jedinstveni, ovi slikari postaju toliko različiti da je jedan kritičar skeptično napisao da „osim vanjskog, formalnog solidariteta, koji se ispoljava u ispovedanju stvaralačke slobode, *Oblik* predstavlja mešavinu raznovrsnih umetničkih struja i vrednosti. Od minhenskog impresionizma, preko napabirčenog francuskog kolorizma, do epigona Van Goga, u slikarstvu; od praško-berlinske ekspresije, smirene pod egidom zanata, do poluklasične renesansne forme, u vajarstvu! Ideološki raspon odviše veliki za jednu umetničku grupaciju”.¹¹⁴ Međutim, bez obzira na stilsku heterogenost *Oblika* kristališu se i sasvim određene poetike i estetike. Beograd postaje svetski punkt nadrealizma. Pripremajući se od početka decenije (*Putevi, Svedočanstva*) nadrealizam se konačno objavljuje 1930. almanahom *Nemoguće*, gde je štampan i manifest dvanaest pesnika i jednog slikara (Radojice Noe Živanović) koji, svesni „krize civilizacije”, traže — „osećajući da ih ujedinjuje jedna stalna, duhovna, izdvojenost”, Bretonova vera — potpunu reviziju normi i vrednosti građanskog poretka. „Da nema vjetra pauci bi nebo pomrežili” — bila je njihova deviza. Verni integralnom „nadrealističkom aktivitetu” oni u svojim „opitima” i anketama crtaju, slikaju, lepe, i, u potrazi za iracionalnim, služe se metodima „cadavre exquis”-a i paranoičke simulacije. Sve ih zaokuplja fenomenologija iracionalnog — o kojoj su u svome *Nacrtu*... lucidno pisali Koča Popović i Marko Ristić — „najviši stepen proizvoljnosti”, da bi čudom, u magnovenju, otkrili čoveka koji je, zatrpan konvencijama i predrasudama, još taman i zagonetan. Pri kraju pokreta (1932) pod pritiskom vremena i savesti, usvajaju političku borbu kao efikasniju, najčešće se odričući svojih eksplozivnih i digresivnih opita. Većina je pošla za primerom Aragona, a manjina ostala verna Bretonu. U svakom slučaju i srpski nadrealizam, kao produžetak avangardnog impulsa sa samog početka treće decenije, poriče ne samo dominantnu neoklasicističku struju već „umetničko slikarstvo” uopšte.

Intimizam i poetski realizam privlače niz slikara kao revandikacije neposrednog života, spoljnog i unutrašnjeg, sa Aralicom, Radovićem, Tabakovićem, Čelebonovićem i Hakmanom na čelu.

Međutim, vodeći slikari treće decenije pristupaju kolorističkom ekspresionizmu kao konačnom opredeljenju: dojučerašnje pristalice konstruktivnog slikarstva biće njegovi glavni rušioči. Tako 1927. Šumanović u Parizu slika *Pijani brod*, estetički sasvim suprotan *Skulptoru u ateljeu* — žive boje, velikog ritma i strasne spontanosti. Od 1929. slede ga Dobrović, Job, Bijelić, Konjović i drugi. Atmosfera se dakle višestruko menja. Još dva skoro istovremena događaja 1929. obeležavaju kraj posleratnog i

¹¹⁰ Glavni organizator bio je Mih. S. Petrov.

¹¹¹ S. Stojanović, *VI jugoslovenska izložba u Novom Sadu*, Misao, knj. XXIX sv. 3. i 4, str. 227, god. 1927.

¹¹² K. Hegedušić, *Kako je osnovana Zemlja*, Politika, 28. II 1965.

¹¹³ Katalog Prve izložbe umetničke grupe *Oblik*, Beograd, 15. XII 1929-4. I 1930.

¹¹⁴ Stevan Hakman, *Izložba slika, skulptura i arhitekture umetničke grupe Oblik*, Misao, 1929, knj. XXXI, str. 233-240.

početak idućeg predratnog perioda: svetska ekonomska kriza i šestojanuarska diktatura. Ubistvo Stjepana Radića u Narodnoj Skupštini 1928. pokosilo je jugoslovensku idilu naprednog, liberalnog građanstva; nije slučajno što je *VI jugoslovenska izložba* poslednja, ideali Nadežde, Meštrovića i Jakopića bili su iznevereni. Teška politička, ekonomska i socijalna kriza nalagala je zauzimanje čvršćih stavova u umetnosti i životu. Zenit mira je prošao. A sa njim i ova u izvesnom smislu najinternacionalnija epoha u kojoj je, zbog velike isprepletenosti i zajedničkog stilskog koeficijenta, nacionalne likovne kulture gotovo nemoguće proučavati odvojeno, van opšteg jugoslovenskog konteksta.

Estetički, promene bi se mogle rezimirati na sledeći način: egzistencijalno je preovladalo nad metafizičkim. Više se u umetnosti ne teži od realnog ka idealnom, već od realnog ka individualnom. Tiranski ideal apsolutnog, koji je često dodirivao konvencionalno, stegnuta shema klasičnog, savršenog, magnetska snaga opšteg, istorijska retrospektiva i reminiscencija najčešće su zamenjeni savremenim pulsirajućim senzibilitetom, vitalnim elanom koji se manifestuje u dodiru sa prirodom. Ranije kristaloidne figure, predele i mrtve prirode smenjuju eolske, uznemirene, strasne ili intimno proživljene i oduhovljene vizije. Jedna epoha je završena gotovo činično — produbljenim saznanjima koja su joj prethodila. Time su prestiž Aleksićevog „studijskog čoveka“, odnosno Krležinog „umnika“,¹¹⁵ uloga prethodne namere u stvaralačkom procesu, uzdržani u korist čoveka imaginacije, osećanja i akcije.¹¹⁶ Sve više se veruje da „stvarati umjetnički nadareno znači podavati se snažnim životnim nagonima“, da „pitanje stvaralačkog dara nije pitanje mozga ni razuma. Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima, koja nijesu isključivo razumne prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica“.¹¹⁷ — Nadrealisti su opet za čudesno, za „konvulzivnu lepotu“, za metod paranoičke simulacije i simulakrume. Iskustvo se, ukratko, više ne totalizuje već partikularizuje. Sve je sasvim suprotno onome što su odmah posle rata verovali i pisali Dragan Aleksić ili Rastko Petrović. Prosvetljenu, neimarsku težnju konstruktivnog, sintetičkog slikarstva, koje bi objedinilo sve čovekove moći posredstvom novih otkrića i imperativa, zamenila je mutna, nagoniska težnja ka vrtoglavom poniranju u tamni šum vlastite krvi i misterije vlastite egzistencije. Refleksivnost i konceptualnost se više ne cene, niti „discipliniranje svoje snage“, „vaspitanje svoga temperamenta“; ne veruje se ni u to da „nov način posmatranja uvek izgleda cerebralnije“.¹¹⁸

¹¹⁵ Miroslav Krleža, *Ibid.*

¹¹⁶ Mada ga je socijalno angažovano slikarstvo, istina u drugom smislu, produžilo.

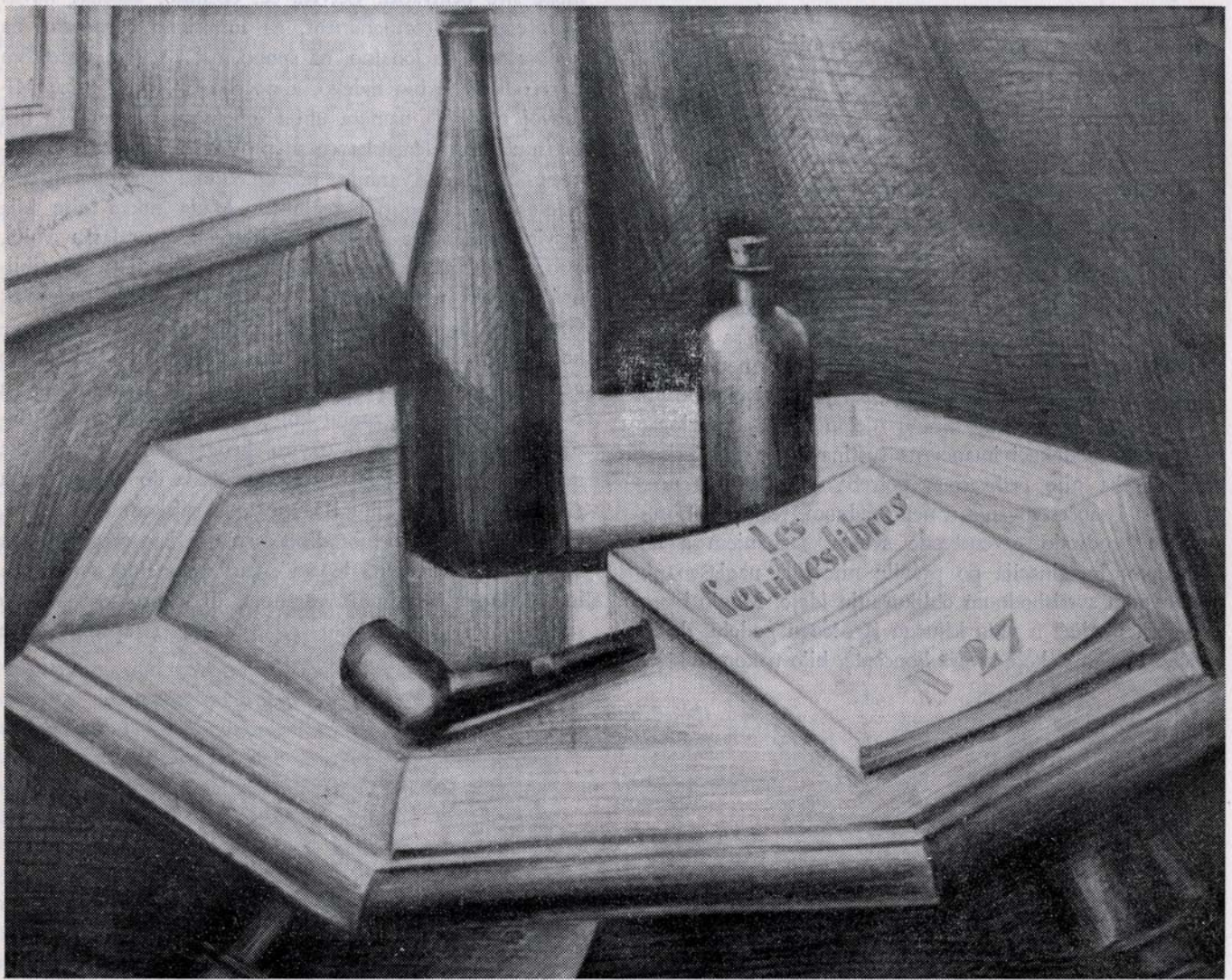
¹¹⁷ Miroslav Krleža, *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegeđuša*.

¹¹⁸ Rastko Petrović, *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u nojoj umetnosti*, Savremeni, Zagreb, 1921, br. 3, str. 183–184.

Ta nova ideologija potpuno menja sam stvaralački proces: u njegovom toku više se teži otkriću nepoznatog nego ostvarenju zamišljenog. Jer kao polazna organizujuća shema, Riglova *Kunstwollen*, namera, bilo da je usmerena revolucionarnom ili retrogradnom — u umetnosti treće decenije je skoro do kraja upravljala stvaralačkim nagonom i prosedeom, iako se u njenoj vlastitoj utrobi pripremala njena negacija. Stvaralački čin i delo rasli su iz nje; zamišljeni cilj malo se razlikovao od ostvarenog rezultata; prostor za igru, za iznenadne polete, za imaginaciju, za slučaj, za „tamne sile” osetno je smanjen. Akciji nije pružena veća šansa da prevaziđe racionalnu, radnu i iznedri novu ideju, jer je upotrebu plastičnih sredstava skoro bez ostataka diktirala prethodno kristalizovana svesna namera: slikar je bio Žakobov „brusač dijamanta”. Zbog njene naglašene prevlasti nad senzibilnošću i dobri slikari pravili su često mrtve, hladne slike. Jer za konstruktivno slikarstvo — opčinjeno opštim i idealnim — princip subjektivnog identiteta ne samo da nije bio presudan već ni poželjan. Opređenja njegovih pristalica nisu toliko imala sidro u intimnoj ličnosti, koliko u opštem saznanju i atmosferi, načelu, plastičnoj mogućnosti — pa možda i zato postoji tolika njihova fleksibilnost i tako često njihovo prestrojavanje. Strast ka nadličnom bila je u stvari svojevrstni, paradoksalni izraz revolucionarnog romantizma posleratnih godina. U trećoj deceniji — koja najviše zaslužuje da se nazove epohom — vidljivija je zato boja vremena nego boja same umetničke ličnosti; težilo se kulturno istorijskoj shemi i tipu. Ali sa subjektivnošću negirana je često i čista percepcija, neposredna vizuelnost, imperativ intenzivnog „pažljivog života”, osluškivanja sveta i vlastitog bića u njemu. Iz viših razloga, iz želje da se dokuči imanentna suština umetnosti, prirode i čoveka nije prihvaćena potreba i mogućnost učestvovanja i saučestvovanja u neposrednom, realnom. U realno se prodiralo prvenstveno svešću, saznanjem a ne intuicijom; imaginacija po pravilu nije bila naglašena u prethodnom svrsishodnom oblikovanju ideje. Moglo bi se zato reći, imajući u vidu ključnu Kročeovu podelu, da je logično saznanje, koje stvara koncepte, bilo u konstruktiv-

nom slikarstvu daleko izrazitije od intuitivnog saznanja, koje stvara slike; i da je forma, sledeći opet jednu Fosijonovu genetsku distinkciju, iz stanja nužnosti retko prelazila u stanje slobode.

Treća decenija stavila je, ukratko, ponovo na probu volju, inteligenciju i kontemplaciju kao klasične stvaralačke moći i u svojoj avangardnoj i u svojoj konzervativnoj sferi. I bez obzira na mnoge promašaje, u svom početku najradikalnije je autonomizovala umetničku formu, pripremajući je, istovremeno, za egzistencijalne i metafizičke poruke i dala, globalno posmatrano, dotada najzujbudljiviju, najinspirativniju umetničku ideologiju. U stvaralački prosede uvela je konceptualno bez koga se savremeno stvaranje — dijalektička varnica senzibilnosti i saznanja — ne može zamisliti; i konstruktivno, sintetično bez kojih se (u industrijskoj civilizaciji) savremeno stvaranje ne može šire prihvatiti. Četvrta će, obrnuto, akcenat staviti na osećanje i temperament, na intuitivno i poetsko, na podsvesno i iracionalno, na spontanost i snagu. Početkom treće, slikar je bio daleko, a početkom četvrte blizu Mišoovoj misli da namera ubija umetnost. Namera će biti potisnuta, problematika će se proširiti u domenu moderne psihologije stvaranja, novog odnosa umetnika prema unutarnjoj i spoljnoj realnosti. Mada nikad nije bila sasvim podređena, namera, osvešćena stvaralačka volja, kao odlučujući faktor, koji će upravljati senzibilnošću i biti njeno naličje, moraće da sačeka tridesetak godina da bi početkom šeste decenije u okviru zagrebačkog *Eksata*, beogradske *Decembarske grupe* i ljubljanske geometrijske apstraktne avanture Staneta Kregara, ili, u svojoj muzejskoj, „zografskoj”, neoklasicističkoj tradicionalističkoj varijanti, u okviru beogradske i zagrebačke neonadrealističke škole — ponovo došla do punog izraza (u sasvim novom vidu i kulturno-istorijskom kontekstu), rastući iz novih i raznorodnih saznanja, kao programirana objektivna „racionalna lepota”, kao racionalno motivisana iracionalnost, simulirana paranoja, ili, suprotno — novo shvatanje i geometrijsko relativisanje i apstrahovanje predmeta.



ŠAVA ŠUMANOVIĆ, LES FEUILLES LIBRES, 1923, OLOVKA

Jerko Denegri

UMETNIČKA KRITIKA U SRBIJI I HRVATSKOJ

Završetkom prvog svetskog rata i ujedinjenjem zemlje kulturne prilike u našim vodećim centrima počinju postepeno da se menjaju: dok je opšta duhovna orijentacija prethodnog perioda sva još bila u znaku borbe za nacionalno i političko oslobođenje, generacija mladih što se javlja u prvim posleratnim godinama usmerava svoje napore ka obnovi kulturnog života koji je u godinama teških oslobodilačkih ratova razumljivo doživljavao privremeni zastoj. Karakteristično je da se u tim akcijama mladi sve više okreću Evropi, naglašavaju svest o potrebi prisustva u opštoj kulturnoj zajednici i ističu težnju da se uspostavi i održi korak sa savremenom umetničkom svešću. U takvoj klimi dolazi do vidljivog iako još uvek relativnog intenziviranja umetničkog života: osniva se niz novih i obnavljaju se već postojeći časopisi, formiraju se grupe i udruženja (*Proljetni salon, Grupa umetnika, Klub mladih*) koje gotovo programski ističu nove poglede na umetnost; izložbe, iako još uvek retke, postaju znatno brojnije nego ranije. Odjeci velikih preokreta koji su nešto ranije iz temelja potresli evropsku umetnost dopiru i do naših centara i te ideje na našem terenu nisu više dočekivane sa ranijim nerazumevanjem i nepoverenjem. Evropski kulturni centri, a pre svega Pariz, postaju mesta u kojima mladi stižu i učvršćuju svoja znanja i poglede, a ova sve izraženija orijentacija ka francuskoj umetnosti i kulturi uopšte znatno će uticati na promenu fizionomije naše umetnosti u toku treće decenije. Razumljivo je da je ova veoma poletna opšta kulturna atmosfera povoljno delovala i na stanje u estetici i likovnoj kritici koje upravo u ovim godinama doživljavaju svoj nagli procvat. Estetika i likovna kritika prethodnog perioda bile su uglavnom zasnovane na onim principima mišljenja i suđenja koji nisu proizlazili iz iskustva moderne umetnosti već su se zasnivali na nekim „večitim“ i „trajnim“ postulatima lepote; usled toga, mnoga važna pitanja nisu mogla biti adekvatnije sagledavana i procenjivana tako da se često događalo da su i najveći slikari te epohe (na primer Nadežda Petrović) nailazili na danas teško shvatljive otpore i na skoro potpuno nerazumevanje najvećeg dela tadašnje kritike. Ono što upravo odvaja kritiku treće decenije od one koja joj je prethodila jeste baš taj razvijeni sluh za novo i ose-

ćaj za moderno, kao i svest o stimuliranju onih snaga koje teže otvaranju širih kulturnih vidika. Ljudi koji se tada počinju baviti pisanjem o umetnosti pokazuju gotovo neskrivenu ljubav prema ovom predmetu i pišu iz osećanja vlastite potrebe a ne iz pobuda neke nametnute kulturne funkcije; osim toga, njihovo iskustvo, nivo teorijskog znanja i poznavanja prilika u velikim evropskim centrima stoje na zavidnoj visini, čime je daleko prevaziđen onaj tako često diletantski način mišljenja koji je u velikoj meri bio karakterističan čak i za one dobronamerne napise kritičara iz prethodnog perioda. Mnoga pitanja sa kojima se naša umetnost tada suočavala bila su, u najvećem broju slučajeva, pravovremeno i relativno precizno primećena i ocenjena, a može se reći da je u pojedinim momentima pisana reč pokazivala takve primere emancipovanosti svesti da je bila u stanju akceptirati i ona shvatanja i probleme koji su po svom intenzitetu i historijskom značaju daleko prevazilazili događaje na našem domaćem terenu. Tako se u to vreme u nas po prvi put sa izvesnim teorijskim podlogama piše o apstraktnom u plastičkim umetnostima, govori se o novom tipu umetnika kao „studijskog čoveka“, razmišlja se o estetici i umetnosti mašinske civilizacije, a mnogi pravci i stilovi moderne umetnosti, od futurizma i ruskih pokreta pa do dadaizma i nadrealizma, bili su razumevani u sâmoj suštini njihovih pojava. Mislim da neće biti preterano zaključiti da nikada u svojoj dosadašnjoj istoriji teorijska misao u nas nije kao tada bila u sâmom trenutku opštih umetničkih zbivanja, da nikada kao tada nije uspela da odigra onu vrlo značajnu ulogu prethodnika u otvaranju i širenju horizonata na području svog interesovanja. Materijal koji nam je iz tog perioda ostao veoma je obiman i raznovrstan i po karakteru i po predmetu razmišljanja, pa bi stoga svaka naučno zasnovana sistematizacija nužno morala voditi računa o nekim bitnim metodskim distinkcijama između tekstova koji pripadaju estetici i opštoj teoriji umetnosti, tekstova programskog i manifestacionog tipa, tekstova slobodne literarne esejistike posvećene nekim problemima likovnih umetnosti i, konačno, tekstova koji pripadaju rodu likovne kritike u užem smislu reči. Mada je mnoštvo ideja koje su od primarnog značaja za razumevanje duhovne

klime ove epohe nalaze u tekstovima prvih triju kategorija, postoje razlozi da se u povodu ove izložbe pokuša razmotriti sektor likovne kritike, tim pre što je ona nastala u uskom dodiru sa događajima na terenu i danas predstavlja vrlo korisnu dokumentaciju o gibanjima na području slikarstva i skulpture toga perioda. Zato, ma koliko da ovako koncipirani pregled teorijske misli ostaje u suštini fragmentaran, čini se da je u ovoj prilici i opravdan, pa će stoga ovdje izostati osvrti na neke inače važne materijale kao što su tekstovi M. Krleže ili A. Cesarca, ili pak na drugoj strani D. Aleksića, S. Popovića i Lj. Micića, kao i još nekih pisaca čiji prilozi mimoilaze područje likovne kritike u užem smislu riječi (B. Lazarević, K. Strajnić, M. T. Selesković, B. Tokin, M. Kašanin i još neki) i pripadaju nekim drugim sektorima razmišljanja o umetnosti.

RASTKO PETROVIĆ

Za razumevanje kritičkih stavova i metoda Rastka Petrovića važno je poznavanje uslova i okoline njegove intelektualne formacije. Početkom 20-tih godina Petrović se našao u Parizu gdje je, iako je studirao pravne nauke, pokazivao jak interes za umetnička gibanja i tu je svoj afinitet prema likovnim umetnostima, negovan još u blizini Nadežde, mogao razviti i produbiti u dodiru sa idejama mlade evropske duhovne avangarde. Po povratku u Beograd Petrović se kreće u krugu „modernista”, sudjeluje u tada čestim i burnim diskusijama o problemima nove umetnosti i ta atmosfera stalnog duhovnog vrenja, preispitivanja starih vrednosti i težnje ka izražavanju jedne nove životne vere odredile su neke osnovne crte njegovog intelektualnog profila, što je onda bitno uticalo na formiranje njegovih pogleda na pitanja likovne umetnosti. Sa jednom za naše tadašnje prilike retko ažurnom i potpunom obaveštenošću, a istovremeno sklon egzaltiranom prihvatanju svega što nosi obeležje novog i revolucionarnog, Petrović je više od ostalih naših kritičara na početku treće decenije mogao da se spremno i bez nostalgije za prošlim suoči sa situacijom u kojoj se korenito menjao duh i karakter naše moderne umetnosti. Petrović se kao kritičar javlja u vremenu kada je impresionizam u Evropi već bio daleka istorija ili se, kao u našoj sredini, već gasio u izdancima akademizma, što ga je navelo da na slikarski čin nipošto ne gleda kao na momenat čiste inspiracije već kao na jedan određen i složen misaoni i stvaralački zahvat. Istina, u pristupu slici Petrović je bio oslobođen svih strogih prekonceptija, nije se naime nikada deklarirao kao poklonik jednog stila ili jedne jednostrane estetike, ali je ipak posedovao vlastitu sistematiku gledanja, čak i jednu vrlo jasno zacrtanu ideju slike koju je u nekoliko navrata manje ili

više precizno formulisao. Shvaćajući impresionizam kao „slikarstvo utisaka” ili kao estetiku „beleženja ličnih i trenutačnih doživljaja”, Petrović je tada u njemu osetio pomanjkanje jedne čvrste strukture slike i nasuprot tome tražio je od umetnika da u novom delu donese vrednosti „ne jedino nijansiranja, prolaznosti situacije no neprestanog pokreta elemenata u prirodi; njenog razmeštaja i ponovnog smeštanja, kristalizacije i dekrizalizacije i preuređivanja prirode”. Ovakovim gledanjem Petrović je pledirao za jednu, u nas do njegove pojave nepostavljenu tezu o autonomiji sadržine slike, ističući da je ona jedan „vlastiti svet sagrađen po zakonima Sveta” i time je sa teorijske strane postavljao temelje za jedno novo, čisto plastično shvatanje slikarstva, shvatanje po kojemu značaj konvencije motiva neće biti presudni faktor vrednosti slike. Tako je on, pišući o Bijelićevoj nefigurativnoj slici *Borba dana i noći* istakao da je kod ovog umetnika suština kreacije opravdana time što „slika daje jednu novu i zatvorenu mogućnost života neovisno od teme u slici, neovisno od njenih pojedinosti, neovisno od sklopa tih pojedinosti”; ili je povodom ranog „kubističkog” Šumanovića naglasio da je „slika pre svega doživljaj koji se zbija iznad pravila pod kojima živi naš sunčani sistem, prema tome on je za nj samo avantura jer jednom zarobljen, najsadržajiniji momenat opšteg poretka u prirodi upotrebljen je da oplodi novu realnost, realnost: jednu od mnogobrojnih mogućnosti nekog paralelnog sveta sa ovim. Tako je slika umetnikova svet koji sadrži u sebi osobeni sunčani centar, kao što ih sadrži, masu, ovakav naš prostor, i u koji presađene naše egzistencije, sasvim poput Ajnštajnovne teorije o kozmosu, osetile bi novu vrednost, neizbežno novu vrednost prostora, vremena i ličnosti; i to ne bi bilo slučajno stanje koje bi moglo biti i drukčije, nego stvoreno pod stalnim zakonima o građenju novih svetova”. (*Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti, Savremenik, XVI, 3, Zagreb 1921*). Ovakovo shvatanje slike koje je podrazumevalo i poštovalo samostalnost njenih plastičkih faktora i koje je priznavalo njenu moguću potpunu emancipovanost od direktnih predmetnih modela vodilo je logično Petrovića ka postavci da je slika „realnost za sebe” i iz toga je on mogao zaključiti da slika nije „nadrealnost” (kako je govorio Apoliner čije mišljenje Petrović citira) već naprotiv, jedna „suviše-realnost”, dakle jedan nov, u sebi završen specifičan kozmos. Ove Petrovićeve ideje koincidirale su, pa čak i prethodile, traženjima onih umetnika (Bijelić, Šumanović) koji su se početkom treće decenije sa relativnom radikalnošću oslobodili podvrgavanja predmetnim oblicima i makar u jednoj kratkoj avanturi uputili se ka traženju što samostalnije plastičke strukture slike.

Druga bitna karakteristika Petrovićeve kritičke kriteriologije bila je težnja ka posmatranju pojava i ličnosti u našem slikarstvu u kontekstu sa širim istorijskim okvirom evropskog slikarstva. U tom cilju Petrović se međutim nije služio doslovnim komparativnom metodom niti je ikada insistirao na strogom utvrđivanju izvorišta i porekla izvesnih formalnih oznaka u delima umetnika o kojima je pisao, već je pre svega težio da ih sagleda u jednom opštem sklopu onih stremljenja koja su dominirala umetničkom

klimom vremena. Nasuprot tada često isticanoj i forsiranoj ideji o „nacionalnim” osobinama naše umetnosti, Petrović je bio veoma dobro svestan opasnosti izolacionizma našeg kulturnog prostora od njemu savremenog konteksta i bez obzira na svoja pesnička oduševljenja drevnim mitovima slavenstva, odlučno je odbijao tezu nacionalnog i rasnog obeležja naše umetnosti i naše likovne kulture uopšte, pledirao je za potrebu prevazilaženja lokalnih merila suđenja i bez rezerve se opredelio za neophodnost uključivanja našeg kulturnog medija u širi kompleks savremenih ideja. U tom pogledu karakteristična je Petrovićeva poznata i često citirana misao: „Doba nacionalizma u našoj umetnosti putem izraza lažnog narodnog temperamenta i tronjavanjem diplomatskih filantropa, niti je stvorilo što kod nas, niti je podvalilo inostranstvu. Meštrović je izjahao jedino na krkači svog genija a ne na krkači Kraljevića Marka. Dok ne prebolimo Evropu i ne naučimo evropski govoriti, nikako nećemo uspeti ni da pronađemo šta je u nama od vrednosti a kamoli to da izrazimo tako da bude od vrednosti i za ostali svet”. Rukovodeći se ovakvom izvanredno značajnom postavkom, Petrović je ukazao na put kojim bi naša umetnost trebalo da krene, dok je u analizama dela mladih slikara tražio veze njihovog opredeljenja sa riznicom oblika iz velike evropske plastičke kulture i često je sa zadovoljstvom konstatovao da takove elemente nalazi u delima najdarovitijih predstavnika tadašnje mlade generacije (Bijelić, Šumanović, Dobrović, Milunović, Palavičini, Stojanović). Već u samom ovom izboru ličnosti o kojima je pisao vidljivo je da se Petrović sigurno orijentisao ka onim snagama koje su u tom trenutku bile najaktivnije i najperspektivnije, a u svojim tekstovima dao je vrlo adekvatna tumačenja početnih stremljenja i pretenzija slikara njegove generacije.

BRANKO POPOVIĆ

Kroz čitavu treću deceniju Branko Popović vodio je redovnu likovnu rubriku u *Srpskom književnom glasniku* i tako je postao jedan od najpotpunijih hroničara tadašnjih likovnih kretanja i kritičar koji je u svojim napisima možda više od ostalih osvetlio i preneo shvatanja upravo karakteristična za estetičke i teorijske poglede treće decenije. Po svom školskom obrazovanju Popović je bio arhitekt (studije završio u Beogradu) i slikar (studije završio u Minhenu), no svoju likovnu kulturu i svoje estetičke poglede uglavnom je formirao u Parizu za vreme svog trogodišnjeg boravka (1909—12), kada je ujedno obišao i Španiju, Italiju, Belgiju i Holandiju. Analizom njegovih tekstova može se utvrditi da je Popović među kritičarima svoje generacije bio najveći erudit i poznavalac istorije umetnosti, opšte i moderne, te je mogao sa velikim razumevanjem ulaziti u tumačenje onih prelomnih gibanja na

kraju prošlog i početkom našeg veka u kojima je počela da se rađa moderna umetnička vizija. Manje hitar u opservacijama i nikad toliko ponesen u ocenama, smireniji i analitičkiji, Popović se za razliku od Petrovića nije izjašnjavao za ekstremni modernizam već je nastojao da pojave posmatra u jednom istorijskom sledu u kome povezanost modernih pokreta sa tradicijom nije bila drastično prekinuta. Kao slikar koji je svoje poglede nastojao da izgradi na nekim postulatima sezanzima i kao vodeći ideolog *Oblika* čiji je bio jedan od osnivača, Popović je imao izrazitu predilekciju za onu vrstu slikarstva koje se javljalo u prvim godinama treće decenije i u svojim analizama nekih konkretnih problema dao je tumačenja koja su po preciznosti svoje analitičke opservacije i danas potpuno prihvatljiva. Popovićevi širi pogledi na razna gibanja i opštu problematiku moderne umetnosti najpotpunije se mogu sagledati u njegovom značajnom i obimnom napisu povodom Pete jugoslovenske izložbe (*Srpski književni glasnik*, 5—8, juli—avgust 1922). Tom prilikom Popović je tadašnja kretanja u našoj umetnosti nastojao da prati u komparativnom toku sa velikim evropskim pokretima koji su njima prethodili i postavivši takove normative suđenja težio je da naše pokrete klasifikuje u nekoliko formalno i idejno srodnih grupa. U tako postavljenoj genezi Popović se, ističući veliki historijski značaj Manea i impresionizma, zaustavlja na Sezanu i detaljno obrazlaže njegovu plastičku sistematiku naglašavajući u njegovom delu one momente koji su kasnije bili presudni za formiranje novih strujanja na početku našeg veka. Štaviše, Popović uviđa i konsekvence sezanzističkih postavki u kubizmu i evidentira pojavu futurizma, rane apstrakcije i modernog „primitivizma“ carinika Rusoa, stvarajući time jednu okosnicu formalnih obrazaca unutar kojih će posmatrati naša tadašnja tekuća likovna gibanja. Tako on u svom razmatranju ranog Dobrovića tačno razlučuje sezanzističke elemente (pozivajući se pri tom na Sezanove misli o modulaciji i jedinstvu boje i forme) od elemenata koji pokazuju skretanje ka čistijem kubizmu i u svom sudu zaustavlja se na konstataciji o „konstruktivnoj“ prirodi Dobrovićevog slikarstva. U prosuđivanju domaćeg materijala Popović se bio nedvosmisleno deklarirao za nova usmerenja, negativno se ili vrlo suzdržljivo odnosio prema tadašnjim priznatim i popularnim vrednostima (Bukovac, Vučetić i dr.) i odlučno se izjasnio za mlađu generaciju u kojoj je sa osobitom pažnjom pratio razvoje Bijelića, Šumanovića, Stanojevića, Tartalje i Dobrovića. Može se, međutim, iz nekih napisa steći utisak da je Popović u analizi pojedinih konkretnih slika često ispoljavao jednu notu strogo kodifikovanog, skoro akademskog tona suđenja, tona koji više poštuje dobro i korektno obavljen zanatski deo gradnje slike no što se zalaže za vrednost žive i iskričave imaginacije i neočekivanog ali lucidnog toka ideja. Ovim je Popović verovatno vratio dug svom klasičnom slikarskom obrazovanju a po svoj prilici i svojoj društvenoj funkciji uglednog profesora i estete koji je u to vreme problemima umetnosti već pristupao sa izvesnom dozom akademske distance. No bez obzira na te kontradiktornosti u svom kriteriološkom aparatu, kritika Branka Popovića je u vremenu u kojem je nastajala odigrala, svojom širokom eru-

dicijom, izvesnom notom didaktične pristupačnosti pisanja i strogom arbitrarnošću stavova, ulogu jednog vrlo autoritativnog i meritornog faktora i znatno je uticala na formiranje tadašnje likovne situacije u kojoj je ovaj autor, delujući još i kao agilni organizator i kao aktivan slikar, bio ličnost od znatnog kulturnog značaja.

TODOR MANOJLOVIĆ

U srpskoj kritici tokom treće decenije Todor Manojlović bi, nasuprot „sintetičkoj” misli Rastka Petrovića i „analitičkoj” volji Branka Popovića, predstavljao pol „impresionističke” orijentacije u smislu jedne određene kritičke tipologije. Manojlović je također pripadao krugu beogradskih „modernista”, jedan je od vodećih pesnika svoje generacije, a kritikom se bavio intenzivno kroz čitav period 30-tih godina, saradujući skoro redovno u *Misli, Srpskom književnom glasniku* i *Letopisu Matice srpske*. Pošto je završio studije istorije umetnosti u Bazelu još 1912. godine, Manojlović je čestim putovanjima po Evropi stekao znatnu opštu i likovnu kulturu tako da se mogao spremno i bez teškoća uključiti u burna likovna previranja na početku treće decenije. Ako bismo hteli da postavimo neko okvirno određenje Manojlovićevih kritičkih instrumenata mogli bismo reći da je on u osnovi kritičar „prvog utiska”, izrazito antidogmatički raspoložen, kritičar koji u umetničkom delu želi pre svega da nađe i otkrije njegovu životnu neposrednost i uslovljenost, a ove vrednosti onda pretpostavljaju svakom, pa i najradikalnijem programskom cilju. Tako je on, u duhu ove svoje osnovne kritičke teze, u uvodnom delu svog teksta o slikarstvu Petra Dobrovića (*Misao*, 7, 1920) izneo mišljenje da su mnogi veliki pokreti moderne umetnosti ostali više jedno, istina smelo, ali u biti prevashodno teorijsko programsko htenje, nego izraz stvarnih impulsa života, i zaključuje da im upravo to nedostaje da bi bili ravni velikim tekovinama i stilovima prošlosti. Mada je ovo gledište danas neprihvatljivo, ono stoji kao ilustracija jednog kritičkog stava koji je i inače karakterističan za način istorijskog mišljenja svake impresionističke kritike. Svoj ideal umetničkog stvaranja Manojlović je video u prvom redu u povezivanju moći duha sa onom urođenom čovekovom težnjom ka izvornosti i spontanosti osećanja i u tom tonu on piše jedan fragment koji rečito i neposredno objašnjava njegov način suđenja: „Za onog, međutim, za koga su život i napredak sve i sva, a ideje važe samo ukoliko služe ovim prvima, za onog umetnika koji od jedne gotove teorije prima samo njene realne tekovine i samo ono što mu lično godi, koji se ne brine da li će živa i silovita plima njegovog osećanja, njegovog duševnog života preplivati, pa čak i razrušiti veštački i oštromno sagrađeno korito doktrine — za takvog umetnika ima izlaza i prelaza i novih mogućnosti. On

će biti sposoban da sprovede jedinstvo novog što živi u njegovoj težnji i njegovoj volji i starog koje dejstvuje kroz njegovo sećanje, on će uspeti da iznad nasilno presecajućeg mrtvog zida doktrine vaspоставi slobodno, živo strujanje kontinuiranosti iz kojeg se spontano rađaju nove vrednosti”. Vezan dakle, za ovaj svoj ideal umetnosti kao bitnog izraza života, Manojlović je slikarstvu prilazio ne toliko sa pozicija jedne strože analitičke metode (mada je pokazivao razvijenu osetljivost za plastičke vrednosti slike) koliko sa stanovišta jednog otvorenog, često i euforičnog prvobitnog dojma. Osećajući pojave i gibanja veoma prisno, Manojlović je mogao da sagleda one osnovne duhovne impulse koji su pokretali slikare njegove generacije i dao je prihvatljivo tumačenje razloga i ciljeva ovih usmerenja mladih ka konstrukciji i disciplini slike. U već navedenom tekstu o Dobroviću on je tačno formulisao ova traženja: „Dobrović je kao i mnoštvo njegovih najdarovitijih vršnjaka, u Kubizmu tražio spasa od onog šarenog i opojnog iluzionizma u kome je realnost već potonula bila. Taj novi, snažniji i muževniji naraštaj video je u vaspostavljanju, u rekonstruisanju realnosti svoj glavni umetnički zadatak. Stvaranje Kubizma, odnosno pristanak uz njega je logičan izraz i sprovođenje tog hotenja”. (*Petar Dobrović, Misao*, 7, 1920). Dosledan ovom svom gledanju, Manojlović je sa posebnim interesovanjem pratio težnje onih umetnika koji su izražavali te nove ideje ka konstrukciji slike: u svom opsežnom prikazu Pete jugoslovenske izložbe (*Misao*, 5—6, 1922) on je ovaj, kako ga je terminološki precizno definisao, „objektivno-konstruktivni pravac” istakao kao vodeću i progresivnu tendenciju koja je unosila u našu tadašnju likovnu situaciju jedan novi duh. U takvom konceptu slike Manojlović je video „sintezu monumentalnosti i istinitosti” (kako je pisao povodom ranog Milunovića), ističući ovo kao bitne osobine ovakve stilistike.

Velike konceptualne promene koje su se krajem treće decenije počele odigravati u našem slikarstvu, promene označene napuštanjem tonskog građenja slike i analize čvrste konstrukcije forme i obeležene naglom orijentacijom ka oslobođenoj boji, Manojlović je pravovremeno osetio i prihvatio. Mada je povodom Aralice (*Srpski književni glasnik*, 4, 1929) primetio da su mnogi i tako česti individualni preobražaji ka čistoj boji bili više plod jedne nove orijentacije opšte klime vremena no što su proizlazili iz logičnih pojedinačnih evolutivnih procesa, Manojlović je, veran svom antidogmatskom stavu, s pažnjom pratio nove napore Dobrovića, Bijelića, Šumanovića i drugih, osećajući da se oni sada kreću ka svom zreloom i definitivnom izrazu. U ovakvom Manojlovićevom stavu mislim da ne može biti govora o napuštanju jedne već formirane sistematike suđenja i o jednostavnom pristajanju uz recentnu i tekuću stilistiku, već se pre radi o logičnom kritičarskom sazrevanju i težnji ka tumačenju onih strujanja koja je on tada osetio zdravim, novim i opravdanim. Ovo je u Manojlovićevom slučaju moglo biti tim shvatljivije što je i sâm, po konstituciji svoje emotivne prirode, bio sklon neposrednom i spontanom izražavanju, a u novoj orijentaciji stila naših vodećih slikara pred kraj treće decenije prepoznao je upravo te osobine.

Jedan veliki deo aktivnosti Mihaila S. Petrova protekao je tokom treće decenije u bavljenju kritikom. Oko 1921—23. godine Petrov je uzeo učesća u jednom značajnom odble-sku Dadaizma na našem terenu, saradivao je u *Dada-tanku* Dragana Aleksića publikujući apstraktne linoreze i automatske tekstove, sudelovao je na dadaističkoj javnoj manifestaciji u Osijeku i na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti u Beogradu 1924. godine na kojoj su, prema nekim izvorima, bila izlagana dela Kandinskog, Deloneja, Arhipenka, Zadkina, Moholji-Nađa, El Lisickog i drugih, a najveći deo svojih ranih grafika objavio je u *Zenitu* Ljubomira Micića. U ovom periodu Petrov je strastveni poklonik novih i avangardnih ideja koje propa-gira vlastitim delom, javnim nastupima i prevodima zna-čajnih tekstova velikih pionira moderne umetnosti (njemu pripada zasluga što je još 1922. godine u časopisu *Misao* br. 2 preveo i publikovao tekst Vasilija Kandinskog *Sli-карство као чиста уметност*), tako da je nekoliko godina kasnije Todor Manojlović mogao za njega s pravom zapi-sati da on „dolazi iz kubizma i ekspresionizma čiji je još do nedavno bio strastni i ekstremni pobornik. Razvio se burno i u stalnoj pobuni, daleko od akademija i na kraj-njoj levisci našeg slikarstva”. (*T. M., Izložba slika Miloša Golubovića, Vase Pomorišca i Mihaila Petrova, Letopis Matice srpske*, 307, 1926). Međutim, u vremenu kada se oko 1926. godine Petrov počinje intenzivnije baviti kri-tikom (redovno je saradivao u *Letopisu Matice srpske*), njegov mladenački žar već se bio u velikoj meri stišao, napustio je svoju raniju radikalnost opredeljenja i tekućim problemima naše umetnosti prilazio je tada znatno smi-renije i bez ikakve namere da insistira na prekidu konti-nuiteta aktualne produkcije sa prethodnom domaćom tra-dicijom. I sâm slikar koji je u toku treće decenije prolazio kroz mnoga kolebanja u traženju vlastitog stava, Petrov je pokazao široku otvorenost prema mnogim složenim pro-blemima gradnje slike i može se utvrditi da je njegova kritička metodologija formirana ne toliko u smeru traženja neke idejne i filozofske nadgradnje umetničkog dela, ko-liko u uskom dodiru sa sâmom slikom, tako da je Petrov bio naš prvi izraziti predstavnik jedne prevashodno „teh-ničke” kritike: u svojim napisima on je dao niz egzaktnih analiza konkretnih zanatskih i tehničkih problema i u tom smislu upotrebljavao je jedan kritički rečnik čija je termi-nologija bila usko stručna i za razliku od većine kritičara njegovog vremena pokazivao je jaku i doslednu otpornost prema tada često literarnom i poetskom načinu tumačenja plastičkog dela. Posebnu rutinu Petrov je pokazivao u onim analizama u kojima je otkrivao lutanja i kontradikcije u sprovođenju jedne određene zamisli i o tim momentima on je sudio strogo i bez okolišavanja, ne vodeći pri tom mnogo računa o statusu i popularnosti umetnika o kojima je pisao. Zahvaljujući ovim osobinama svoje kritičke apa-rature, Petrovljevi sudovi, mada nikada izuzetno duboki i često lišeni širih dimenzija razmatranja, bili su u konač-njoj oceni relativno egzaktni i može se reći da ih je vreme

uglavnom potvrdilo. Aktivan u umetničkom životu ne samo kao slikar i kritičar već i kao pedagog i organizator (sude- lovao je u organizaciji VI jugoslovenske izložbe u Novom Sadu 1927. godine) Petrov je osećao mnoge teškoće našeg tadašnjeg likovnog zbivanja i u svojim napisima (*Kriza naše likovne umetnosti, Letopis Matice srpske*, 315, 1928) ove probleme tretirao je angažovano i oštro: ukazivao je na nerešene probleme staleških organizacija, na nebrigu društvenih faktora prema umetničkom delovanju, na odsustvo potrebnog kulturnog interesa sredine i slično. Napisi ovog karaktera, mada izlaze izvan okvira strogo stručne metodologije suđenja o delu i zato ne spadaju u likovnu kritiku u užem smislu, ostaju ipak kao znak jedne posebne vrste zalaganja za status umetnosti u društvu i stoga nužno čine sastavni deo Petrovljevog kritičarskog profila.

SRETEN STOJANOVIĆ

Sreten Stojanović je od 1926. godine vodio stalnu likovnu rubriku u časopisu *Misao* i u *Politici*. Slično Petrovu, i Stojanović je negovao jednu vrst „tehničke“ kritike usredsređujući se u razmatranju jednog dela prevashodno na njegove osnovne plastičke elemente (crtež, kompozicija, kolorit), a u donošenju vrednosnih sudova vodio je računa u prvom redu o njihovoj osnovnoj likovnoj usaglašenosti. Istina, Stojanović ove faktore nije gledao odvojeno od njihovih izvorne i autentične primene i zahtevao je od umetnika da ih opravda i iskaže učestvom vlastitog temperamenta. Svoje kritičarske poglede Stojanović je najpotpurnije rezimirao u članku *Za objavljivanje ličnosti* (*Misao*, 25, 1927) gde je zapisao sledeće: „Istina je da slikarske vrednosti ne pitaju za motiv da bi dale izraza o svojoj vrednoći, ali je isto tako jasno i još jasnije da slikar peva iz sebe i daje sebe preko slikarskih vrednosti. Nije dovoljno, i to je baš ono što je najvažnije, ni čisto poznavanje zanata ni njegovo vredno plasiranje, jer je prirodno da će dobar slikar uvek dati dobru sliku, nego su potrebna dela kroz koja izbija snaga i čulnost, sva unutrašnja osećajnost i život umetnikov kroz solidno naučeno znanje njegovu“. Ovakav pogled na delo nije pretpostavljao jednu određenu i dublju teorijsku postulaciju pristupa umetnosti niti je mogao dozvoliti zalaganje u složenije probleme slike, ali je dopustio Stojanoviću da se relativno sigurno snalazi u ostvarenjima tekuće produkcije. Ipak, ovakav način gledanja skrivao je u sebi latentne opasnosti izbijanja labilnih kriterioloških merila; tako je na primer preferiranje tehničkog i izvođačkog momenta nad onim bitno istraživačkim često navodilo Stojanovića da bez rezerve prihvati i u nekoliko navrata i poneseno piše o crtežima Ljube Ivanovića, dok nije bio redak slučaj da je neka ozbiljna i delikatna traženja, koja su normalno u sebi

nosila onu u stvari dragocenu nesigurnost prvotnog otkrovenja, posmatrao kritički i sa znatnom dozom strogosti u izricanju suda (na primer u slučaju Radovićevo „primitivizma“ ili povodom nekih prelaznih Šumanovićevo slika iz njegove druge pariske faze). Moglo bi se iz toga zaključiti da je Stojanović često delu prilazio sa jednim već postojećim predodređenjem mišljenja i nije nalazio najšireg razumevanja za one tipove forme koji nisu odgovarali njegovom napred navedenom merilu tehničke dorađenosti i korektnosti dela. Kao i kod Petrova, Stojanovićevo kritička terminologija nije literarna već prevashodno „praktička“, a rečnik mu je „ateljerski“ i u svojim napisima on ne otkriva težnju ka brižljivom i doteranom formulisanju iznesenih sudova, već se pre svega zalaže da svoje stano- vište saopšti koncizno i bez suvišnih ograda. Posebna je Stojanovićevo zasluga što je u svojim tekstovima, znatno više nego drugi kritičari ovog perioda, posvećivao pažnje problematici skulpture kojoj je kao praktičar mogao pristupiti sa razumevanjem mnogih specijalističkih pitanja tehničke i istorijske prirode i time je znatno doprineo da se o ovoj likovnoj disciplini počne u nas raspravljati stručno i bez one suviše literarne nadgradnje koja je bila, upravo povodom Meštrovićeve i Rosandićeve pojave, uzela velikog maha.

ILJKO GORENČEVIĆ (LAV GRÜN)

Kritičarsko delovanje Iljka Gorenčevića bilo je kratkotrajno i iscrpljuje se u svega nekoliko godina: zajedno sa Milanom Štajnerom i Antunom Brankom Šimićem on je još jedna prerana smrt izuzetnih darovitosti naše kulture u godinama posle prvog svetskog rata. Pa ipak, iako njegovo delo doživljavamo danas kao jedan nedovršeni torzo, možemo utvrditi da je on u svojim napisima pokrenuo mnoštvo pitanja koja ga otkrivaju kao ličnost širokih pogleda na mnoge probleme moderne umetnosti, i posebno, na probleme teorije umetnosti i opšte estetike koji u nas do njegove pojave nisu bili ozbiljnije tretirani. Gorenčević je pisao malo i relativno retko, nikada nije bio pratilac tekućih pitanja već se javljao samo onda kada je, podstaknut nekom konkretnom pojavom, težio da razvije jednu širu diskusiju o pitanjama koja su ga zaokupljala. Već po samoj svojoj formaciji, a osobito po području svog interesovanja, on se znatno razlikuje od ostalih kritičara treće decenije: dok su Rastko Petrović, A. B. Šimić i Todor Manojlović bili prevashodno pesnici a Branko Popović, Mihailo S. Petrov i Sreten Stojanović dolaze iz redova umetnika-praktičara, Gorenčević je bio prvi školovani istoričar umetnosti koji se temeljitije okrenuo problemima Moderne: nakon što je završio pravne nauke, on se 1920. godine specijalizovao u Beču kod Strigovskog slušajući predavanja iz istorije umetnosti i istorije kulture i tom pri-

likom se upoznao sa pogledima i metodima „bečke škole” istorije umetnosti.

Kritičarsko delovanje Ijka Gorenčevića može se uslovno podeliti na dve faze koje upravo razdvajaju njegove pomenute bečke studije. Gorenčević se javio još 1918. godine u *Književnom jugu* obimnim tekstovima o Petru Dobroviću i Miroslavu Kraljeviću i u *Plamenu* napisom o Marinu Studinu: u ovim člancima on prevazilazi karakter čistog monografskog pristupa pojedinačnim problemima rada umetnika o kojima piše, težeći da obuhvati jedan širi pogled na neke momente naše tadašnje likovne situacije i istovremeno pruža uvid u svoj način gledanja i suđenja o umetnosti. Rane Gorenčevićeve poglede karakterizira ton tipičan za klimu ekspresionizma u vremenu posle prvog svetskog rata: to je ton uzavrele osećajnosti i jedne skoro preosetljive duševnosti u godinama izuzetno važnih istorijskih zbivanja. Gorenčević umetničko delo gleda kao izraz individualnosti, no pre svega kao izraz vlastitog vremena, i u tom smislu on se u uvodnom delu svog teksta o Dobroviću izjašnjava: „Umetnost treba da bude eho pejzaža, mirisa zemlje i osećanja ljudi savremene epohe... Ni jedna velika umetnost nije bila umetnost historijskih reminiscencija, već umetnost tadašnjice, umetnost svake moderne epohe. Sve velike umetnosti crpe su svoje životne sokove iz savremenih radosti i boli”. Ovo naglašavanje vitalističke i emocionalne komponente umetničkog dela upućivalo je Gorenčevića da u jednoj formi ceni pre svega izrazito individualne osobine ličnosti, a ne da se povodi za spoljašnjom idejom nadgradnje koja te forme opravdava: tako je on bio među prvima koji su upozorili na momenat eksploatacije meštrovíčevskih kanona u generaciji njegovih sledbenika i ukazao je na pogubnost takovog stava koji, bez obzira na veličinu odabranog uzora, preta da pređe u nekreativni formalizam. U svom drugom značajnom napisu o delu Miroslava Kraljevića (*Književni jug*, II, 1919) Gorenčević pokazuje da ovaj svoj osnovni kriterijum duhovnosti i emotivne napetosti dela ne posmatra kao sebi dovoljan faktor već ujedno traži da on bude najuže povezan sa autentičnom i logičnom „likovnom dikcijom” (njegov termin kojim on označava zbir plastičkih elemenata slike), štaviše, naglašava da svako uspelo likovno delo, bez obzira na motivske i stilske oznake, mora biti domišljeno kao jedna završena plastička celina. U tom duhu on zaključuje: „Likovno se izražavati znači psihičke umetničke sadržaje samo likovnim sredstvima materijalizovati; dakle imanentnom energetikom boje, linije, svetla, mase i prostora. Celokupnost ovih formalnih elemenata čini umetničko delo. Umetnička forma kod likovnog umetničkog dela mora svoje sadržaje izraziti samo s pomoću ovih rekvizita, jer svako mimoilaženje ovih sredstava vodi do apsurdnih posledica”. Spajanjem ovih dviju premisa, zahteva za životnošću i savremenošću sadržaja i zahteva za homogenim sprovođenjem likovnih zakonitosti, Gorenčević je formulisao jednu pouzdanu kriteriološku bazu uz pomoć koje se mogao upustiti u složena razmatranja savremenih gibanja; međutim, sticajem okolnosti i jednom novom orijentacijom njegovog estetičkog interesovanja, on ove svoje kritičke metode nije detaljnije razrađivao na konkretnom materijalu već je svoju daljnju kri-

tičarsku praksu usmerio u pravcu razvijanja teorijskih problema savremene umetnosti.

Druga faza Gorenčevićeve delatnosti pada u vreme nakon njegovog boravka u Beču 1920. godine i obuhvata posljednji period njegovog života. U svom poznatom nekrologu posle Gorenčevićeve smrti (*U spomen Lava Grüna, Književna republika, 3, 1924*) Miroslav Krleža, koji ga je dobro poznao i izuzetno cenio, svedoči da je Gorenčević u Beču, nakon što je došao u dodir sa nekim levo orijentisanim intelektualnim krugovima, temeljito revidirao svoje ranije sudove i u velikoj meri ih intimno odbacio. U Beču se Gorenčević kretao u komunističkom emigrantskom klubu i sudelovao je u velikim diskusijama koje su se u tom krugu vodile o mnogim pitanjima društvene i kulturne prakse. On tada upoznaje marksističku literaturu, kao i neka klasična dela teorije umetnosti i kulturne istorije, što je sve izazvalo korenite promene u njegovim pogledima i uslovilo je da se njegova kritička metodologija razvije u jednom, u odnosu na prethodne stavove, sasvim drukčijem smeru. Nasuprot svojih ranijih zahteva za čistom emocionalnošću sadržaja i zahteva za celokupnošću likovnih faktora u jednom delu, Gorenčević sada počinje sve više da ističe i one faktore koje je u prvi plan iznela marksistička i materijalistička estetika. U svom značajnom tekstu *Predodređenje doživljaja likovne umjetnosti, Savremenik, 2, 1921*. nalazimo ova dva karakteristična fragmenta: „Da valjano prosudimo i shvatimo jednu umjetnost ili jedno umjetničko djelo nužno je da ispitamo sve ekonomske, socijalne, psihološke i umjetničke uvjete. Ne poznavajući ekonomske uvjete materijala i tehnike, socijalne uvjete društvenog uređenja i odnošaja klasa, psihološke uvjete duha epohe, konačno, umjetničke uvjete dojakošnjeg (dosadašnjeg... p. p.) razvitka umjetničke grane ne možemo nikako da prosudimo umjetničko djelo niti da razumijemo njegovo biće, sadržaj i umjetnički govor”, — ili, nešto dalje: „Nije duša, dakle, ono mistično nešto u nama što se svakako otima našem empirijskom istraživanju, glavni kriterij u istraživanju, da li je koja umjetnost moderna, da li odgovara promjenjenim osjećanjima današnjeg čovjeka i današnjeg društva... Život u svim manifestacijama, život rastavljen u svoje ekonomske, socijalne, psihološke i individualne komponente, život kao jedna realna slika pristupačna svim mojim naučnim i kritičkim metodama, život ne kao metafizička sila nego kao realno doživljavanje svijeta — to je jedina čvrsta osnova, tlo koje nam neće nikada izmaći ispod nogu, jedan kriterijum, oprobano iskustvom historije i kvalitetom najnovije umjetnosti. Umjetnost je realizacija života. Jedan kozmički doživljaj ostvaren u umjetničkoj formi”. Ovakvim pogledima Gorenčević je pokazao da prihvata jednu u biti vitalističku koncepciju umetnosti blisku postavkama dijalektičkog materijalizma: time bi on bio naš prvi moderni kritičar čije su teorijske pretpostavke bile utemeljene na jednom određenom širem filozofskom i idejnom stanovištu, a logično je onda bilo da ga je ovakav smer njegovog misaonog razvitka vodio ka napuštanju likovne kritike u užem smislu reči i prelasku na teren čiste estetike i teorije umetnosti. U svojim bečkim studijama Gorenčević je sa lakoćom ulazio u složena estetička pitanja a njegov kapi-

talni i najzreliji tekst *O materijalističkom posmatranju umjetnosti, (Književna republika, 3, 1924)*, koji sam autor u podnaslovu naziva „ulomkom jedne naučno-estetičke rasprave”, pokazuje nesumnjivo poznavanje mnoštva pretpostavki koje jedna ovakva diskusija neminovno zahteva. Osvrt na ovu materiju neće biti predmet daljnjeg razmatranja zato što on izlazi van stroge kategorije likovne kritike i zahteva sasvim drugi pristup i kontekst analize, no može se samo utvrditi da je Gorenčević pokazao razumevanje za estetička shvatanja o „čistoj formi” Fidlera i Hildebranda, poznao je teoriju „umetničke volje” Rigla, bio je upućen u pretpostavke „historije umetnosti kao historije duha” Dvoržaka, a spominje i ističe za teoriju moderne umetnosti veliki značaj Voringerovih studija *Apstrakcija i uživljavanje (Abstraktion und Einfühlung 1908)* i *Formalni problemi gotike (Formproblem der Ghotik 1911)*. Čitav taj opsežni fond znanja Gorenčević je koristio da postavi teze za jedno materijalističko gledanje na osnovna pitanja moderne umetnosti. Po svoj prilici, ovaj ogleđ predstavlja samo uvod ili fragment jedne veće rasprave o ovom pitanju i verovatno je da je njegovu detaljniju raspravu prekinula autorova prerana smrt. Kao što smo u početku napomenuli, Gorenčevićovo kritičko delo je nagoveštaj jedne široke intelektualne znatiželje koja se na žalost nije smirila u jednom dovršenom sistemu, ako je za to imala izuzetno razvijene lične predispozicije; no bez obzira na to, ono ostaje, čini mi se, jedno od najobrazovanijih i najdubljih ispoljenja kritičke misli koje smo dosada imali.

ANTUN BRANKO ŠIMIĆ

Antun Branko Šimić je jedna od najznačajnijih ličnosti hrvatske Moderne: pesnik, kritičar, polemičar i pokretač nekoliko časopisa u vlastitom izdanju (*Vijavica 1917, Jurš 1919, Književnik 1924*), Šimić je nosilac i najpotpuniji tumač klime ekspresionizma u hrvatskoj literaturi posle prvog svetskog rata. Slično Rastku Petroviću, i Šimić je još jedan od vrhunskih pesnika epohe koji istovremeno poseduje i širok interes za pitanja likovnih umetnosti i njegovi kritičarski doprinosi danas su nam nezamenljivi materijal za razumevanje mnogih pojava i gibanja u umetnosti onog vremena. No dok je Rastko Petrović svoja znanja gradio na putovanjima i čestim boravcima u metropoli moderne umetnosti, Šimić, kako su to utvrdili njegovi biografi, nije u svom kratkom životu imao prilike da se na samim izvorima upozna sa savremenim umetničkim strujanjima. Pa ipak, on je posedovao retko razumevanje za te pojave i može se zaključiti iz njegovih napisa da je zahvaljujući ažurnom poznavanju literature iz te oblasti, bio veoma solidno obavešten o svim bitnim situacijama moderne umetnosti. Na njega su, kao i na jedan širi krug

pesnika i slikara u kome se kretao, snažno uticale ideje teoretičara nemačkog ekspresionizma (H. Valden, *Einführung in die Kunst*, H. Bar, *Expressionismus*) i klima oko časopisa *Sturm*, a bile su im također poznate postavke značajne knjige Kandinskog *O duhovnom u umetnosti*, (*Das Geistige in der Kunst*). No više od te nesumnjive erudicije, ono što nas danas posebno privlači u kritičarskom delu Šimića jeste upravo izuzetna samostalnost njegovog mišljenja, oštrina izricanja sudova i posebna beskompromisnost kojom se zalagao za svoja kritičarska uverenja. U životu duboko iritiran malograđanskim mentalitetom koji ga je okruživao, Šimić se i u svom sudenju o umetnosti postavljao krajnje odbojno prema svemu što je nosilo obeležja izveštačenosti i mlakih životnih impulsa: zato on oštro reagira na slikarstvo zagrebačke šarene škole i odlučno se opredeljuje za shvatanja mladih oličena u ranom delu Šumanovića i grupi koja čini jezgro *Proletnjeg salona* (Gecan, Uzelac, Trepše). Ovakav njegov stav rezultira iz Šimićevog tipično ekspresionističkog egzaltiranja savremenim životom i njegovim trenutnim intenzitetom koje on nedvosmisleno pretpostavlja svakoj idealizovanoj projekciji života. U tom smislu on iznosi jedno zapažanje koje verno karakterizira Šimićeve poglede i na život i na umetnost: „... Povratak u prošlo je ne samo nedopustiv nego i nemoguć. Štaviše, mi volimo bluditi u našem kaosu, nego li se povratiti u rad naših preda. Mi volimo da, na primjer, za svoju etiku tražimo princip (međutim taj princip je već u filozofiji Kanta i Ničea) nego da se vraćamo principima koji više nemaju snage da ravnaju našom voljom. Nipošto povratak u prošlo, naprotiv: mi hoćemo da u najvišem smislu riječi budemo savremeni, tj. u onom smislu da vječnost (kao i život svakoga od nas) dobiva svoje ispunjenje tek onda kad se ispuni zahtjev svakog najbližeg časa”. (*Meštrovićevo kiparstvo, Obzor, LXI, 261, 1920*). Ovakvo životno stanovište uslovalo je Šimićevo zalaganje za one vrednosti koje su u evropskoj umetnosti, a naravno i u određenom smislu i kod nas, imale prevashodno inovatorski karakter: on sa punim razumevanjem njihove historijske uloge govori o slikarstvu Sezana, Seraa, Kandinskog, o težnjama futurista i o aspiracijama apstraktne umetnosti, dok na našem terenu on ukazuje na značaj Račića i Kraljevića, sa posebnom pažnjom prati ekspresionizam sledeće generacije i prvi je koji ukazuje na, istina, kratkotrajno no vrlo važno prisustvo Štajnera. U pogledima na sliku Šimić, kao i osatli kritičari ovog vremena, naglašava momenat njene plastičke konstrukcije, shvata građenje slike kao jednu složenu mentalnu operaciju koja se u umetniku odvija neovisno od utisaka na izgled spoljašnjeg sveta i poseduje svoje vlastite zakonitosti nastajanja. Slično Rastku Petroviću koji je govorio o slici kao o jednom zatvorenom kosmosu, i Šimić pledira za autonomiju slike, a taj regulativ koji će slici obezbediti njenu neophodnu unutarnju strukturu Šimić vidi u principu geometrijske konstrukcije predmeta i planova u prostoru slikane površine: „Ako slikarstvo nije tek imitacija prirode, precrtavanje kontura i preslikavanje boja sa stvari na platno, nego je na slici priroda transformirana (ili apstrahirana), to mora da se dogodi po izvjesnim zakonima koji će u ovaj novi svijet unijeti red”. (*Konstruktivno slikarstvo, Sa-*

vremenik, 3, 1921). Taj faktor koji bi uspostavljao traženi ritam slike bila bi po Šimićevom mišljenju geometrija, no uvek shvaćena kao bitno ekspresivna a ne kao dekorativni element slikarstva. U tom smislu on precizira: „Geometrija, dakle, može da bude u slici čisto ekspresivna. Jedna horizontala ili vertikalna ne mogu same od sebe da u čovjeku izazovu različiti osjećaj, ali one to mogu u vezi sa stvarima. Ako usporedite jednu sliku u kojoj dominiraju horizontale sa slikom gdje se linije uzdižu ili spuštaju vertikalno, onda je ekspresivnost te geometrije, koja je ovde još vrlo jednostavna, posve očita. Te horizontale na slici mogu da budu, recimo, ekvivalent mira, tišine, blagosti; vertikalno uzdizanje ekvivalent stremljenja itd.” (*Konstruktivno slikarstvo, Savremeni, 3, 1921*). Sudeći po ovim zaključcima Šimić je očigledno poznavao neke Seraove teorijske poglede i pridržavao se njegovih tumačenja funkcije pojedinih plastičkih elemenata u slici. Važno je, međutim, istaći da je ovakav nivo raspravljanja o slici bio potpuno lišen svakog diletantizma i proizvoljnosti interpretacije i svojom stručnošću gledanja na probleme slike značio je izuzetno važan momenat u razvoju naše kritičke misli tokom treće decenije. Šimić se, dakle, neovisno od svoje impulsivnosti u reagovanju i oštrog polemičkog tona većine njegovih napisa, u ovim doprinosima pokazao kao ličnost veoma metodičnog mišljenja i upravo usled te usredsređenosti na plastičke probleme slike dao je neke posebno indikativne informacije o onom načinu gledanja koji je bio karakterističan za estetiku i teoriju slike u početnim godinama treće decenije. Njegov interes nije se, međutim, zadržavao samo na ovim problemima, već je nastojao da zahvati i u neka pitanja odnosa umetnika i društva, kao i u pitanje koje je u našoj sredini stalno bilo akutno, a to je problem nacionalnog faktora u savremenoj umetnosti. Kozmopolit po svojoj duhovnoj formaciji, a u svojim svakodnevnim praktičkim odnosima sa sredinom u stalnom otporu prema oficijelnim građanskim normama, Šimić je odbijao ideju o nacionalnom obelježju naše umetnosti i u svom značajnom tekstu o Meštroviću pisao je sledeće: „U umjetnosti, tom izrazu duše, nacionalno je dakle sporedno, nebitno”, i dalje: „Dok se u naše vrijeme individualno jednog naroda, nacionalnost, sve više gubi ispremještanjem naroda u modernom životu, i naročito kulturom koja postaje sve više zajedničkom svima evropskim narodima — tako da jedan narod više ne može da živi zatvorenim životom oaze,

kao što je to bilo donekle moguće u Egiptu ili u Heladi — dotle individualno vremena brzim pokretima duha raste: sve je suvrećeno samo kratko vrijeme. Odatle ona tužaljka da jedna jučerašnja vrijednost nije današnja vrijednost i da današnja vrijednost neće to sutra biti. Odatle onaj jaz između očeva i sinova i između dva roda koja često rastavlja tek pet ili deset godina. Brzina, omogućena modernom tehnikom, u današnjem vanjskom životu je simbol (i ne samo simbol) za tu brzinu kojom se danas duh pokreće”. Ovaj i danas aktuelni fragment čini mi se posebno karakterističnim za razumevanje Šimićevog kritičarskog mentaliteta: on ovim pledira za to da se umetnost rađa iz realnosti jednog vremena i da toj realnosti treba da bude stalno okrenuta; Šimić dakle prihvata koncepciju jednog aktivističkog gledanja na položaj umetnosti u vremenu, gledanja koje umetnost shvata kao jednu neprekidnu mēnu onih sadržaja i značenja koja trenutno nameće sam tok života.

U intenzivnim idejnim i umetničkim previranjima treće decenije kritika je, dakle, odigrala ulogu od ne malog značaja: ona se upravo tada oformila kao jedna samostalna disciplina duha i svojim učesćem u životu doprinela je, iz svojih specifičnih aspekata, definisanju umetničke i opšte kulturne klime ovog vremena. To je period kada se formira nekoliko kompleksnijih kritičarskih individualnosti koje poseduju relativno razvijene instrumente suđenja i samostalne poglede na umetnost epohe. Istina, o jednoj razgranatijoj tipologiji kritičarskih metoda teško se može govoriti: radi se o naporima koji nisu mogli ili nisu stigli razviti određene, teorijski strogo postavljene metodološke premise, no ujedno i o naporima čije je reagovanje na mnoge važne pojave u našoj umetnosti, kao i u kulturi uopšte, bilo van svake sumnje živo i aktivno, često i veoma lucidno, a ponekad i gotovo profetsko. Vodeći računa o tim faktorima, nastojalo se u ovom napisu prokomentarisati doprinose onih ličnosti čiji kritičarski rad poseduje jedan celovitiji kontinuitet, a akcenat pažnje bio je usmeren na one njihove sudove i stavove koji su po mom mišljenju značili gest progresivne orijentacije svesti i koji i danas zadržavaju određenu meru aktuelnosti. Razmatranje jedne potpunije slike idejnih i misaonih konfrontacija u estetičkoj svesti epohe detaljno je obavljeno u prethodnom tekstu i stoga nije moglo biti predmet ovog napisa.

UMETNIČKA KRITIKA U SLOVENIJI

U periodu posle prvog svetskog rata za umetničku kritiku u Sloveniji karakteristično je da su najbolje radove na tom području dali istoričari umetnosti, kojima se priključuju još malobrojni ljubitelji umetnosti. Retko se događa da se kao kritičari javljaju i umetnici. Oni se obično u takvim slučajevima ne osvrću na svoje radove, već se bave pisanjem aforizama o umetnosti. Još ređe se umetničkom kritikom bave književnici. Pored dnevnih listova u to doba opširnije kritike donose *Ljubljanski zvon* i *Dom in svet*, vodeći časopis za literaturu i kulturnu problematiku, dok *Zbornik za umetnostno zgodovino* donosi obaveštenja o organizovanju izložbi, ne pokazujući međutim afinitet za savremenu umetnost. Likovna kritika je suđeci po njenom objektivnom napretku, po obimu i kvalitetu, u poređenju sa literarnom kritikom jako zapostavljena, pre svega zbog nedostatka reproduktivnog materijala, a još više zbog nepostojanja jednog samostalnog časopisa za likovnu umetnost. I katalogi sa izložbi retko sadrže opširan predgovor ili veći broj reprodukcija.

Za raniju kao i za savremenu umetnost u Sloveniji najviše se vezuje ime dr. France Stelea (1886), istoričara umetnosti, umetničkog kritičara i konzervatora. Stele je kao učenik Maksa Dvoržaka, profesora univerziteta u Beču, prilikom svojih istraživanja i vrednovanja slovenačke umetnosti kreativno razvijao teoriju bečke škole istorije umetnosti. U Steleovom istraživačkom radu su kroz mnoštvo činjenica, prikupljenih sa vanrednim strpljenjem, ustvari proverene teorije o istoriji umetnosti kao istoriji duha, primenjene na proučavanje umetnosti jednog malog naroda koji se nalazi na prelaznoj teritoriji raznih uticaja. Stele je svakom umetničkom delu određivao vremenski i prostorni okvir i davao mu pravu vrednost u kulturno istorijskoj i moralnoj situaciji njegovog nastajanja i postojanja. U takvom kontekstu mogla su biti pravilno ocenjivana i dela izuzetne umetničke vrednosti. Stele je već za vreme školovanja osetio ritam i zakonitost vremena koje uslovljava promene oblika, a u svojim sintetičkim pregledima strogo se pridržavao činjenica koje se mogu dokazati.

Kada se Stele borio za modernu umetnost, morao je kao većina umetničkih kritičara u godinama posle prvog svetskog rata odrediti mesto impresionizmu, pre svega trojici

slovenačkih umetnika (Jakopič, Jama, Stern) koji su u to vreme bili još u punom stvaralačkom naponu. Stele je tada pisao: . . . „Ma da je impresionizam kod nas još jak i živ, ipak ga više ne možemo smatrati modernim, a u periodu posle rata još manje ga možemo tretirati kao savremenu pojavu. Impresionizam ima za nas poseban značaj, jer se među nama pojavio kao prva snažnija umetnička struja, a vezan je takođe za preporod u literaturi, i važan je za širenje nacionalne svesti, što je u našem kulturnom i duhovnom životu imalo poseban značaj. Danas, odnosno posle rata, niko više ne može tvrditi da naš impresionizam živi od vlastitih elementarnih snaga i da ima svoje korene u atmosferi iz koje je ponikla kultura Slovenaca u posleratnom periodu”. (*DiS XXXXI, 1928, str. 122*).

Stele se jasno opredelio i o pitanju slovenačke nacionalne umetnosti. Dokazao je da Slovenci imaju svoju umetnost jer je njoj posvetio sav svoj život, a takođe je zabeležio: „Konstatovali smo da se umetnički nismo mogli razviti sami od sebe i konačno nam je jasno da to ni ubuduće nećemo moći. Svaka nova faza razvitka je posledica uticaja spolja, odande odakle smo u datom momentu uvek i prenosili kulturne forme. Ali nijedna od tih formi se do današnjeg dana ne bi mogla objasniti bez povezivanja sa nekom od velikih naprednih kultura”. (*DiS XXXVI, 1923, str. 295*). U vreme propagiranja jeftine pseudo-nacionalne umetnosti koja se odupirala svemu što je novo, ovakvo izuzetno oštro rezonovanje bilo je naročito potrebno. Stelea karakteriše i široko poznavanje celokupnog područja likovne kulture, — spomenimo pre svega arhitekturu i narodnu umetnost — što je bilo od presudnog značaja za ocenjivanje svakog posebnog dela, koje se moralo vrednovati u odnosu na celinu. Po njegovom shvatanju umetnost se nije podelila na različite svetove, ona nije ni „velika” ni „mala”, već je i dalje trebalo da svojim elementarnim snagama izražava istinu. Stele posvećuje istraživanju srednjovekovne umetnosti mnogo truda, jer mu je zbog tradicionalnog vaspitanja svet religiozne umetnosti blizak, ali ga to nikad nije sprečavalo u istinitom doživljavanju svakog umetničkog dela. To mu je već u mladim godinama otkrilo široke mogućnosti za razumevanje antirealističkih likovnih tendencija, i pomoglo mu je da shvati novu umetnost koja je tek nastajala.

Prvi svetski rat je mladog istoričara umetnosti bacio sa svim njegovim idealima u nova humana a često i nelikovna zbivanja, što ga je posle rata dovelo do saznanja da je potrebno zajedno sa umetnicima pronaći novu umetnost i novu umetničku formu koja će adekvatno izražavati novi sadržaj. Objektivan naučnik, koji se uvek oslanja na dokaze, i koji je nekada obećavao da će biti odličan matematičar, postao je opredeljeni kritičar slovenačkog ekspresionizma. On konstatuje da se ekspresionizam razvio na već donekle pripremljenom terenu i da je „umetnost koja namerno zanemaruje prirodu, kako bi pružila simbole duševnih stanja i uzbuđenja, s vremenom našla više razumevanja, kao što ga je kod sitog predratnog građanstva našao i impresionizam, doduše materijalan, ali ipak suptilan i intiman.” (*DiS XXXVI, 1923, str. 291*). Stele prati rad umetnika od izložbe do izložbe i analizira izlo-

žene umetničke radove, njihovu formu i sadržaj. Skoro sve o čemu piše je novo: kod braće Kralj mora da tumači formalni simbolizam, ekspresivnu simboliku gestova njegovih likova, koloristički simbolizam, da govori o emocionalnom izrazu, o racionalnom pristupu motivu, o tipičnoj osnovnoj voluminoznosti i o dimenzijama prostora. Kod Piona upozorava na novine izvedene iz kubizma, „čiji zadatak nije da budu cilj same sebi, već teže što jačoj plastičnoj karakterizaciji koja ponekad može biti čak odbojna” (*DiS XXXV, 1922, str. 47*) i registruje novu socijalnu tematiku. Kod Gojmira Antona Kosa ukazuje na monumentalni realizam, na formu koja je kod debelih, često veoma kontrastnih naslaga boja jako plastična. Pri objašnjavanju stilskih tendencija umetničkog dela koje obrađuje, Stele ne ukazuje uvek na strane uzore, već objektivno govori o pokretima i majstorima evropskog postimpresionizma, ekspresionizma, o kubizmu, kao i o uticajima koje su oni izvršili na slovenačku umetnost.

U tim kritikama i današnji čitalac može tačno razabrati promene u konceptu i interpretaciji umetničkih strujanja i pojedinih umetničkih radova proteklih decenija. Pričinjava zadovoljstvo konstatacija da su pojedine ocene u Steleovim kritikama „izdržale” do danas i da se ponekad čak podudaraju sa savremenim, ali ipak treba da upozorimo na izvesne razlike. Steleove kritike nam otkrivaju jednu od karakterističnih zajedničkih crta najkvalitetnije umetničke kritike treće decenije u Sloveniji: ona je prihvatila novonastale forme, ukoliko je smatrala da su pogođene, da odgovaraju naglašenoj idejnoj koncepciji i dramatičnoj ispovesti; prihvatila je deformacije, ukazivala na opasnost raspada tradicionalnog prostornog i plastičkog koncepta u vreme impresionizma i ranog ekspresionizma. Racionalni kubizam joj je u suštini ostao stran, a čista likovna ideologija nije bila u stanju da zameni raniji bogati sadržaj. Sredinom treće decenije kritika je skoro u celini pozitivno prihvatila prve znakove „smirenja”. Stele pozitivno ocenjuje i vraćanje „novom realizmu” i „novoj stvarnosti” koja je prihvatila „realno opipljive, iako brutalno efektne, krupne telesne forme i prostore” (*DiS XXXX, 1927, str. 156*) ali smatra da je negativno vraćati se na tradicionalni realizam. Tih godina, u vezi sa Jakopičem Stele govori o apsolutnom slikarstvu, dok konstruktivizam, koji je propagirao učenik Bauhausa August Černigoj, donekle negativno ocenjuje, jer smatra da ovaj umetnik nije dovoljno jaka stvaralačka ličnost da bi mogao svojim radom ubediti u ispravnost svoje teorije i programa. Kod Stelea se umetnički instinkt nepokolebljivo suprotstavlja ekspanziji tehničke civilizacije. Kritičar prihvata mogućnost da umetnički instinkt obogaćuje oblike tehničke civilizacije, ali odbija pomisao da bi taj instinkt trebalo ograničiti i promeniti ga, kako bi mogao saradivati i dublje uticati na tu civilizaciju.

Na umetničku kritiku u Sloveniji su pored Stelea uticali još dr Izidor Cankar i dr Vojeslav Mole, iako posredno, kao teoretičari i profesori, koji su se neposredno bavili kritikom savremene umetnosti samo u izuzetnim slučajevima. Mole, zainteresovan za vizantijsku umetnost i za umetnost Azije, lakše je uspostavio kontakt sa mladim ekspresionizmom u Sloveniji. To je bilo teže Izidoru Can-

karu, koji je bio zainteresovan za umetničku prošlost Zapadne Evrope (autor knjige *Uvod u poimanje likovne umetnosti*, Ljubljana, 1925/26). Cankar je svojom teorijom sistematike stilova snažno uticao na mlađe generacije istoričara umetnosti kao i na širu javnost. Dva citata će nam jedva ilustrovati zamršenost shvatanja o savremenoj umetnosti i situacije u kojoj se odvijala borba među gledištima teoretičara, umetničkih kritičara, umetnika i publicista. Među tim različitim nivoima ponekad nije ni postojala mogućnost plodne razmene mišljenja. Mole u svom članku *Umetnost i priroda* piše o savremenoj umetnosti sledeće: „Za novo htenje karakteristično je svesno intelektualno traženje novih mogućnosti izraza, slično uvođenju naučno ustanovljene perspektive u 15. veku, koja je postala sve i sva u čitavoj kasnijoj evropskoj umetnosti, ma da je umetničko izražavanje moguće i bez nje, što nam najbolje dokazuje primer istočnoazijske umetnosti . . . Koliko je ovo istraživanje još nejasno, najbolje pokazuje dualizam i nesigurnost u stvaranju Pabla Picassa, ozbiljnog borca za nov likovni izraz” (*LZ XLII*, 1922, str. 71). Ova izjava je važna, pošto je suprotna opšte proširenom ubeđenju o jedino važećem elementarnom stvaralačkom procesu, koji slabi intervencijom razuma. Izidor Cankar je pisao: „Naše vreme, koje je iznutra tako razbijeno kao nijedan period posle propasti rimsko-helenističke kulture, koje je izgubilo jedinstvo shvatanja i verovanja, koje nema nikakvu svoju filozofiju, koje kroz najteže bitke stvara nov socijalni poredak, kome se pod nogama ruše svi stari temelji, a nije mu dano da vidi iz čega će izgraditi budućnost — takvo vreme ne može imati svoj jedinstven stil. Moderni stil je zbir raznovrsnih elemenata skupljenih s brda s dola”. (*ZUZ V*, 1925, str. 102). Stele, Mole i Izidor Cankar su ipak izgradnjom metodologije, utvrđivanjem strogih objektivnih kriterijuma, a pre svega pročišćavanjem terminologije omogućili mladim kritičarima plodniji rad.

Istoričar umetnosti i konzervator dr France Mesesnel (1894—1945) za vreme prvog svetskog rata prekida studije na bečkom univerzitetu i završava ih na Karlovom univerzitetu u Pragu. Dobar poznavalac umetnosti 19. veka i impresionizma u Sloveniji, Mesesnel doživljava pojavu novih strujanja u Pragu, gde je boravio do 1923. godine. Uporedo s tim, on stalno prati i razvitak slovenačke moderne umetnosti, čak i onda kad zbog svoje napredne orijentacije ne dobija zaposlenje u Sloveniji, već je prinuđen da prihvati mesto konzervatora u Skopju. U *Zborniku za umetnostno zgodovino* piše o izložbama, javlja se sa kritikama u *Ljubljanskom zvonu* i u *Domu in svetu* kao i u drugim listovima; piše predgovore za kataloge umetničkih izložbi. Još od godina provedenih u Beču i Pragu Mesesnel je kroz umetnost tražio čovekovu istinu, proizašlu iz uslova i prostora u kome živi. Orijetisan na realizam i impresionizam, on istražuje i zavisnost umetničkih pravaca od društvenih uslova. Pri tom nije išao do krajnosti, nikad nije ni smatrao da je umetničko delo samo rezultat datih uslova, već je odgovornost za njega prepustao umetniku. Inače, istinitost života bila mu je najviša vrednost pa ni u krajnjem naturalizmu nije video kopiranje prirode, već uvek umetničko delo. Mesesnelove kri-

tike između dvadesetih i tridesetih godina jasno izražavaju ovakav stav. Vreme pred drugi svetski rat zateklo ga je na borbenim pozicijama. Tada je od umetnika tražio da uvidi kritičnost svetske situacije i da se angažovano uključi u borbu za opstanak čoveka. Životna opredeljenost koja se krila iza izraženih ideja, dovela ga je do učestvovanja u narodnooslobodilačkoj borbi. Njegova pronicljiva misao nije se dvoumila oko ishoda te borbe; međutim poginuo je neposredno pred oslobođenje.

Među umetnicima koji se javljaju posle prvog svetskog rata, Mesesnelu je najbliži Veno Pilon, takođe iz Primorja, a religiozni ekspresionizam braće Kralj mu je u suštini ostao tuđ. U *Novoj Evropi* (X, 1924, str. 218) Mesesnel ovako rezimira rascjep između starije i mlađe generacije: „Rascjep plohe zaustavila je linija, duhovni vidik se zgusnuo u telovitost plastičke egzistencije. Namesto stvaralačkog subjektivizma počinje se primenjivati čovečja objektivnost”. O mladima piše kasnije u *Domu in svetu* (XXXXI, 1928, str. 148): „Mladi opet poštuju ideje čovečanstva, traže iskreni odnos prema religiji i priznaju svet van njegovih umetničkih vrednosti. Odbacili su bogat talog impresionističkog slikarstva i hotimično postali pokajnički primitivni. U početku ih je programska idejnost vodila do zabluda o apsolutnom slikarstvu, koje namerno odbacuje prirodu radi što jačeg suprotstavljanja impresionizmu. Posle odumiranja jednodnevnih pravaca, pojavljuje se nova generacija, koja traži svoje uzore u primitivnoj iskrenosti i pokušava se podići na osnovama savremenih socijalnih normi. Jedan od prvih umetnika koji je pošao ovim putem bio je Veno Pilon; pored njega braća Kralj stvaraju novu umetnost na osnovu obnovljene religiozne tematike koja je odbacila tradicionalan šablon i utire sebi put do jednostavne narodne psihe”. Karakteristična je Mesesnelova analiza Pilonovog slikarstva i grafike. Citiramo iz *Zbornika za umetnostno zgođovino* (IV, 1924, str. 86—87): „Pilon se prihvatio predmeta koji egzistira kao telo u prostoru zajedno sa funkcijama materije, oblika, boje, a takođe sa realnim funkcijama koje se odnose na čoveka. Uznemiruju ga njegova jednostavna egzistencija i njegov položaj. Time je Pilon otkrio bogatstvo tog života koje nije manje od bogatstva slučajnih svetlosnih akcenata. U mrtvoj prirodi predmet je pedantno građen primitivnom radošću u čitavoj svojoj zaokrugljenosti, u funkciji prostora, težine i materijalnosti. Boja predmeta opet se javlja kao njegova osobina. Umetnik se time objektivno približio slikarskoj materiji, a slično postupa i prilikom slikanja pejzaža. Elementarnost njegovog domaćeg predela, sastavljena od praoblika, egzistirajući u tokovima moćnih atmosferskih zbivanja, došla je u slici do punog izraza”. Kasnije Mesesnel konstatuje da „čisti vazduh ovog predela ne dozvoljava da konture ostaju nejasne” i time dolazi do zaključka da je umetnik otkrio skrivenu istinu tog sveta, ili obrnuto, da je „priroda sama pomogla slikarevim težnjama”. Posle slikanja optički shvaćenog predmeta na impresionistički način, koji je izgubio svaku materijalnu čvrstinu, Mesesnelu se proces ponovnog osvajanja čvrste plastičke forme, uključene u strog pregledan prostor, čini pozitivan. Oduševljenje sugestivnom istinom ovako predstavljenog sveta skoro mu

zaklanja početke razaranja istinitosti, koje u svojim deformacijama sadrži ekspresionistički deo Pilonove umetnosti, pre svega grafike (a iste elemente nalazimo i u plastičkom purizmu i geometrijskoj uopštenosti predmeta na Pilonovim mrtvim prirodama). Sledi važno otkriće: „Tom shvatanju odgovara stepenovanje prirode prema vrstama jednostavnih složenih oblika. Zbog toga se čovek javlja samo kao poslednji i najrazvijeniji predmet, koji predstavlja loginu konstrukciju sastavljenu od delova natopljenih životom.” Mesesnel smatra da ovo slikarstvo „predstavlja smišljeno traženje trajne egzistencije” . . . , „poezija osećajnog zamenjena je praritmom stvari, traženje individualnog jednokratnog užitka stvaranjem opštih vrednosti”.

U svom uvodu u kritiku Pilonovog slikarstva Mesesnel u škrtim potezima ukazuje na razvitak evropskog slikarstva, na ulogu Sezana i francuskog slikarstva i smatra da je nemački ekspresionizam nelikovan, zatim konstatuje da je u Sovjetskom Savezu sa društvenim preokretom izvedena i revolucija u umetnosti i spominje ekstremne tendencije, ali ih ne ocenjuje. Ovih nekoliko citata ne pružaju pravu sliku Mesesnelove kritike, koja je nastojala da u pravom svetlu sagleda umetničku delatnost posleratnih godina, po autorovom mišljenju haotičnu, punu efemernih parola i protivrečnosti. Jer likovnu problematiku ne uzdiže iznad života, jer čak u cilju ocenjivanja i preglednosti skoro izoluje umetničko delo, bili su mu potrebni njegov pronicljivi duh i pouzdani metodološki postupak da bi se izborio za svoje ocene. O Pilonu je napisao jednu rečenicu, koja u najvećoj meri važi za njega samog: „Umetnik je svojom voljom, svojim objektivnim postupkom neposredno zahvatio u život, njegov rad opet postaje kritika sveta”. O novim umetničkim pojavama je u trećoj deceniji takođe mnogo pisao dr. Karel Dobida (1896—1964), pravnik, specijalista za finansijska pitanja, koji se već od mladih godina iskreno interesovao za umetnost. Bio je više hroničar nego kritičar, iako je, oduševljen za mladu umetnost, u prvim posleratnim godinama otkrio neke karakteristike umetničkih pojava u Sloveniji. Tako na primer Dobida o Tratniku konstatuje da mu je „vidljiva spoljašnja forma samo sredstvo za prikazivanje unutarne istine”, a o Francu Kralju, da „on ne mari za sličnost ni za podudarnost sa prirodom, kao ni za opšte prihvaćenu „lepotu”. Kralj je prema svojim kanonima stvarao svoje likove i lepotu sadržanu u svemu što živi. Umetnik preteruje bez uestezanja, ističe i menja odnose telesnih oblika kako bi time istakao njihov dublji značaj” (*LZ XL*, 1920, str. 383). Dobida kod Dobrovića konstatuje da je njegovo shvatanje „izrazito plastičke prirode” (*Kritika*, br. 5, 1925, str. 67). Dualizam forme i sadržaja se po Dobidinom shvatanju umetnosti razrešava u korist sadržaja: „Istina je da oblik ima sekundaran značaj, dok je sadržaj primaran. On pokazuje, traži i određuje oblik, a ne obrnuto” (*LZ XLI*, 1921, str. 104). Ovaj dominantni sadržaj, bogat i dramatičan, vezan za nacionalno, ali ne uskogrud, sprečavao je Dobidu da prodre u problematiku savremene umetnosti. Nedostatak kritičkih merila umanjio je ulogu Dobide kao saradnika časopisa *Kritika* koji se sredinom treće decenije borio baš protiv labilnih kriterioloških merila i u kome je literarna kritika, sa Josipom Vidmarom na čelu,

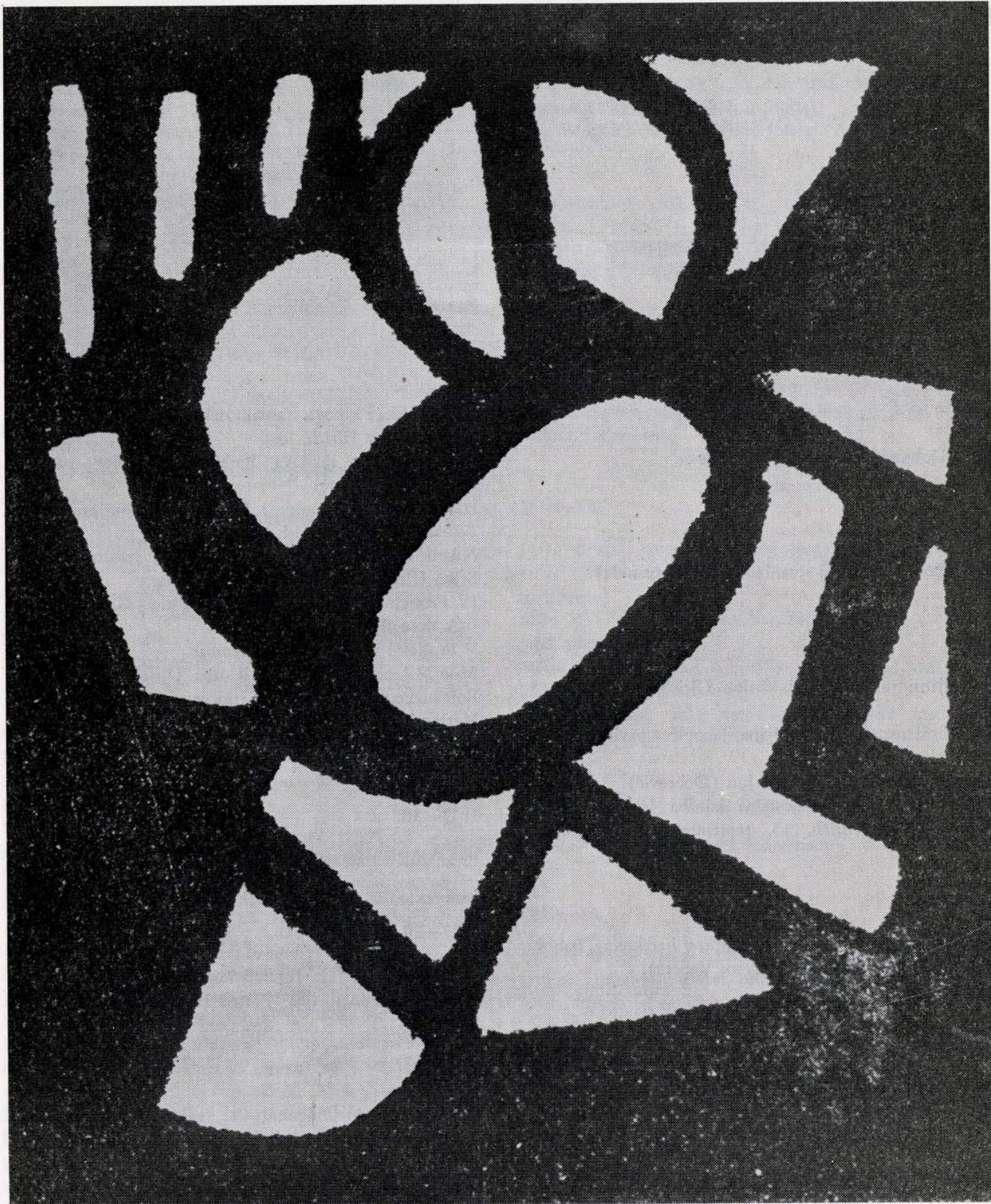
imala glavni udeo. Ali Dobidini temperamentni tekstovi, pisani lepim jezikom, praćeni mnoštvom podataka o umetnicima i njihovim delima, bez sumnje su pridobili jedan deo publike za mladu umetnost (kritike je tada pisao i Janez Zorman, suptilni poznavalac umetnosti i kolekcionar).

U drugoj polovini tridesetih godina sve češće se javljaju mladi umetnički kritičari, koji su pretežno studirali na univerzitetu u Ljubljani, formirani uglavnom kod Izidora Cankara. Istoričari umetnosti Stanko Vurnik, Rajko Ložar i Marijan Marolt nastavili su, naravno pod lakšim uslovima, rad starije generacije. U to vreme bilo ih je već više koji su prošli kroz strogo naučno školovanje, a neki od njih su započeli stvaranje čvrstih kriterioloških merila u trenutku privremenog smirenja u slovenačkoj umetnosti, donekle narušenog nastupom „četvrte generacije” 1928. g. s Maleševim literarnim simbolizmom, isticanjem čiste linije i površinske forme.

Ložar u svojim kritikama više pažnje posvećuje formalnim analizama, pozivajući se na evropsku umetnost, koja treba da sa svojim novinama i načinom interpretacije donekle opravda umetničko stvaranje u Sloveniji i olakša njegovo razumevanje. Stanko Vurnik (1898—1932) se inače bavio problemima etnografije i muzičke umetnosti, ali ipak moramo upozoriti na njegovu želju da pruži svoj udeo u raščišćavanju pitanja subjektivne i objektivne kritike, njenih kriterija i njene uloge u društvu. Vurnik je pisao: „Jedino svojstvo umetničkog dela koje se objektivno može dokazati jeste njegova forma, tj. sve ono što se pred umetničkim delom može videti, čuti, opipati, odmeriti i izmeriti, — to je građa dela, poimanje te građe, njena kompozicija i stil”. *DiS*, XXXIX, 1926, str. 92.) Međutim, nije mu bilo dato dovoljno vremena da bi iz takvih tvrdnji mogao izvući zaključke koje bi dosledno koristio u svojim kritikama. Izazvao je mnogo žučnih rasprava, a time što je umetničku kritiku podvrgao kritičkom ocenjivanju, učinio je uslugu daljem razvoju slovenačke umetničke kritike. Decenija koja je tako burno počela, mirno je prešla u sledeću. Ovi otrgnuti delići daju samo skromnu sliku prave obimnosti njegove aktivnosti na polju kritike.

Skraćenice:

- ZUZ, Zbornik za umetnostno zgodovino, Ljubljana
- LZ, Ljubljanski zvon, Ljubljana
- DiS. Dom in Svet, Ljubljana



MIHAILO PETROV, ZACARANI KRUG, 1922, LINOREZ (DADA TANK)

1913.

Petar Dobrović, kubistički crteži aktova.

1914—16.

Petar Dobrović: uticaj sezanizma (Mrtva priroda).

1916.

I Proljetni salon, Zagreb, Salon Ulrich, 26. mart—15. april.

XII Künstaustellung, Ljubljana, Jakopičev paviljon, jun—jul.

Nemzeti Szalon, Budimpešta, jun (Dobrović).

III Proljetni salon: samostalna izložba Jerolima Mišea, Zagreb, Salon Ulrich, 15. septembar—15. oktobar.

1916—17.

Petar Dobrović: Slike neoklasicističkog karaktera (Bahova svečanost, Leda s labudom, Odmor Venere).

1916—20.

Ljubo Babić: simbolički ekspresionizam (Golgota, Crne zastave, Raspeće).

1917.

Jerolim Miše, samostalna izložba, Split, februar.
Exposition serbe des arts et des travaux du foyer, Lion, Palais du Commerce, maj.

Izložba slika i kipova svršenih đaka Umjetničke akademije, Zagreb, Salon Ulrich, leto.

XIV umetniška razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, septembar—oktobar.

Izložba umjetnika Bosne i Hercegovine, Sarajevo, zgrada Zemaljske vlade, 7—14. oktobar.

Nikolić-Podrinski Vera, I samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 21. oktobar—6. novembar.

IV Proljetni salon, Zagreb, Salon Ulrich, 8. novembar—3. decembar.

V Proljetni salon, Osijek, decembar.

Milo Milunović, samostalna izložba, Osijek.

Roman Petrović, samostalna izložba, Sarajevo.

Marino Tartalja: koloristički ekspresionizam (Autoportret).

1917—18.

Jovan Bijelić: sezanistički predeli (Šumski predeo, Bihać).

1917—20.

Zlatko Šulentić: faza figurativnog ekspresionizma, insistiranje na psihologiji lika (Portret Dr Pelca).

1918.

Sava Šumanović—Bogumil Car, zajednička izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 18—29. april.

Umjetnička izložba, Sarajevo, jun.

Exposition des peintres yougoslaves, Ženeva, Salle Jules Grosnier, 22. jun—7. jul (M. Milovanović, M. Rački, J. Kljaković, T. Rosandić i dr.).

Izložba čeških ekspresionista, Zagreb, Salon Ulrich, 26. jul—2. avgust.

XV umetniška razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, oktobar—novembar.

Milo Milunović, samostalna izložba, Cetinje, decembar.

Josip Račić, Retrospektivna izložba, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.

* U prvom pasusu svake godine kalendara naznačene su pojave važnijih časopisa, manifesta, umetničkih grupa, udruženja i sl. U drugom — hronološki pregled grupnih i samostalnih izložaba (ukoliko nisu posebno naznačeni njihovi datumi i prostorije izlaganja, znači da se nisu mogli tačno ustanoviti). U trećem delu date su prethodne godine i važnija dela pojedinih umetnika.

Meštrović Ivan, samostalna izložba, Edinburg, Glazgov.
Mostra d'Arte Indipendente, Rim: Marino Tartalja izlaže prvi put.
Umetnička izložba: Lada i Proljetni salon, Rijeka.

1918—19.

Vladimir Varlaj: sezanistički uticaj.

1918—24.

Marino Tartalja: smirivanje ekspresionizma (Stari skver u Splitu) i put ka jednoj ličnoj varijanti sezanizma (Mrtva priroda s kipom II, Ribe, Muža).

1919.

Zagreb: osnovano Udruženje jugoslovenskih likovnih umjetnika.

Maribor: osnovano umetničko društvo Grohar (1924).
Beograd: pokretanje časopisa Misao, urednici: V. Živojinović i S. Pandurović.

Marin Studin, Izložba kiparskih kompozicija, Zagreb, Salon Ulrich, 14—27. februar.

Stojan Aralica, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 24. februar—3. mart.

Exposition des artistes yougoslaves, Pariz, Petit—Palais, 12. april—15. maj (Babić, Dobrović, Krizman, Kraljević, Grohar, Kljaković, B. Popović, Sternen, Meštrović, Roksandić i drugi).

XVI umetnostna razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj—jun.

VI Proljetni salon, Zagreb, Salon Ulrich, 11—26. jun.
Roman Petrović—Petar Tiješić, zajednička izložba slika, Sarajevo, jul.

Jovan Bijelić, I samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 23—31. oktobar.

Izložba čeških umjetnika, Zagreb, oktobar.

Serbo-Croat art, London, prostorije Srpskog društva prijatelja V. Britanije, oktobar—novembar (Rosandić, Rački, Krizman, B. Popović i drugi).

Izložba ratnih slikara, Beograd, Osnovna škola kod Saborne crkve, 28. oktobar—25. novembar (M. Milovanović, K. Milićević, M. Golubović, Ž. Nastasijević).

Izložba Grupe umetnika, Beograd, Muzička škola Stanković, novembar—decembar, (Babić, Becić, Bijelić, Krizman, Miličić, Pijade, B. Popović); na književno-muzičkim večerima u okviru izložbe učestvuju Andrić, Čipiko, Hristić, K. Manojlović, T. Manojlović, Milojević, Pandurović, I. Sekulić.

Petar Dobrović, samostalna izložba, Zagreb, novembar—decembar.

Oskar Herman, II samostalna izložba, Minhen, Moderne Galerie-Thannhäuser, decembar.

Vladimir Becić, II samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 15—24. decembar.

VII Proljetni salon, Zagreb, Zemaljska obrtna škola, 17.

decembar 1919—17. januar 1920.

Branko Popović: slike sezanističkog karaktera (Mlada žena, Portre Dr X, Autoportret).

Petar Dobrović: put ka jednoj varijanti ekspresionizma sa istorijskim temama (Pokolj u Šapcu).

Ivan Radović: ekspresionizam forme (Autoportret).

1919—20.

Marijan Trepše: grafike i crteži u duhu linearnog ekspresionizma (Hofmanove priče, Krleža: Golgota).

1919—21.

Fran Tratnik: put ka kolorističkom slikarstvu, impresionističkom u postupku, a ekspresionističkom po duhu (Crvenokosa, Slepa žena).

1919—22.

Jovan Bijelić: uticaj nemačkog ekspresionizma, približavanje apstraktnom slikarstvu (Borba dana i noći, Apstraktni predeo).

Milo Milunović: slike neoklasicističkog karaktera (Akt s ogledalom, Kupačice).

Milan Konjović: slike kubističkog karaktera (Siva mrtva priroda, Kubistička mrtva priroda i dr.).

Vladimir Becić: slike sezanističkih predela nastale u Blažuju.

1919—23.

Božidar Jakac: linearni ekspresionizam.

1919—24.

Milivoj Uzelac: faza figurativnog ekspresionizma sa literarnim i moralizatorskim pretenzijama (Venera iz predgrađa, Sfinga velegrada), diskretni odjeci kubizma u koncepciji prostora (Autoportret).

1920.

Beograd: Nova serija Srpskog književnog glasnika, Urednici: B. Popović i S. Jovanović.

Ljubljana: Zbornik za umetnostno zgodovino. Urednici: I. Cankar i F. Mesesnel.

Zagreb: Književno-umetnička revija Kritika. Urednici: S. Galogaža, Lj. Weisner, M. Begović.

Roman Petrović, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 26. mart—8. april.

Jozo Kljaković, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 20. april—1. maj.

Sava Šumanović, II samostalna izložba, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, maj.

Lada, Udruženje hrvatskih umjetnika, Zagreb, Umjetnički paviljon, 20—31. maj.

VIII Proljetni salon, Osijek, Županijska dvorana, 13. maj—15. april.

XVIII umetniška razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj—april.

Petar Palavičini, samostalna izložba, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 29. maj—14. jun.

Ivan Meštrović, Anvers, avgust—septembar; Umjetnički paviljon, 19. septembar—10. oktobar.

IX Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 18. oktobar—18. novembar.

XVIII umetniška razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, novembar.

I umetnostna razstava, Maribor, prostorije bivše Kazine, 8. decembar—2. januar 1921.

Petar Dobrović — arh. Lujo Čačinović, Novi Sad, Beograd, II gimnazija, decembar.

Milan Milovanović, samostalna izložba, Beograd.

I^{ère} Exposition Internationale d'Art moderne, Ženeva, 26. decembar 1920—25. januar 1921 (Kraljević, Becić, Gecan, Uzelac, Trepše, Meštrović, Šulentić).

1920—21.

Sava Šumanović: prvi boravak kod Lota. Približavanje kubizmu (Skulptor u ateljeu, Kompozicija sa satom).

Sreten Stojanović: Portret prijatelja i Portret Đakometija. Vilko Gecan: linearni ekspresionizam (grafički ciklusi Klinika i Ropstvo na Siciliji).

Ljubo Babić: put u Španiju, orijentacija ka kolorizmu (Kastiljanski pejzaž, akvareli).

Oskar Herman: put ka čistoj boji, figurativni ekspresionizam.

1920—25.

France Kralj: ekspresionizam forme sa socijalnom tematikom (Izvor, Selo u Sloveniji).

1920—28.

Tone Kralj: ekspresionizam forme — pod uticajem F. Kralja (Tajna večera, Seoska svadba).

1921.

U Zagrebu (do 1922) i u Beogradu (1922—26) izlazi Internacionalna revija za kulturu i umetnost Zenit. Urednik: Lj. Micić; saradnici: M. Jacob, K. Maljević, F. Marinetti, I. Erenburg, F. Fels, I. Goll, A. Lunačarski, M. Survage, R. Petrović, M. Crnjanski, D. Aleksić, V. Poljanski, S. Vinaver, B. Tokin, D. Biblić. Likovni prilozi: Archipenko, A. Loos, L. Lozowik, J. Bijelić, M. Petrov, A. Modigliani, R. Delaunay.

I. Goll objavljuje Zenitistisches Manifest, Zenit, 5, Zagreb.

Novi Sad: Obnovljeno izdavanje Letopisa Matice srpske; Urednik: V. Stajić.

Salon des Indépendants, Pariz, januar (Milunović i Stojanović).

Vladimir Becić, III samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 20. februar—4. mart.

Izložba likovnih umetnika iz Beograda, Sombor, zgrada Gimnazije, 27. mart—4. april.

Petar Palavičini, samostalna izložba, Prag, Rubežov salon, mart.

Stojan Aralica — Zlatko Šulentić, zajednička izložba: S puta po Španiji i Africi, Zagreb, Salon Ulrich, 1—8. april.

Emanuel Vidović, samostalna izložba, Zagreb, Umjetnički paviljon, april—maj; Beograd, Osnovna škola kod Saborne crkve, 27. oktobar—10. novembar.

Lada, VI izložba, Beograd, II gimnazija, 1—8. maj.

Franjo Kršinić, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 13—21. maj.

XIX umetnostna razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj—jun.

X Proljetni salon: Minhenska nova secesija, Zagreb, Umjetnički paviljon, 29. jun—1. avgust.

Slovenska mlada umetnost: I umetnostna razstava bratov Kraljev, Ljubljana, Akademski dom, septembar.

XI Proljetni salon: samostalna izložba slika Vilka Gecana, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1—31. septembar.

Dušan Janković, I samostalna izložba slika i crteža, Niš, septembar.

Oskar Herman, III samostalna izložba, Minhen, Moderne Galerie-Thannhäuser, oktobar.

XII Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 3—20. oktobar.

Sava Šumanović, III samostalna izložba slika, Zagreb, Umjetnički paviljon, 2—15. novembar.

Petar Dobrović — Jovan Bijelić — Sibe Miličić, zajednička izložba, Beograd, Muzička škola Stanković, novembar.

XX umetnostna razstava: Češko-jugoslovenska grafika, Ljubljana, Jakopičev paviljon, novembar, Osijek. Umjetnička izložba, Karlovac, novembar.

Izložba jugoslovenskih studenata Likovne akademije, Prag, Akademija, novembar.

XIII Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 20. novembar—5. decembar.

Izložba Četvorice iz Beograda: Dobrović, Bijelić, Miličić, Nastasijević, Zagreb, decembar.

Izložba Društva SHS, Sarajevo, oktobar.

Roman Petrović—Đoko Mazalić—Petar Tiješić, zajednička izložba, Sarajevo.

Lojze Dolinar, samostalna izložba, Maribor.

1921—22.

Mihailo Petrov: ekspresionistički apstraktni linorezi objavljeni u časopisima Zenit, Da-da-Tank i Ut.

1921—24.

Ivan Radović: crteži i akvareli u duhu kubizma; upotreba kolaža.

1921—25.

Sava Šumanović: povratak od kubizma lotovskog tipa ka neoklasicističkim uzorima (Predeo sa ženskom figurom).

1922.

Beograd :Sveske za umetnost i filozofiju Putevi, urednici: M. Ristić, M. Dedinac, D. Timotijević i M. Crnjanski. Zagreb: izlaze dadaističke publikacije: Da-da-Tank, Da-da-Jok i Da-da-Jazz. Urednici: D. Aleksić i V. Poljanski. Saradnici: T. Tzara, V. Laslov, K. Schwitters, Lj. Micić, M. Petrov i T. Milinković.

Ljubomir Micić objavljuje zenitistički manifest, Zenit 2, Zagreb.

Dadaistička matinea održana u Osijeku i Subotici.

Ljubljana: likovna grupa Klub mladih (osnivač F. Kralj). Beograd: grupa Slobodnih umetnika (J. Bijelić, S. Šumanović, V. Stanojević, S. Miličić, Ž. Nastasijević, I. Radović, D. Janković i P. Palavičini).

Beograd: osnovano Društvo prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić.

Sava Šumanović, IV samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 20—30. januar.

Frano Kršinić, samostalna izložba, Beograd, mart.

Vladimir Becić, samostalna izložba, Osijek, 7—24. april, Zagreb, Salon Ulrich, 20—28. maj, Beograd.

V jugoslovenska umetnička izložba, Beograd, II gimnazija, 7. jun—1. jul. 154 izlagača, 746 umetničkih radova — slika, skulptura i grafika. Grupe: Lada, Grupa slobodnih umetnika (Beograd), Lada, Kolegij jugoslovenskih grafičara, Proljetni salon (Zagreb), Udruženje likovnih umetnika, Klub mladih (Ljubljana), Udruženje umjetnika (Sarajevo), Grohar (Maribor).

XXIV umetnostna razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, septembar.

Veljko Stanojević, Izložba slikarskih radova, Beograd, septembar—oktobar.

XV Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 10. oktobar—1. novembar.

Milo Milunović—Sreten Stojanović, zajednička izložba, Beograd, Novi Univerzitet, 5—15. novembar.

XVI Proljetni salon, Zagreb, Salon Ulrich, 10—31. decembar.

Izložba Kluba mladih, Ljubljana.

Dušan Janković, II samostalna izložba, Beograd.

Roman Petrović, samostalna izložba, Zagreb, Beograd.

Petar Palavičini: Portret Rastka Petrovića, Don Kihot.

1922—23.

Vilko Gecan: uticaj kubizma (geometrijsko sintetizovanje forme), (U krčmi, Kod stola).

1922—24.

Jerolim Miše: sezanistički predeli (Pučišće) i portreti u duhu ekspresionizma forme (Autoportret, Portret Tina Ujevića).

1922—25.

Veno Pilon: ekspresionizam forme u portretima; daleki odjeci kubističkih shvatanja u pejzažima (Stara elektrana na Hublju, Milka, Hleb).

Nastasijević Živorad: beogradski predeli u čvrstim plastičnim formama (Knez Danilova ulica, Čelopečka ulica).

1922—27.

Milan Konjović: neoklasicistička faza (Tri gracije).

1923.

Zagreb: Nezavisna grupa hrvatskih umjetnika (Lj. Babić, Becić, Varlaj, I. Meštrović, F. Kršinić, J. Miše, Z. Šulentić, M. Studin i J. Kljaković).

Beograd: Zenitistička večernja, 31. januar, II muška gimnazija.

Izložba Petorica likovnjaka jugoslovenskih, Prag, Rudolfinum, 27. januar—10. februar (Konjović, Tartalja, Co-ta, Turkalj, Borija).

Bora Stevanović—Ljubomir Ivanović—Đoka Jovanović, Zajednička izložba, Beograd, Novi univerzitet, februar. Ivan Meštrović, samostalna izložba, Prag, mart; Zagreb, jun; Ljubljana, Jakopičev paviljon, jul.

Mladen Josić, samostalna izložba, Beograd, april; Novi Sad.

Jerolim Miše, samostalna izložba, Zagreb, Umjetnički paviljon, 2—16. maj; Split, Općinska vječnica, 20—30. jun; Dubrovnik, jul.

Lojze Dolinar—August Bucik, zajednička izložba, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj.

XVII Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 27. maj—1. jul.

XXVI umetnostna razstava, Ljubljana, Jakopičev paviljon, jun.

IV umetnostna razstava Kluba mladih, Ljubljana, Jakopičev paviljon, jul.

Božidar Jakac, Samostalna izložba, Prag, Rudolfinum, jul; Ljubljana, Jakopičev paviljon.

Juraj Plančić, samostalna izložba, Stari Grad, septembar, XVIII Proljetni salon, Zagreb, 16. septembar—14. oktobar.

XXVIII umetnostna razstava: Slovenski in hrvaški mlajši umetnici, Ljubljana, Jakopičev paviljon, septembar—oktobar.

Petar Palavičini, samostalna izložba, Beograd, II gimnazija, oktobar.

Bora Stevanović, samostalna izložba, Beograd, Osnovna škola kod Saborne crkve, oktobar—novembar.

Izložba Nezavisnih umjetnika, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, (Babić, Becić, Bijelić, Gecan, Job, Konjović, Tartalja, Trepše, Uzelac, Milunović, Varlaj).

Leo Junek, samostalna izložba, Zagreb.

Ivo Režek, samostalna izložba, Varaždin.

Ivan Radović: neoklasicističko razdoblje (Tri gracije).

Varlaj: evoluirao ka ekspresionizmu forme uz mestimičnu simboličnu funkciju boje (Crvena kuća).

Kamilo Ružička: pasteli kubističko ekspresionističkog karaktera (Autoportret, Glava mornara).

1924.

Beograd: Pokretanje časopisa Svedočanstva. Urednik: Đ. Đorđević.

Zagreb: Pokretanje časopisa Književnik, urednik: A. B. Šimić.

Beograd: osnovana grupa Šestorica (J. Bijelić, P. Dobrović, F. Kršinić, Ž. Nastasijević, T. Rosandić, S. Stojanović i kao gost M. Tartalja). Šestorica 1926. g. formiraju grupu Oblik okupljajući i neke bivše članove Grupe umetnika.

I izložba beogradskih slikara i vajara, Beograd, Ristićeva kuća, 2—16. februar (sudeluju: Lada, novoosnovana grupa Šestorica: Bijelić, Dobrović, Nastasijević, Kršinić, Rosandić, Stijović i umetnici van grupa).

V umetnostna razstava Kluba mladih, Ljubljana, Jakopičev paviljon, februar—mart.

Veno Pilon, samostalna izložba grafika i slika, Rim, Casa d'Arte Bragaglia, 13—25. mart, Ljubljana, Jakopičev paviljon, novembar—decembar.

VII umetnostna razstava Kluba mladih, Maribor, april. Zenit, I internacionalna izložba moderne umetnosti, Beograd, Muzička škola Stanković, 9—15. april (Delaunay, Geizes, Paladini, Prampolini, Moholy Nagy, Archipenko, Zadkine, Kandinsky, Lissitzky, Charchoune, Petrov, Klek, Bilerova, Gecan, Foretić).

Izložba slovenske umetnosti, Hodonine, april—maj.

XIX Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 11—31. maj.

I izložba karikature, Beograd, II gimnazija, maj.

XIV Esposizione Internazionale, Venecija. Jugoslaviju predstavlja Veno Pilon.

Izložba češke moderne umetnosti: Udruženje likovnih umetnika Manès iz Praga, Ljubljana, Jakopičev paviljon, avgust—septembar; Zagreb, Umjetnički paviljon, novembar—decembar.

Petar Dobrović—Branko Popović, zajednička izložba, Prag, Salon Manès, septembar—oktobar.

Umetnostna razstava: Ivan Kos, Nikolaj Pirnat, Franjo Stiplovšek, Maribor, Kazinska dvorana, 28. septembar—19. oktobar.

Izložba grupe Nezavisnih iz Zagreba, Split, salon Galić, 3—16. oktobar.

Lada, jubilarna izložba, Beograd, II gimnazija, oktobar. Umetnička izložba, Varaždin, novembar.

Salon d'Automne, Pariz, Grand palais, 1. novembar—14. decembar (Šumanović, Stanojević, Stijović, Uzelac)

Ivan Meštrović, samostalna izložba, Brajton.

Marijan Trepše: plastični tretman u duhu ekspresionizma forme.

1924—26.

Leo Junek: ekspresionizam krajnje sažet u korišćenju likovnih sredstava, forme jednostavne, paleta gotovo monohromna (Autoportret).

Zlatko Šulentić: elementi ekspresionizma forme, put ka konstrukciji.

Dušan Janković: geometrijska stilizacija sa uticajima kubizma (Pariski predeo).

1925.

Zagreb: osnovana grupa Četvorice (M. Uzelac, V. Gecan, M. Trepše, V. Varlaj).

Izložba češke moderne umetnosti: Udruženje likovnih umetnika Manès iz Praga, Beograd, II gimnazija, januar. Živorad Nastasijević—Ljuba Ivanović, zajednička izložba crteža, Beograd, Novinarski klub, 21. mart—5. april.

Salon des Indépendants, Pariz, Palais de Bois, 21. mart—3. maj (Šumanović, Stijović, Uzelac).

Izložba poljske savremene grafike, Beograd, II gimnazija, april; Zagreb, Salon Ulrich, 8—19. septembar; Ljubljana, Jakopičev paviljon, 15. oktobar—8. decembar.

Milivoj Uzelac, samostalna izložba, Pariz, april.

Božidar Jakac, samostalna izložba, Pariz, Galerie Zodiaque, 1—13. maj.

Leo Junek, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 28. april—8. maj.

Marino Tartalja—Petar Palavićini, zajednička izložba, Split, Salon Galić, 25. maj—16. jun.

VI razstava Narodne galerije, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj—jun (Dobrović, Kos, Dolinar).

Veljko Stanojević, II samostalna izložba, Beograd, Kuća Krsmanovićevih, jun.

Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Pariz, jul—novembar.

Jadranska izložba, Split, Dvorana realke, 27. jul—25. avgust.

IX izložba Kluba mladih: zajednička izložba F. i T. Kralja, Ljubljana, Akademski dom, 23. avgust—9. septembar.

Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI stoletja do danes, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 29. avgust—15. oktobar.

Petar Dobrović, samostalna izložba, Split, Salon Galić, 19. septembar—5. oktobar.

Kulturno-istorijska izložba grada Zagreba, Zagreb, Umjetnički paviljon, oktobar.

Salon d'Automne, Pariz, Tuileries, 26. septembar—2. novembar (Šumanović, Uzelac, Grdan, Mujadžić, Režek, Zorman).

Grupa mladih slovenskih slikara (Jakac, F. i T. Kralj, Pilon, Stiplovšek, N. i D. Vidmar), Split, Salon Galić, 29. novembar—20. decembar.

Kosta Hakman, samostalna izložba, Beograd, Osnovna škola kod Saborne crkve, decembar.

Radović Ivan, I samostalna izložba, Beograd, Osnovna škola kod Saborne crkve, decembar.

I. Esposizione Internazionale, Rijeka (Klub mladih, Kolegij jugoslovenskih grafičara).

Proljetni salon, Novi Sad, januar; Subotica.

Ivo Režek, samostalna izložba, Varaždin.

Anton Gojmir Kos, samostalna izložba, Ljubljana, Jakopičev paviljon.

August Černigoj, samostalna izložba, Ljubljana.

Izložba grupe Četvorica (Gecan, Trepše, Uzelac, Varlaj), Zagreb.

France Kralj: približava se ekspresionizmu u duhu Nove stvarnosti.

Petar Dobrović: put ka čistoj boji.

1925—28.

Sava Šumanović: drugi boravak u Parizu: napuštanje neoklasicizma i približavanje kolorističkom ekspresionizmu (Doručak na travi, Pijani brod — 1927).

Jovan Bijelić: realistički tretman forme sa muzejskim reminiscencijama (Mala Dubravka, Portret B. Čosića).

Ignjat Job: slike tzv. minijaturnog stila — selo Kulina ispod Jastrepa (Svadba, Riblja pijaca).

Jerolim Miše: predeli sezaničkog karaktera (Borovi u Supetru).

1926.

Beograd: osnovana umetnička grupa Oblik; članovi: B. Popović, J. Bijelić, P. Dobrović, V. Stanojević, I. Radović, M. Petrov, M. Tartalja, Z. Petrović, P. Palavičini, S. Stojanović, i dr.

Ljubljana: osnovano Slovensko umetničko društvo.

Mihailo Petrov—Vasa Pomorišac—Miloš Golubović, zajednička izložba, Novi Sad, januar.

Živorad Nastasijević, samostalna izložba, Beograd, Muzička škola Stanković, 17—26. januar.

Ivan Radović, samostalna izložba, Beograd, Muzička škola Stanković, februar—mart.

Ausstellung Jugoslawischer grafik und kleinplastik, Ciriš, Kunsthau; St. Galen, Bazel, februar—april (Babić, Gecan, Jakac, Kraljević, Krizman, Meštrović, Tabaković, Pilon, Trepše, Sternen, Mujadžić).

Sreten Stojanović, Izložba vajarskih radova, Beograd, Muzička škola Stanković, 4—14. mart.

Grafička izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 8—20. mart.

Miha Maleš, samostalna izložba grafike, Salon Ulrich, Zagreb, 27. mart—10. april; Prag, Rudolfinum, 4—21. februar.

Tomislav Krizman, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 17—30. april; Beograd, Konstantinovićeve kuća, novembar.

Lada, XI izložba, Beograd, II gimnazija, maj.

Josip Gorjup—Božidar Jakac, Razstava slik in grafik, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 23. maj—13. jun.

XIII izložba Kluba mladih, Sarajevo, Gradska vječnica, 16. jun—16. jul.

Internacionalna izložba slika, skulptura i grafike, Filadelfija, 1. jul—1. decembar.

Jerolim Miše, samostalna izložba, Split, Salon Galić, 26. jun—6. jul, Zagreb, Salon Ulrich, 26. oktobar—3. novembar.

Ivan Grohar, Spominska kolektivna razstava. Ljubljana, Jakopičev paviljon, 2. jun—jul.

Izložba jugoslovenskih grafičara, Prag, Rudolfinum, 4—30. avgust.

Milenko Šerban, Izložba slika, Novi Sad, Muška gimnazija, 15—29. avgust.

Razstava slovenske umetnosti najnovije dobe; Klub mladih, Prag, Aleševa dvorana Umelecke Besede, 5—28. septembar; Berlin, Galerie der Sturm.

Izložba savremenih pariskih majstora, Beograd, Akademija nauka, septembar; Zagreb, Salon Ulrich (Léger, Picasso, Lhote, Zadkine, Foujita, Chagall, S. Delaunay i dr.).

Umetnostna razstava: Ljubljana v jeseni, Ljubljana, Ljubljanski velesajam, 4—13. septembar.

Mladen Josić, Izložba slika, Split, Salon Galić, 18—28. septembar.

Konjović Milan, I samostalna izložba, Sombor, Velika sala Županije, oktobar.

Oton Postružnik—Ivan Tabaković, Izložba groteske, Zagreb, Salon Ulrich, 27. oktobar—5. novembar.

Sonja Kovačić-Tajčević, I samostalna izložba, Beograd, Dom Kola srpskih sestara, 27. oktobar—10. novembar.

Ljuba Ivanović, samostalna izložba, Beograd, Kuća Konstantinovićeve, novembar.

Salon d'Automne, Pariz, novembar (Konjović).

The Yugoslav Exhibition, Njujork, Art center, 1—31. decembar.

Salon des Indépendants, Pariz (Augustinčić, Šumanović, Grdan, Uzelac, Zorman).

XV Esposizione Internazionale, Venezia. Jugoslaviju predstavljaju F. Kralj, Meštrović, Đurić.

Vilko Gecan, samostalna izložba, Njujork.

Ivo Režek, samostalna izložba, Prag; Pariz.

Augustinčić — Grdan — Pečnik — Mujadžić — Postružnik — Tabaković — Zajednička izložba grafičkih radova, Zagreb.

August Černigoj—arh. Stinčić, zajednička izložba, Ljubljana.

Ivo Šeremet, samostalna izložba, Sarajevo.

1926.

Veno Pilon: napuštanje konstruktivnog slikarstva, orijentacija ka kolorizmu (Most na Seni).

1926—32.

Milo Milunović drugi put u Parizu: napuštanje neoklasicizma i usvajanje sezaničkih principa (Mrtva priroda sa violinom, Mrtva priroda sa lubenicom).

Krsto Hegedušić—Juraj Plančić, izložba slika i grafika, Zagreb, Salon Ulrich, 28. decembar 1926—7. januar

Bora Stevanović, izložba slikarskih radova, Beograd, Salon Cvijete Zuzorić, januar.

Savremeni pariski slikari, Zagreb, Salon Ulrich, 29. januar—5. februar.

Grafika Jugoslovenska, Varšava, Lvov, januar—februar.

Anton Augustinčić, samostalna izložba, Split, Salon Galčić, februar.

Zora Petrović, I samostalna izložba, Beograd, Salon Cvijete Zuzorić, mart.

Ivo Režek, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 3—14. mart.

Milenko Đurić, jubilara izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 27. mart—7. april.

Sreten Stojanović, Izložba ikona, Beograd, Sala 55, Stari univerzitet, april.

Vasa Pomorišac—Živojin Lukić—Miloš Golubović, zajednička izložba, Beograd, Salon Cvijete Zuzorić, april.

XXV Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, april.

Zlatko Šulentić, II samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 10—22. maj.

Izložba slovenskog umetničkog društva, Beč, Hagenbund, maj—jun.

Marin Studin: Izložba vajarских radova, Split, Državna gimnazija, jun.

II internacionalna umetnička izložba, Firenca, jun.

VI jugoslovenska umetnička izložba, Novi Sad, Državna trgovačka akademija, 1. jun—1. avgust; grupe: Oblik, Lada (Beograd), Proljetni salon, Nezavisni, Lada, Društvo grafičkih umjetnika (Zagreb); Slovensko umetničko društvo, Sava (Ljubljana); Udruženje likovnih umjetnika (Sarajevo) i umetnici van grupa.

Salon de l'Escalier, Pariz, 1—30. jun (Dobrović, Konjović, Stijović).

II razstava umetnin na Ljubljanskem velesajmu, Ljubljana, paviljon „K”, 2—11. jul.

Slovensko moderno slikarstvo, Prag, Obecni dum, 7. septembar—10. oktobar (F. i T. Kralj, Jakac, Pilon, Kos i dr).

I izložba Kluba likovnih umjetnica, Zagreb, Umjetnički paviljon, 7—31. oktobar.

Miha Maleš—Stane Čuderman, Zajednička izložba, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 30. oktobar—20. novembar.

Živorad Nastasijević, Izložba slika, freski i crteža, Beograd, Novinarski klub, 6—20. novembar.

Salon d'Automne, Pariz, 4. novembar—18. decembar (Uzelac, Šumanović, Konjović, Aralica, Milunović, Plančić, Hegedušić).

Razstava slovenskega modernega slikarstva, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1—8. decembar.

Salon des Tuileries, Pariz (Milo Milunović).

Kamilo Ružička, samostalna izložba, Varaždin.

Jovan Bijelić: prelaz ka kolorističkom ekspresionizmu.

Ivan Radović: primitivistička faza.

Marino Tartalja: ponovna asimilacija sezanovskih principa u tretmanu prostora i boje.

1928.

Zagreb: počinje da izlazi Hrvatska revija, urednik: V. Livadić.

Beograd: Osnivanje grupe Zograf, s programom oslonca na nacionalnu tradiciju, pripremana od 1925. Članovi: V. Pomorišac, Ž. Nastasijević, I. Kolarović, J. Car, Ž. Sekulić i dr.

Beograd: otvoren Umetnički paviljon Cvijete Zuzorić.

Sonja Kovačić-Tajčević, II samostalna izložba, Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. januar—11. februar.

Ljuba Ivanović, samostalna izložba, Paviljon Oficirskog doma, januar.

Salon des Indépendants, Pariz, januar—februar (Šumanović: Pijana lađa; Uzelac, Milunović, Aralica, Konjović).

Exposition du Groupe des artistes yougoslaves de Paris, Pariz, Rue Michelet 9, 23—28. februar.

Ivan Radović, II izložba slika, Beograd, Paviljon Oficirskog doma, februar.

Momčilo Stevanović—Dragan Beraković, zajednička izložba, Beograd, Paviljon Oficirskog doma, februar.

Krsto Hegedušić—Milenko Šerban, zajednička izložba, Novi Sad, Berza, februar.

Petar Dobrović, samostalna izložba, Osijek, februar, Sombor.

Lada — XI izložba, Beograd, februar.

Milan Konjović, samostalna izložba, Prag, Umelecke besede, 1—10. april.

Risto Stijović, samostalna izložba, Beograd, Novinarski klub, april.

XXVI Proljetni salon, Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. april—15. maj.

Umetniška matica: Slovenska moderna umetnost 1918—1928, Ljubljana, VIII ljubljanski velesajem, 2—11. jun.

XXVI umetnostna razstava Slovenskega umetniškega društva (T. Kos, N. i D. Vidmar), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 3—17. jun.

Petar i Nikola Dobrović, zajednička izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 2—18. jun.

Umetnostna razstava: Četvrta generacija, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1—22. septembar.

Sava Šumanović, V samostalna izložba, Beograd, Novi univerzitet, 9—23. septembar.

Société de la gravure sur bois originale, Troisième exposition, Pariz, Pavillon de Marsan, 8. novembar—23. decembar.

Britanska savremena umetnost: Sekcija sa Bijenala u Veneciji, Ljubljana, Narodna galerija, 25. novembar—12. decembar, Zagreb, Umjetnički paviljon.

Božidar Jakac, Kolekcija Afrike, Los Anđelos, Stendhal Gallery; Ljubljana, Jakopičev paviljon, 16. decembar 1928—6. januar 1929.

Milena Pavlović-Barili, samostalna izložba, Beograd, Novinarski klub, decembar.

Izložba beogradskih umetnika, Šabac, decembar.

I jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd, Umetnički paviljon, 20. decembar 1928—15. januar 1929.

Izložba Četvorice (Babić, Becić, Miše, Vanka), Zagreb, Salon Bačić, novembar.

XXVII Proljetni salon (poslednja izložba). Zagreb.

XVI Esposizione internazionale, Venecija. Jugoslaviju predstavlja Tone Kralj. Milunović izlaže sa Pariskom školom.

Milan Konjović: početak plave faze (Moj atelje).

Vilko Gecan: put ka kolorističkom ekspresionizmu.

Milivoj Uzelac: orijentacija ka ilustrativnom žanru.

Tone Kralj: slikarstvo religiozne tematike sa elementima ekspresionizma forme.

Leo Junek: orijentacija ka socijalnoj umetnosti Zemlje.

1929.

Zagreb: osnovana grupa Trojice (Babić, Becić, Miše).

Zagreb: osnovana grupa Zemlja. Članovi: Augustinčić, Hegedušić, Ibler, Junek, Kršinić, Mujadžić, Postružnik, Ružička, Tabaković.

Britanska savremena umetnost: Sekcija sa Bijenala u Veneciji, Beograd, Umetnički paviljon, januar—februar.

Petar Dobrović, samostalna izložba, Zagreb, Salon Šira, januar; Novi Sad, novembar.

Toma Rosandić—Petar Palavičini, zajednička izložba, Beograd, januar.

Stojan Aralica, II samostalna izložba, Zagreb, Salon Bačić, 20—30. januar; Beograd, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, februar.

Vjekoslav Parać, I samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, mart.

Marino Tartalja—Sreten Stojanović, zajednička izložba, Beograd, Umetnički paviljon, mart.

Veljko Stanojević, Izložba slika, Beograd, Umetnički paviljon, 23. mart—3. april.

Jovan Bijelić, II samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, april.

Frano Kršinić, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 15—25. april.

I Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd, Umetnički paviljon, maj.

Exposition Internacional, Arte Yugoslavo, Barcelona, jun—septembar.

Branko Poljanski, samostalna izložba, Pariz, Galerie du Taureau, 7. jun—5. jul.

Ignjat Job, I samostalna izložba: Supetarski motivi, Split, Gusarov dom, 27. jun—11. jul.

Lazar Ličenoski, I samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

Ivan Radović, III samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

Mihailo Petrov, I samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, septembar.

XV razstava Narodne galerije: Lojze Dolinar—Anton Gojimir Kos—France Pavlovec, Ljubljana, Jakopičev paviljon, oktobar—novembar.

II jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd, Umetnički paviljon, oktobar—novembar.

I izložba grupe Zemlja, Zagreb, Salon Ulrich, 5—14. novembar.

Kosta Hakman, samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, novembar; Zagreb.

I izložba grupe Oblik, Beograd, Umetnički paviljon, decembar.

Milan Konjović, samostalna izložba, Prag, Aleševa dvorana Umelecke besede, 23. oktobar—10. novembar.

Juraj Plančić, samostalna izložba, Pariz, Galerie de Seine, decembar.

Nikola Martinoski, samostalna izložba, Skoplje.

Kamilo Ružička, samostalna izložba, Sarajevo.

Roman Petrović—Đoko Mazalić—Karlo Mijić, zajednička izložba, Sarajevo, Salon Skočajić, novembar.

Petar Palavičini, samostalna izložba, Prag.

Milo Milunović, samostalna izložba, Pariz, Galerie Cardo.

1930.

Beograd: Nadrealistički almanah Nemoguće (L'impossible). Saradnici: A. Breton, V. Ž. Bor, Đ. Kostić, K. Popović, O. Davičo, A. Vučo, D. Matić, P. Eluard, B. Péret, L. Aragon, R. Shar, A. Thirion. Ilustracije: V. Bor, Đ. Jovanović, Đ. Kostić, N. Živanović, M. Ristić, A. Vučo, O. Davičo.

Izložba francuske grafike XIX i XX veka, Beograd, Umetnički paviljon, 26. januar—5. februar; Zagreb, Umjetnički paviljon, 4—20. maj; Ljubljana, Narodna galerija, 6—30. jun.

Djela naših slikara rođenih 1885—1895, Zagreb, Štomajerova galerija, januar—februar.

Zora Petrović, II samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, 26. januar—4. februar.

Exposition Polianski, Pariz, Galerie Zborowski, januar. Toma Rosandić, Samostalna izložba, Rotterdam, Kunstkring, februar.

Đuro Tiljak, samostalna izložba, Zagreb, Salon Ulrich, 24. februar—10. mart.

Salon des Indépendants, Pariz, mart (Konjović, Plančić, Perić, Kovačić-Tajčević).

XIII izložba Lada (grupa Zograf), Beograd, Umetnički paviljon, april.

Mirko Kujačić—Mihailo Tomić, zajednička izložba, Beograd, Novinarski klub, april.

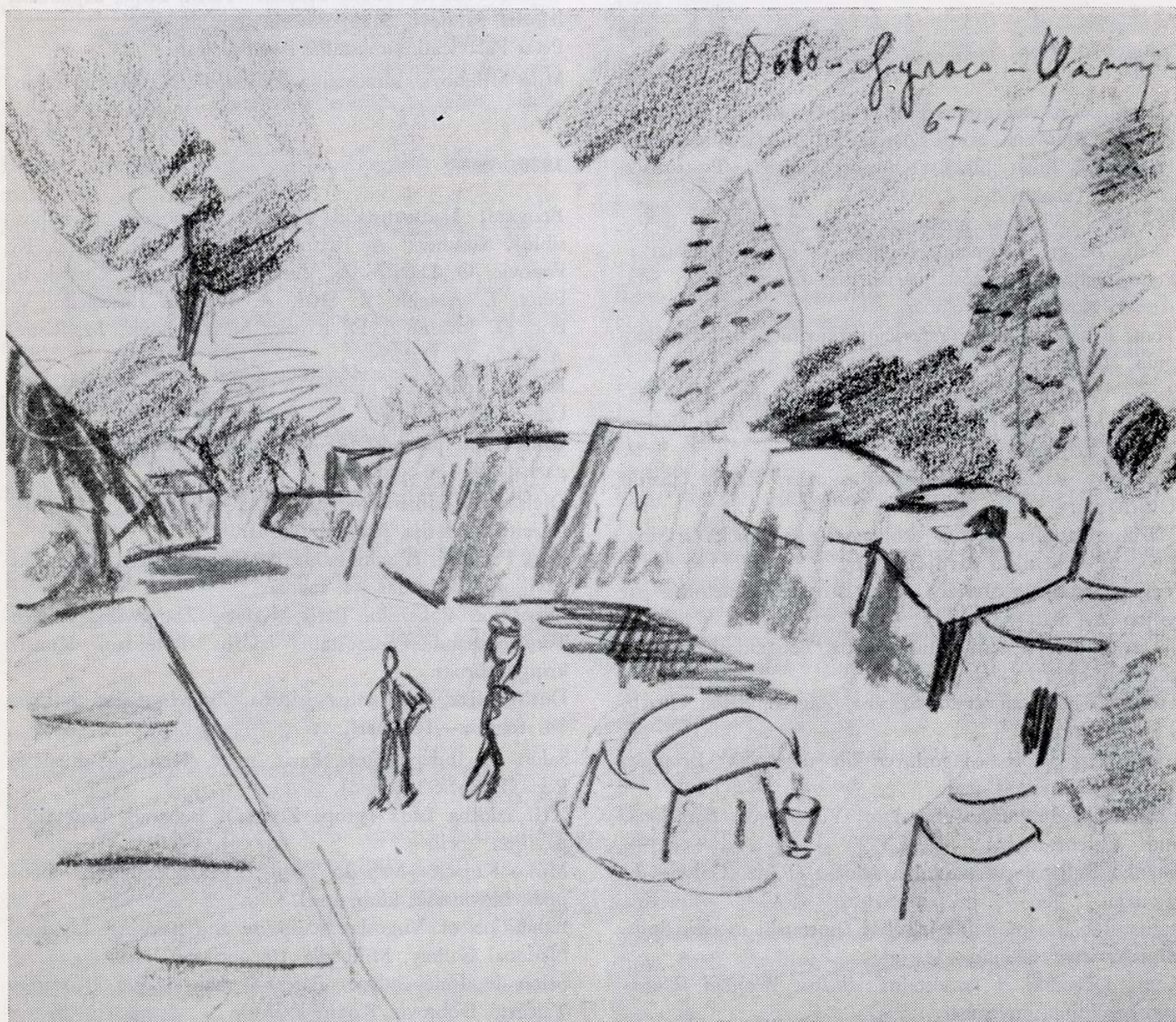
Exhibition of Yugoslav sculpture and painting, London, National Gallery, Millbank, 10. april—9. jun.

Salon des Indépendants, Pariz, 5. maj—1. jun (Kovačić-Tajčević, Dobrović, Konjović).

Udruženje grafičkih umjetnika, Zagreb, Salon Ulrich, 17. april—8. maj.

Sodobna grafika: Grupe Zemlja i Četvrta generacija, Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj.
 Izložba grupe Oblik, Split, Salon Galić, 11—25. maj.
 II prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd, Umetnički paviljon, 10. maj—4. jun.
 Izložba jugoslovenskog pejzaža, Beograd, Umetnički paviljon, jul.
 Mihailo Petrov, II samostalna izložba, Beograd, Umetnički paviljon, septembar.
 III jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.
 Umjetnička izložba, Sarajevo, novembar.
 Marijan Trepše, Izložba slika, Zagreb, Salon Ulrich, 1—13. oktobar.
 I izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb, Umjetnički paviljon, novembar.

Vladimir Becić, samostalna izložba, Zagreb, Umjetnički paviljon, novembar.
 Rista Stijović—Petar i Nikola Dobrović, zajednička izložba slika, skulptura i arhitekture, Beograd, Umetnički paviljon, 9—30. novembar.
 I izložba grupe Trojica (Becić, Babić, Miše), Zagreb, Umetnički paviljon, 9—20. novembar.
 Vilko Gecan, samostalna izložba, Njujork, The Art Center, 17—29. novembar.
 Kamilo Ružička—Omer Mujadžić, zajednička izložba, Sarajevo, Salon Skočajić, decembar.
 Izložba ruske umetnosti (Sutin, Gončarova, Terešković i drugi), Beograd, Umetnički paviljon.
 Ivo Šeremet, samostalna izložba, Beograd.
 Đorđe Andrejević-Kun, I samostalna izložba, Beograd.
 Marijan Trepše, samostalna izložba, Zagreb.



RASTKO PETROVIĆ, BOBO ĐULASO DŽAMIJA, 1929, PASTEL

LITERATURA III DECENIJE (IZBOR)

1916.

Predgovor kataloga I Proljetnog salona, Zagreb, Salon Ulrich, mart—april.

1918.

Iljko Gorenčević, Slikarstvo Petra Dobrovića, Književni jug, Zagreb, knj. I, br. 12, str. 456—466.

1919.

V. Živojinović, Akcija „grupe umetnika”, Misao, Beograd, knj. I, sv. 4, str. 317—323.

Moša Pijade, Izložba grupe umetnika, Radničke novine, Beograd, 1. decembar.

Popović Branko, Exposition des Artistes Yougoslaves au Petit Palais, Revue Yougoslave, I, br. 11—12, str. 521—544.

Dobrović Petar, Povodom izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu, Dan, I, br. 3, str. 41—44.

Dobrović Petar, Slikarski pravci XIX i XX veka, Dan, Novi Sad, I, br. 9—10, str. 150—152.

Popović Sava, O sintetičkoj umetnosti, Misao, Beograd, knj. 2, sv. XI, str. 873—876.

Veno Pilon, Boljševiki in umetnost, Svoboda, Ljubljana, str. 22—25.

Miroslav Krleža, VI izložba Proljetnog salona, Plamen, Zagreb, br. 13, str. 24—29.

1920.

Sava Popović, O sintetičkoj umetnosti, Misao, Beograd, knj. II, sv. XI, str. 843—876.

Gorenčević Iljko, Umetnost i revolucija, Naša sloga, II, 39, 2—3, 40, 2—3.

Todor Manojlović, Petar Dobrović, Misao, Beograd, knj. II, sv. II, str. 547—554.

K. Dobida, XVII umetnostna razstava, Ljubljanski zvon, XL, br. 6, str. 382—383.

Iljko Gorenčević, Predgovor kataloga VIII Proljetnog salona, Osijek.

Iljko Gorenčević, Studija o izložbi „Proljetnog salona”, Jug, Osijek, III, 115, 119—121.

Slavko Batušić, Gustav Krklec, Ljubomir Micić, U spomen Proljetnom salonu, Nova Evropa, Zagreb, knj. I, br. 12, str. 464—468.

1921.

Lj. Micić, Kandinski, Zenit, Zagreb, br. 5, str. 10—11.
Ljubomir Micić, Čovek i umetnost, Zenit, Zagreb, br. I.
Ljubomir Micić, Duh zenitizma, Zenit, Zagreb, br. 7, str. 3—5.

Selesković dr. M. T., Ekspresionizam, Misao, Beograd, knj. VII, sv. 44, str. 241—249, sv. 45, str. 329—334.

Florent Fels, Kubizam, Zenit, Zagreb, br. 6, str. 4—6.

Dragan Aleksić, Dadaizam, Zenit, Zagreb, br. 3, str. 5—6.

Dragan Aleksić, Kurt Schwitters Dada, Zenit, Zagreb, br. 5, str. 5—7.

Dragan Biblić, Dadaizam, Zenit, Zagreb, br. 1, str. 9—11.

Ivan Gol, Zenitistisches Manifeste, Zenit, Zagreb, br. 5, str. 1—2.

Lazarević Branko, Iz prolegomena za jednu estetiku, SKG, N. S. Beograd, knj. III, sv. 7, str. 531—538, sv. 8, str. 615—621.

Branko Lazarević, Priroda, umetnost i estetika, SKG, N. S., Beograd, knj. II, br. 5, str. 344—354, sv. 6, str. 436—446.

Iljko Gorenčević, Preodređenje doživljaja likovne umjetnosti. Vidici s nekih usponaka našeg modernog vajarstva, Savremenik, Zagreb, br. 3, str. 171—182.

Josip Kulundžić, Mistika i nova umetnost, Kritika, Zagreb, br. 5, str. 188—189.

Slavko Batušić, Umetnost, tradicija i mi, Nova Evropa, Zagreb, knj. II, br. 6, str. 235—237.

Babić Ljubo, Umjetnička naiva, Nova Evropa, Zagreb, knj. 2, br. 14, 1. avgust, str. 554—561.

Stanko Vurnik, Pota moderne umetnosti, Plamen, Ljubljana, sv. 8, str. 91—93.

Moša Pijade, Položaj umetnika u našem društvu, Slobodna reč, Beograd.

K. D. (Karel Dobida), Sodobne misli o upodabljačoju umetnosti. O prilici XVII umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu, Ljubljanski zvon, Ljubljana, god. LI, br. 2, str. 103—112.

Sava Šumanović, Predgovor kataloga samostalne izložbe, Zagreb.

Rastko Petrović, Konstruktivno slikarstvo, Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti, Savremenik, Zagreb, br. III, str. 183—184.

Antun Branko Šimić, Konstruktivno slikarstvo, Savremenik, Zagreb, god. XIV, br. 3, str. 184—185.

Antun Branko Šimić, Slikarstvo u nas, Savremenik, Zagreb, br. II, str. 73—77.

Petar Dobrović, Izložba g. Emanuela Vidovića — izložba g. Jovana Bijelića — Petra Dobrovića — Siba Miličića, SKG, N. S., Beograd, knj. IV, br. 5, str. 462—467.

Bogdan Popović, U slavu jednih i drugih, SKG, N. S., Beograd, knj. IV, br. 7, str. 538—546, 618—624.

Rastko Petrović, Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića, Radikal, Beograd, br. 22, str. 2, br. 25, str. 2—3.

Miroslav Krleža, Marginalije uz slike Petra Dobrovića, Savremenik, Zagreb, sv. 4, str. 193—205.

Branko Popović, II izložba grupe umetnika. Slike Petra Dobrovića i arh. Luja Čačinovića, SKG, N. S., Beograd, knj. II, str. 140—146.

1922.

Branko Popović, Izložba vajarstkih i neimarskih radova Stamenka Đurđevića i neimara Momira Korunovića, SKG, 217.

Vasilij Kandinski, Slikarstvo kao čista umetnost (prevod Mihaila Petrova), Misao, Beograd, knj. X, sv. 1, str. 1379—1382.

Ljubomir Micić, Manifest, Zenit, Zagreb, br. 11, str. 1. Ljubomir Micić, Savremeno, novo i slučeno slikarstvo, Zenit, Zagreb, br. 10, str. 13.

S. G., Dva ljuta brata, Kritika, Zagreb, sv. 2, str. 64. Dragan Aleksić, Dadaizam (klub dada bluf), Dada Jazz, Zagreb, str. 4—7.

A. Debeljak, O dadaizmu, Ljubljanski zvon, Ljubljana, br. 3, str. 190—192, br. 4, str. 254—256.

Petrović Rastko, Umetnička izložba (Mila Milunovića i Sretena Stojanovića), Misao, Beograd, knj. X, sv. 6, str. 1686—1691.

B. Popović, Izložba slikarskih radova Veljka Stanojevića, SKG, VII, 223.

Mole dr Vojeslav, Umetnost in narava, Ljubljanski zvon, Ljubljana, god. XLII, br. 1, str. 8—18, br. 2, str. 65—71.

Karel Dobida, Slovenska moderna umetnost, slikarstvo, Ljubljana, Narodna galerija.

Dr Izidor Cankar, Slovenska moderna umetnost, Ljubljana, Narodna galerija.

Frst, XX umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, Dom in svet, XXXV, str. 44—48.

Todor Manojlović, Peta jugoslovenska umetnička izložba, Misao, Beograd, knj. IV, br. 61—62, str. 1064—1073.

Mihailo Petrov, Jugoslovenska umetnostna razstava v Beogradu, Slovenci, Slovenec, Ljubljana, 24. juni.

Branko Popović, V jugoslovenska umetnička izložba, S. KG, N.S., Beograd, knj. VI, sv. 5, str. 380—384, sv. 6, str. 460—467, sv. 7, str. 537—540, sv. 8, str. 617—623.

France Stele, Peta jugoslovenska umetnostna razstava, Čas, Ljubljana, br. 5—6, str. 387—394.

Boško Tokin, Peta jugoslovenska umetnička izložba, Kritika, Zagreb, knj. III, br. 6, str. 281—283.

Dr Ljubo Škreblin, Slovenci na V jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Beogradu, Slovenski narod, Maribor:—Ljubljana, 11. juli.

Đurić D.M., Naša grafika na V jugoslovenskoj izložbi, Politika, Beograd, 16. VII.

1923.

Ljubomir Micić, Zenitizam kao balkanski totalitator novog života i nove umetnosti, Zenit, Zagreb, br. 21, str. 1—4.

Dragan Aleksić, Evropa u znaku crnačke umetnosti, Misao, Beograd, knj. XI, sv. 1, str. 51—56.

Dragan Aleksić, Konstruktivno slikarstvo, Misao, Beograd, knj. XI, sv. 7, str. 543—546.

Bogdan Popović, Koja je umetnička vrednost crnačke plastike, SKG, N.S., Beograd, knj. VIII, br. 1, str. 12—34, sv. 2, str. 115—126, sv. 3, str. 103—224.

Josip Kulundžić, Kubizam, Savremenik, Zagreb, br. 1, str. 23—30.

Todor Manojlović, Duh futurizma, Misao, Beograd, knj. XII, sv. 3, str. 808—814.

Radoje Marković, Primitivizam i umetnost, Raskrsnica, Beograd, br. 9, str. 32—36.

Antun Branko Šimić, Situacija njemačkog slikarstva. Anketeta o novom naturalizmu. Situacija francuskog slikarstva, Savremenik, Zagreb, br. 4, str. 235—237.

Fr. Stelè, Umetnost in Slovenci, Dom in svet, XXXVI, str. 287—296.

1924.

Sava Šumanović, Zašto volim Poussinovo slikarstvo, Književnik, Zagreb, br. 2 (jun), str. 57—59.

Sava Šumanović, Slikar o slikarstvu, Književnik, Zagreb, br. 1 (maj), str. 20—24.

Antun Branko Šimić, Slikarstvo i geometrija (Sava Šumanović), Književnik, Zagreb, br. 2 (jun), str. 65.

Mih. S. Petrov, Sezan i njegovi naslednici, Pokret, Beograd, br. 16, str. 270—273.

Gorenčević Iljko, O materijalističkom posmatranju umetnosti, Književna republika.

Marko Car, O umetničkoj kritici i širenju umetnosti, SKG, N.S., Beograd, knj. 11, br. 8, str. 595—604.

August Cesarec, Umetnost i ruski radnik (uvod u prikaz o ruskom slikarstvu), Književna republika, Zagreb, br. 8, str. 315—321.

August Cesarec, Savremenik ruski slikari, Književna republika, Zagreb, br. IX, str. 374—381.

Ljubomir Micić, Manifest varvarizma duha i misli na svim kontinentima, Zenit, Zagreb, br. 38, str. 2—4.

Ljubomir Micić, Zenitizofija ili energetika stvaralačkog zenitizma, Zenit, Zagreb, br. 26—33, str. 1—5.

Ljubomir Micić, Nova umetnost, Zenit, Beograd, br. 34.

Miroslav Krleža, Severni gradovi — kriza u slikarstvu, Književna republika, Zagreb, br. 1, str. 22—28.

Jerolim Miše, Naša likovna umetnost, Književna republika, Zagreb, knj. I, str. 158—164.

France Mesesnel, Naše razmerje do umetnosti, DiS, god. XXXVII, str. 168—172.

France Mesesnel, Moderno slovenačko slikarstvo, Nova Evropa, knj. X, br. 7 i 8, 1. IX, str. 214—218.

1925.

K. Strajnić, Petar Dobrović, Nova Evropa, Zagreb, knj. XI, br. 8, str. 89—93.

Karel Dobida, Impresionizam, ekspresionizam, kubizam, Kritika, Zagreb, br. 6, str. 89—90.

France Stele, Fran i Tone Kralj, Predgovor kataloga, Ljubljana.

Rome Bučar, O bratih Kraljih, Kritika, Ljubljana, sv. 8, str. 114—115.

Radoje Marković, Naše društveno rastrojstvo, Raskrsnica, Beograd, decembar—januar, knj. 4, br. 21—22, str. 36—39.

Petrović Veljko, Naše građanstvo i naši umetnici, LMS, Novi Sad, knj. 304, sv. 1—2, str. 139—144.

Izidor Cankar, Razstava moderne dekorativne umetnosti v Parizu, Slovensko umetnostno zgodovino, V, br. 3, str. 104—108.

1926.

Rastko Petrović, Savremeno francusko slikarstvo na izložbi Cvijete Zuzorić, SKG, N.S., Beograd, knj. XIX, str. 297—301.

Sreten Stojanović, Izložba savremenih pariskih majstora, Misao, knj. XII, sv. 1—2.

Mih. S. Petrov, Početak umetničke sezone u Beogradu. Izložba savremenih pariskih majstora, LMS, knj. 310, sv. 2—3.

Dr. Stanko Vurnik, K sobodni upodabljači umetnosti, Dom in svet, Ljubljana, br. 280.

Dr Stanko Vurnik, umetnostna kritika kot družebna vrednota, Dom in svet, Ljubljana, XXXIX, str. 89—93.

1927.

Sreten Stojanović, Za objavljivanje ličnosti, Misao, knj. XXV, sv. 1—2, str. 106—109.

Todor Manojlović, Naša kulturna kriza, LMZ, Novi Sad, knj. 311, sv. 3, str. 249—253.

Dobrović Petar, O umetničkom gledanju, Novi Sad, 4, 39, 7—9.

Boško Tokin, VI jugoslovenska izložba u Novom Sadu, LMS, Novi Sad, knj. 314, sv. 1, str. 106—110.

Kašanin Milan, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, SKG, knj. XXI, str. 377—379, 450—454, 530—534.

Sreten Stojanović, VI jugoslovenska umetnička izložba u Novom Sadu, knj. XXIV, sv. 3—4, str. 221—231.

K(arel) Dobida, Slovensko umetničko društvo, Letopis Matice Srpske, Novi Sad, maj—jun, god. CI, knj. 312, sv. 2—3, str. 365—371.

K(arel) Dobida, Prošlogodišnja umetnička sezona u Slovenačkoj, Letopis Matice Srpske, Novi Sad, mart, god. CI, knj. 311, sv. 3, str. 424—437.

Fr(ance) Stelè, Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, Dom in svet, Ljubljana, god. XL, br. 4, str. 156—158.

Mihailo Petrov, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, Letopis Matice Srpske, Novi Sad, CI, knj. 312, sv. 2—3, str. 360—361.

Mesesnel France, Likovna umetnost Slovenačke, SKZ, 202.

1928.

Vasa Pomorišac, Kriza naše likovne umetnosti, LMS, Novi Sad, knj. 316, sv. 2, str. 259—263.

Mih. S. Petrov, Kriza naše likovne umetnosti, LMS, knj. 315, sv. 3, str. 321—324.

Mih. S. Petrov, Naši umetnici i kriza naše likovne umetnosti, LMS, knj. 317, sv. 2.

Zoltan Čuka, „Bauhaus”, SKG, Beograd, knj. 315, sv. 2. Petar Dobrović, O umetničkom gledanju, Novi Sad, br. 39, str. 7—9.

Kosta Strajnić, Evropsko vajarstvo XIX i XX veka, LMS, knj. 317, sv. 2, 209.

Boško Tokin, Sedam posleratnih godina naše književnosti, LMS, knj. 318, sv. 3.

T. M. (Todor Manojlović), Izložba slika Save Šumanovića, SKG, knj. XXV, br. 2.

Veljko Petrović, Enciklopedija Stanoja Stanojevića, Beograd.

France Mesesnel, Pedeset let slovenskega slikarstva, Dom in svet, XLI, str. 145—148.

France Stele, Umetničko življenje v letu 1927, Dom in svet, Ljubljana, XLI, str. 121—123.

M. Nehajev. Naša mlada likovna umjetnost, Hrvatska revija, Zenit, god. I, br. 1—2, str. 137—140.

1929.

V. Objektivizam grupe Oblik, Politika, Beograd, 17. XII. Stefan Hakman, Izložba slika skulpture i arhitekture, umetničke grupe Oblik, Misao, knj. XXXI, sv. 1—4, str. 466—469.

Rome (Jerolim Miše), Slikarske izložbe 1928, Književnik, Zagreb, god. II, br. 1, str. 30—33.

Miloš Crnjanski, Posleratna književnost II, LMS, knj. 320, sv. 3.

Branko Popović, Umetnički paviljon u Beogradu — Jesenja izložba beogradskih umetnika, SKG, knj. XXVI, br. 3, br. 4.

N. J. (Rastko Petrović), Izložba slika Milana Konjovića, Parisko slikarstvo i naši slikari u Parizu, Politika, Beograd, 30. XI, st. II.

V. Objektivizam grupe „Oblik”, Politika, Beograd, 7. decembar.

M. Krleža, uz slike Vladimira Becića, Hrvatska revija, Zagreb, br. 1, god. II, str. 23—27.

Ljubo Babić, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, Hrvatsko kolo, Zagreb, knj. 10.

Ljubo Babić, O našem likovnom izrazu, Hrvatska revija, Zagreb, br. 3.

Dobrović Petar, Umetnost XX veka, Otadžbina, I, br. 12, str. 2.

1930.

Todor Manojlović, Izložba umetničke grupe „Oblik”, SKG, knj. XXIX, br. 1.

Polu sata umetničkog razgovora u paviljonu. Slikar Petar Dobrović o savremenom stremljenju slikarstva i ulozi jugoslovenske umetnosti, Beograd, Pravda, br. 309, str. 8.

Sreten Stojanović, Savremeni izraz u umetnosti, Politika, Beograd, 15. juli.

Manifeste du Panréalisme Poljanski Exposition Poljanski, Pariz Galerie Zborowski, januar.

Đuro Tiljak, Zapad i istok likovnih problema, Književnik, Zagreb, br. 2, god. III, str. 76—77.

1933.

France Stele, Theme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildendem Künstler, Leipzig.

1934.

France Kralj, Autobiografija „Moja pot”, Ljubljana.

1939.

Vladislav Kušan, Pedeset godina hrvatske umjetnosti, Hrvatska revija, Zagreb, br. 4, str. 182—190; 193—200.

France Stele, Slovenska likovna umetnost 1918—1938, Jubilejni zbornik Slovenije, Ljubljana.

1943.

Ljubo Babić, Umjetnost kod Hrvata, Zagreb.

Ivo Šrepić, Hrvatska umjetnost, Zagreb.

Fran Šijanec, Slovensko slikarstvo in kiparstvo od impresionizma do novejše dobe, Umetniški zbornik, Ljubljana, br. 1. str. 141—168.

1946.

Grga Gamulin, Povodom izložbe slikarstva i kiparstva Jugoslavije XIX i XX vijeka, Hrvatsko kolo, Zagreb, str. 280—293.

1949.

France Stele, Slovenski slikarji, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana.

1951.

Đorđe Popović, Beogradsko slikarstvo i vajarstvo 1920—1940, Lik, Beograd (1. mart).

1952.

Momčilo Stevanović, Put srpskog slikarstva, Jugoslavija, Beograd, br. 6, str. 79—86.

1953.

Slavko Batušić, Pola vijeka hrvatskog slikarstva (slikarstvo zagrebačkog središta), Katalog izložbe Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva, Zagreb, 1900—1950.

France Stele, Pola vijeka slovenskog slikarstva, Katalog izložbe Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva, Zagreb. Miodrag Kolarić, Pedeset godina srpskog slikarstva, Katalog izložbe Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva, Zagreb.

Radoslav Putar, U modernoj galeriji „Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva”, Naprijed, Zagreb, (29. maj).

Slavko Batušić, Srpski slikari na izložbi Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva, Naprijed, Zagreb, (24. maj).

Mića Bašičević, Između impresionizma i apstraktne umetnosti, Krugovi, Zagreb, br. 6.

Mića Bašičević, Srpsko slikarstvo između Nadežde i Lubarde, Naprijed, Zagreb, (12. jun).

France Mesesnel, Umetnost in kritika, DZS, Ljubljana, Milan Kašanin, Savremeni beogradski umetnici, Prosveta, Beograd.

1954.

Stanislav Vinaver, Još jednom pola veka jugoslovenskog slikarstva, Umetnost i kritika, Beograd, (1. januar).

1955.

Miodrag B. Protić, Srpska umetnost između dva rata, Delo, Beograd, juli, br. 5, str. 504—513.

Miodrag B. Protić, Savremenici I, likovne kritike i eseji, Nolit, Beograd.

1956.

Lazar Trifunović, Konstruktivizam u srpskom modernom slikarstvu I i II, Delo, Beograd, br. 5 (maj) i br. 6 (jun).

1957.

Miodrag B. Protić, Od kubizma do apstrakcije, časopis Jugoslavija, Beograd, br. 14.

Zoran Kržišnik, Neke tendencije našeg ekspresionizma, časopis Jugoslavija, Beograd, br. 14, str. 176.

1958.

Dr Pavle Vasić, Umetničke grupe u Srbiji, Umetnost, Zagreb, br. 10, str. 10.

Miroslav Krleža, Eseji, Prosveta, Beograd.

Dr Luc Menaše, Avtoportret v svetu i pri nas (zgoda-vina in problematika), Predgovor za katalog izložbe Avtoportret na slovenskem, Moderna galerija, Ljubljana, oktobar.

1959.

Lazar Trifunović, Srpska likovna kritika, Izraz, Sarajevo, septembar, knj. VI, br. 9, str. 251—263.

Enciklopedija likovnih umjetnosti, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, I—IV, 1959—1966.

1960.

France Stele, Umetnost v primorju, Slovenska matica, Ljubljana, (Veno Pilon, str. 178—182).

Antun Branko Šimić, Sabrana djela, knjiga II i III, Znanje, Zagreb.

1961.

Slavko Batušić, Novija jugoslovenska umjetnost, Umjetnost u slici, Matica hrvatska, Zagreb.

Doris Baričević, Proljetni salon, Katalog izložbe 60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj, Zagreb.

Dr Fran Šijanec, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor.

Momčilo Stevanović, Predgovor za katalog Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad (drugo izdanje 1962).

Luc Menaše, Avtoportret v zahodnem slikarstvu, Slovenska matica, Ljubljana, (Pilon, Kralj).

1963.

Moša Pijade, O umetnosti (predgovor: Lazar Trifunović), SKZ, Beograd.

1964.

Moderna galerija—Vodnik—Ljubljana, 1964. (tekst Ljerk Menaše).

Miodrag B. Protić, Savremenici II, likovne kritike i eseji, Nolit, Beograd.

Lazar Trifunović, Predgovor za katalog izložbe Novi realizam III Decenije, Galerija Kulturnog centra, Beograd.

D.(ragoslav) Grbić, Realizam III decenije, Telegram, Zagreb, (25. septembar).

1965.

Aleksa Čelebonović, Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji, Jugoslavija, Beograd.

Marija Pušić, Predgovor za katalog izložbe Jugoslovenska grafika XX veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, oktobar—decembar.

Draga Panić, Slikarstvo od 1900—1945, Monografija Muzeja savremene umetnosti, Beograd, str. 26—30.

1966.

Božidar Gagro, Periferna struktura (od Karasa do Exata), Život umjetnosti, Zagreb, br. 1, str. 15—25.

Jerko Denegri, Predgovor za katalog izložbe Jugoslovenski crtež XX veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Špelca Čopić, Slovensko slikarstvo, Cankarjeva založba, Ljubljana.

1967.

Božidar Gagro, Slikarstvo Proljetnog salona, 1916—1928, Život umjetnosti, Zagreb, br. 2.

Dr Lazar Trifunović, Antologija srpske likovne kritike, Srpska književna zadruga, Beograd.

BIOGRAFIJE I INDIVIDUALNE BIBLIOGRAFIJE

U bibliografijama, datim uz biografije umetnika, iscrpno su, pored treće decenije, obuhvaćene samo još poslednje godine druge decenije. Iz bibliografija kasnije nastalih tekstova izabrane su samo monografije, katalozi retrospektivnih izložbi i najvažniji sintetični napisi u kojima se tretiraju problemi u vezi sa umetnikovim radom u pomenutom periodu. S obzirom da će ostali tokovi i periodi razvoja naše savremene umetnosti biti sukcesivno obuhvaćeni novim izložbama u našem Muzeju i odgovarajućim katalozima, zbir ovih pojedinačnih bibliografija pružiće na kraju veoma iscrpnu, što je moguće kompletniju bibliografiju za svakog umetnika.

Radi uštede u prostoru, umesto naziva lista odn. časopisa i mesta izlaženja data je skraćunica, ali samo u slučajevima kad je u pitanju publikacija koja je izlazila u toku treće decenije. Spisak tih skraćunica ujedno predstavlja spisak listova i časopisa koji su u to vreme pisali o problemima savremene jugoslovenske umetnosti.

SKRAĆENICE ZA NASLOVE LISTOVA I ČASOPISA IZ TREĆE DECENIJE KOJE SU UPOTREBLJENE U LITERATURI

AT	—	Agramer Tagblatt, Zagreb
BD	—	Beogradski dnevnik, Beograd
Bl	—	Balkan, Beograd
BON	—	Beogradske opštinske novine, Beograd
Bu	—	Budućnost, Beograd
Čs	—	Čas, Ljubljana
Da	—	Dan, Beograd, Novi Sad
DD	—	Die Drau, Osijek
De	—	Demokratija, Beograd
DM	—	Der Morgen, Zagreb
Do	—	Domovina, Zagreb
DS	—	Dom in Svet, Ljubljana
DV	—	Deutsches Volksblatt, Novi Sad
Ed	—	Edinost, Ljubljana
Ep	—	Epoha, Beograd
GSHS	—	Glas Slovenaca, Hrvata i Srba, Zagreb
HD	—	Hrvatska država, Zagreb
Hi	—	Hipnos, Beograd
HK	—	Hrvatsko kolo, Zagreb
HKr	—	Hrvatski kritičar
HL	—	Hrvatski list, Osijek
HM	—	Hrvatska metropola, Zagreb
HNj	—	Hrvatska njiva, Zagreb (Jugoslavenska njiva; Jugoslav. obnova — Njiva)
HO	—	Hrvatska odbrana, Osijek
HP	—	Hrvatski pokret, Zagreb

HPr	—	Hrvatska prosvjeta, Zagreb
HR	—	Hrvatska revija, Zagreb
HRč	—	Hrvatska riječ, Split
Hrv	—	Hrvatska, Zagreb
HSm	—	Hrvatska smotra, Zagreb
HSt	—	Hrvatska straža, Zagreb
Ht	—	Hrvat, Zagreb
IL	—	Ilustrovani list, Beograd
INJ	—	Ilustrovani novi jug, Zagreb
IV	—	Ilustrovani Vijenac, Zagreb
Jg	—	Jug, Osijek
JL	—	Jutarnji list, Zagreb
JN	—	Jutarnje novosti
JNj	—	Jugoslavenska njiva, Zagreb (Hrv. njiva; Jugosl. obnova — Njiva)
JONj	—	Jugoslavenska obnova — Njiva, Zagreb (Hrv. njiva; Jugosl. njiva)
JP	—	Jadranska pošta, Split
Ju	—	Jutro, Ljubljana
Jug	—	Jugoslavija, Ljubljana
JuL	—	Jugoslovenski list, Sarajevo
KJ	—	Književni jug, Zagreb
KK	—	Književna kritika, Beograd
KN	—	Književne novine, Zagreb
Knj	—	Književnik, Zagreb
Ko	—	Korablja, Split
KP	—	Književni polet, Šabac
KR	—	Književna republika, Zagreb
Kri	—	Kritika, Zagreb
Kt	—	Kritika, Ljubljana
KZP	—	Kulturno zgodovinski poskus, Ljubljana
Lč	—	Luč, Trst
Li	—	Literatura, Zagreb
LMS	—	Letopis Maitce srpske, Novi Sad
LZ	—	Ljubljanski zvon, Ljubljana
Ml	—	Mladika, Ljubljana
Ms	—	Misao, Beograd
MŽ	—	Mali žurnal, Beograd
Na	—	Narod, Sarajevo
NaE	—	Naša Epoha, Zagreb
ND	—	Novo delo, Split
NDL	—	Narodni dnevnik, Ljubljana
Ne	—	Nedelja, Beograd
NESHs	—	Narodna Enciklopedija srpsko-hrvat.-slovenačka, Zagreb
NG	—	Naš glas, Trst
NL	—	Novi list, Beograd
NN	—	Narodne novine, Zagreb
No	—	Novosti, Zagreb
NoB	—	Novosti, Beograd
NoE	—	Nova Evropa, Zagreb
Np	—	Napredak, Niš
NP	—	Narodna politika, Zagreb
NR	—	Naši razgledi, Ljubljana
NS	—	Novi Sad, Novi Sad
NSP	—	Nova Severna politika, Subotica
NV	—	Novi vidici, Beograd
Ob	—	Obzor, Zagreb
Om	—	Omladina, Zagreb

50E	—	50 u Evropi, Beograd
15D	—	15 dana, Zagreb
Pk	—	Pokret, Zagreb
Pl	—	Plamen, Zagreb
Po	—	Politika, Beograd
Pra	—	Pravda, Beograd
Pre	—	Pregled, Sarajevo
Pro	—	Progres, Beograd
Pu	—	Putevi, Beograd
Ra	—	Raskrsnica, Beograd
RaL	—	Razgledi, Ljubljana
Rb	—	Republika, Zagreb
Rč	—	Riječ, Zagreb
RČSHS	—	Riječ Srba-Hrvata-Slovenaca, Zagreb
Rd	—	Radikal, Beograd
Re	—	Reč, Beograd
RN	—	Radničke novine, Beograd
RS	—	Reč i slika, Beograd
Sa	—	Savremenik, Zagreb
SKG	—	Srpski književni glasnik, Beograd
Sl	—	Sloboda, Sarajevo
SL	—	Sarajevski list, Sarajevo
Slo	—	Slovenec, Ljubljana
SM	—	Socijalna Misao, Zagreb
SN	—	Slovenski narod, Maribor—Ljubljana
So	—	Somborska reč, Sombor
SP	—	Savremeni pregled, Beograd
SR	—	Südslavische Revue, Sarajevo
SS	—	Sloga, Sombor
ST	—	Slobodna tribuna, Zagreb
Str	—	Straža, Osijek
Sv	—	Svijet, Zagreb
SvB	—	Svedočanstva, Beograd
TG	—	Trgovački glasnik, Beograd
Tr	—	Tribuna, Ljubljana
Trb	—	Tribuna, Beograd
UL	—	Učiteljski list, Ljubljana
Vč	—	Večer, Zagreb
Vd	—	Vidov dan, Novi Sad
Ve	—	Venac, Beograd
Vi	—	Vijavica, Zagreb
Vj	—	Vijenac, Zagreb
VN	—	Varaždinske novosti, Varaždin
Vo	—	Volja, Beograd
VP	—	Večernja pošta, Sarajevo
Vr	—	Vreme, Beograd
Za	—	Zastava, Novi Sad
ZD	—	Zagrebački dnevnik, Zagreb
Ze	—	Zenit, Zagreb—Beograd
ZL	—	Zora-Luč, Ljubljana
ZT	—	Zagreber Tagblatt, Zagreb
ZUSHS	—	Zgodovina umetnosti pri Sloven., Hrvat. in Srbih, Ljubljana
ZUZ	—	Zbornik za umetnostno zgodovino, Ljubljana
Zv	—	Zvono, Zagreb
Ži	—	Život, Zagreb
ŽiS	—	Življenje in svet, Ljubljana
ŽR	—	Život i rad, Beograd
You	—	Yougoslavia, Zagreb

Rođen u Jastrebarskom 1890. Slikarstvo uči na Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu 1908—10 (profesor M. K. Crnčić i B. Č. Sesija), i na Akademiji u Minhenu 1910—13. (profesori A. Jank i F. Stuck). Istovremeno sluša predavanja iz istorije umetnosti. U Parizu boravi 1913—14, kada se vraća u Zagreb. Od 1918. radi kao prvi kustos Moderne galerije; kasnije bio njen direktor. Studijsko putovanje u Španiju 1920. Bavi se scenografijom, ilustracijom knjiga, saraduje u nizu časopisa, objavljuje studije i knjige iz istorije umetnosti (*Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, 1929; *Zlatni vijek španske umjetnosti*, 1944; *Francusko slikarstvo XIX i XX* 1954; *Između dva svijeta*, 1955. itd. Prvi put izlaže 1909. Samostalne izložbe 1913, 1957. i 1966. u Zagrebu. Izlaže sa grupom *Medulić* 1920. na IV, V, i VI jugoslovenskoj izložbi, na Proljetnom salonu 1916—22, sa grupom *Trojice* od 1930—35, *Nezavisni umetnici* 1923, *Hrvatski umjetnici* 1936—42; u Rimu 1911, Parizu 1919, Firenci 1924, Njujorku, Cirihu 1926, Lvovu i Firenci 1927, Barceloni 1929, Londonu 1930. i dr.

Na početak Babićevog formiranja vidljivi su uticaji secesije. Posle kraće faze simbolističkog ekspresionizma 1916—20. tokom treće decenije u njegovom slikarstvu prevladava težnja ka građenju forme na osnovu otvorenijih kolorističkih odnosa.

Bibliografija

Deanović Mirko, Naša umjetnost u Rimu, *Jg*, I, 1911, br. 5, s. 136—139.— *Andrija Milčinić*, Slike, *HK*, 1912, knj. VII, s. 493—494.— *Moša Pijade*, Kroz jugoslovensku izložbu, *Mali žurnal*, 1912 (O umetnosti, *SKZ*, 1963, s. 70).— *K. Strajnić*, Ljubo Babić, *Sa*, 1913.— *A. G. Matoš*, Vodom i kopnom, *Sabrana djela*, 1913, knj. 8, s. 180.— *Andrija Milčinić*, Naši umjetnici u Beču, *NN*, LXXX, 1914, br. 43.— *Kršnjavi Iso*, Malo umjetničke kritike, *HKr*, 1, 1914, br. 1, s. 2.— *Lunaček Vladimir*, Naši najmlađi umetnici, *Sa*, IX, 1914, s. 431—436.— *Dr. Kršnjavi Iso*, Hrvatski Proljetni salon, *MN*, LXXXII, 1916, br. 77, 78, 79.— *Lunaček Vladimir*, Ljubo Babić, *Sa*, XI, 1916, br. 1—11, s. 39—40.— *Schneider Artur*, Uz novije slike Ljube Babića, *HPr*, III, 1916, br. 4—6, s. 98, 123, 125, 127, 129, 133, 161, 163.— *Šimić Antun Branko*, Proljetni salon — Grafika — Plastika, *Vi*, 1, 1917, br. 1, s. 1—3, br. 2, s. 4—7.— *Krklec Gustav*, Ej nigde gu nema, *GSHS*, 1, 1918, br. 118, s. 2.— Iz naših umjetničkih ateliera. Kod Ljube Babića, *Ob*, 1918, 6. XII, br. 276, s. 3.— Iz umjetničkog svijeta. Božićna izložba u salonu Ulricho-

vom, *Ob*, 1918, 20. XII, br. 288, s. 2.— *B. Novaković*, Izložba zagrebačke umetničke škole, *KJ*, 1918, knj. II, br. 4, s. 151—152.— *Živojinović V.*, Akcija grupe umetnika, *Ms*, 1919, sv. IV, s. 320.— *Boško Tokin*, Izložba naših umetnika u Parizu, *Pl*, 1919, br. 13, s. 24—29.— *Moša Pijade*, Izložba Grupe umetnika, *Radničke novine*, 1919 (O umetnosti, *SKZ*, 1963, s. 87—91). — *I. Vavpotič*, Epilog jugoslovenskoj razstavi v Parizu, *LZ*, 1920, god. XL, br. 1, s. 14—20.— *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 464.— *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1070.— *Mesarić K.*, Izložba proljetnog salona u Zagrebu, *Ms*, 1923, knj. XII, sv. 6, s. 1080.— *B.*, XVII izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 1, s. 30—32.— *Jerolim Miše*, Sedamnaesta izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1923, s. 460—461.— *Krleža Miroslav*, Kriza u slikarstvu, *KR*, II, 1924—25, knj. II, br. 1, s. 22—28.— *Kašanić Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 532.— *Walter Fuerst and Samuel J. Hume*, XXth Century Stage Decoration, London, 1928.— *Josip Horvat*, Slovenski kvartet. Izložba Babić—Becić—Miše—Vanka u Salonu Umjetnosti R. Bačića, *JL*, 1928, br. 6063, s. 11.— *Pasarić Ivo*, Salon umjetnika — Intimna izložba četvorice slikara, *Rč*, XIV, 1928, br. 296, s. 3.— *B. Rossani*, Ljubo Babić, *La Epoca*, Buenos Aires, 1929.— *Batušić Dr. Slavko*, Likovni život, Četvorica, *HR*, 1929, br. 2, god. II, s. 135—140.— *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe 1928, *Knj*, 1929, I, br. 1, s. 30—33.— *Uz slike Ljube Babića*, *Knj*, 1929, IX, br. 9, s. 347.— *Kus Nikolajev Mirko*, Ljubo Babić i hrvatska moderna umjetnost, *SM*, 3, 1930, br. 5, s. 79—80.— *Šrepel Ivo*, Le retour à la couleur, *You*, 2, 1930, 64, 2.— *Hergešić Ivo*, Jedan umjetnički događaj. Izložba Babić, Becić, Miše, *JL*, XIX, 1930, br. 6751, s. 8.— *Batušić Slavko*, Izložba Becić—Babić—Miše, *No*, XXIV, 1930, br. 310, s. 12.— *Ivo Režek*, Becić—Babić—Miše, *VN*, 1929/1930, br. 51, s. 3—4.— *B. R.*, Izložba Babić—Becić—Miše, *HSt*, 1930, br. 264, s. 4.— *M. Bartulica*, Tri hrvatska umjetnika, *Om*, 1930—1931, br. 4, s. 18—20.— *Slavko Batušić*, Likovni život. Becić—Babić—Miše i „Zemlja”, *HK*, 1931, knj. XII, s. 345—346.— *Majstori Kista*, Babić—Becić—Miše, *15D*, 1931, br. 5, s. 74—76.— *Izložba Babića, Becića i Miše-a*, *Sv*, 1931, br. 21, s. 532—543.— *Josip Horvat*, Događaj u našoj likovnoj umetnosti. Izložba Babić—Becić—Miše, *JL*, 1931, br. 7108, s. 8—9.— *Hergešić Ivo*, Grupa Trojica i Max Pechstein, *Ob*, 1932, br. 278, s. 2—3.— *Batušić Slavko*, Babić—Becić—Miše i Pechstein, *HR*, 1932, br. 12, s. 771—773.

Izvod iz novije bibliografije: *Matko Peić*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe, *Institut za likovne umjetnosti JA*, Zagreb 1957.— *Vinko Zlamalik*, Ljubo Babić, *Naprijed*, Zagreb 1960.— *Matko Peić*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe, *Galerija likovnih umjetnika, Osijek* 1965.

Rođen u Slavonskom Brodu 1886, umro u Zagrebu 1954. Pohada školu M. K. Crnčića i B. Č. Sesije 1904. u Zagrebu; god. 1905. odlazi u Minhen (privatni tečaj H. Knirra); 1906—1909. studira na minhenskoj akademiji (profesori L. Herterich i H. Haberman); 1909—10. boravi u Parizu i radi na *Académie de la Grande Chaumière*. 1910. vraća se u zemlju, živi u Osijeku do 1913. kada prelazi u Beograd gde sa Đ. Jovanovićem vodi slikarsku školu. Posle I svetskog rata boravi u Zagrebu; od 1919—23. radi u Blažuju kod Sarajeva, zatim se vraća u Zagreb. Član grupe *Četvorica* od 1925. (Babić, Bečić, Miše, Vanka), a od 1929. jedan je od osnivača grupe *Trojica* (Bečić, Babić, Miše). Prvi put izlagao na jubilarnoj izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu 1905, zatim na Prvoj, Četvrtoj, Petoj i Šestoj jugoslovenskoj izložbi, na izložbama u *Salon d'Automne* u Parizu, na proljetnim i letnjim izložbama Udruženja Cvijeta Zuzorić u Beogradu, sa grupama *Nezavisni*, *Medulić*, *Sava*, *Četvorica*, *Trojica*; u Ženevi 1920, Njujorku 1924—25, Lvovu 1927, Barceloni 1929, Londonu 1930. Samostalno izložbe u Zagrebu 1910, 1919, 1921, u Beogradu i Osijeku 1922, a posle 1930. učestvovao na brojnim izložbama.

Za vreme studija u Minhenu gde je sa Račićem i Krajevićem predstavljao tzv. hrvatsku školu, Bečić slika tonski koncipirane mrtve prirode i portrete. U periodu od 1919—23. njegovo slikarstvo dobija sezanišćka obeležja naglašenih volumena i strože konstrukcije. Posle ekspresionizma i klasicizma, oko 1930. godine njegov izraz je u znaku veće spontanosti, jedinstva grafičkog i kolorističkog elementa.

Bibliografija

A. G. Matoš, Dojmovi s umjetničke izložbe. *HSm*, 1909, knj. V, s. 274—277. — Milan Predić, Četvrta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1912, s. 950. — V. Živojinović, Akcija „Grupe umetnika”. *Mr*, 1919, knj. I, sv. 4, s. 322. — Moša Pijade, Izložba „Grupe umetnika”. *O umetnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963 (Radničke novine, Beograd, 1919). — Vladimir Lunaček, Dvije umjetničke izložbe. *Ob*, 1919, br. 229, br. 302, br. 304, br. 307. — Radoslav Bačić, Izložba Vladimira Bečića u Zagrebu, *Jg*, 1919, br. 263, s. 4—5. — Joca Savić, Slike Vladimira Bečića. *JNj*, 1920, br. 1, str. 15—16. — M. Bartulica, Naša Golgota. S kolektivne izložbe Vladimira Bečića. *Do*, 1920, br. 3, s. 1—3. — Proljetni salon. *HO*, 1920, br. 121, s. 1; br. 122, s. 2; br. 127, s. 3—4; br. 132, s. 1; br. 133, s. 2. — A., Izložba Vladimira Bečića u Zagrebu, *ZL*, 23, 1920—21, 7, s. 201. — Petar Križanić, Izložbe. *Kri*, 1921, sv. IV (april), s. 146—146. — Radoslav O(blak), Kolektivna izložba slika Društva umetnika SHS u Sarajevu.

Na, 1921, br. 53, s. 1—2; br. 55, s. 1. — (Vladimir) Lunaček, Izložba Vladimira Bečića. *Ob*, 1921, br. 52, s. 2. — Disk (pseud.), Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi. *JONj*, 1921, br. 1, s. 13. — Todor Manojlović, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Mr*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1068. — Branko Popović, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu. *SKG*, 1922, knj. VI, s. 382—384 i 464. — Dr Fr. Stelè, V. jugoslovenska umetnostna razstava. *Čs*, 1922, letnik XVI, s. 392. — Velibor Jonić, 5. jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 19. VI 1922, s. 2—4. — L. V., Dvije slikarske izložbe. *HO*, 1922, br. 86, s. 2. — (Ciblar) Nebajev (Milutin), XVII proljetni salon. *JL*, 1923, br. 4081, s. 10; br. 4098, s. 5; br. 4102, s. 7; br. 4109, s. 7. — D. Bubić, Proljetni salon 1923. *Vč*, br. 747, s. 5; br. 750, s. 5; br. 752, s. 5; br. 754, s. 5. — Slavko Batušić, XIX proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — A. C., Proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 13—14, s. 439. — Jerolim Miše, Naša likovna umjetnost. *KR*, april 1924, god. II, br. 4. — Bogdan Radica, Naše likovne vrijednosti. *HRč*, 1924, br. 139. — Grupa nezavisnih u Splitu. *HRč*, 1924, br. 135, s. 510—512. — Jerolim Miše, Poslednja izložba Proljetnog Salona. *KR*, 1924—1925, br. 4, s. 183—184. — Boško Tokin, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *LMS*, knj. 314, sv. 1, s. 108. — Milan Kašarin, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 532. — Sreten Stojanović, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *Mr*, 1927, knj. XXIV, sv. 3—4, s. 229. — Đ. P. B., Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — Vl. Čepulić, Naši umjetnici u Filadelfiji. *Ob*, 1927, br. 3, s. 2. — ab, Naša umjetnost u inozemstvu. Uspjesi u Americi. *Ob*, 1927, br. 36, s. 2. — Vladimir Bečić, *Sv*, 1927, br. 16, s. 354. — Ljubo Babić, Pioniri našeg slikarstva. *Sv*, 1928, knj. 6, br. 26. — Josip Horvat, Slikarski kvartet. Izložba Babić—Bečić—Miše—Vanka u Salonu Umjetnosti R. Bačića. *JL*, 1928, br. 6063, s. 11. Miroslav Krleža, Uz slike Vladimira Bečića. *HR*, 1929, br. 1, s. 23—27. — Slavko Batušić, Četvorica (Lj. Babić, V. Bečić, J. Miše, M. Vanka). *HR*, 1929, br. 2, s. 135—140. — Ljubo Babić, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 185—186. — Ivo Režek, Bečić—Babić—Miše. *VN*, 1929—1930, br. 51, s. 3—4. — Sreten Stojanović, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *Po*, 11. V 1930, s. 7. — Momčilo Nastasijević, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 214. — Stefan Hakman, Druga proletnja izložba. *Mr*, 1930, knj. XXXIII, sv. 1—4, s. 147. — Ivo Hergešić, Jedan umjetnički događaj. Izložba Babić, Bečić, Miše. *JL*, 1930, br. 6751, s. 8. — Slavko Batušić, Izložba Bečić—Babić—Miše. *No*, 1930, br. 310, s. 12. — B. R., Izložba Babić—Bečić—Miše. *HSt*, 1930, br. 264, s. 4. — Slavko Batušić, Likovni život. Bečić—Babić—Miše i „Zemlja”. *HK*, 1931, knj. XII, s. 344—345. — M. Bartulica, Tri hrvatska umjetnika. *Om*, 1930—1931, br. 4, s. 18—20. — Miroslav Krleža, O Vladimiru Bečiću. *HR*, 1931, br. 1, s. 70—73. — Vladimir Bečić, Uspo-

mene. *Sa*, 1931, br. 11. — Majstori kista Babić—Becić—Miše. *15D*, 1931, br. 5, s. 74—76. — Izložba Babića, Becića i Miše-a. *Sv*, 1931, br. 22, s. 532—543.

Izvod iz novije bibliografije: *Karel Dobida*, Slikar Vladimir Becić, *NR*, 1934, s. 186—189. — *Matko Peić*, Predgovor za katalog „Vladimir Becić, retrospektivna izložba 1904—1954”, Zagreb 1957. — *France Stelè*, Vladimir Becić (uvod za katalog retrospektivne izložbe). Ljubljana 1957. — *Matko Peić*, Vladimir Becić. Izd. Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1966.

JOVAN BIJELIĆ

Rođen 1886. u Koluniću kod Bos. Petrovca. Umro 1964. u Beogradu. Slikarstvo uči tri godine u Sarajevu kod Jana Karela Jenevskog, zatim na Akademiji u Krakovu 1909—13 (profesori T. Axentowicz, L. Wyczokowski, Weiss, Komacki i J. Pankiewicz). U Parizu boravi 1913—14. na *Académie de la Grande Chaumière* (prof. De Chirico); 1914. vraća se u Krakov, a zatim odlazi u Prag 1915 (prof. V. Bukovac). Prvi put izlaže 1912. godine u Sarajevu sa Mazalićem i Tješićem. Prvu samostalnu izložbu imao u Zagrebu 1919. u Salonu Ulrich. Samostalno izlagao u Beogradu 1929, 1932, 1936. i 1957. (retrospektiva); sa Miličićem i P. Dobrovićem 1921, sa grupom *Slobodnih* 1922, u okviru V jugoslovenske izložbe, grupom *Nezavisnih* 1923, grupom *Oblik* (čiji je jedan od osnivača) od 1928, na izložbama Proljetnog salona, proljetnim i jesenjim izložbama *Cvijete Zuzorić*. Od 1919. radio kao scenograf Narodnog pozorišta u Beogradu; imao privatnu slikarsku školu.

Posle impresionističke i sezanističke faze (1917—20) Bijelić se približava apstraktnom ekspresionizmu (slike *Borba dana i noći*, *Apstraktni predeo*, 1920). Kasnije njegov ekspresionizam postaje figurativniji i čvršći u volumenu i formi, da bi postepeno prešao u jednu vrstu muzejskog realizma (od 1925). Oko 1929. evoluirao ka kolorističkom ekspresionizmu koji će u periodu posle 1950. povremeno prelaziti u apstraktni ekspresionizam.

Bibliografija

Otvaranje prve izložbe umjetnika iz Bosne i Hercegovine, *SL*, 40, 1917, 249, 2. — *B. J.*, Umjetnička izložba u Sarajevu, *HNj*, 1917, br. 36, s. 647—648. — *Joca Savić*, Izložba Bijelićevih slika, *JNj*, 1919, br. 45, s. 712—723. — *Sova (pseud.)*, Izložbe grupe umjetnika, *Ep*, 1919, br. 17, s. 3. — *V. Živojinović*, Akcija „Grupe umjetnika”, *Ms*, 1919, knj. 1, sv. 4, 16. XII, s. 322. — *Gustav Krklec*, Kolektivna izložba J. Bijelića, *Rč*, 1919, br. 344, s. 3. — *A. D. Arambašić*, Izložba Jovana Bijelića, Siba

Miličića i Petra Dobrovića, *Ms*, 1921, VII, 46, s. 476. — *Vučetić Paško*, La grand via, *BD*, 1921, 298, 1. — *V. T.*, Izložba Bijelić—Dobrović—Miličić, *Tr*, 2, 12, 1921, 252, 3. — The Exhibition of the Group of Three, *You*, 1, 1921, 3, 9. — *Outsider*, Die XII Ausstellung des Frühlings Salon, *AT*, 1921, 311, 2—3. — *Petar Dobrović*, Izložba g. g. J. Bijelića, S. Miličića i P. Dobrovića, *SKG*, 1921, knj. 4, br. 6, s. 464—467. — *Pantagrue*, Dve izložbe, *BD*, 1921, 305, 3. — *Recte*, Serija jesenjih izložbi, *De*, 1921, III, br. 715, s. 6. — *Selesković M(omčilo)*, Izložba Bijelića, Miličića i Dobrovića, *Rb*, 5/1921, 119, 2. — *Bogdan Popović*, U slavu jednih i drugih, *SKG*, knj. 4, br. 7, 1921, s. 538—546. — *Recte*, Serija jesenjih izložbi, *De*, III, 1921, br. 715, s. 3. — *Z.*, Slikarski triumvirat u sali Stanković, *TG*, XXXI, 1921, br. 258, s. 1. — *R. Petrović*, Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića, *Rd*, 1921, I, br. 22, 25, s. 1—3. — Izložba Četvorice, XIII izložba Proljetnog salona, *Rč*, 1921, br. 272, s. 2. — *Ljubomir Micić*, Savremeno i moderno slikarstvo, *Ze*, 1921, br. 10, s. 13. — *Popović Branko*, Peta jugoslovenska izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 618—619. — *Velibor Jonić*, 5. jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI, s. 2—4. — *Dr. Fr. Stelè*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1912, let. XVI, s. 387—394. — Bosanski, dalmatinski i srbijanski slikari i kipari, *ZD*, 1922, br. 98, s. 2—3, br. 99, s. 2—3. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 5—6, s. 1073. — *R. Marković i M. Josić*, Jovan Bijelić, *Ra*, 1923, br. 6. — Eröffnung der XVIII Ausstellung des Proljetni salon, *ZT*, 1923, 38, 214, 4. — *Gustav Krklec*, Velika umetnička izložba u Beogradu, *Ms*, XIV, 1924, sv. 4, s. 310—312. — Otvaranje izložbe „Proljetnog salona” u Novom Sadu, *Pra*, 1924, 17. XII, s. 3. — *Kašanin Milan*, Izložba beogradskih slikara i vajara, *SKG*, 1924, knj. XI, s. 307. — *Pavle Lagarić*, Izložba beogradskih slikara i vajara futurista, *Za*, LV, 1924, br. 52, s. 3. — *Jonić Velibor*, Izložba beogradskih umjetnika, *Po*, XX/1924, br. 5676, 3. — *Rastko Petrović*, Izložba Cvijete Zuzorić, *Vr*, 1924, 18. II, s. 6. — *Slavko Batušić*, XIX proljetni salon, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *Radoje Marković*, Jovan Bijelić, *Ra*, 1924, knj. III, br. 13, 14, s. 86—87. — *R. B.*, Izložba Proljetnog salona, *NSP*, 1925, 409, 3. — Pred izložbu slika simpatičnog umjetnika Jovana Bijelića, *IL*, 5, 1925, br. 43, s. 29. — *Radoje Marković*, Izložba dekorativne i industrijske umjetnosti u Parizu, *Vr*, 1925, 3. VIII, god. V, s. 4. — *Miloš Crnjanski*, Slikarstvo Jovana Bijelića, *RS*, 1926, XI, s. 3—16. — Kroz beogradske umetničke atelije, *SP*, 1, 1926, 1.2. — *Kašanin Milan*, Stalna umetnička galerija, *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 613. — *Milan Kašanin*, Umetnička izložba u Beogradu, *LMS*, 1926, III. — *V.*, Slike gg. Bijelića i Veljka Stanojevića u Gardijskom domu, *Po*, 1926, 14. X. — *Milan Kašanin*, Pred obnovom istorijskog slikarstva, Veliki likovi g. g. Bijelića i V. Stanojevića, *Vr*, VI, 1926, br. 1733, s. 4. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto klubu, *Vr*, 1926, 18. VI, br. 1615, s. 5. — *Filakovac V.*, Karikature Bate Vukadinovića i Jovana Bijelića, *RS*, 1926, VIII, s. 120.

— *M. Cr(njanski)*, Pred izložbu J. Bijelića, *Vr*, 1926, 27. I, br. 1475, s. 5. — Slike g. g. Bijelića i V. Stanojevića u Gardijskom domu, *Po*, 1926, god. XXIII, 14. X. — *Mihailo S. Petrov*, Beogradske izložbe u maju i junu, *LMS*, 1926, knj. 310, III, VI. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *LMS*, 1927, X. — *Stanko Rac*, Pregled ovogodišnjih slikarskih izložbi, *Pre*, 1927, br. 4, s. 55—56. — *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 363. — *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 533. — *Đ. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1927, 4. VI, s. 6. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proletnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *Mihailo S. Petrov*, Dve značajne umetničke izložbe u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proletnog salona, *Vj*, 1927, 5. VII, 7, 8, 194—195. — U sunčanom ateljeu Jovana Bijelića, *Po*, 1928, 6. IX, s. 6. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe god. 1927, *Knj*, 1928, IV, br. 1, s. 25—28. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1928, 30. XII, s. 7. — *(Ivan) Radović*, Izložba slika g. Jovana Bijelića, *Pra*, XXV, 1929, br. 113, s. 6. — *Dora Pilković*, S proljetnje izložbe, *Ve*, 1929, sv. 9 i 10, s. 783—785. — Jovan Bijelić pred izložbu, *Po*, 1929, god. XXVI, 13. IV. — *B. Popović*, Izložba slika Jovana Bijelića, *SKG*, 1929, XXVII, s. 50—53. — *D. B.*, Slikar bosanske mistike, *Pra*, 1929, god. XXV, br. 100, s. 11. — Kolektivna izložba Jovana Bijelića u Umetničkom paviljonu, *Ms*, 1929, s. 174—176. — V proletnja izložba u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1929, 8. V, s. 8. — *Gustav Krklec*, Izložba slika J. Bijelića, *ŽR*, II/1929, knj. III, 477—8. V jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1929, 7. X, s. 8. — Prolećna izložba u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1929, 8. V. — *Todor Manojlović*, Izložba u Umetničkom paviljonu, *50E*, 1929, III, s. 19—20. — *Kašanin Milan*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, *LMS*, 1929, knj. 314, sv. 2, s. 276. — *Manojlović Todor*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu, *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 319. — *Kašanin Milan*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 3, s. 456. — *Pilković Dora*, Utisci sa jesenje izložbe, *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 6, s. 480—482. — *Popović Branko*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 302. — *Hakman Stefan*, Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe „Oblik”, *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 467. — *Gustav Krklec*, Jovan Bijelić, *ŽR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 18, s. 477—478. — *Krklec Gustav*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu, *ŽR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i vajara, *Ms*, 1929, knj. XXIX. — *Gustav Krklec*, Kolektivna izložba Jovana Bijelića, *Rč*, I, 1929, CXC, br. 344, s. 3. — *S. Stojanović*, Kolektivna izložba Jovana Bijelića, *RS*, 1929, 15. IV. — *Stefan Hakman*, Izložba Jovana Bijelića, *Ms*, 1929, XXX, sv. 1—2, s. 174—175. — Jovan Bijelić, *Horthern Whig*, 1930, 24. XII. — Jovan Bijelić, *Southwales Daily Post*, 1930, 17. IX. — *Pred-*

rag Karalić, Prolećna izložba Cvijete Zuzorić, *ŽR*, 1930, god. III, knj. V, sv. 30, s. 473. — *Nastasijević Momčilo*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 214. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 1930, 11. V, s. 7. — *Vaso Pomorišac*, Druga prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, *BON*, 1930, br. 13, VI, s. 666. — *Hakman Stefan*, Druga proletnja izložba, *Ms*, 1930, knj. XXXIII, sv. 1—4, s. 147. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *ŽR*, 1930, god. III, knj. V, sv. 25, s. 76. — *Stefan Hakman*, Jugoslavija u slici, *Pre*, 1930, VII, god. VI, knj. V, sv. 79, s. 496. — *St. Hakman*, Treća jesenja izložba, *Ms*, 1930, X, sv. 249—52, s. 146. — *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1930, 7. X, s. 9. — *Z. Simić*, Parada izložbe pejzaža, *Vo*, IV, 1930, knj. 1, sv. IV, s. 188—190. — *Stefan Hakman*, Izložbe i izlagači, *Pre*, 1930, XI, god. IV, knj. V, sv. 83, s. 741. — *Manojlović Todor*, Umetnički pregled. Izložba umetničke grupe „Oblik”, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 61. — *Moša Pijade*, O umetnosti, *SKZ*, 1963, s. 87—91.

Izvod iz novije bibliografije: *Peđa Milosavljević, Đorđe Popović, Aleksa Čelebonović*, Predgovori za katalog retrospektivne izložbe, 1957. — *Đorđe Popović*, Jovan Bijelić, Slikari i vajari, I, *Prosveta*, Beograd, 1957. — *Smail Tihjić*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe, Bihac, 1960. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, Beograd 1964, s. 37—48. — *Peđa Milosavljević i Đorđe Popović*, Jovan Bijelić, *Umjetnost*, Zagreb, 1957, br. 3, s. 7. — *Smail Tihjić*, Jovan Bijelić, doktorska disertacija, u rukopisu.

AUGUST ČERNIGOJ

Rođen u Trstu 1898. gde pohađa zanatsku školu (odsek za dekorativno slikarstvo); studira na Akademiji u Bolonji i Minhenu oko 1923. Godine 1925. pohađa *Bauhaus* u Vajmaru. U Parizu, u Lotovom ateljeu boravi 1925.

Černigoj je prvi predstavnik konstruktivizma među slovenačkim umetnicima. Bauhausovski principi kasnije će se razviti do geometrizovanog apstraktnog izraza. Bavio se monumentalnim zidnim slikarstvom.

Bibliografija

Ilustrator August Černigoj, *Ju*, 4. VIII 1923, br. 181. — *Karel Dobida*, Impresionizam, ekspresionizam, kubizam, *Kt*, 1925, sv. 6, s. 89—90. — *Silvester Škerl*, Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slo*, 1925, št. 154, s. 5. — *Ferdo Delak*, Avgust Černigoj, *Mn*,

1926—27, I, s. 20—23. — *A. Širok, Lč*, 1928, br. 2, s. 64. — *Heinz Luedecke*, August Černigoj und Ferdinand Delak, *Der Sturm*, Berlin, januar 1929, br. 10, s. 341. — *Ferdo Delak*, Junge slowenische kunst. *Der Sturm*, Berlin, 1929, br. 10.

Izvod iz novije bibliografije: *Dr Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost. Ljubljana, 1961, s. 104—107.

PETAR DOBROVIĆ

Rođen u Pečuju 1890, umro u Beogradu 1942. Studije slikarstva započeo na Umetničkoj akademiji u Budimpešti 1911, a zatim nastavio u Parizu do 1914. Od 1919. živi u Beogradu. Boravi u Dalmaciji 1915, po drugi put u Parizu 1926—28.

Prvi put izlagao u Budimpešti 1911, zatim u Pečuju 1913. U Budimpešti na izložbama mladih slikara 1916—17, na grupnim izložbama 1917—18, zatim na jugoslovenskoj izložbi u Parizu 1919, u Osijeku, Zagrebu, Beogradu i Novom Sadu 1920, na Proljetnom salonu u Zagrebu 1921, u Beogradu (sa S. Miličićem i J. Bijelićem) i sa grupom *Četvorica* (Dobrović, Bijelić, Miličić, Nastasijević), u Zagrebu 1921, na Petoj jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1922, na izložbi beogradskih slikara i vajara u Beogradu 1924, u Pragu (sa B. Popovićem) 1924, u Ljubljani (sa N. Dobrovićem, G. A. Kosom i L. Dolinarom), u Splitu 1925, u Filadelfiji 1926, u Parizu (u *Salon de L'Escalier* i *Salon d'Automne*) 1927, učestvovao na izložbi jugoslovenskog slikarstva i vajarstva u Londonu 1930. Priredio samostalnu izložbu u Novom Sadu 1927, Zagrebu, Osijeku i Somboru 1928, Novom Sadu i Zagrebu 1929, u Beogradu (Sa R. Stijovićem i N. Dobrovićem) 1930.

Godine 1913. radi kubističke crteže aktova. Od 1914—16. oseća se uticaj Sezanovih teorija. Od 1916. razvija ideje tzv. „monumentalnog stila XX veka“. God. 1919. nastaje jedna varijanta ekspresionizma sa istorijskom tematikom. Posle 1925. prelazi u izraziti kolorizam podstaknut orijentacijom ka umetnosti Van Goga, Gogena i fovista.

Bibliografija

I. Gorenčević, Slikarstvo Petra Dobrovića, *KJ*, 1918, knj. I, br. 12, s. 456—466. — *Banica Svetislav*, Umetnički rad Petra Dobrovića, *Za*, 1919, II, s. 240—245. — *Boško Tokin*, Izložba naših umjetnika u Parizu, *Pl*, 1919, br. 13, s. 24—29. — *T. Manojlović*, Petar Dobrović, *Ms*, 1920, 2, s. 547—554. — *Selesković Momčilo*, Dobrović i Čačinović, *Rb*, 1920, IV, br. 242, s. 3—4. — *Crnjanski Miloš*, Petar Dobrović, *Da*, 1/1920, br. 11—

12, s. 197—201. — *Crnjanski Miloš*, Pred izložbom Petra Dobrovića, *De*, 2/1920, 217, 2. — *Petar Dobrović*, Umetnički pregled (Vidović, Bijelić, Dobrović, Miličić). *SKG*, 1921, knj. 4, br. 6, s. 462. — *Bogdan Popović*, U slavu jednih i drugih, *SKG*, 1921, knj. IV, s. 538—546, 618—624. — *Popović Branko*, Druga izložba grupe umetnika, *SKG*, 1921, knj. II, s. 140—145. — *A.D. Arambašić*, Izložba Jovana Bijelića, Siba Miličića i Petra Dobrovića, *Ms*, 1921, 46, s. 476. — *Vučetić Paško*, „La grand via“, *BD*, 3/1921, 298, 1. — *Pantagrue*, Dve izložbe, *BD*, 3/1921, 305, 3. — *M. Krleža*, Marginalije uz slike Petra Dobrovića, *Sa*, 1921. — *R. Petrović*, Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića, *Rd*, 1921, I, 22, s. 2. — The Exhibition of Three (P. Dobrovitch, Sibe Militchitch, J. Biyelitch), *You*, 1, 1921, 3.9. — *Recte*, Serija jesenjih izložbi, *De*, 1921, III, br. 715, s. 6. — *Selesković M(omčilo)*, Izložba Bijelića, Miličića i Dobrovića, *Rb*, 5/1921, 119, 2. — *V. T.*, Izložba Bijelić—Dobrović—Miličić, *Tr*, 2, 12, 1921, 252, 3. — *Rastko Petrović*, Jedna beogradska izložba, *Kri*, 1921, br. 11 i 12, s. 446—448. — Outsider Die XIII Ausstellung des Frühlings Salon, *AT*, 36/1921, 311, 2—3. — Bosanski, dalmatinski i srbijanski slikari i kipari, *ZD*, 1922, br. 98, s. 2—3, br. 99, s. 2—3. — *Velibor Jonić*, 5 jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI, s. 2—4. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1070. — *Popović Branko*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 620. — *Dr Fr. Stelè*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, let. XVI, s. 387—394. — Naš veliki umetnički uspeh u Pragu. Izložba Branka Popovića i Petra Dobrovića, *Pra*, 18. XI 1924, s. 3. — *Kašanin Milan*, Izložba beogradskih slikara i vajara, *SKG*, 1924, knj. XI, s. 306—307. — *Krklec Gustav*, Velika umetnička izložba u Beogradu, *Ms*, 1924, knj. XIV, sv. 4, s. 311. — *Radoje Marković*, Skandal sa spomenikom u Velikom Bečkereku, *Ra*, 1924, VII, knj. III, br. 16. — *Rastko Petrović*, Izložba Cvijete Zuzorić, *Vr*, 1924, 18. II, br. 775, s. 6. — *Krklec Gustav*, Beogradski ateljeri, *Ob*, 1924, LXV, br. 75, s. 1, br. 105, s. 1. — *G. Krklec*, Slikar Petar Dobrović, *Pk*, 1924, 2, s. 24—25. — *Lovrić Božo*, Jugoslovenska izložba u Pragu, *ST*, 1924, 4, 566, s. 6, 567, s. 5. — *Lagarić Pavle*, Izložba beogradskih slikara i vajara futurista, *Zemun*, *Za*, LV, 1924, br. 52, s. 3. — *K. Strajnić*, Petar Dobrović, *NoE*, 1925, 21. I, knj. XI, br. 3, s. 83—93. — Suđenje predsedniku Baranjske republike — g. Petru Dobroviću i drugovima, *Vr*, 1925, 1. XII, god. V, br. 1420, s. 4. — *K. Dobida*, Spomladinska umetnostna razstava, *Kt*, 1925, sv. 5, s. 65—71. — *Petrov Mihailo*, Slikarstvo Petra Dobrovića, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 3, s. 430—434. — *Boža L. Pavlović*, Naši umetnici na strani. Izložba u Salonu Tiljerija, *Pra*, 1927, 19. VI, s. 5. — *Dobrović Petar*, O umetničkom gledanju, *NS*, 4, 1927, 39, 7—9. — *Georges Valdemar*, Jedna izložba inostranih u „Salon de l'Escalier“, *NS*, 4, 1927, 39, 11—12. — (*Valdemar Georges*), Radovi naših slikara u Parizu, *Sl*, 2, 1927, 404, 2. — *A(nte) Šumanović*, Izložba slikara Petra Dobrovića u Osijeku, *ŽR*, 1928, knj. I, sv. 4, s. 314—315

— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Petra i Nikole Dobrovića, *Knj*, 1928, VII, br. 4, s. 143—144. — *B. P.*, Izložba braće Dobrović, *Po*, 1928, 15. VI, s. 8. — *J. Miše*, Izložba Petra i Nikole Dobrovića, *Knj*, 1928, 4, s. 143—144. — *Lj. Babić*, Izložba Petra i Nikole Dobrovića, *Ob*, 1928, 9. VI. — *Babić Ljubo*, Pioniri našeg slikarstva, *Sv*, 1928, III, knj. 6, br. 26, s. 559—566. — *Draganić Josip*, Izložba braće Dobrović, *Rč*, XXIV, 1928, br. 139, s. 4. — *Josip Draganić*, Izložba Petra Dobrovića, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 7—8, s. 353—354. — *Hakman Stefan*, Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe „Oblik”, *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 467. — *M.*, Izložba slika Petra Dobrovića, *LMS*, 1929, knj. 322, sv. 3, s. 466. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe 1928, *Knj*, I/1929, br. 1, s. 30—33. — *Sreten Stojanović*, Izložba slika, skulpture i arhitekture, *Po*, 1930, 11. XI, s. 14. — Jedna uspela izložba, *Ne*, 1930, br. 193, s. 9. — *K. M. (Kašanin Milan)*, Petar Dobrović, Risto Stijović i Nikola Dobrović, *SKG*, 1930, knj. XXXI, s. 553. — *Manojlović Todor*, Umetnički pregled. Izložba umetničke grupe „Oblik”, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 60. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *ŽR*, 1930, god. III, knj. V, sv. 25, s. 65. — *Predrag Karalić*, Dobrović, Stijović, Dobrović. *ŽR*, 1930, god. III, knj. VI, sv. 36, s. 957—958. — Izložba slikara, skulptora i arhitekata, *Po*, 1930, 11. XI.

Izvod iz novije bibliografije: *Miroslav Krleža*, Petar Dobrović, *Zora*, Zagreb 1954. — *M. Krleža*, Predgovor kataloga izložbe, Beograd, 1955. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, Beograd, 1964, s. 49—57. — *Stojan Trumić*, Petar Dobrović (70 godina od rođenja slikara), *Izraz*, Sarajevo 1960, knj. VIII, br. 7—8, s. 103—107.

VILKO GECAN

Rođen u Kuželju kod Broda na Kupi 1894. U Zagrebu pohađa privatnu školu T. Krizmana 1912. Godine 1913—14. boravi u Minhenu (atelje L. Hertericha i E. Häckela). Posle I svetskog rata odlazi u Prag (atelje Preisslera) i povremeno se vraća u Zagreb. Radio u Berlinu u Heinesdorfovom ateljeu za slikanje na staklu 1923. g. Živi u Njujorku i Čikagu 1924—28, u Parizu 1928—29; ponovo se vraća u Njujork gde ostaje do 1932. godine, kada definitivno dolazi u zemlju. 1919. redovno učestvuje na izložbama Proljetnog salona u okviru grupe *Četvorica* (Varlaj, Trepše, Uzelac, Gecan). Izlaže sa *Zenitom* 1924, sa grupama *Oblik*, *Nezavisni*, *Zagrebački umjetnici*. Prvu samostalnu izložbu imao u Zagrebu 1921. godine, samostalno izlagao u Njujorku 1926. i 1930. i u Zagrebu 1932.

U grafičkim ciklusima *Klinika* i *Ropstvo na Siciliji* radi u duhu linearnog ekspresionizma (1920—21). Oko

1922. javlja se u njegovom delu uticaj kubizma u geometrijskom sintetizovanju forme. Posle 1928. evoluirao ka kolorističkom ekspresionizmu.

Bibliografija

Lunaček (Vladimir), Dvije umjetničke izložbe, *Ob*, 1919, br. 299, s. 2, br. 304, s. 4, br. 307, s. 9.— *Krklec Gustav*, Umjetnička kritika, *No*, 1920, k. 1, br. 12, s. 463—468.— *Šimić Antun Branko*, Deveta izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1920, br. 2, s. 4—5.— *R.L.*, VII izložba Proljetnog salona, *RčSHS*, 1920, br. 2, s. 2—3.— *Polić Nikola*, IX izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1920, I, br. 2, s. 4—5.— *Micić Ljubomir*, Deveta izložba „Proljetnog salona”, *NoE*, 1920, knj. 1, br. 12, s. 465—467.— *Lunaček (Vladimir)*, Deveta izložba „Proljetnog salona”, *Ob*, 1920, br. 265, s. 1, br. 266, s. 2, br. 267, s. 2, br. 276, s. 2.— *Sigma (Pseud)*, Izložba „Proljetnog salona”, *JL*, 1910, br. 2894, s. 10.— *Križanić Pjer*, X izložba Proljetnog salona, *Rč*, 1920, II, br. 219, s. 2—3.— *Petar Kršinić*, Vilko Gecan, *Kri* 1921, sv. 9 i 10, s. 377—379.— *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, 1921, br. 286, s. 6.— *B.T.*, Izložba Vilka Gecana u Zagrebu, *Tr*, 1921, 2, s. 226.— Kolektivna izložba Vilka Gecana u Umjetničkom paviljonu, *Ze*, 1921, br. 8, s. 10—11.— *Križanić P(jer)*, XII izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1921, br. 11—12, s. 445—446.— *Micić Ljubomir*, Putujući ekspresionizam i antikulturalni most, *Ze*, 1921, br. 3, s. 9—10.— *Šimić A.B.*, Izložba Vilka Gecana, *Sa*, 1921, br. 2, s. 119—120.— *Milutin Nehajev*, Jedno novo ime. Uz izložbu slika V. Gecana, *JL*, 1921, 3467, s. 4.— *Križanić Pjer*, Vilko Gecan, *Rč*, 1921, br. 250, s. 2.— Kolektivna izložba Vilka Gecana, *Ze*, 1921, br. 8, s. 10—11.— *Šimić Antun Branko*, Slikarstvo u nas, *Sa*, 1921, br. 2, s. 73—77.— *Križanić Petar*, Vilko Gecan. XI izložba „Proljetnog salona”, *Kri*, 1921, br. 9/10, s. 377—379.— Proljetni salon, *Ze*, 1921, br. 9, s. 13.— (*Nehajev Milutin*), Umjetničke izložbe, *JL*, 1921, br. 3485, s. 6, br. 3492, s. 5.— *Križanić Petar*, Umjetnički Zagreb, *Pk*, 1921, br. 12, s. 3.— *Kara Ljudevit*, Izložba Proljetnog salona, *No*, 1922, XVI, br. 283, s. 2.— *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1070.— *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 465.— *Šimić A.B.*, Proljetni salon, XV izložba, *Rč*, 1922, br. 150, s. 2.— *Dr. Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, XVI, s. 387—394.— *Jurković Vinko*, Izložba „Proljetnog salona”, *ST*, 1922, br. 310, s. 4.— *Lunaček (Vladimir)*, XV izložba „Proljetnog salona”, *Ob*, 1922, br. 281, s. 1—2, br. 288, s. 1, br. 285, s. 1.— *nt.*, Umetniške razstave v Zagrebu, *Ju*, 1922, br. 263, s. 6, br. 266, s. 7.— *Velibor Jonić*, 5 jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI s. 2—4.— *Ego*, Proljetni salon, *DM*, 1923, br. 26, s. 3—4.— *Nehajev (Milutin)*, XVII Proljetni salon, *JL*, 1923, br. 4081, s. 10, br. 4098, s. 5, br. 4102, s. 7, br. 4109, s. 7.— *M(ilčinović) And(rija)*, XVII izložba Proljetnog salona

u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, *ST*, 1923, br. 486, s. 3—4.— *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, 1923, br. 145, s. 4.— *Jurković Vinko*, Naša suvremena umjetnost, Povodom izložbe Proljetnog salona, *JNj*, 1923, knj. II, br. 2, s. 73—74.— *Mesarić K.*, Izložba proljetnog salona u Zagrebu, *Mr*, 1923, knj. XII, sv. 6, s. 1080.— *Miše Jerolim*, XVII izložba Proljetnog salona. XVIII izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1923, s. 459—462.— *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona”, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 1, s. 30—32.— *Bublić Dragan*, Proljetni salon, *Vč*, 1923, br. 747, s. 5, br. 748, s. 5, br. 750, s. 5, br. 752, s. 5, br. 754, s. 5.— *Mesesnel F.*, Slovenski in hrvaški umetniki, *Ju*, 1923, br. 230, s. 5—6, br. 244, s. 5—6.— *Mal Josip*, *ZUSHS*, 1924, s. 63.— *Batušić Slavko*, XIX Proljetni salon, *Vj*, II, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359.— *Parmačević Stjepan*, Naše negacije pred inostranstvom, *Rč*, 1924, V, br. 233, s. 3.— *Mesarić Kalman*, Jedan kulturni skandal, *ST*, 1924 br. 558, s. 99.— *Miše Jerolim*, Naša likovna umjetnost, *KR*, 1924—1925, knj. I, br. 4, s. 158—164.— *C. J. Bulliet*, Modernistic mural, *The Chicago Evening post Magazine of the Art World*, Čikago, 6. XII, 1927.— *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umjetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, str. 360—361.— *Marjanović Milan*, Naši umjetnici u Americi, *Vj*, 1927, k. VII, br. 3—4.— Slikar Vilko Gecan o Americi, *No*, 1928, br. 68, s. 4.— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, br. 3, s. 103—105.— (*Krenedić Kazimir*), XXVI izložba Proljetnog salona, *No*, 1928, br. 111, s. 7.— *Draganić Josip*, Izložba „Proljetnog salona”, *Rč*, 1928, 5. V, s. 3—5.— *Cenić*, XXVI Izložba Proljetnog salona, *Ob*, 1928, br. 116, s. 2—3, br. 123, s. 2—3, br. 143, s. 2—3.— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, VI, br. 3, s. 103—105.— *B(abić) Lj(ubo)*, Pioniri našeg slikarstva, *Sv*, 1928, knj. 6, br. 22, s. 359—566.— *M. Ive*, XXVI izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, sv. 6, str. 182—283.— Slikar Gecan o Sjevernoj Americi, *Iseljnik*, 1928, VII, br. 5—7, s. 3.— *Cvetišić Vjekoslav*, Vilko Gecan, *JL*, 1928, br. 5779, s. 8.— Slikar Gecan o Americi, *No*, 1928, br. 68, s. 4.— *Babić Ljubo*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 177—193.— *Edward Alden Jewell*, The Art Centre, *The New York Times*, N. York, 1930, 23. XI.— *Draganić Josip*, *O slikarstvu u Jugoslaviji*, *KN*, 1930, br. 11, s. 1—2.

Izvod iz novije bibliografije: *Josip Ladović*, Vilko Gecan, Naprijed, Zagreb, 1961.

VINKO GRDAN

Rođen u Đurđevcu 1900 godine. Prvo se upisuje na Višu školu za umjetnost i obrt, a zatim studira na Akademiji u Zagrebu (profesor Lj. Babić). Boravi u Pa-

rizu 1925—26. God. 1928—34. nastavnik crtanja na Učiteljskoj školi u Užicu; 1934. prelazi u Beograd gde stalno živi. Od 1945. profesor Akademije primenjenih umetnosti. Prvi put izlagao 1922 (sa I. Tabakovićem, J. Perićem, O. Postružnikom i dr.). Učestvuje na izložbama u *Salon d'Automne*, *Salon des Indépendants* u Parizu; na Proljetnom salonu; izlaže sa grupama *Šestorica* i *Zemlja*. U zemljaškoj fazi izraziti ekspresionista. U kasnijim delima — autoportretima, mrtvim prirodama i predelima — pokušava da pomiri Sezanovu strukturu sa Van Gogovom bojom.

Bibliografija

V. T. Lazić, Pariški Jesenji salon 1925. Pismo iz Pariza *Vj*, 1925, knj. V, br. 10, s. 252—253.— *L.*, Izložba „Šestorice” u Zagrebu. *NoE*, 1926, knj. 13, br. 7, s. 217—219.— *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona. *Vj*, 1927, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195.— *Milan Kašarin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531.— *M. Ive*, XXVI izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1928, knj. VIII, sv. 6, s. 282—183.— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona. *Knj*, 1928, br. 3, s. 103—105.— *Ljubo Babić*, Izložba grupe Zemlja. *Ob*, 1929, br. 305.— *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 191.— *Dr Slavko Batušić*, Izložba Udruženja umjetnika „Zemlja”, *HR*, 1929, br. 12, s. 420—423.

DUŠAN JANKOVIĆ

Rođen u Nišu 1894, umro u Beogradu 1950. Arhitekturu studirao u Beogradu od 1913. Učestvuje u I svetskom ratu i sa đaćkim odredom 1916. odlazi u Francusku. U Parizu boravi do 1935. kada se vraća u Beograd. Jednu godinu studira arhitekturu u privatnoj školi *Arcueil*, zatim slikarstvo u *Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* koju završava 1921. Bavi se s uspehom grafikom i grafičkom opremom knjiga. Učestvovao na brojnim izložbama primenjene umetnosti u Parizu, Varšavi, Beogradu. Samostalno izlagao u Nišu 1921. i Beogradu 1922. Retrospektive u Beogradu 1965. i Nišu 1966.

Njegovi radovi iz perioda 1924—1926 pokazuju uticaj ekspresionizma sa kubističkim shvaćenom formom.

Bibliografija

D. Z. Milačić, Prva slikarska izložba u Nišu, *Np*, 9. XI 1921.— *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička

izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1073.— Dekorativna umetnost, *Ms*, 1922, knj. VIII, sv. 55, s. 544—546. — Izložba Dušana Jankovića, *Hi*, 1922, br. 1, s. 22. — *Popović Branko*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 618. — *M.S.*, Izložba u Beogradu. Dekorativni radovi g. Dušana Jankovića, *IL*, 20. IV. 1921. — *Velibor Jonić*, 5. jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 19. VI 1922, s. 2—4. — *Dr. Fr(ance) Stelè*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, let. XVI, s. 387—394. — *Fl.*, Slikarska izložba D. Jankovića, *Bl*, 3. III 1922. — *Petar Bešević*, Povodom izložbe D. Jankovića, *Pro*, 21. V 1922. — *Filmus*, Izložba D. Jankovića, *Trb*, 31. III 1922. — Notes d'Art, *Eve*, Paris, 18. V 1924. — Devant la Cimaie, *Le Petit Journal*, Pariz 16. V 1924. — *Radoje Marković*, Izložba dekorativne i industrijske umetnosti u Parizu, *Vr*, 3. VIII 1925, s. 4. — *Ivo S.*, L'Exposition yougoslave, *Comoedia*, Pariz 6. X 1925. — Nous avons lu, *La Volonté*, Pariz, 1926. — *H.*, Izložba Lade, *Po*, 17. II 1931. — *Vuk Dragović*, Dušan Janković, *Po*, 27. XI 1931. — *G. Lebecalier-Chevignard*, La Décoration moderne à la Manufacture Nationale de Sèvres, *Album*, Paris, s. d.

Izvod iz novije bibliografije: *Vladimir Rozić*, Predgovor za katalog izložbe D. Jankovića, Niš 1966. — *Vladimir Rozić*, Grafičar Dušan Janković, *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske*, Novi Sad, br. 2, 1966.

IGNJAT JOB

Rođen u Dubrovniku 1895, umro u Zagrebu 1936. Od 1917. do 1920. pohađa u Zagrebu Višu školu za umjetnost i obrt (profesori F. Kovačević, O. Iveković, M. K. Crnčić, Lj. Babić). Godine 1920—21. pohađa u Rimu privatnu školu *Circolo Artistico*, zatim do 1922. boravi u Napulju i na Kapriju. Posle boravka u Srbiji od 1925—1927. prelazi u Vodice kod Šibenika, 1928—29. živi u Supetru na Braču. Od 1935. živeo u Zagrebu.

Prvi put izlaže u Zagrebu 1923. sa grupom *Nezavisnih umjetnika*, zatim sa grupom *Oblik*, na brojnim jesenjim i proletnjim izložbama Udruženja Cvijete Zuzorić u Beogradu. Prva samostalna izložba pod nazivom *Supetarski motivi*, u Splitu 1929. godine. Posmrtno izložbe u Beogradu, Splitu, Zadru, Rijeci, Dubrovniku, Ljubljani i Zagrebu.

Posle faze tzv. minijaturnog stila, nastale u Srbiji (u selu Kulini ispod Jastrepa), oko 1927. njegovo slikarstvo dobija nove oblike: kolorit postaje intenzivniji, namaz i potez snažniji i bogatiji. Posle 1930. g. ostvaruje poslednju varijantu kolorističkog ekspresionizma.

Bibliografija

B. Novaković, Izložba zagrebačke umjetničke škole, *KJ*, 1919, s. 151—152.— Zapisci jednog austrougarskog generala, *Ms*, 1921, knj. 5, sv. XXVII, s. 194—198.— *Z.TV*, Kulturni pregled. Izložbe, *Rč*, 1923. 17. XI.— *Tokin Boško*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 110.— *Stojanović Sreten*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *Ms*, 1927, knj. XXIV, sv. 3—4, s. 228.— *M*, Slikar koji kopa zemlju, *Po*, 1927, 12. VII.— *Dj.P.B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1927, 4. VI, s. 6.— *X.Y.*, Ignjat Job, slikar, *NoB*, 1928, 21. IV. — *Dragan Aleksić*, Jesenja izložba beogradskih slikara i vajara u novom paviljonu, *Vr*, 1928, 30. XII.— *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1928, 30. XII, s. 7.— *N. Bartulović*, S otvaranja Jobove izložbe, *ND*, 1929, 1. VII.— V jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1929, 7. X, s. 8.— Splitske izložbe, *Ko*, 1929, knj. I, br. 2.— Pred izložbu slikara Ignjata Joba, *ND*, 1929, br. 157.— *Dora Pilković*, Utišci s prve jesenje izložbe, *Ve*, 1929, knj. XIV, sv. 6, s. 480—482.— *Gustav Krklec*, Jesenja izložba, *ŽR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 14, s. 155.— *Kašanin Milan*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, *LMS*, 1929, sv. 2, knj. 319, s. 276.— *Stojanović Sreten*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora, *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 106.— *Popović Branko*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 303.— *Manojlović Todor*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu, *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 319.— *Ivo Labman*, Ljetna izložba Ignjata Joba, *ND*, 1929, 2. VI.— *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1930, 7. X, s. 9.— *Manojlović Todor*, Umetnički pregled. Izložba umetničke grupe „Oblik”, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 61.

Izvod iz novije bibliografije: *Kruno Prijatelj*, Katalog retrospektivne izložbe Ignjata Joba, Split, 1957.— *Stojan Čelić*, Ignjat Job, Slikari i vajari II, *Prosveta*, Beograd 1959.— *G. Gamulin*, Ignjat Job, život i djelo, *Matica Hrvatska*, Zagreb, 1961.— *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, Beograd, 1964, s. 58—64.

LEO JUNEK

Rođen u Zagrebu 1899. godine, gde je 1924. završio Umetničku akademiju. Od 1924. boravi u Parizu; đak i prijatelj Difija. Samostalno izlagao u Zagrebu 1923, 1935, u Beogradu 1937. godine; izlaže sa grupom *Zemlja* 1929, na brojnim proletnjim i jesenjim izložbama jugoslovenskih i pariskih umetnika.

Od 1924—26. god. Junekovo slikarstvo karakteriše jedan vid ekspresionizma sažetog kolorita i jednostavne forme,

sa elementima iracionalnog u boji, osvetljenju, psihologiji. Od 1928. godine orijentiše se ka socijalnoj umetnosti u krugu grupe *Zemlja*.

Bibliografija

Ante Padovan, Izložba Lea Juneka u Ulrichovom salonu, *HPr*, XII, 1925, br. 7, s. 174—175.— *Z.*, Zagrebačke izložbe, *Rč*, VII, 1925, br. 96, s. 3.— *Lunaček Vladimir*, Dvije izložbe u salonu Ulrich, *Ob*, LXVI, 1925, br. 131, s. 3.— *V(učetić) M(ato)*, Izložba jugoslovenskih umjetnika u Parizu, *Ob*, LXIX, 1928, br. 58, s. 3.— Udruženje likovnih umjetnika „Zemlja”, *Knj*, 1929, VII, br. 7, s. 267.— *Mihičić V. A.*, Ličnosti i problemi, *HR*, 1929, br. 4, god. II, s. 225—234.— *Batušić Dr Slavko*, Izložba Udruženja umjetnika „Zemlja”, *HR*, 1929, br. 12, god. II, s. 420—423.— *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 191.— *Hakman Stefan*, Druga proletnja izložba, *Ms*, 1930, knj. XXXIII, sv. 1—4, s. 147.

MILAN KONJOVIĆ

Rođen u Somboru 1898 godine. God. 1919. upisuje se na Akademiju u Pragu (profesor V. Bukovac) koju uskoro napušta. God. 1921. vraća se u Sombor; iste godine odlazi u Beč, zatim putuje u Minhen, Dresden i Berlin. U Pragu 1923. jedan je od organizatora izložbe *Petorica likovnjaka jugoslovenskih* (sa Tartaljom, Cotom, Turkaljem i Borijom). Godine 1924 odlazi u Pariz gde dve nedelje radi u Lotovom ateljeu. U Parizu sa kratkim prekidima boravi do 1932. kada se vraća u Sombor. Prvi put izlagao na školskoj izložbi u Somboru 1914. Imao oko 45 izložaba u zemlji i u inostranstvu. Izlagao sa grupom *Oblik, Dvanaestorica, Samostalni*, na izložbama Proljetnog salona, na jesenjim i proljetnim izložbama Udruženja Cvijete Zuzorić u Beogradu i na mnogim izložbama jugoslovenske umetnosti u zemlji i inostranstvu. U Parizu izlaže u *Salon d'Automne*, 1926. i 1927; u *Salon des Indépendants* 1928, 1929. i 1930, *Salon de l'Escadier* 1927, *Salon des Tuileries* 1930. Godine 1966. otvorena je Galerija Milana Konjovića u Somboru. Pod uticajem avangardnih čeških slikara Konjović se kratko vreme približava kubizmu. Njegove slike oko 1927. nose neoklasicistička obeležja. Od 1929—33. traje tzv. plava faza, kasnije zamenjena izrazitim kolorističkim ekspresionizmom snažnog poteza i gustog namaza.

Bibliografija

Blagojević Nenad, Izložba slika ovdajnje državne gimnazije, *SS*, 1914, 31. V.— *Lovrić Božo*, Milan Konjović,

Rč, 1923, 16. II.— *L.F.*, 5 Südslawen, *Prager Tagblatt* Prag, 1923, 30. I.— Vystavy v domé umélcu, *Tribuna*, Prag, 1923, 7. II. — Pet vytvarniku-Jihoslovanu, *Nar. Listy*, Prag, 1923, 8. II.— *Harlas, Dr. F. X.*, Soubrna vystava peti jihoslovansku vytvarniku, *Narodna politika*, Prag, 1923, 16. II.— *Jerolim Miše*, Sedamnaesta izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1923, s. 460—461.— *B.*, XVII Izložba „Proljetnog Salona”, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 1, s. 30—32.— *Lovrić Božo*, Slikar Konjović u Pragu, *JNj*, 1924, s. 68, VII.— Izložba slika Milana Konjovića u Somboru, *Po*, 1926, 22. IX.— *Régamey Raymond*, Le Salon d'Automne, *Le Journal de l'Est*, Pariz, 1926, 11. XI.— *Sauvage Marcel*, Des noms qui vont grandir, *Comoedie*, Pariz, 1926, 19. X.— *Strajnić Kosta*, Uméni Jihoslovanu, *Topičuv Sbornik*, Prag, 1926, sv. 9.— *Lovrić Božo*, Kollektivausstellung Milan Konjović, *Prager Presse*, Prag, X, 1926.— *Georges Waldemar*, Eine Ausländer-Ausstellung im Salon de l'Escalier, *Parizer Deutsche Zeitung*, Pariz, 1927, 5. VI.— *Mountpar*, Le Salon de l'Escalier, *Chanteclair*, Paris, 1927, 11. VI.— *Sauvage Marcel*, *Comoedie*, Pariz, 1927, 5. XI.— *Raynal Maurice*, Le Salon d'Automne, *L'Intransigeant*, Pariz, 1927, 14. XI.— *Boža L. Pavlović*, Naši umetnici na strani. Izložba u salonu Tiljerija, *Pra*, 1927, 19. VI, s. 5.— *B. L. P.*, Naši u jesenjem salonu (Pariz), *Pra*, 1927, 2. I, s. 3.— *B. L. Pavlović*, Naši u jesenjem salonu (Pariz), *Pra*, 1927, 4. XII, s. 3.— *Weidinger Dezco*, Konyovits Milán, szombori festomuvé sikere Párisban és Prágában, *Bacemegyei Napló*, Prag, 1928, 5. VIII. — *L. F.*, Die Ausstellung Milan Konjović, *Prager Tagblatt*, Prag, 1928, 13. IV. — *Strajnić Kosta*, Milan Konjović, Katalog izložbe održane u Pragu u Umelecke Besedy, 1928, III—IV. — *Filip O.*, Milan Konjović, *Československa Republika*, Prag, 1928, 12. IV. — *Lovrić Božo*, Milan Konjović, Zur Ausstellung in der Umelecka Beseda, *Prager Presse*, Prag, 1928, 31. III. — *Raynal Maurice*, Au Salon des Indépendants, *L'Intransigeant*, Pariz 1928, 21. I. — Milan Konjović, *Manit*, Paris, 1929, 18. I. — *D'Orfenil*, Milan Konjović, *Gaulois*, Pariz, 1929, 19. I. — *Raynal Maurice*, Le Salon des Indépendants, *L'Europe Nouvelle*, Pariz, 1929, 19. I. — *Lesbats R.*, Salon des Indépendants, *Populaire*, Pariz, 1929, 13. I. — *Urban B. S.*, Milan Konjović, *Cesta*, Prag, 1929, R. XI 4. 12—13. — Un nouveau Salon d'artistes indépendants, *Le Matin*, Pariz, 1929, 7. II. — *Richard Elie*, Le Salon de Indépendants, *Paris Soir*, Pariz, 1929, 8. II. — *Raynal Maurice*, Au Salon de l'Art Indépendant, *L'Intransigeant*, Pariz, 1929, 11. II. — *Charles M.*, Le Salon des Indépendants, *Montparnasse*, Pariz, 1929, 11. IV. — *Lovrić Božo*, Uspjeh M. Konjovića u Parizu, *Ob*, 1929, 24. VI. — *Harlas Dr E. X.*, Umeni, *Narodna politika*, Prag, 1929, 28. XI. — *H. V.*, Obrazy, Milan Konjoviće v Aišove sini Umelecké besedy v Parize, *Lidove Listy*, Prag, 1929, 3. XII. — *jrm*, Milan Konjović, *Nar. Listy*, Prag, 4. XII. — *jč*, Výstava odrazu Milana Konjoviće, *Lidove Noviny*, Prag, 1929, 7. XII. — *Evm*, Milan Konjović, *Venkov*, Prag, 1929, 8. XII. — *Pečirka J.*, Die Ausstellung des Malers Milan Konjović, *Prager Presse*, Prag, 1929, 8. XII. — *Novotný*

Kamil, Milan Konjović, *Pravo Lidu*, Prag, 1929, 11. XII. — *O S. V. V.*, Vystava Milan Konjović, *Česke slova*, Prag, 1929, 12. XII. — *I. F.*, Milan Konjović, *Prager Tagblatt*, Prag, 1929, 16. XII. — Vystava Milana Konjovića v Umelecké Besedé, *Muslan*, Prag, 1930, 10, 8. I. — *Raynal Maurice*, Au Salon de l'Art Français Indépendant, *L'Intransigeant*, Pariz, 1930, 6. V. — *Fierens P.*, Au Salon de l'Art Français Indépendant, *Journal des Débats*, Pariz, 1930, 6. V. — *Lesbats R.*, Au Salon de l'Art Français Indépendant, *Populaire*, Pariz, 1930, 8. V. — *Mounereau*, Salon des Tuileries, *Echo de Paris*, Pariz, 1930, 8. VIII. — *Dr. Sr. P.*, Naši umetnici na izložbi Nezavisnih u Parizu, *Po*, 1930, 3. IV, s. 4. — *N. J.* (Rastko Petrović), Izložba slika Milana Konjovića, Parisko slikarstvo i naši slikari u Parizu, *Po*, 1930, 30. X, s. 11.

Izvod iz novije bibliografije: *Katarina Ambrozić*, Katalog galerije Milana Konjovića, *Sombor*, 1965. — *Grgo Gamulin*, Milan Konjović, *Naprijed*, Zagreb, 1965. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici I, *Nolit*, 1955, s. 87—95. — *Miodrag B. Protić*, Milan Konjović, *Forum*, Novi Sad, 1958.

SONJA KOVAČIĆ TAJČEVIĆ

Rođena u Bošnjacima kod Županje 1894. Slikarstvo studirala na Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu od 1912—1917. (Profesori B. Č. Sesija, M. K. Crnčić i Lj. Babić). Godine 1926. odlazi za Pariz gde pohđa atelje Andre Lota. Prvu samostalnu izložbu priredila u Beogradu 1926, zatim se vraća u Pariz i tamo ostaje do 1934. godine, od kada se definitivno nastanjuje u Zagrebu. Prvi put izlagala 1915, zatim sa Lotovom školom i jugoslovenskom kolonijom u Parizu 1928. Samostalne izložbe u Beogradu 1926, Zagrebu 1928, i Parizu 1931. Izlagala na izložbama Kluba likovnih umjetnica u Zagrebu 1928. i 1930. i u *Salon d'Art Français Indépendant* u Parizu 1929. i 1930.

U njenim figurarnim kompozicijama, mrtvim prirodama i predelima osetni su jači uticaji Lotovog umerenog kubizma u smislu mirenja realnog motiva i tanane modelacije sa blagim geometrizovanjem oblika.

Bibliografija

Sreten Stojanović, Izložba gospođe Sonje Kovačić. *Ms*, 1926, knj. XXII, sv. 3 i 4, s. 250. — *M(ilan) K(ašarin)*, Tri slikarske izložbe. *SKG*, 1926, knj. XIX, s. 546—547. — *Mihailo Petrov*, Početkom umetničke sezone u Beogradu, *LMS*, 1926, knj. 310, sv. 1—3, s. 415—416. — *V.*, Izložba Sonje Kovačić, *Po*, 27. X 1926, s. 5. — *Rome* (*Jerolim Miše*). Prva izložba „Kluba likovnih

umjetnica”. *Knj*, 1928, br. 8, s. 306. — *V.*, Proletnja izložba u Umetničkom paviljonu. *Po*, 8. V 1929, s. 8. — *Dora Pilković*, S proletnje izložbe, *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 9 i 10, s. 783—785. — Autobiografija Sonje Kovačić (u dokumentaciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu).

FRANCE KRALJ

Rođen u Zagorici kod Dobre polja 1895, umro u Ljubljani 1960. Vajarstvo učio u Znanstovskoj školi u Ljubljani 1907—12, i u Celovcu 1912—13. (profesor A. Progar), a slikarstvo na Akademiji u Beču 1913—15. i 1918—19. (profesor I. Müllner) i u Pragu 1919—1920. (V. Bukovac). Od 1921. živi u Ljubljani, gde 1922. osniva *Klub mladib*. Od 1926 do 1945. vodi keramičarsku školu. Izlagao sa bratom Tonetom ili sam 1921, 1925, 1933, 1936, 1937 i 1939; i na brojnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Velika retrospektiva 1956 godine u Ljubljani.

Od 1920—1923. njegovo slikarstvo okarakterisano je socijalnom notom sa temama iz lokalnog života. Od 1925. njegov ekspresionizam približava se programu Nove stvarnosti.

Bibliografija

K. Dobida, XVII umetnostna razstava, maj—juni 1920, *LZ*, 1920, god. XL, br. 6, s. 383.— *I. A. G.*, *Kralj Matjaž*, Ilustracija Franca Kralja, *LZ*, 1921, god. XLI, br. 12, s. 693—695.— Brata Kralja, *ZUZ*, 1921, god. I, s. 100—101.— *K. D.* (*Karel Dobida*), Sodobne misli o upodabljačoj umetnosti, *LZ*, 1921, god. XLI, br. 2, s. 105—107.0 (*Stele France*), I umetnostna razstava bratov Kraljev, *DS*, XXXIV, 1921, št. 10—12, s. 221—223.— *Vurnik Stanko*, Razstava bratov Kraljev, *Ju*, II, 1921, br. 215, s. 10—11.— *Stele Fr(ance)*, razstava bratov Kraljev, *Slo*, XLIX, 1921, št. 200, s. 6—7.— *Vodnik Anton*, Slovenska mlada umetnost, *Jug*, IV, 1921, št. 197, s. 4—5.— (*Iljko Gorenčević*), Predodređenje doživljaja likovne umjetnosti, Vidici s nekih usponaka našeg modernog vajarstva, *Sa*, 1921, br. III.— *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1069.— *Popović Branko*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 620.— *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1069.— *Popović Branko*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 620. — *Dr. Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, let. XVI, s. 387—394.— *Stele Fr(ance)*, Umetnostna razstava bratov Kraljev, *Slo*, L, 1922, št. 77, s. 2—3, št. 78, s. 2.— *Vodnik Anton*, Razstava bratov

Kraljev, *JN*, I, 1923, št. 140, s. 5.— *Ložar Rajko*, Najnovija dela bratov Kraljev, *DS*, XXXVI, 1923, št. 7, s. 222—223, št. 8, s. 253—258.— *Bogdan Radica*, Novija slovenska umjetnost, braća Kralj, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 9, s. 289—291.— *Stele Fr(ance)*, V umetnostna razstava „Kluba mladih”, *Slo*, LII, 1924, št. 64, s. 6.— *Fr. Stele*, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana, 1924.— *Romeo Bučar*, O bratih Kraljih, *Kt*, 1925, sv. 8, s. 114—115.— *Stele Fr(ance)*, Brata Kralja, *DS*, XXXVII, 1925, št. 5.— *Škerl Silvester*, K. Razstavi bratov Kraljev v akademskem domu, *Slo*, LIII, 1925, 183, 2.— *France Kralj*, *RM*, 1926.— *K. Dobida*, Jesenska razstava, *LZ*, 1926, god. XLVI, s. 743—745.— *Lovrič Božo*, Slovenski upodobljajoči umetniki v Pragi, *Ju*, VII, 1926, br. 234, s. 11.— *Rade Zaklanović*, XV međunarodna umjetnička izložba u Veneciji, *Vj*, 1926, god. IV, knj. VI, br. 14—15, s. 394—396.— *Fr. Stele*, Dva slovinšti umelci, Brati Fran a Tone Kralj, *Veraikon*, 1926, br. XII.— *Dobida Karel*, Umetnostna razstava bratov Kraljev, *LZ*, XLVI, 1926, br. 1, s. 70—74.— *Tokin Boško*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 109.— *Dobida Karel*, Prošlogodišnja umetnička sezona u Slovenačkoj, *LMS*, 1927, knj. 311, sv. 3, s. 430.— *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 454.— *France Kralj*, La Yougoslavie, izdaja od mednarodni razstavi v Barceloni I. 1929.— *R. Ložar*, *France Kralj*, *DK*, 1930.— *France Kralj*, Autobiografija „Moja pot”, Ljubljana, 1934.

Izvod iz novije bibliografije: *Fr. Stele*, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949, s. 120—122. *France Stele*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe F. Kralja, *Moderna Galerija*, Ljubljana, 1956. *Dr Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, s. 509—510.

TONE KRALJ

Rođen u Zagorici kod Dobre polja 1900. godine. Od 1921. studirao u Pragu na Akademiji (profesor J. Štursa), zatim arhitekturu u Rimu. Studijski boravak u Parizu. Član *Kluba mladih* u Ljubljani od 1922. godine. Sam ili sa bratom Francetom Kraljem izlagao 1921, 1925, 1935, 1936, 1937 i 1939. u Ljubljani. Izlaže 1922. na V jugoslovenskoj izložbi u Beogradu, a od 1929. redovno na prolećnim izložbama *Cvijete Zuzorić*. U Parizu izlagao 1925, 1937—38, u Njujorku 1926—27, na Bijenalu u Veneciji 1928, kasnije u Londonu, Belgiji, Holandiji, Los Anđelosu, Padovi.

Njegova umetnost je u početku pod izrazitim uticajem nemačkog ekspresionizma, sa naglašenim, lomljenim volumenom, u tamnoj, skoro monohromnoj gami. Od 1928. godine uglavnom se posvećuje monumentalnom crkvenom slikarstvu. Motivi seoskog ambijenta obrađeni su jednim posebnim realističko-ekspresionističkim tretmanom.

Bibliografija

K. Dobida, XVII umetnostna razstava, maj—juni 1920, *LZ*, 1920, god. XL, br. 6, s. 383.— *Vurnik Stanko*, Razstava bratov Kraljev, *Ju*, II, 1921, br. 215, s. 10—11.— *(Stele France)*, I umetnostna razstava bratov Kraljev, *DS*, XXXIV, 1921, št. 10—12, s. 221—223.— *(Iljko Gorenčević)*, Preodređenje doživljaja likovne umjetnosti, Vidici s nekih usponaka našeg modernog vajarstva, *Sa*, 1921, br. III.— *Vodnik Anton*, Slovenska mlada umetnost, *Jug*, IV, 1921, št. 197, s. 4—5.— *Karel Dobida*, Sodobne misli o upodabljajoči umetnosti, *LZ*, 1921, god. XLI, br. 2, s. 105—107.— Brata Kralja, *ZUZ*, 1921, god. I, s. 100—101.— *Stele Fr(ance)*, Razstava bratov Kraljev, *Slo*, XLIX, 1921, št. 200, s. 6—7.— *Dr. Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, let. XVI, s. 387—394.— *Stele Fr(ance)*, Cmetnostna razstava bratov Kraljev, *Slo*, L, 1912, št. 77, s. 2—3, št. 78, s. 2.— *Vodnik Anton*, Razstava bratov Kraljev, *JN*, I, 1923, št. 140, s. 5.— *Ložar Rajko*, Najnovija dela bratov Kraljev, *DS*, XXXVI, 1923, br. 7, s. 222—223, št. 8, s. 253—255.— *Bogdan Radica*, Novija slovenska umjetnost, Braća Kralj, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 9, s. 289—291.— *Stele Fr(ance)*, V umetnostna razstava „Kluba Mladih”, *Slo*, LII, 1924, št. 64, s. 6.— *Fr. Stele*, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana, 1924.— *Škerl Silvester*, K razstavi bratov Kralj v akademskem domu, *Slo*, LIII, 1925, 188, 2.— *Romeo Bučar*, O bratih Kraljih, *Kt*, 1925, sv. 8, s. 114—115.— *Stele Fr(ance)*, Brata Kralja, *DS*, XXXVII, 1925, št. 5.— *K. Dobida*, Jesenska razstava, *LZ*, 1926, god. XLVI, s. 745—746.— *K. Dobida*, Zolgerjev spomenik, *LZ*, 1926, god. XLVI, br. 9, s. 557—558.— *Dobida Karel*, Umetnostna razstava bratov Kraljev, *LZ*, XLVI, 1926, br. 1, s. 70—74.— *Fr. Stele*, Dva slovinšti umelci Brati Fran a Tone Kralj, *Veraikon*, 1926, br. XII.— *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 454.— *Dobida Karel*, Prošlogodišnja umetnička sezona u Slovenačkoj, *LMS*, 1927, knj. 311, sv. 3, s. 430.— *K. Dobida*, Beneška revija evropske umetnosti, *LZ*, 1927, god. XLVII, br. 1, s. 16—26.— *Tokin Boško*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 109.— *Nastasijević Momčilo*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 216.— *France Kralj*, Autobiografija „Moja pot” Ljubljana, 1934.

Izvod iz novije bibliografije: *Fr. Stele*, Slovenski slikarji, Ljubljana, 1949. — *Dr Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, s. 509—510.

MIROSLAV KRALJEVIĆ

Rođen u Gospiću 1885, umro u Zagrebu 1913. Godine 1904. odlazi u Beč gde istovremeno sa studijem prava pohađa privatnu školu slikara G. Fischofa. Krajem 1906.

odlazi u Minhen gde se prvo upisuje u privatnu školu M. Haimanna, a zatim zajedno sa Becićem i Račićem na Akademiju u klasi profesora H. Habermanna. Septembra 1911. odlazi u Pariz gde ostvaruje svoja najbolja dela. Slikao je na *Académie de la Grande Chaumière*. U Zagreb se vraća 1912. i priređuje prvu samostalnu izložbu. Učestvuje na IV jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1912, na izložbama Hrvatskog društva umjetnika. Posmrtna izložba u Zagrebu 1913 (Salon Ulrich) i retrospektivna izložba 1961 (Moderna galerija JAZU).

Posle faze tonskog slikanja u duhu minhenske škole, u pariskom Kraljevićevom opusu oko 1912. javljaju se prvi elementi sezanimizma u našem slikarstvu, ispoljeni u pogledu tonske modulacije.

Bibliografija

A. Milčinić, Umjetnička izložba. *Sa*, 1911, br. 7, s. 414, i br. 9, s. 529. — *Kosta Strajnić*, Povodom umjetničke izložbe. *Zv*, 1911, br. 9, s. 106, i s. 115. — *A. Milčinić*, Salon Ulrich. *Sa*, 1912, br. 12, s. 750. — *Vujanac Mrki*, Kraljevićeva izložba. *Hrv*, 1920, br. 320, s. 2. — *K. Strajnić*, Kolektivna izložba Miroslava Kraljevića. *HP*, 1912, br. 266, s. 2. — *A. G. Matoš*, Zagrebačka kronika. Izložba radova Miroslava pl. Kraljevića. *No*, 1912, br. 313, s. 2. — *A. G. Matoš*, *No*, 1912, br. 312, s. 2—3. — *Zdenko Vernić*, Umjetnički radovi i studije Miroslava pl. Kraljevića. Predgovor katalogu izložbe, Zagreb, 1913. — *A. Milčinić*, Izložba Kraljevićevih slika. *Sa*, 1913, br. 11. — *B. Livadić*, Miroslav pl. Kraljević. *Sa*, 1913, br. 5, s. 330. — *A. G. Matoš*, Slike Miroslava pl. Kraljevića. *Sa*, 1913, br. 1. — *Lj. Babić*, U spomen M. Kraljevića. *Vc*, 1913, br. 5, s. 152. — Izložba radova M. pl. Kraljevića. *Ob*, 1913, br. 309, s. 2. — *A. G. Matoš*, Miroslav pl. Kraljević. *Ob*, 1913, br. 104, s. 1. — *K. Strajnić*, Miroslav Kraljević. *HP*, 1913, br. 103, s. 2—3. — Miroslav Kraljević. *HP*, 1913, br. 88, s. 5. — *V. Lunaček*, Izložba Hrvatskog društva umjetnosti. *Sa*, 1913, br. 7, s. 414. — *Ljudevit Kara*, Radovi i studije Miroslava Kraljevića. *No*, 1913, br. 315, s. 2. — *Ljudevit Kara*, Die Ausstellung des Kunstvereines. *SR*, 1913, br. 26, s. 688, i br. 27, s. 717. — *Kosta Strajnić*, Mlađa umjetnička generacija. *Sa*, 1915, br. 11—12, s. 426. — Četvrta izložba Proljetnog salona. *NN*, 1917, br. 265, s. 4. — *F. K.*, Moderna umjetnost i Proljetni salon. *NN*, 1917, br. 273, s. 1. — *Iso Kršnjavi*, Epilog k jesenskoj izložbi „Proljetnog Salona” u Ulrichovu Salonu. *NN*, 1917, br. 283, s. 1. — *S. X.*, Izložba Proljetnog salona. *HD*, 1917, br. 68, s. 3. — *Antun B. Šimić*, Proljetni salon. Grafika. Plastika. Predavanja. *Vi*, 1917—1918, br. 1, s. 1—3, br. 2, s. 4—7. — *A. Schneider*, Miroslav pl. Kraljević. *Sa*, 1918, br. 11. — *G. Krklec*, Raskoš patnje. Miroslavu Kraljeviću. *Sa*, 1918, br. 13, s. 557. — Kraljevićev broj „Savremenika”. (Dr Artur Šnajder o Miroslavu Kraljeviću). *Ob*, 14. XI 1918, br. 257, s. 2. — Savremenikov salon. (O „Savremeniku”

u kojem Dr Artur Šnajder piše o Kraljeviću.) *Ob*, 17. XI 1918, br. 260, s. 3. — *L. Grün (Iljko Gorenčević)*, Von Kunst und Künstlern. Die Kunst Miroslav Kraljević. *DD*, 1918, br. 296, s. 4—5. — *I. Gorenčević (L. Grün)*, Likovna dikcija Miroslava Kraljevića. *KJ*, 1919, br. 2—3, s. 120—130; br. 4, s. 179—182. — *Boško Tokin*, Izložba naših umetnika u Parizu, *Pl*, 1919, br. 13, s. 24—29. — *I. Vavpotić*, Epilog jugoslovenskoj razstavi v Parizu. *LZ*, 1920, br. 1, s. 14—20. — *L-t*, Naši umetnici u Ženevi. *Kri*, 1921, br. 2, s. 63. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu. *SKG*, 1922, knj. VI, s. 464. — Izložba jugoslovenske grafike u Zürichu. *Sv*, 1926, br. 7, s. 129. — Slikar Miroslav Kraljević. *HM* 1926, br. 2, s. 17. — *J. K.*, Spomen na hrvatskog slikara Miroslava Kraljevića. O 15-godišnjici njegove smrti. *HL*, 1928, br. 106, s. 12. *Rome (Jerolim Miše)*, Slike. Miroslav Kraljević. *Knj*, 1929, br. 5, s. 185. — *Lj. Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 185. — *Stefan Hakman*, Druga proletnja izložba. *Ms*, 1930, knj. XXXIII, sv. 1—4, s. 146. — *Momčilo Nastasijević*, II proletnja izložba jugoslavenskih umetnika. *SKG*, 1930, knj. XXX, br. 3, s. 221. — *A. Schneider*, Uz slike M. Kraljevića (1885—1913). *HR*, 1930, br. 2, s. 112. — *Stefan Hakman*, Kroz beogradske izložbe. *Pre*, 1930, knj. V, sv. 78, s. 431. — *V. Becić*, Uspomene. *Sa*, 1931, br. 11, s. 51—54. — *J. Cvetić*, Biografski momenti slikara Kraljevića. *Rč*, 1931, br. 34, s. 10—12.

Izvod iz novije bibliografije: *V. Becić*, Sjećanje na Račića i Kraljevića. *HR*, 1935, br. 8, s. 394—401. — *K. Prijatelj*, Crteži Miroslava Kraljevića u splitskoj galeriji. Split, 1953. — *Vesna Novak* i *Nada Šimunić*, Miroslav Kraljević. Katalog izložbe, Zagreb, 1961.

LAZAR LIČENOSKI

Rođen u Galičniku 1901, umro u Skoplju 1964. Završio Umetničku školu u Beogradu, zatim studirao zidne tehnike u Parizu (profesori M. Lenoir i P. Baudouin) 1927—29. Do 1945. živio u Beogradu kada odlazi u Skoplje za profesora Škole za primenjenu umetnost. Prvi put izlagao u Parizu 1928, u Beogradu samostalno 1929. Redovno učestvovao na proletrnim i jesenjim izložbama u beogradskom Umetničkom paviljonu i sa grupom *Oblik*, kao i na brojnim kolektivnim izložbama u inostranstvu. Priredio oko 20 samostalnih izložaba u Beogradu, Zagrebu, Skoplju.

Za vreme boravka u Parizu radi pod uticajem Pikasove klasične faze, tako da njegova dela oko 1928. g. dobijaju neoklasicističko obeležje. Njegov koloristički ekspresionizam posle 1930. prožet je socijalnom tematikom.

Bibliografija

Izložba učenika Umetničke škole, *Pra*, 1925, 12. VI, s. 4.
— *Manojlović Todor*, Lazar Ličenoski, *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 156—157. — *Popović Branko*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 300. — Izložba slika Lazara Ličenoskog, *Po*, 1929, 4. IX. — *Manojlović Todor*, Umetnički pregled, izložba umetničke grupe „Oblak“, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 62. — *Lj. Babić*, Izložba Lazara Ličenoskog, *Ob*, 1931, 239.

Izvod iz novije bibliografije: *Antonije Nikolovski*, *Umjetnost*, Zagreb, 1958, br. 7—8, s. 10 i 11.

ĐOKO MAZALIĆ

Rođen u Bosanskoj Kostajnici 1888. Završio Visoku školu za likovne umetnosti u Budimpešti 1914. Studijska putovanja u Beč, Pariz, Minhen. Prvi put izlaže u Sarajevu 1912, zatim kao član *Medulića, Lade, Društva umjetnika SHS*, grupe *Četvorice, Kruga*.

Posle akademske faze, javlja se interesovanje za impresionizam 1917, a od 1924. slika u duhu umerene geometrizacije forme, da bi od 1928. g. prihvatio naturalistički kolorizam.

Bibliografija

B. J., Umjetnička izložba u Sarajevu. *HNj*, 1917, br. 36, s. 647—648. — *V. Lunaček*, Izložba Đoke Mazalića. *Ob*, 9. V 1919, br. 103, s. 2. — *P(etar) K(rižanić)*, Izložbe. *Rč*, 1921, br. 103, s. 2. — *M. D. Đurić*, Bosanski slikari. *Vj*, 1923, knj. II, br. 8—9, s. 267. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 108. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 453. — *Hamza Humo*, Jedna umetnička izložba iznad publike. *Pre*, 1929, knj. IV, sv. 70, s. 218—221. — *Isak Samokovlija*, Izložba četvorice. *Pre*, 1930, knj. V, sv. 84, s. 811—814. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 156. — *Dora Pilković*, Utisci s prve Jesenje izložbe. *Ve*, 1929, knj. XIV, sv. 6, s. 480—482. — *Dora Pilković*, S prolethne izložbe. *Ve*, 1929, knj. XIV, sv. 9—10, s. 784.

JOSIP-SIBE MILIČIĆ

Rođen 1886. u Brusju na Hvaru. Romanistiku i slavistiku studirao u Beču, Firenci, Rimu i Parizu; od 1913. živi

u Beogradu gde u razdoblju od 1920—41. deluje u diplomatskoj službi.

Izlagao 1921. u Beogradu (sa Bijelićem i Dobrovićem), u Zagrebu (sa Dobrovićem, Bijelićem i Nastasijevićem), na *V jugoslovenskoj umetničkoj izložbi*, zagrebačkom *Proljentom salonu* i dr.

Njegova lirika je inspirisana mediteranskim svetom, a slikarstvo reminiscencijama na velise majstore prošlosti. Izrazit kolorist, koji sliku rešava površinski, on pokušava „dobiti potpunu plastiku pomoću toplih i hladnih tonova“ (*Rastko Petrović*).

Bibliografija

Boško Tokin, Izložba naših umetnika u Parizu, *Pl*, 1919, br. 13, s. 24—29. — *V. Živojinović*, Akcija grupe umetnika, *Ms*, 1919, sv. IV, s. 321. — *Moša Pijade*, Izložba „Grupe umetnika“; O umetnosti, Srpska književna zadruka, Beograd, 1963, s. 91 (*Radničke novine*, Beograd, 1919). — *Petar Dobrović*, Izložba g. g. Jovana Bijelića, Petra Dobrovića, Siba Miličića. *SKZ*, 1921, knj. IV, s. 464—467. — *Rastko Petrović*, Jedna beogradska izložba, *Kri*, 1921, br. 11—12, s. 446—447. — *R. Petrović*, Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića, *Rd*, 1921, I, 22, s. 2. — *Dragomir Arambašić*, Izložba g. g. Jovana Bijelića, Sibe Miličića i Petra Dobrovića. *Ms*, 1921, knj. VII, sv. 46, s. 476. — *Bogdan Popović*, U slavu jednih i drugih, *SKZ*, 1921, knj. IV, s. 624. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu. *SKZ*, 1922, knj. VI, s. 618. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1072. — *Dr Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čr*, 1922, Letnik XVI, s. 390—391. — *Milan Kašanin*, Izložba beograrskih slikara i vajara, *SKZ*, 1924, knj. XI, s. 308. — *Slavko Batušić*, XIX proljetni salon. *Vj*, 1924, got. II, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *Radoje Marković*, Proljetni salon. *Ra*, 1925, knj. IV, br. 21—22, s. 87.

MILO MILUNOVIĆ

Rođen u Cetinju 1897, umro u Beogradu 1967. godine. Od 1912. studira u Firenci (profesor A. Giacometti). Godine 1919. odlazi u Pariz gde upoznaje Sezanovo slikarstvo. U Beogradu se vraća 1922, u Zagrebu živi od 1924—26, a zatim odlazi u Pariz gde za galeriju Kardo radi do 1932.

Prvi put izlagao u Osijeku 1917, na Cetinju 1918, u Beogradu 1922 (sa S. Stojanovićem), zatim sa grupama *Četvorica* (Čelebonović, Uzelac, Aralica, Milunović), *Samostalni*, *Dvanaestorica*. Samostalne izložbe u Parizu 1928, 1929. Posle 1930. izlagao više puta samostalno i grupno. Učestvovao na izložbama *Salon des Indépendants*, *Salon d'Automne*, *Salon des Tuileries*.

U prvoj fazi, oko 1919—24, slika neoklasicistički u tamnijoj gami. Kasnije razvija sezaniistički shvaćene kompozicije koje odlikuje strogost linije i prefinjenost kolorita. U daljem razvoju Milunović kreće ka slobodnijem sezanimu, ali uvek u smirenim kolorističkim odnosima.

Bibliografija

Rastko Petrović, Izložbe u Parizu. *Ze*, 1921, br. 3, s. 7—8. — *Rastko Petrović*, Umetnička izložba Mila Milunovića i Sretena Stojanovića. *Ms*, 1922, knj. X, sv. 6, s. 1687—1691. — *Petar Dobrović*, Dve izložbe. Milunović i Stojanović. (U naslovu greškom odštampano: Milutinović i Jovanović). *Po*, 5. XI 1922, s. 4. — *Todor Manojlović*, Izložba M. Milunovića i S. Stojanovića. *SKG*, 1922, knj. VII, s. 468—470. — *Jovan Dučić*, Dva nova umetnika. (Govor održan na otvaranju izložbe Milunovića i Stojanovića.) *Po*, 6. XI 1922, s. 3—5. — Jedna značajna izložba. Otvaranje izložbe g. M. Milunovića i S. Stojanovića. *Vr*, 31. X 1922, br. 311, s. 3. — Izložba Milunovića i Stojanovića. *Vr*, 6. XI 1922, br. 317, s. 3. — *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona”. *Vj*, 1923, knj. II, br. 1, s. 30—32. — *Jerolim Miše*, Sedamnaesta izložba Proljetnog salona. *Sa*, 1923, s. 460—461. — *Slavko Batušić*, XIX proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *A. C.*, Proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 13—14, s. 439. — *B. L. P.*, Naši u Jesenjima Salonu. *Pra*, 2. I 1927, br. 2, s. 3. — *Boško Tokin*, Dve značajne izložbe u N. Sadu (Šesta jugoslovenska izložba), *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 109. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531. — *Sreten Stojanović*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *Ms*, 1927, knj. XXIV, sv. 3—4, s. 228. — *Đ. B. P.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — *Boža L. Pavlović*, Naši umetnici na strani — izložbe u Salonu Tiljerija i de L'Eskaļje. *Pra*, 19. VI 1927, br. 162, s. 5. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona. *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *T.*, Naši umetnici u Parizu. *Po*, 8. VII 1927, s. 7. — *B. L. Pavlović*, Naši u Jesenjima salonu. *Pra*, 4. XII 1927, br. 303, s. 3. — *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u godini 1927. *Vj*, 1928, knj. VIII, br. 1, s. 41—42. — *Sreten Stojanović*, Uspeh Mila Milunovića. *Ms*, 1928, knj. XXV, sv. 1—2, s. 109—111. — *Anica Đukić*, Kroz Jesenji salon. *LMS*, 1928, knj. 315, sv. 2, s. 266. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe godine 1927. *Knj*, 1928, br. 1, s. 25—28.

Izvod iz novije bibliografije: *Miodrag B. Protić*, Savremeni I, *Nolit*, Beograd, 1955, s. 77—86. — *Miodrag B. Protić*, Milo Milunović, II kolo edicije „Slikari i vajari”. *Prosveta*, Beograd, 1959. — *Miodrag Kolarić*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1965.

JEROLIM MIŠE

Rođen u Splitu 1890. gde uči u Graditeljskoj školi, zatim pohađa Višu školu za umjetnost i obrt u Zagrebu. Odlaazi u Rim gde studira na *Istituto di Belle Arti* 1911—13. U Firenci studira na *Accademia Internazionale* 1913—14. Godine 1914. vraća se u Split; 1922. putuje u Minhen, Drezden, Berlin, a u Parizu boravi 1925, 1929, 1933, 1937. Samostalno izlagao prvi put u Splitu 1914, a zatim više puta u Zagrebu, Slavanskom Brodu, Beogradu, Splitu i Dubrovniku. Učestvuje na izložbama Proljetnog salona i brojnim izložbama u inostranstvu. Saraduje u većem broju jugoslovenskih časopisa.

Pod uticajem italijanske secesije, njegova prva dela prožeta su jakim literarnim obeležjem, koje je postepeno zamenjeno interesovanjem za problematiku volumena, forme i tonskog modelovanja (1923—24). U daljoj evoluciji Miše razrađuje kolorističko slikarstvo.

Bibliografija

Joca Savić, Izložba „Proljetnog salona” u Ulrichovom Salonu. *JNj*, 1919, br. 25, s. 403. — *Petar Križanić*, XII izložba „Proljetnog salona”. *Kri*, 1921, br. 11—12, s. 445. — *Miroslav Krleža*, VI izložba hrvatskog proljetnog salona. *Pl*, 1919, br. 12, s. 244—247. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, str. 1070. — *Josip Draganić*, Jerolim Miše. *Vj*, 1926, knj. VI, br. 22, s. 401. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 532. — *Josip Horvat*, Slikarski kvartet. Izložba Babić—Becić—Miše—Vanka u Salonu Umjetnosti R. Bačića. *JL*, 1928, br. 6063, s. 11. — *Ljubo Babić*, O našem izrazu (uz slike Jerolima Mišea). *HR*, 1929, br. 3, s. 196—202. — Uz slike Jerolima Mišea. *Knj*, 1929, br. 10, s. 389. — *Slavko Batušić*, Likovni život: Četvorica. *HR*, 1929, br. 2, s. 135—140. — *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 190. — *Ivo Režek*, Becić—Babić—Miše. *VN*, 1929—1930, br. 51, s. 3—4. — *Slavko Batušić*, Izložba Becić—Babić—Miše. *No*, 1930, br. 310, s. 12. — *B. R.*, Izložba Babić—Becić—Miše. *HSt*, 1930, br. 264, s. 4. — *Hergešić Ivo*, Jedan umjetnički doživljaj. Izložba Babić, Becić, Miše. *JL*, 1930, br. 6751, s. 8. — *Josip Horvat*, Događaj u našoj likovnoj umjetnosti. Izložba Babić—Becić—Miše. *JL*, br. 7108, s. 8—9. — *Slavko Batušić*, Likovni život. Becić—Babić—Miše i „Zemlja”. *HK*, 1931, knj. XII, s. 346. — *M. Bartulica*, Tri hrvatska umjetnika. *Om*, 1930—1931, br. 4, s. 18—20. — Izložba Babića, Becića i Mišea. *Sv*, 1931, br. 22, s. 532—543. — Majstori kista Babić—Becić—Miše. *15D*, 1931, br. 5, s. 74—76.

Izvod iz novije bibliografije: *Vesna Jironšek*, Jerolim Miše, *Naprijed*, Zagreb, 1958. — *Vesna Jironšek*, Jerolim Miše. Katalog retrospektivne izložbe, Zagreb, 1955.

MUJADŽIĆ OMER

Rođen 1903. u Bosanskoj Gradiški. Studirao na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu (profesori F. Kovačević, Lj. Babić). Posle završene diplome 1924, odlazi u Pariz (1925—26) gde nastavlja studije na *Ecole des Beaux Arts*. U Zagrebu najpre radi kao saradnik Arheološkog muzeja, a od 1931. je profesor Akademije likovnih umjetnosti. Član grupe *Zemlja* sa kojom izlaže 1929.

Izlaže sa grupom *Šestorica* 1926, na *Proljetnom salonu* u Zagrebu 1927—28, na *VI jugoslovenskoj izložbi* u Novom Sadu 1927, na *II proletnoj izložbi jugoslovenskih umetnika* u Beogradu 1930. i dr. U Parizu izlaže 1925. u *Salon d'Automne*, a u Cirihu, Sen Galenu i Bazelu 1926. na izložbi jugoslovenske grafike i sitne plastike.

Posle izvesnog uticaja kubizma na obradu forme Mujadžićevo slikarstvo dobija odlike neoklasicizma po tematici i modelaciji tonom, da bi kasnije primilo ekspresionistički potez i namaz jače kolorističke game.

Bibliografija

V. T. Lazić, Pariški jesenji salon 1925. Pismo iz Pariza, *Vj*, 1925, god. III, knj. V, br. 10, s. 252—153. — L. (Branko Lazarević), Izložba „Šestorice” u Zagrebu, *NoE*, 1926, knj. 13, br. 7, s. 217—219. — Stanko Rac, Izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — Kašanin Milan, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531. — Mihailo Petrov, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 363. — Nehajev M., Naša mlađa likovna umjetnost, *HR*, 1928, sv. 1—2, god. I, s. 137—140. — M. Ive, XXVI izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, sv. 6, s. 282—283. — Stanko Rac, Pregled umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 1, s. 41—42. — Ljubo Babić, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 181. — Dr Slavko Batušić, Izložba Udruženja umetnika „Zemlje”, *HR*, 1929, br. 12, god. II, s. 420—423. — Lj. Maraković, Izložba „Zemlje”, *HP*, 1929, br. 12, s. 245. — Momčilo Nastasijević, Druga proljetna izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 214. — Vladislav Kušan, Narodni motivi i „naš izraz”, *HK*, 1942, knj. XXIII, s. 268.

ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ

Rođen u Gornjem Milanovcu 1893, umro u Beogradu 1966. Umetničku školu u Beogradu (profesori B. Vukanović, M. Murat i Đ. Jovanović) završio 1910. U Min-

henu studira od 1913—14 (profesor H. Greber), zatim nastavlja studije u Parizu 1920—21. Godine 1922. vraća se u Beograd.

Sa V. Pomorišcem, I. Kolarovićem, J. Carom i dr. od 1925. priprema, a 1928. ponovo osniva grupu *Zograf* koja teži obnovi srednjovekovnog živopisa u sintezi sa modernim izrazom. Učestvuje na svim izložbama *Zograf* (1933, 1935, 1936). Član grupe *Četvorica* sa kojom izlaže u okviru Proljetnog salona 1924. god. Samostalne izložbe u Beogradu 1923, 1926. i 1927. Radi monumentalne dekoracije (Uspenska crkva u Pančevu, tavanica paviljona Cvijete Zuzorić, Narodna banka u Skoplju, niz privatnih vila).

Posle impresionizma i plenerizma, zografska tematika obeležila je najveći deo njegovog stvaralaštva, i u njoj je on dao svoja najznačajnija ostvarenja.

Bibliografija

C. *Zograf* (pseud.), Izložba ratnih slikara. *Ms*, 1919, knj. I, sv. 2, s. 151. — Outsider Die XII Ausstellung des Frühlings Salon. *AT*, 1921, br. 311, s. 2—3. — Todor Manojlović, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1073. — Branko Popović, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1922, knj. VI, s. 618. — Dr Fr. Stelè, V. jugoslovenska umetnostna razstava. *Čs*, 1922, letnik XVI, s. 391. — Velibor Jonić, 5. jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 19. VI 1922, s. 2—4. — Todor Manojlović, Slikarska izložba Živorada Nastasijevića. *Ms*, 1923, knj. XII, sv. 4, s. 951—952. — Rastko Petrović, Živorad Nastasijević. *Bu*, 1923, br. 12, s. 572—574. — P. Križanić, Izložba Živorada Nastasijevića. *NL*, 1923, br. 357. — Radoje Marković, Slikarstvo. Naši umetnici. *Ra*, 1923, knj. I, br. 4—5, s. 69—74. — P. Palavičini, Izložba slika g. Živorada Nastasijevića. *Vr*, 16. V 1923, s. 4. — M. B., Izložba slika g. Živorada Nastasijevića u sali osnovne škole kod Saborne crkve. *Pra*, 19. V 1923, br. 135, s. 3. — Rastko Petrović, Izložba Cvijete Zuzorić. *Vr*, 15. II 1924, br. 775, s. 6. — Gustav Krklec, Velika umetnička izložba u Beogradu. *Ms*, 1924, knj. XIV, sv. 4, s. 311. — Milan Kašanin, Izložba beogradskih slikara i vajara. *SKG*, 1924, knj. XI, s. 306—309. — Slavko Batušić, XIX proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — P. Palavičini, Izložba crteža g. g. Ljubomira Ivanovića i Živorada Nastasijevića. *SKG*, 1925, knj. XIV, s. 626—628. — Milica Janković, Izložba crteža g. g. Lj. Ivanovića i Ž. Nastasijevića. *Ms*, 1925, knj. XVIII, sv. 1, s. 682—686. — Radoje Marković, Izložba Lj. Ivanovića i Ž. Nastasijevića. *Ra*, 1925, knj. IV, br. 23—24, s. 82—84. — Izložba g. g. Ivanovića i Nastasijevića. *Po*, 21. III 1925, s. 5. — Radoje Marković, Proletnji salon. *Ra*, 1925, knj. IV, br. 21—22, s. 86—88. — R. M. M., Izložba Živorada Nastasijevića. *Vr*, 18. I 1926, br. 1466, s. 6. — I. Pržić, Izložba slika Živorada Nastasijevića. *Pra*, 19. I 1926, br. 17, s. 6. — Kroz beogradske umetničke atelijere. *SP*, 1. II 1926. — Branko Popović, Izložba

slika Živorada Nastasijevića. *SKG*, 1926, knj. XVII, s. 217—218. — *Mib. S. Petrov*, Živorad Nastasijević (povodom izložbe u sali „Stanković” u Beogradu). *LMS*, 1926, knj. 308, sv. 1—2, s. 97—99. — *Milan Kašanin*, Umetničke izložbe u Beogradu. *LMS*, 1926, knj. 307, sv. 3, s. 300. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto Klubu. *Vr*, 18. VI 1926, br. 1615, s. 5. — *M. Kašanin*, Živorad Nastasijević. *RS*, 1926, oktobar, s. 85—90. — *Milan Kašanin*, Stalna umetnička galerija. *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 614. — *V. R.*, Ž. Nastasijević u novoj boji. *Po*, 18. I 1926, s. 6. — *Branko Popović*, Izložba slika, freski i crteža Živorada Nastasijevića. *SKG*, 1927, knj. XXII, s. 465—469. — *Vasa Pomorišac*, Umetnička izložba Živorada Nastasijevića. *KK*, 1927, I. — *R. M.*, U žutim bojama. *Po*, 12. XI 1927. — Produžena je izložba g. Živorada Nastasijevića. *Vr*, 21. XI 1927, s. 5. — *Todor Manojlović*, Izložbe. *NV*, 1928, br. 1, s. 69—71. — *T. Manojlović*, Dve izložbe. *ŽR*, 1928, knj. I, sv. 1, s. 75. — Nove freske Živorada Nastasijevića. *Po*, 15. XII 1928, s. 7. — *Sreten Stojanović*, Izložbe beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu. *Po*, 30. XII 1928, s. 7. — *Milan Kašanin*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 3, s. 456. — *V.*, Proletnja izložba u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 8. V 1929, s. 8. — *Branko Popović*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 303. — *Todor Manojlović*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu. *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 319. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora. *Mr*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 108. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Dora Pilković*, Utisci sa jesenje izložbe. *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 6, s. 480—482. — *V.*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1929, s. 8. — *Predrag Karalić*, Izložba Lade. *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 29, s. 398. — *Predrag Karalić*, Prolećna izložba Cvijete Zuzorić. *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 30, s. 473. — *Momčilo Nastasijević*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 215. — *S(reten) S(tojanović)*, Izložba „Lade”. *Po*, 7. IV 1930, s. 6. — *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1930, s. 9.

Izvod iz novije bibliografije: *Dr Lazar Trifunović*, Predgovor za katalog izložbe Živorada Nastasijevića, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1966.

GREGORIJ PERUŠEK (HARVEY GREGORY PRUSHECK)

Rođen u Jelovcu iznad Sobražice 1887; umro u Klivlendu, SAD, 1940. Od 1906. živi u Americi. Slikarstvom počeo da se bavi 1901. kao samouk. Oko 1930. prelazi u Klivlend i zauzima istaknuto mesto među američkim slikarima ekspresionistima. Godine 1931. otvo-

rio u Klivlendu Jugoslovensku školu moderne umetnosti, koju je vodio do smrti. Izlagao u Čikagu, Klivlendu (retrospektiva 1937), Njujorku, Milvokiju i dr. gradovima SAD, kao i u Parizu.

Od 1922. njegovo slikarstvo kreće ka simbolističkom i apstraktnom izrazu, sa vidnim elementima dekorativnosti na koje je uticala umetnost američkih Indijanaca.

Bibliografija

Fr(ance) Stele, Slovenski slikarji, Ljubljana, 1949, s. 151—152. — *Dr. Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, s. 108.

MIHAILO S. PETROV

Rođen u Beogradu 1902. Od 1919—1921. studira na Umetničkoj školi u Beogradu (profesori Lj. Ivanović i M. Milovanović). Godine 1921. boravi u Beču, a 1923. studira na Akademiji u Krakovu (profesor J. Pankiewicz). Godine 1925. boravi u Parizu. Prvi put izlaže na V jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1922. g. Izlaže na prolećnim i jesenjim izložbama Udruženja Cvijeta Zuzorić u Beogradu, na izložbi *Zenita* 1924. sa grupom *Oblik* 1929. Jedan je od organizatora i učesnika VI jugoslovenske izložbe u Novom Sadu 1927; izlaže na Prolećnom salonu u Zagrebu, sa M. Golubovićem i V. Pomorišcem 1926. u Novom Sadu; na Međunarodnoj izložbi u Moskvi 1925. i na Jugoslovenskoj izložbi u Londonu 1930. Prva samostalna izložba u Beogradu 1929. Posle 1930. samostalno izlagao više puta u zemlji i inostranstvu. Za vreme boravka u Beču 1921. upoznaje se sa tezama Kandinskog o „apsolutnom slikarstvu” koje utiču na njegovo približavanje umetničkoj avangardi okupljenoj oko časopisa *Zenit*, *Dada-Tank* i *Ut* u kojima objavljuje apstraktne linoreze. Prevodi esej Kandinskog *Slikarstvo kao čista umetnost*, objavljen 1922. u časopisu *Misao*.

Godine 1925. napušta koncepcije apstraktne umetnosti i orijentiše se ka socijalno angažovanoj grafici. Posle 1954. u njegovom delu javlja se tendencija ka asocijativnoj apstrakciji.

Bibliografija

Dadaistička „Matineja” u Osijeku. *Str*, 13. VIII 1922. — *I. Flod*, Dada. *HO*, 21. VIII 1922. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Mr*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1069. — *P. Bešević*, V jugoslovenska umetnička izložba, *Pro*, 18. VI 1922. — *O. S. C.*,

Sa izložbe slika akademskih slikara M. Golubovića, V. Pomorišca, Mihaila S. Petrovića-Petrova, *Za*, 5. II 1926. — *R. Drainac*, Izložba Golubović—Pomorišac—Petrov. *Vd*, 6. I 1926. — Kroz beogradske umetničke atelijere. *Sp*, 1. II 1926. — *A. Miklauc*, Izložba slikara Pomorišca, Petrova i Golubovića. *DV*, 6. I 1926. — *Todor Manojlović*, Izložba slika Miloša Golubovića, Vase Pomorišca i Mihaila Petrova. *LMS*, 1926, knj. 307, sv. 3, s. 291—298. — *A.*, Izložba slika (M. Golubovića, V. Pomorišca i M. Petrova). *LMS*, 1926, knj. 307, sv. 1—2, s. 141—142. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto Klubu. *Vr*, 18. VI 1926, br. 1615, s. 5. — *H. Humo*, Stalna umetnička izložba u Auto Klubu. *Re*, 20. VI 1926. — *Milan Kašanin*, Stalna umetnička galerija. *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 614. — *B. Tokin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Re*, 14. VI 1927. — *M. Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 533. — *Sreten Stojanović*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *Ms*, 1927, knj. XXIV, sv. 3—4, s. 228. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 110. — *Dj. P.B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — *S(reten) S(tojanović)*, Izložba beogradskih umetnika u Šapcu. *Po*, 20. XI 1928. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu. *Po*, 30. XII 1928, s. 7. — *V.*, Dve izložbe u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 17. IX 1929, s. 9. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Milan Kašanin*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata. *LMS*, 1929, knj. 319, sv. 2, s. 276. — *D. Aleksić*, Izložba Mihaila S. Petrova. *Vr*, 11. IX 1929. — *Spektator* (pseud.), U Paviljonu „Cvijete Zuzorić”. *IL*, 29. XI 1929. — *Gustav Krklec*, Izložba Mihaila Petrova. *ŽR*, 1929, knj. IV, sv. 22, s. 795—796. — *Todor Manojlović*, Predgovor za katalog I samostalne izložbe. Beograd, 1929. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora. *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 105. — *Stefan Hakman*, Izložba slika g. Mih. S. Petrova. *Ms*, 1929, knj. XXXI sv. 1—4, s. 181—182. — *Stefan Hakman*, Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe „Oblik”. *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 468. — *Branko Popović*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 303. — *Todor Manojlović*, Nikola Poljakov, Mihajlo Petrov, Ivan Radović, *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 240. — *Stefan Hakman*, Izložbe i izlagači. *Pre*, 1930, knj. V, sv. 83, s. 741. — *P.*, Prva jesenja izložba slika u Novom Sadu. *LMS*, 1930, knj. 326, sv. 1—2, s. 173. — *M. Kašanin*, Izložba Mihaila S. Petrova. *Vr*, 8. IX 1930. — *R. Drainac*, Predgovor za katalog II samostalne izložbe. Beograd, 1930. — Otvaranje Druge samostalne izložbe Mihaila S. Petrova u Umetničkom Paviljonu. *Pra*, 7. IX 1930. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”. *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 25, s. 76. — *Predrag Karalić*, Izložba G. Mihaila Petrova. *ŽR*, 1930, knj. VI, sv. 34, s. 791—792. — *S. Stojanović*, Dve slikarske izložbe. *Po*, 11. IX 1930.

Izvod iz novije bibliografije: *M. Panić Surep*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe. Beograd, 1952. *Miodrag*

B. Protić, Mihailo Petrov. Predgovor za katalog retrospektivne izložbe grafike u Salonu Moderne galerije. Beograd, 1962. *Miodrag B. Protić*, Savremenici II. Str. 129—131. Nolit, Beograd, 1964. — *Lazar Trifunović*, Mihailo S. Petrov. Predgovor za katalog retrospektivne izložbe povodom 45 godina umetničkog rada. Beograd, 1966.

ROMAN PETROVIĆ

Rođen u Donjem Vakufu 1896. Umro u Sarajevu 1947. Godine 1913. odlazi u Rusiju gde uči na petrogradskoj Akademiji (profesor I. Rjepin). Studije nastavlja u Krakovu (profesori Weiss, Komacki, J. Pankiewicz. T. Axentowicz, L. Wyczokowski). U Zagrebu živi od 1914—15, u Budimpešti 1916—17, u Parizu od 1925—27. Samostalno izlagao u Sarajevu 1917, 1921, 1922, 1923, 1929; u Zagrebu 1919, 1920; u Beogradu 1922; u Novom Sadu 1927; u Osijeku 1927; u Subotici 1920. i kasnije na brojnim izložbama.

Posle impresionizma i kratkog interesovanja za simbolizam, njegova umetnost dobija obeležja kolorističkog i socijalno angažovanog ekspresionizma.

Bibliografija

Otvaranje prve izložbe umjetnika iz Bosne i Hercegovine. *SL*, 1917, br. 249, s. 2. — Izložba slikara. *Ob*, 15. VI 1919, br. 138, s. 3. — Izložba Romana Petrowicza u Zagrebu. *JuL*, 1920, br. 78. — *V. Lunaček*, Izložba Romana Petrowicza. *Ob*, 1920, br. 77. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1068. — *Dr Fr. Stelè*, V. jugoslovenska umetnostna razstava. *Čs*, 1922, letnik XVI, s. 392. — *J. A. K(ršić)*, Umetnost Romana Petrovića. *Na*, 1925, br. 8. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 453. — *Hamza Humo*, Jedna umetnička izložba iznad publike. *Pre*, 1929, knj. IV, sv. 70, s. 218—221. — *Isak Samokovlija*, Izložba četvorice, *Pre*, 1930, knj. V, sv. 84, s. 811—814.

Izvod iz novije bibliografije: Spomenica Roman Petrović (1896—1947). Sarajevo, 1949.

ZORA PETROVIĆ

Rođena u Dobrici (Banat) 1894, umrla u Beogradu 1962. Godine 1912. upisuje se na Umetničku školu u Beogradu (profesori M. Milovanović, Đ. Jovanović, M. Murat), od 1915—1918. studira na Akademiji u Budimpešti (profesor D. Ebner), nastavlja u Beogradu 1919

—20. g. na Umetničko-zanatskoj školi (prof. Lj. Ivanović), u Parizu 1925—26. kod Lota (dva meseca). Prvi put izlaže 1922. na Petoj jugoslovenskoj izložbi u Beogradu. Član *Lade, Oblika, Dvanaestorice, Samostalnih*; izlagala na izložbama *Cvijete Zuzorić*, sa jugoslovenskim umetnicima u Barceloni 1929, zatim u Amsterdamu, Hagu, Brislu, Rimu, Parizu, Londonu i dr. Prva samostalna izložba u Beogradu 1927, zatim 1930, 1934, 1937, 1952, 1955, 1958, 1960. Retrospektive u Beogradu 1965, u Sarajevu 1961, u Zrenjaninu, Novom Sadu, Subotici, Kikindi, Somboru 1962.

Oko 1925. u slikarstvu Zore Petrović osećaju se vrlo kratkotrajni Lotovi uticaji u pogledu tretiranja forme i geometrizacije oblika (Portret S. Stojanovića). Posle 1930. njeno slikarstvo evoluiralo ka snažnom figurativnom kolorističkom ekspresionizmu monumentalnog izraza.

Bibliografija

Branko Popović, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, SKG, 1922, knj. VI, s. 621. — *Velibor Jonić*, 5. jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 19. VI 1922, s. 2—3—4. — *Branko Popović*, Izložba „Lade”, SKG, 1924, knj. XIII, s. 455. — *Dj. S. B.*, Izložba slikarskih radova Zore Petrović, *Po*, 7. III 1927, s. 7. — *Sreten Stojanović*, Izložba slika gđice Zore Petrović. *Ms*, 1927, knj. XXIV, sv. 1—2, s. 103—104. — *Mihailo Petrov*, Zorka Petrovićeva. *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 1, s. 141—142. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 108. — *K. M. (Milan Kašanin)*, Izložba slika gđice Zore Petrović. SKG, 1927, knj. XX, s. 548—549. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. SKG, 1927, knj. XXI, s. 451. — *Dj. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — *Momčilo Nastasijević*, Izložba slika gđice Zore Petrović, *RS*, 1927, april, s. 150—151. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 30. XII 1928, s. 7. — *Branko Popović*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. SKG, 1929, knj. XXVI, s. 303. — *Todor Manojlović*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu. SKG, 1929, knj. XXVIII, s. 319. — *Dora Pilković*, Utisci sa jesenje izložbe. *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 6, s. 480—482. — *Milan Kašanin*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata. *LMS*, 1929, knj. 319, sv. 2, s. 276. — *Milan Kašanin*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 3, s. 456. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora. *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 105. — *Stefan Hakman*, Izložba slika, skulptura i arhitekture umetničke grupe „Oblik”. *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 467. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 156. — *V.*, Proletnja izložba u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 8. V 1929, s. 8. — *V.*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1929, s. 8. — *Stefan Hakman*, Slikarska izložba g-ce Zore Petrovićeva. *Ms*, 1930, knj. XXXII, sv. 1—2, s. 101—102. — *Stefan Hakman*, Druga proletnja izložba. *Ms*, 1930, knj.

XXXIII, sv. 1—4, s. 147. — *Stefan Hakman*, Izložbe i izlagači. *Pre*, 1930, knj. V, sv. 83, s. 741. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 25, s. 76. — *Predrag Karalić*, Izložba Gđice Zore Petrović. *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 27, s. 238. — Izložba slika Zore Petrović. *Po*, 26. I 1930. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *Po*, 11. V 1930, s. 7. — Žene slikari na Proletnjoj izložbi. *Po*, 25. V 1930, s. 9. — *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1930, s. 9. — *Todor Manojlović*, Umetnički pregled. Izložba umetničke grupe „Oblik”. SKG, 1930, knj. XXIX, s. 61. — *Momčilo Nastasijević*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. SKG, 1930, knj. XXX, s. 215.

Izvod iz novije bibliografije: *Miodrag B. Protić*, Savremenici, I, str. 60—66. Nolit, Beograd, 1955. — *Miodrag B. Protić*, Zora Petrović, Predgovor za katalog izložbe slika povodom četrdesetogodišnjice rada. Beograd, 1960. — *Dragoslav Đorđević*, Zora Petrović, III kolo edicije *Slikari i vajari*, Prosveta, Beograd, 1964. — *Leposava St. Pavlović*, Predgovor za katalog komemorativne izložbe Zore Petrović, Beograd, 1965. — *Stojan Trumić*, Zora Petrović (povodom komemorativne izložbe u Beogradu i Pančevu.) *Izraz*, Sarajevo, 1966, knj. XX, br. 11, str. 481—484.

MOŠA PIJADE

Rođen u Beogradu 1890, umro u Parizu 1957. God. 1905. upisuje se na beogradsku Umetničko-zanatsku školu, zatim uči kod Paška Vučetića. God. 1906. odlazi u Minhen (profesor H. Knirr), a od 1907. je na Akademiji likovnih umetnosti (profesor A. Jank). God. 1909—10. boravi u Parizu. Vrativši se u zemlju bavi se revolucionarnom publicistikom (*Radničke novine, Sindikalni pokret, Radnik, Borba*). Od 1919. do 1922. izdaje vlastiti list *Slobodna reč*. God. 1924. osuđen je na 14 godina robije, na kojoj ne prestaje da se bavi slikarstvom. Prvi put je izlagao 1911. u Somboru, zatim 1919. sa *Grupom umetnika* u Beogradu. Godine 1952. priredio je u svom ateljeu u Beogradu svoju jedinu samostalnu izložbu. Komemorativne izložbe u Beogradu, Sarajevu, Puli, Zagrebu, Ljubljani, Splitu, 1957—58.

Posle uticaja Lajbela i Kurbea, njegovo slikarstvo u periodu od 1910—27. karakteriše sezaničičko tretiranje forme putem tonskog moduliranja. Kasnije se okreće svetlijem kolorizmu.

Bibliografija

Miroslav Krleža, Moša Pijade, *Ob*, 21. I 1926. — *Veljko Petrović*, Predgovor za katalog izložbe slika Moše Pijade u Narodnom muzeju, Beograd, 1957. — *Olga Božičković*,

Slikar Moša Pijade, *Po*, 1. V 1957. — *Dragoslav Grbić*, Izrazita umetnička ličnost, *Radnik*, Beograd, 9. V 1957. — *Pavle Vasić*, Slikarsko delo Moše Pijade, *Po*, 13. V 1957. — *D. Đurić*, Hvala ti. Čika Mošo! *Večernje novosti*, Beograd, 18. V 1957. — *Lazar Trifunović*, Slikarstvo Moše Pijade, *Izraz*, Sarajevo, 1957, knj. II, br. 7—8, s. 1—5. — *Marko Čelebonović*, Slikar Moša Pijade, *Umjetnost*, Zagreb 1957, br. 1. — *Lj. Tešić*, Crteži i pasteli Moše Pijade u Zrenjaninu, *Dnevnik*, Novi Sad, 14. IX 1957. — *Dr Stane Mikuž*, Razstava slik Moše Pijada. *Slovenski porečevalec*, Ljubljana, 16. II 1958. — *M(elita) Stele*, Razstava slikarskih del Moše Pijada. *Ljudska pravica*, Ljubljana, 20. II 1958. — *Luc Menaše*, Moša Pijade. *NR*, 22. II 1958. — Posle pola veka. *Somborske novine*, 2. VI 1961. — *Ž. S.*, Oplemenjeni realizam. *Somborske novine* 9. VI 1961. — *Vera Ristić*, Predgovor za katalog izložbe Moše Pijade u Narodnom muzeju u Čačku 1961. — *Vera Ristić*, Izložba slika i crteža Moše Pijade. *Čačanski glas*, 4. VII 1961. — *Dr Lazar Trifunović*, Predgovor za katalog izložbe Moše Pijade u Maloj galeriji Spomen-muzeja II zasedanja AVNOJ-a u Jajcu 1963. *Moša Pijade*, O umetnosti (sa predgovorom dr-a Lazara Trifunovića). Srpska književna zadruga, Beograd, 1963. — *Aleksandar A. Miljković*, Publicistika Moše Pijade. *Književne novine*, Beograd, 24. I 1964. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, str. 76—78. *Nolit*, Beograd, 1964. — *Dr Lazar Trifunović*, Moša Pijade — borec za umetničkata vistina. *Nova Makedonija*, Skopje, 1. XII 1964.

VENO PILON

Rođen u Ajdovščini 1896. gde je primio prve slikarske pouke od M. Klemenčića. Od 1919—20. studira na Umetničkoj akademiji u Pragu (profesori J. Obrovsky, I. Loukota). Boravi u Firenci od 1920—21 (profesor Celestini), u Beču studira 1921—22. U Pariz prvi put dolazi 1926. g. gde od 1930. stalno živi. Godine 1929—30. boravi u Italiji. Od 1924. član *Kluba mladih* sa kojim redovno izlaže. Prvi put izlagao 1919. u Jakopičevom paviljonu u Ljubljani, zatim na V jugoslovenskoj izložbi u Beogradu; učestvovao na izložbama Proljetnog salona od 1921, na izložbi portretnog slikarstva u Ljubljani 1925, u Trstu, Pragu, Berlinu, Sarajevu, Beogradu, Ljubljani 1926, na izložbi Česko-jugoslovenske grafike u Ljubljani 1921, na XXIV bijenalu u Veneciji, 1924 sa grupom Manés u Pragu 1927. i iste godine u Trstu, Lvovu, Beču. U Parizu učestvovao u *Salon des Indépendants*.

Prva samostalna izložba 1924. u Rimu (Casa d'Arte Bragaglia). Velika retrospektiva u Ljubljani 1966.

Posle faze linearnog ekspresionizma sa socijalnom tematikom (od 1922), Pilon se interesuje za ekspresionizam forme sa dalekim odjecima kubizma (1922—25). Posle 1926. okreće se kolorističkom slikarstvu.

Bibliografija

Ivan Zorman, XVI razstava v Jakopičevem paviljonu, *LZ*, XXXIX, 1919, s. 741. — *D(obida) K(arel)*, slikar Venó Pilon, *Jug*, 1919, god. II, br. 76, s. 1—2, br. 77, s. 2, br. 78, s. 2—3. — *Dr M.Z. (Miljutin Zarnik)*, Umetniška razstava, v Jakopičevem paviljonu, *SN*, št. 151, 30. VI 1919. — *F.B. (France Bregor)*, Umetniška razstava v Jakopičevom paviljonu, *Slo*, 1919, št. 146, 28. VI. — Slovenski umetnici v Parizu, *Slo*, 20. IV 1919. — *Dr. K. Dobida*, XVII umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jug*, 1920, št. 131, s. VI. — *K. Dobida*, XVII umetnostna razstava, maj—junij 1920, *LZ*, 1920, god. XL, br. 6, s. 383. — *Fr. Stele*, XVII umetnostna razstava, *Slo*, 1920, št. 137, 19. VI. — *Rado Kregar*, XX umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jug*, 1921, 26. XI. — *Stano Kosovel*, Česko-jugoslovenska grafika v Ljubljani, *UL*, 1921, 16. XII. — *Petar Križanić*, XII izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1921, XI i XII, s v.11 i 12, s. 445—448. — *Frst. (France Stele)*, XX umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *DS*, XXXV, 1922, s. 47. — *Dr. Ljubo Škreblin*, Slovenci na V jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Beogradu, *SN*, 1922, 11. VI. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetniška izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1069. — *Lagarić Pavle*, Venó Pilon, *Jug*, 1922, god. V, br. 16, s. 1, Slovenska upodobljajoča umetnost, *Ju*, 1923, IV, št. 77, 31. III. — *Frst. (France Stele)*, XXVIII umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *DS*, 1923, XXXVI, s. 303. — *Is.*, Slovensko kulturno delo v Julijski Krajini, *Ju*, 1923, IV, št. 171, 24. VII. — *Saša Šantel*, XXVIII (recte XXVIII) umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ju*, 1923, IV, št. 216, 15. IX. — Slikar Venó Pilon, *Ed*, 1923, 13. X. — *Fr. Stele*, Slovenski in hrvatski mlajši umetnici. XXVIII umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slo*, 1923, št. 234, 16. X. — *S. K.*, Venó Pilon na jesenski razstavi pri Jakopiču, *Ju*, 1923, god. IV, br. 236, s. 5—6. *Dr Fr. Mesesnel*, Slovenski in hrvatski mlajši umetnici, III, *Ju*, 1923, IV, št. 244, 18. X. — *France Stele*, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, *KZP*, 1924, št. 62, s. 136—137. — *Fr. Mesesnel*, V razstava „Mladih“ v Ljubljani, *Ju*, 1924, V, št. 43, 19. II. — *Stele Fr(ance)*, V umetnostna razstava „Slike mladih“, *Slo*, 1924, god. LI, br. 64, s. 6. — *Radica Bogdan*, Venó Pilon, novaja slovenska umetnost, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 15—16. — *Antonio Morassi*: Catalogo della 1. esposizione goriziana di belle arti, Gorica, 1914, s. 21—22. — Prva umetniška razstava v Gorici, *NDL*, 1924, 15. III. — *M. K.*, V umetnostna razstava kluba „Mladih“, *SN*, št. 66, 19. III. — *Mostra d'arte, Piccolo della Sera*, Trst, 1924, 29. III. — *F. M. (France Mesesnel)*, Razstave. Venó Pilon, *ZUZ*, 1924, IV, št. 1, s. 54. — *B.*, Pilonova razstava v Rimu, *Ju*, 1924, št. 80, 2. IV. — *Enrico Prampolini*, Esposizioni individuali da Bragaglia. Pilon, *L'impero*, Roma, 1924, 5. IV. — *Prima mostra Goriziana di Belle Arti, La Voce di Gorizia*, Gorica, 1924, 12. IV. — *La mostra personale di Venó Pilon, La Voce di Gorizia*, Gorica, 1924, 24. IV. — *Antonio Morassi*, Alla „Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti“. Venó Pilon, *La Voce di Gorizia*, Gorica, 1924, 26. IV. — *V(recte Ivan)*

Čargo, Nekan misli o goriški umetniški razstavi, *Ed*, 1924, 29. IV. — *Juri Hejda*, Die moderne slovensche Kunst, *Prager Presse*, Prag, 1924, št. 118, 29. IV. — *Stano Kosovel*, Letošnja razstava „Kluba Mladih“, *UL*, 1924, 1. V. — *F. M. (France Mesesnel)*, Razstave (V razstava kluba mladih) — Slovenska umetnost — Izložba Proljetnog salona, *ZUZ*, 1924, god. IV, s. 54, 102, 162, 219. — *A. M. (Antonio Morassi)*, Veno Pilon alla mostra friulana di Gorizia, *Popolo*, Trst, 3. V. — Razstava slovenskih umetnikov v Hodoninu, *Ju*, 1924, št. 114, 14. V. — Una visita a Cá Pesaro, *Gazzettino*, Venecija, 1914, 14. VIII. — Pilonova razstava v Rimu, *Ju*, 1924, 26. X. — *F. Mesesnel*, Veno Pilon, *ZUZ*, 1924, IV, št. 2, s. 84—87. — *Giorgio Carmelich*, Veno Pilon. Pittura russo-foscana a 4 dimensioni, *Popolo*, Trst, 1924, 12. IX. — *A. G. (Ante Gaber)*, Splošna umetnostna razstava na razstavišču „Ljubljana jeseni“, *Ju*, 1926, št. 210, 12. XI. — *Piccolo della Sera*, Trst, 1926, 8. V. — *Le Arti Plastiche*, Milano, 1926, 16. V. — L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico, *Piccolo della Sera*, Trst, 1926, 8. V. — *Lovrič Božo*, Slovenski upodobljavajući umetniki v Pragi, *Ju*, god. VII, 1926, br. 234, s. 11. — *Dr Stanko Vurnik*, K sodobni upodobljavajući umetnosti, *DS*, 1926, XXXIX, št. 280. — Trieste. L'Esposizione primaverile, *Le Arti Plastiche*, Milano, 1926, 16. V. — Esposizione autunnale a Trieste, *Le Arti Plastiche*, Milano, 1926, 16. X. — *K. Dobida*, Razstava portretnega slikarstva na slovenskem, *LZ*, 1926, XLVI, br. 1, s. 40—48. — *K. Dobida*, Jesenska razstava, Slovensko umetniško društvo, *LZ*, 1926, št. 12, s. 746—747. — Pogovor z Rihardom Jakopičem, *LZ*, 1926, št. 2, s. 69. — *Fr. Stele*, Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, *DS*, XXXX, 1927, s. 157. — Svegliarino artistico, *Popolo*, Trst, 1927, IX. — *PdS*, 1927, 20. X. — *Strazzacavel*, Mostra — rassegna dinamica, *Marameo*, Trst, 1927, 21. X. — *Strazzacavel*, All'esposizione Dinamica, II. I quadri del Pilon, *Marameo*, Trst, 1927, 28. X. — *Dario De Tuoni*, All'Esposizione del Giardino publico, Nella prima sala — II Pilon, Lo Spazzapan ed il Levier, *Popolo*, Trst, 1927, 24. X. — I Pittori del novecento a Trieste, *Gazzetta del Popolo*, Torino, 1927, 30. X. — *b.*, L' esposizione d'arte al Giardino Pubblico, *Piccolo della Sera*, Trst, 1927, 9. XI. — *Vito Timmes*, I pittori avanguardisti, *Popolo*, Trst, 1927, 9. XI. — Raduno, Rim, 1927, 31. XII. — *F. S. (France Stele)*, Pilon Veno, St. Stanojević, *NESHs*, 1928, knj. III, s. 465—466. — *K. Dobida*, Slovensko moderno slikarstvo v Pragi, *LZ*, 1928, XLVIII, s. 189—191. — *France Stele*, Umetniško življenje v letu 1927, *DS*, XXXXI, 1928, s. 122. — *France Mesesnel*, Petdeset let slovenskega slikarstva, *DS*, 1928, XXXXI, s. 148. — *I. I.*, Razstava naše likovne umetnosti v Trstu, *NG*, 1928, IV, št. 10, s. 316. — *Levier Bolattio*, Pilon, Noulian, *Piccolo*, Trst, 1928, 18. X. — *ski*, Umetniška razstava v Trstu, *Slo*, 1928, št. 292, 22. XII. — Ferdinand Delak und Heinz Luedcke, Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien, *Der Sturm*, Berlin, 1929, XIX, št. 10, I, s. 332. — *K. Dobida*, Slovensko moderno slikarstvo v Pragi, *LZ*, 1929, god. XLIX, s. 189—191. — *R. Ložar*, Die slowenische Malerei der Gegenwart, *Die Kunst*, Minhen, 1929/30, XXXI, s. 81, sl. 84, 86—87.

Izvod iz novije bibliografije: *Z. Kržišnik—Lj. Menaše*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe Veno Pilon, *Moderna galerija*, Ljubljana, 1966. — *Fr. Stelè*, Slovenski slikarji. Ljubljana, 1949, s. 152—153. — *Špelca Čopič*, Veno Pilon, *Naša sodobnost*, Ljubljana, 1956, br. 11, s. 1026—1034. — *France Stele*, Veno Pilon umetnik, *Razgledi*, Ljubljana, 1947, br. 3—4, s. 111—113. — *Dr. Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost. Maribor, 1961, s. 101—104.

VASA POMORIŠAC

Rođen 1893. u Jaši Tomiću, umro 1961. u Beogradu. Slikarstvo učio kod S. Aleksića u Modošu, a od 1913—14. na Akademiji likovnih umetnosti u Minhenu (profesor V. Hackel). Za vreme I svetskog rata bio u sekciji ratnih slikara. Posle rata nastavlja školovanje u Zagrebu (profesori F. Kovačević i Lj. Babić), zatim na Umetničkoj zanatskoj školi u Beogradu (profesori M. Milovanović i Lj. Ivanović). U Londonu boravi od 1920—24. gde pohađa večernji tečaj privatne škole *St. Martin's* i tečaj slikanja na staklu u Centralnoj školi (profesor C. Parson). U Beograd se vraća 1924. i postaje profesor na Umetničko-zanatskoj školi, zatim na Akademiji za likovne umetnosti i Akademiji primenjenih umetnosti. Prvi put izlaže 1919. godine u Parizu, kasnije u Londonu. U zemlji izlaže od 1925. Jedan od osnivača grupe *Zograf* sa kojom izlaže 1933, 1935, 1936. Godine 1926. izlaže u Novom Sadu sa M. Petrovom i M. Golubovićem. Retrospektivna izložba u Beogradu 1953. Sarađivao u brojnim časopisima. Posle faze smirenog impresionizma, Pomorišac u Londonu 1920. počinje ozbiljnije da se interesuje za mogućnost sinteze srednjovekovne ikonografije i modernog izraza. U njegovom opusu zografska faza ostavila je najdublji traga. Oko 1940. Pomoriščevo slikarstvo karakteriše lirski realizam smirenog kolorističkog obeležja.

Bibliografija

M. S. P., Slikar Pomorišac, *Vr*, 1925. 8. X, s. 6. — *Manojlović Todor*, Izložba slika Miloša Golubovića, Vase Pomorišca i Mihaila Petrova, *LMS*, 1926, knj. 307, sv. 3, s. 291—298. — *Đ. P. P.*, Izložba trojice, *Po*, 1927, 16. IV. — *Kašanin Milan*, Izložbe u aprilu, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 63. — *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 532. — *Tokin Boško*, VI jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 108. — *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 362. — *Stojanović Sreten*, Izložba radova Živojina Lukića, Vase Pomorišca i Miloša Golubovića, *Mr*, 1927, knj. XXIV, sv. 1—2, s. 104—106. — *Kašanin Milan*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetni-

ka, *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 3, s. 456. — *Popović Branko*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 303. — *Kašanin Milan*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, *LMS*, 1929, knj. 319, sv. 2, s. 275. — *Dora Pilković*, Utisci s prve jesenje izložbe, *Ve*, 1929, knj. XIV, sv. 6, s. 480—482. — *Pilković Dora*, S prolethne izložbe, *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 9 i 10, s. 783—785. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba, *ZR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Predrag Karalić*, Vasa Pomorišac, *ŽR*, 1930, god. III, knj. V, sv. 29, s. 398. — *Nastasijević Momčilo*, Druga prolethna izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 215. — *P. Karalić*, Izložba grupe Zograf, *ŽR*, 1933, XIV. — *T. Manojlović*, Izložba „Zografa”, *SKG*, 1933, knj. XXXVIII, s. 548.

Izvod iz novije bibliografije: *V. Pomorišac*, intervju, Likovni umetnici kažu, *Vr*, 1941, 20. II. — *Z. Kulundžić*, Slikar Vasa Pomorišac, *BON*, 1941. — *Vasilije Kolačević*, Vasa Pomorišac i grupa „Zograf”, *NIN*, Beograd, 1961, 8. X. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, Beograd, 1964, s. 79—84.

BRANKO POPOVIĆ

Rođen u Užicu 1882, umro u Beogradu 1944. godine. Diplomirao arhitekturu u Beogradu 1905, zatim studirao slikarstvo na Akademiji u Minhenu 1906—1909. (profesor Herterich), usavršavao se u Parizu 1909—1912. Studijska putovanja u Španiju, Italiju, Belgiju, Holandiju. Sa M. Pijade, B. Stevanovićem, V. Stanojevićem osniva 1920. godine Udruženje likovnih umetnika Srbije. Bio je član *Grupe umetnika*, a zatim jedan od osnivača grupe *Oblik*. Prvi put izlaže na IV jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1912, zatim na brojnim grupnim izložbama. Kao kritičar saraduje u *Politici*, *Srpskom književnom glasniku*, *Umetničkom pregledu*.

Bio je profesor istorije umetnosti na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Jedan od prvih naših slikara u čijem je delu Sezanovo shvatanje konstrukcije forme ostavilo vidljiv uticaj (1912—1929). Njegovo kasnije slikarstvo razvija se u duhu kolorističkog ekspresionizma.

Bibliografija

Moša Pijade, Kroz jugoslovensku izložbu. *O umetnosti*, Srpska književna zadruza Beograd, 1963, s. 49—52 (*Mali žurnal*, Beograd, 1912). — *V. Živojinović*, Akcija „Grupe umetnika”. *Ms*, 1919, sv. IV, s. 322. — *Moša Pijade*, Izložba „Grupe umetnika”. *O umetnosti*, Srpska književna zadruza, Beograd, 1963, s. 87—90 (*Radničke novine*, Beograd, 1919). — *I. Vavpotić*, Epilog jugoslovenskoj

razstavi v Parizu. *LZ*, 1920, br. 1, s. 14—20. O slikarstvu. (Povodom predavanja Branka Popovića.) *Pra*, 20. III 1922. — Naš veliki umetnički uspeh u Pragu, *Pra*, 17. XI 1924, s. 3. — *Kosta Strajnić*, Branko Popović. Povodom njegove kolektivne izložbe u Pragu. *SKG*, 1925, knj. XIV, s. 224—229. *Milan Kašanin*, Stalna umetnička galerija. *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 613. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto Klubu. *Vr*, 18. VI 1926, br. 1615, s. 5. — *Stefan Hakman*, Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe „Oblik”. *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 467. — *Todor Manojlović*, Umetnički pregled. Izložba umetničke grupe „Oblik”. *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 60. — *Momčilo Nastasijević*, Druga prolethna izložba jugoslovenskih umetnika. *SKG*, 1930 knj. XXX, s. 215. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *ŽR*, 1930, knj. V, sv. 25, s. 75—76.

OTON POSTRUŽNIK

Rođen u Mariboru 1900. godine. Na Višu umetničku školu u Zagrebu upisuje se 1918 (profesori F. Kovačević, Lj. Babić). Od 1920—21. studira na Akademiji u Pragu (profesor V. Bukovac). Od godine 1922—24. živi u Zagrebu gde studira na Višoj umetničkoj školi (profesori Vanka, Lj. Babić). U Parizu od 1925—26, gde boravi u ateljeu A. Lota, a kasnije M. Kislinga. U Zagreb se vraća 1926. i tu sa Tabakovićem priređuje izložbu *Groteske*. Sa K. Hegedušićem i I. Tabakovićem učestvuje 1928 g. u organizovanju grupe *Zemlja*, čiji član ostaje do 1934. Studijska putovanja u Pariz, Italiju, Španiju, Portugaliju.

Samostalne izložbe u Zagrebu, Beogradu, Lisabonu. Izlagao na brojnim grupnim izložbama u zemlji.

Posle kraće faze u duhu socijalne tematike *Zemlje* njegovu slikarstvo karakteriše izraziti kolorizam, koji u posleratnom periodu prelazi u asocijativnu apstrakciju.

Bibliografija

Josip Draganić, Postružnik—Tabaković. Izložba groteska. *Vj*, 1926, knj. VI, br. 22, s. 401—402. *Josip Draganić*, Slike. *Rč*, 1926, br. 259. — *Stanko Rac*, Naša šesta umjetnička generacija. *NaE*, 1926, br. 2 i 3. — *Ladislav Žimbrek*, Izložba grafičkih radova Augustinčića, Grdana, Pečnika, Mujadžića, Postružnika i Tabakovića. *Ht*, 1926, br. 1860. — *Lj. M.*, Početak umjetničke sezone. *NPr*, 1926, br. 11, s. 247. — *Stanko Rac*, Umjetničke slike i prilike. *Vj*, 1926, knj. VI, br. 1—2, s. 42—43. — *L. (Branko Lazarević)*, Izložba „Šestorice” u Zagrebu. *NoE*, 1926, knj. 13, br. 7, s. 217—219. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona. *Vj*, 1927, knj. VII, s. 194—195. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu.

LMS, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 109. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. SKG, 1927, knj. XXI, s. 532. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe godine 1927. *Knj*, 1928, br. 1, s. 25—28. — *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona. *Knj*, 1928, br. 3, s. 104. *M. Ive*, XXVI izložba Proljetnog salona. *Vj*, 1928, knj. VIII, br. 6, s. 282—283. — *Lj. B. (Ljubo Babić)*, Izložba grupe „Zemlja”. *Ob*, 1929, br. 305. — *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 191. — *Lj. Maraković*, Izložba „Zemlje”. *HPr*, 1929, br. 12, s. 245. — *Dr Slavko Batušić*, Izložba Udruženja umjetnika „Zemlja”. *HR*, 1929, br. 12, s. 420—423. — *Slavko Batušić*, Likovni život. Becić—Babić—Miše i „Zemlja”, *HK*, 1931, knj. XII, s. 341.

Izvod iz novije bibliografije: *Grgo Gamulin*, Oton Postružnik, *Naprijed*, Zagreb, 1959.

IVAN RADOVIĆ

Rođen u Vršcu 1894; studirao na Umetničkoj akademiji u Budimpešti od 1917—1919. (profesor I. Reti). Studijska putovanja u Prag, Veneciju, Minhen, Beč. Od 1922. do 1928. živi i radi u Somboru, kasnije u Beogradu. Kraće vreme boravi u Parizu i Pragu. Član *Oblika* i *Šestorice* od osnivanja ovih grupa.

Prvi put izlagao na V jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1922, zatim na prvoj izložbi Stalne umetničke galerije u Beogradu 1926, na VI jugoslovenskoj izložbi u Novom Sadu 1927, na XXV izložbi Proljetnog salona u Zagrebu 1927, na jesenjim i proletnjim izložbama u Beogradu, u Njujorku, Filadelfiji i Bufalu 1927, Londonu 1930, i kasnije na brojnim izložbama. Samostalne izložbe u Beogradu 1925, 1927, 1932, 1933, 1952, 1960, u Zrenjaninu 1963, u Pančevu 1964, velika retrospektiva u Novom Sadu i Beogradu 1966.

U prvoj fazi svog slikarstva Radović je bio pod uticajem tamnog kolorita peštanskih majstora (ekspresionistička forma oko 1919). Godine 1921—24. približava se kubiističkom tretmanu forme sa elementima apstrakcije. Eksperimentiše sa tehnikom kolaža. Kraća neoklasicistička faza 1923. godine. Posle 1927. preovlađuju u njegovim slikama vojvođanski motivi koji u slikarskom postupku osciliraju između kolorističkog ekspresionizma i poetskog realizma.

Bibliografija

Dr Fr. Stele, V jugoslovenska umetnostna razstava, Čs, 1922, let. XVI, s. 387—394. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, s. 1073. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička

izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 617. — *G. Krklec*, Kolektivna izložba slika I. Radovića, *Vr*, 1925, 5. XII, s. 6. — *VP.*, Dve slikarske izložbe, *Po*, 10. XII 1925, s. 5. — *Milan Kašanin*, Stalna umetnička galerija, *SKG*, 1926, knj. XVII, s. 613. — *Milan Kašanin*, Umetničke izložbe u Beogradu, *LMS*, 1926, knj. 307, s. 299—300. — *Branko Popović*, Izložba slikarskih radova Stevana Kolesnikova i Ivana Radovića, *SKG*, 1926, knj. XVII, s. 56—62. — *Krklec Gustav*, Kolektivna izložba Ivana Radovića u Beogradu, *So*, 1926, br. 37, s. 2. — *M. S. Petrov*, Izložba I. Radovića, *LMS*, 1926, 307. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 534. — *Sreten Stojanović*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba u Novom Sadu, *Ms*, 1927, knj. XXIV, s. 229. — *Mihailo Petrov*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, s. 363. — *Lunaček Vladimir*, Dvadesetpeti izložba prolejnog salona, *Ob*, 1927, br. 91, s. 2—3. — *Đ. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1927, 4. VI, s. 6. — *Sreten Stojanović*, Izložba slika Ivana Radovića, *Ms*, 1928, knj. XXVI, s. 350—353. — *Todor Manojlović*, Likovne izložbe u Beogradu, *NV*, 1928, br. 3—4, s. 249. — *Mihailo Petrov*, Februarske izložbe u Beogradu, *LMS*, 1928, knj. 315, s. 445—452. — *Vasa Pomorišac*, Ivan Radović, *ŽR*, 1928, knj. I, sv. 4, s. 313. — *Sreten Stojanović*, Izložba slika G. Ivana Radovića, *Po*, 1928, br. 7120, s. 9. — *Petar Dobrović*, Izložba G. Ivana Radovića, *Po*, 1928, br. 7117, s. 9. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe god. 1927, *Knj*, 1928, IV, br. 1, s. 25—28. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1928, 30. XII, s. 7. — *Stefan Hakman*, Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe „Oblik”, *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 467. — *Milan Kašanin*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, *LMS*, 1929, knj. 319, s. 276. — *Hakman Stefan*, Izložba slika g. Ivana Radovića, *Ms*, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4, s. 182—183. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba, *ŽR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Milan Kašanin*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *LMS*, 1929, knj. 320, 455—457. — *Branko Popović*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 303. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora, *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 106. — *Krklec Gustav*, Dve uspele izložbe slika u Umjetničkom paviljonu, *ŽR*, 1929, knj. IV, sv. 22, s. 794—796. — *V. M.*, Dve izložbe u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1929, br. 7677, s. 8. — *Krklec Gustav*, Kolektivna izložba slika G. Ivana Radovića, *Pra*, 1929, br. 250, s. 3. — *Potokar Tone*, Slikarska razstava Petrov Radović, *Slo*, 1929, br. 215, s. 7. — *Kujčić Mirko*, Slikarske izložbe Mih. S. Petrova i I. Radovića u umetničkom paviljonu, *KP*, 1929, br. 11—12, s. 538. — *Todor Manojlović*, Nikola Poljakov, Mihajlo Petrov i Ivan Radović, *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 239—240. — *V*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1929, 7. X, s. 8. — *V*, Proletna izložba u umetničkom paviljonu, *Po*, 1929, 8. V, s. 8. — *V*, Dve izložbe u Umetničkom paviljonu, *Po*, 1929, 17. IX, s. 9. — *Momčilo Nastasijević*, II prolećna izložba jugoslovenskih umet-

nika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 215.— *Hakman Stefan*, Druga proletnja izložba, *Ms*, 1930, knj. XXXIII, s. 147.— *Todor Manojlović*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 61.— *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 1930, 7. X, s. 9.— *Milan Kašanin*, Izložba jugoslovenske umetnosti u Londonu, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 538.— *Todor Manojlović*, Treća jesenja izložba, *SKG*, 1930, knj. XXXI, s. 3131.— *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 1930, 11. V, s. 7.— *Stefan Hakman*, Izložbe i izlagači, *Pre*, 1930, XI, god. IV, knj. V, sv. 83, s. 741.— *Stefan Hakman*, Jugoslavija u slici, *Pre*, 1930, VII, god. VI, knj. V, sv. 79, s. 496.— *Stefan Hakman*, Kroz beogradske izložbe, *Pre*, 1930, god. VI, knj. V, sv. 78, s. 431.

Izvod iz novije bibliografije: *Miodrag B. Protić*, Savremenici I, *Nolit*, Beograd, 1955, s. 67—71.— *Vukica Popović*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe Ivana Radovića, Zrenjanin, 1963.— *Pavle Vasić*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe I. Radovića, Galerija Matice Srpske, Novi Sad, 1966.

IVO REŽEK

Rođen u Varaždinu 1898. Studirao od 1915. na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu i Višoj umjetničkoj školi u Pragu 1919—24. (profesor F. Thiele) gde je jedan od osnivača Kluba jugoslovenskih umetnika. Kasnije živi u Parizu (usavršava se u tehnici fresko-slikarstva kod M. Lenoir-a). Od 1947. profesor na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Samostalne izložbe u Varaždinu 1923, Pragu 1926, Parizu 1926, Zagrebu 1927 i 1962. Učestvovao na izložbama Proljetnog salona, član grupe Zagrebačkih umjetnika i Hrvatskih umjetnika.

Njegov izraz iz ovih godina je pod izvesnim uticajem „klasične” faze Pikasa i Derena.

Bibliografija

V. T. Lazić, Pariški Jesenji salon 1925, *Vj*, 1925, knj. V, br. 10, s. 252—253.— *Stanko Rac*, Kolektivna izložba Ive Režeka, *IV*, 1927, god. V, knj. VII, br. 6, s. 157.— *Stanko Rac*, XXI izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195.— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, VI, br. 3, s. 103—105.— *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, knj. VIII, br. 1, s. 41—42.— *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 191.

Izvod iz novije bibliografije: *Matko Peić*, Dva svijeta Ive Režeka, *Telegram*, Zagreb, 1962, 21. IX.

KAMILO RUŽIČKA

Rođen u Gackom 1899. Studirao 1919—23. na Umetničkoj akademiji u Zagrebu (profesori F. Kovačević, M. K. Crnčić i Lj. Babić). Godine 1923. boravi u Veneciji i Parizu (atelje A. Lota), zatim odlazi u Minhen, putuje u Prag, Firencu i Rim. Samostalne izložbe u Varaždinu 1927, Sarajevu 1929, 1931. (sa O. Mujadžićem), Zagrebu 1950—51; izlagao na Proljetnom salonu 1927—28, sa grupom *Zemlja* 1929—31, zatim sa grupom *Hrvatskih umjetnika, Zagrebačkih umjetnika*, na izložbama *Cvijete Zuzorić* u Beogradu 1930—38.

Posle impresionističke i ekspresionističke faze sa naglašenim interesovanjem za probleme sintetizovane forme, oko 1929. u njegovom slikarstvu dolazi do izražaja socijalna tematika u duhu *Zemlje*.

Bibliografija

Stanko Rac, XXV izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195.— *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531.— *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe godine 1927, *Knj*, 1928, br. 1, s. 25—28.— *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, br. 3, s. 104.— *M. Ive*, XXVI izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1928, knj. VIII, sv. 6, s. 282—283.— *Dr Slavko Batušić*, Izložba Udruženja umjetnika „Zemlja”, *HR*, 1929, br. 12, s. 420—423.— *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 191.— *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 11. V 1930, s. 7.— *Momčilo Nastasijević*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 214.— *Đ. Mazalić*, Pred izložbu zagrebačkih slikara, *VP*, 1930, br. 2842, s. 5; br. 2846, s. 2.— *Eli Finci*, Salon Skočajića, u znaku modernizma. Osvrt na izložbu zagrebačkih slikara, *JuL*, 1930, br. 283, s. 5.— *Slavko Batušić*, Likovni život, Becić—Babić—Miše i „Zemlja”. *HK*, 1931, knj. XII, s. 341.

VELJKO STANOJEVIĆ

Rođen u Beogradu 1892. godine gde je i umro 1967. Slikarske studije započeo na Umetničko-zanatskoj školi u Beogradu (profesori Lj. Ivanović i M. Murat). Kao ratni slikar učestvovao u I svetskom ratu. Sa B. Popovićem, M. Pijade i B. Stevanovićem 1920. osniva Udruženje likovnih umetnika Srbije; između 1920—21. uglavnom živi u Parizu i radi na *Académie de La Grande Chaumière*. Prvi put izlaže 1919, samostalno 1922, 1925,

1929. Učestvuje na izložbama *Oblika* čiji je jedan od osnivača, zatim u Proljetnom salonu, a u Parizu izlagao u *Salon des Indépendants*, *Salon d'Automne* i sa internacionalnom grupom umetnika *L'Art en France*.

Posle uticaja impresionizma i sezanovske konstrukcije, u Parizu prihvata izvesna kubistička shvatanja sinteze oblika. Krajem treće decenije njegovo slikarstvo dobija naturalistički i ekspresionistički izraz u kome su naglašeni boja i potez.

Bibliografija

Uspeh srpskog slikara, *Po*, 2. IV 1922. — *Manojlović Todor*, V jugoslovenska umetnička izložba, *Mr*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1073. — *Popović Branko*, V jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 618. — *Popović Branko*, Izložba slikarskih radova Veljka Stanojevića, *SKG*, 1922, knj. VII, s. 223—226. — *C. Morro*, Peintres et graveurs vu aux récentes Expositions, *La Revue Moderne*, Pariz, 15. III 1922. — *M(ihailo) Petrov*, Izložba Veljka Stanojevića, *Mr*, knj. X, sv. 3, s. 1465. — *Veljko Jonić*, V jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 19. VI 1922, s. 2—4. — *Dr. Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, god. XVI, s. 387—394. — Izložba slika g. Veljka Stanojevića, *Vr*, 18. IX 1922, s. 3. — *K. M.*, Grafičke izložbe u Beogradu, Izložba g. V. Stanojevića, *LMS*, 1925, knj. 305, sv. 1—2, s. 105. — *V(eljko) J(onić)*, Izložba g. Veljka Stanojevića, *Po*, 9. VI 1925, s. 9. — *B(ranko) Popović*, Izložba slika Veljka Stanojevića, *SKG*, 1925, VI, s. 306—308. — *Kašanin Milan*, Stalna umetnička galerija, *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 613. — *M(ilan) Kašanin*, Veljko Stanojević, *RS*, 1926, XII, s. 60—72. — *V.*, Slike gg. Bijelića i Veljka Stanojevića u Gardijskom domu, *Po*, 14. X 1926. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto klubu, *Vr*, 18. VI 1926, s. 5. — Kroz beogradske umetničke atelijere, *SP*, 1/1926, 1. 2. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *Đ. P. B.*, VI jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — *Tokin Boško*, VI jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 110. — *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 363. — *Kašanin Milan*, VI jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 534. — *Stojanović Sreten*, VI jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *Mr*, 1927, knj. XXIV, sv. 3—4, s. 229. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, *Po*, 30. XII 1928, s. 7. — *M. R.*, Pred otvaranjem izložbe g. V. Stanojevića, *Po*, 23. III 1929, s. 8. — Otvaranje izložbe g. V. Stanojevića (govor Jovana Dučića), *Po*, 24. III 1929, s. 7. — *Sreten Stojanović*, Dve izložbe u Umetničkom paviljonu, *Po*, 28. III 1929, s. 8. — *V.*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 7. X 1929, s. 8. — *B(ranko) Popović*, Izložba Veljka Stanojevića, *SKG*, 1929, IV. — *Veljko Stanojević*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *Po*, 16. XII 1929, s. 7. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba, *ŽR*, 1929, god.

II, knj. III, sv. 14, s. 156. — *Gustav Krklec*, Veljko Stanojević, *ŽR*, 1929, god. II, knj. III, sv. 17, s. 396. — *Popović Branko*, Jesenja izložba beogradskih umetnika, *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 302. — *Kašanin Milan*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, *LMS*, 1929, knj. 319, sv. 2, s. 275. — *Stojanović Sreten*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora, *Mr*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 106. — *Manojlović Todor*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *SKG*, 1930, knj. XXIX, s. 61. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 11. V 1930, s. 7. — *S(reten) S(tojanović)*, III jesenja izložba beogradskih umetnika, *Po*, 7. X 1930, s. 9. — *Predrag Karalić*, Izložba umetničke grupe „Oblik”, *ŽR*, 1930, god. III, knj. V, sv. 25, s. 76. — *Nastasijević Momčilo*, II Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 215. Izvod iz novije bibliografije: *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, Beograd, 1964, s. 85—88. — *Stanislav Živković*, Predgovor retrospektivne izložbe Veljka Stanojevića, *Kulturni centar*, Beograd, 1967.

MILENKO ŠERBAN

Rođen u Čereviću 1907. U Parizu studirao 1926. (profesor J. Picart-le-Doux), 1927. i 1929. u ateljeu A. Lota. Od 1931. član grupe *Oblik*, jedan od osnivača grupe *Šestorica*, radio kao scenograf u Novom Sadu i Beogradu; profesor na Akademiji za primenjene umetnosti u Beogradu. Samostalno izlagao u Novom Sadu 1926, 1928. (sa Hegedušićem), i posle 1930. na brojnim izložbama. U Parizu učestvovao na izložbi grupe jugoslovenskih umetnika 1928, na jesenjim i proletnjim izložbama Udruženja *Cvijeta Zuzorić* u Beogradu 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, na izložbama *Oblika*, *Nezavisnih slikara*, *Šestorice* i dr.

Posle interesovanja za ublaženo kubističko tretiranje oblika, njegov slikarski postupak karakteriše fovistički temperamentan potez i čista boja, da bi se u posleratnim godinama postepeno približio jednoj varijanti asocijativne apstrakcije.

Bibliografija

Izložbe slikarskih radova G. Milenka Šerbana. *Za*, 17. VIII 1926. — *Mih. S. Petrov*, Izložba Milenka Šerbana, *LMS*, 1926, knj. 309, sv. 3, s. 364—365. — *Mih. S. Petrov*, Izložba Hegedušić—Šerban. *LMS*, 1928, knj. 315, sv. 3, s. 458—459. — *Branko Popović*, Jesenja izložba Beogradskih umetnika. *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 298. — *Todor Manojlović*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu. *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 320. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba, *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Dora Pilković*, Utisci sa jesenje izložbe. *Ve*, 1929, knj.

14, sv. 6, s. 480—482. — *Sreten Stojanović*, Druga prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 11. V 1930.

Izvod iz novije bibliografije: *Miodrag B. Protić*, Savremenici II. Str. 126—128. Nolit, Beograd, 1964. — *Pavle Vasić*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe slika u Muzeju savremene umetnosti. Beograd, 1966.

ZLATKO ŠULENTIĆ

Rođen u Glini 1893. godine. Godine 1910. uči slikanje na Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu, zatim se upisuje 1911—15. na Akademiju u Minhenu (profesor H. Knirr, I. Herterich, Halm), a kod H. Wölfflina, F. F. Burgera i A. Mayera sluša predavanje iz istorije umetnosti. 1913. godine posećuje Pariz. Sa S. Aralicom putuje u Španiju i Severnu Afriku 1921, i sa njim iste godine izlaže u Zagrebu. Samostalno izlagao u Zagrebu 1927, i posle 1930. na brojnim izložbama. Jedan od osnivača Proljetnog salona gde redovno izlaže. Učestvuje na izložbama grupa *Nezavisnih umjetnika*, *Zagrebačkih umjetnika*, zatim izlaže u Parizu 1919, Ženevi 1920. Velika retrospektiva 1963. u Zagrebu.

Od 1917—1920. Šulentić slika ekspresionističke portrete i figuralne kompozicije jakih kolorističkih odnosa. Od 1924—26. njegovo slikarstvo kreće ka konstruktivnom ekspresionizmu forme. Posle III decenije okreće se kolorizmu svetlijeg tonaliteta.

Bibliografija

Boško Tokin, Izložba naših umetnika u Parizu, *Pl*, 1919, br. 13, s. 24—29. — *Križanić Petar*, X izložba Proljetnog salona, *Rč*, 1920, br. 219. — *L. T.*, Naši umetnici u Ženevi, *Kri*, 1921, II, br. 2, s. 63. — *Križanić Petar*, Izložbe, *Kri*, 1921, br. 4. — *Petar Križanić*, Izložba Zlatka Šulentića i Stojana Aralice, *Kri*, 1921, sv. IV, IV, s. 146—147. — *Križanić Petar*, XII izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1921, br. 11/12. — *Lunaček Vladimir*, Slike i crteži iz Španije i Afrike, *Ob*, 1921, br. 93. — *Petar Križanić*, XII izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1921, sv. 11 i 12, s. 445—448. — *Dr. Fr. Stele*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1922, XVI, s. 387—394. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1070. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 466. — *Dr. F. D.*, Ausstellung Zlatko Šulentić, *Morgenblatt*, 1927. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe god. 1927, *Knj*, 1928, IV, br. 1, s. 25—28. — *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 1, s. 41—42. — *Miše Jerolim*, Slikar Zlatko Šulentić, *HR*, 1929, br. 6, god. II, s. 382—383. — *Ljubo Ba-*

bić, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 189. *Šrepel Ivo*, Tri slikarske izložbe, *JL*, 1933, br. 7855.

Izvod iz novije bibliografije: *Ž. Grum*, Zlatko Šulentić, *Naprijed*, Zagreb, 1959.

SAVA ŠUMANOVIĆ

Rođen u Vinkovcima 1896, streljan u Sremskoj Mitrovici 1942. Prva slikarska znanja stiče kod profesora I. Junga u Zemunu, zatim na Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu 1918—19. (profesori O. Iveković i M. K. Crnčić). U Parizu boravi 1920—21, 1925, 1928, i 1928—30. U Lotovom ateljeu radi od 1920—21, 1925—26. Posle 1930. vraća se u Šid gde živi do smrti.

Samostalno izlaže u Zagrebu 1918, 1920, 1921, 1922, u Beogradu 1928. Velike retrospektive 1939, 1958, 1962. u Beogradu, Zagrebu, Zrenjaninu. Izlaže na *Salon des Indépendants*, *Salon d'Automne*, *Salon des Tuileries* u Parizu od 1922—29. Godine 1952. otvorena je Galerija Save Šumanovića u Šidu.

Posle faze ublaženog sezanzizma (1911—20.), za vreme boravka u Parizu upoznaje Lotove teorije o konstrukciji slika. Postepeno se približava lotovskoj varijanti kubizma. Kasnije usvaja neoklasicističku tematiku koju obrađuje naglašenim volumenima prigušenog kolorita (1921—25.). Posle 1926. njegova paleta postaje bogatija, forma gubi strogost i u IV deceniji Šumanović je izraziti predstavnik kolorističkog slikarstva. Oko 1940. njegovi sremški pejsaži obogaćuju se elementima lirskog realizma.

Bibliografija

Intimna izložba, *Ob*, 1918, 20. IV, br. 86, s. 2. — *L. K.*, Intimna izložba slika u Proljetnom salonu, *No*, 1918, 19. IV, s. 2. — Izložba vojničkih karikatura sa ratišta, *Ob*, 1918, 27. IV, br. 91, s. 1. — *B. Novaković*, Izložba zagrebačke umetničke škole, *KJ*, 1918, knj. II, br. 4, s. 151—152. — Katalog izložbe „Car-Šumanović“, Zagreb, 1918. — *Rudolf Habaduš*, Salon V, *INJ*, 1919, br. 4, s. 8. — *Miroslav Krleža*, VI izložba hrvatskog proletnog salona, *Pl*, 1919, br. 12, s. 244—247. — *Joca Savić*, Izložba „Proljetnog salona“ u Ullrichovom salonu, *JNJ*, 1919, br. 25, s. 403. — *R. L.*, Šesta izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1919, br. 3, s. 394. — *Vinko Jurković*, Slikarske izložbe, *NP*, 1920, br. 70, s. 2. — *Karlo Hausler*, Ekspresionizam, *Kri*, 1920, br. 1. — *G. Krklec*, Kolektivna izložba slika Save Šumanovića, *Rč*, 1920, 92 i 94. — Katalog izložbe Save Šumanovića, Zagreb, 1920. — *Miše Jerolim*, S. Šumanović, *Sa*, 1920, br. 1. — *Vladimir Lunaček*, Warburg u Kr. Obrtnoj školi. Uz izložbu „La-

de" i Save Šumanovića, *Ob*, 1920, br. 119, 120, 126, s. 1. — *Gustav Krklec*, Kolektivna izložba Save Šumanovića, *Rč*, 1920, br. 92, s. 2, br. 94, s. 2. — *Ljudevit Kara*, Izložba u umjetničkom paviljonu, *No*, 1921, br. 721, s. 7. — *P. Križanić*, Sava Šumanović, *Rč*, 1921, 261. — *A. B. Šimić*, Konstruktivno slikarstvo, *Sa*, 1921, s. 184. — *R. Petrović*, Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti, *Sa*, 1921, s. 183. — Katalog izložbe Save Šumanovića, Beograd, 1921. — Izložba Save Šumanovića, *Ob*, 1921, 28 i 30. X. — Slikarske izložbe, Sava Šumanović, Mirko Rački, Josko Bužan, *JL*, 1921, 30. II. — *ut.*, Kolektivna razstava Save Šumanovića, *Ju*, 1921, br. 16. XI. — *Sava Šumanović*, Predgovor katalogu samostalne izložbe, Zagreb, 1921. — *A. B. Šimić*, Slikarstvo u nas, *Sa*, 1921, br. 2, s. 73. — *Rastko Petrović*, Izložbe u Parizu, *Ze*, 1921, br. 3, s. 7—8. — *Outsider*, Kollektivausstellung von S. Šumanović, *AT*, 1921, 6. X. — *Milutin Nebajev*, Slikarske izložbe, Sava Šumanović, Mirko Rački, Josko Bužan, *JL*, 1921, br. 7534, s. 7. — *Ljubomir Micić*, Savremeno, novo i slučajno slikarstvo, *Ze*, 1921, br. 10, s. 13. — *Ljubomir Micić*, Putujući ekspresionizam i antikulturalnost, *Ze*, 1921, br. 3, s. 9. — *Miroslav Krleža*, Marginalije uz slike Petra Dobrovića, *Sa*, 1921, s. 193. — *Vladimir Lunaček*, XV izložba Proljetnog salona, *Ob*, 1922, br. 281, s. 85. — *Popović Branko*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 619. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1072. — *St. Strabinić*, Sa V jugoslovenske umetničke izložbe u Beogradu, *Um*, 1922, god. IV, s. 4. — *Velibor Jonić*, 5 jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI, s. 2—4. — *S. Miličić*, Izložba Save Šumanovića, *Kri*, 1922, I, s. 37. — *Jovanka Ilić*, Časopisi, *Pu*, 1922, br. 2, s. 30. — *Sanjin*, Salon Nezavisnih, *Rč*, 1923, 13. III, br. 60, s. 2—3. — *Miše Jerolim*, XVI i XVIII Proljetni salon, *Sa*, 1923, s. 459. — *Miše Jerolim*, Naša likovna umjetnost, *KR*, 1923—1924, knj. I, s. 158. — *A. B. Šimić*, Slikarstvo i geometrija, *Knj*, 1924, 2, s. 65. — *Slavko Batušić*, XIX proljetni salon, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 11, s. 358—359. — Sava Šumanović, *Li*, 1924, br. 1. — *Sava Šumanović*, Zašto volim Poussinovo slikarstvo, *Knj*, 1924, br. 2, s. 57. — *Sava Šumanović*, Slikar o slikarstvu, *Knj*, 1924, br. 1, s. 20. — *Vladimir Lunaček*, XIX izložba Proljetnog salona, *Ob*, 1924, 18, 22, 29. V i 1. VI. — *Vjekoslav Majer*, Književnik A. B. Šimić, *Li*, 1924, br. 34. — *Miše Jerolim*, Poslednje izložbe Proljetnog salona, *KR*, 1924—1925, knj. II, br. 4, s. 183—4. *ES*, „Salon des Indépendants" u Parizu. Jugosloveni na izložbi francuskih neovisnjaka, *Rč*, 1925, br. 87, s. 3. — *Josip Draganić*, Kroz pariske salone, *Rč*, 1925, br. 109, s. 3. — *V. T. Lazić*, Pariški Jesenji salon 1925. Pismo iz Pariza, *Vj*, 1925, god. III, knj. V, br. 10, s. 252—253. — *Radoje Marković*, Proljetni salon, *Ra*, 1925, XII—I, knj. 4, br. 21—22, s. 86—88. — *Kamilo Tompa*, Izložba Salona d'Automne u Parizu. Uspjesi naših umjetnika, *Ob*, LXVI, 1925, br. 319, s. 2—3. — *Sava Šumanović*, Francuska umetnost u Zagrebu, *No*, 1925, br. 72, s. 5. — *Veno Pi-lon*, Salon des Indépendants, *ZUZ*, 1926, sv. 2, god.

VI, s. 127—8. — *N. V. (Milutin Cihlar Nebajev)*, Izložba hrvatskih slikara u Beogradu, *Ob*, 1926, 21. XI. — *Sergej Gladky*, „Alois Bilek, W. Derceville, M. Kisling, M. Milunović, Ivo Režek, S. Šumanović, Eugen Zak, M. Tartaglia, G. Popozov, *Umeni Slovanu*, Brno, 1926, br. 6. — *Florent Fels*, Salon des Indépendants, *L'Art Vivant*, Pariz, 1926, 1. III, s. 426. — *J. Guenne*, Le XXe Salon d'Automne, *L'Art Vivant*, Pariz, 1926, s. 865. — *Mato Vučetić*, Salon d'Automne. Impresije o izložbi slika, tendencija mladih, *Ob*, LXVII, 1926, br. 333. — *Mihajlo S. Petrov*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 760—764. — *T. (Todor Manojlović)*, Naši umetnici u Parizu, *Po*, 1927, br. 6893, 8. VII, s. 7. — *Vladimir Lunaček*, Dva-desetipeta izložba „Proljetnog Salona". Općeniti dojmovi, *Ob*, 1927, br. 91, s. 2—3. — *Dr. K—Č. (Kazimir Krenedić)*, XXV izložba Proljetnog salona, *No*, 1927, br. 90, s. 9—10. — *B. L. Pavlović*, Naši u Jesenjem salonu, *Pra*, 1927, 4. XII, s. 3. — *B. L. P.* Naši u jesenjem salonu, *Pra*, 1927, 2. I, s. 3. — *Sreten Stojanović*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu, *Ms*, 1927, br. 3—4, s. 227. — *Stanko Rac*, Pregled ovogodišnjih slikarskih izložbi, *Pr*, 1927, br. 4, s. 55—6. — *E. S.*, Izložba Proljetnog salona XXV, *KR*, 1927, s. 77. — *B. C.*, Salon des Indépendants, *Révue de Siècle*, Pariz, 1927, 1. II. — *Paul Fierens*, Salon des Indépendants, *Journal des Débats*, Pariz, 1927, 28. I. — *J. Guenne*, Salon des Indépendants, *L'Art Vivant*, Pariz, 1927, s. 92. — *R. Jean*, Salon des Indépendants, *Comédie*, Pariz, 1927, 10. II. — *B. L. Pavlović*, Naši u jesenjem salonu, Pismo iz Pariza, *Pra*, 1927, 4. XII. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *Đ. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1927, 4. VI, s. 6. — *T.*, Naši umetnici u Parizu, *Po*, 1927, 8. VII, s. 7. — *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531. — *Georges Turpin*, Salon des Indépendants, *Organ National*, Pariz, 1927, 1. III. — *Boško Tokin*, Dve značajne umetničke izložbe u Novom Sadu, *LMS*, 1927, X, s. 99. — *Kosta Strajnić*, Sava Šumanović, *Pre*, 1927, br. 26, s. 7. — *Anica Đukić*, Kroz jesenji salon, *LMS*, 1928, knj. 35, sv. 2, s. 264. — *Jacques Guenne*, Le 39e Salon des Indépendants, *L'Art Vivant*, Pariz, 1928, 1. II, s. 92. — *G. Krklec*, Sremski pejzaž g. Save Šumanovića, *Vr*, 1928, 2414. — *S. Stojanović*, Izložba slika Save Šumanovića, *Ms*, 1928, sv. I—II, s. 92—94. — *J. Perić*, Pismo iz Pariza. Naši slikari u „Jesenjem Salonu", *Rč*, 1928, 11. I. — *Rastko Petrović*, Jedan sat sa... *Vr*, 1928, br. 2173, s. 21. — *K. Strajnić*, Sava Šumanović, Povodom njegove kolektivne izložbe, *No*, 1928, 2012, s. 3—4. — *T. Manojlović*, Izložba slika Save Šumanovića, *SKG*, 1928, s. 155. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe god. 1927, *Knj*, 1928, IV, br. 1, s. 25—28. — Katalog izložbe Save Šumanovića, Beograd, 1928. — Sava Šumanović pronalazi sremski pejzaž, *Po*, 1928, 3. XI, br. 3507, s. 8. — Izložba slika g. Save Šumanovića, *Vr*, 1928, br. 2412, s. 5. — *Mato Vučetić*, Salon des Indépendants. Dopis iz Pariza, 28. I, *Ob*, LXIX, 1928, br. 35, s. 2—3. — *Sreten Stojanović*, Izložba slika g. Save Šumanovića,

Po, 1928, br. 7018, s. 9. — *Stanko Rac*, Pregled Umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 1, s. 41—42. — *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u 1927, *Vj*, 1928, br. 1, s. 41. — (*Andre de Oliver*), Sava Šumanović, *No*, 1928, br. 2706, s. 5. — *Loris Leon Martin*, Le Salon des Indépendants, *Cropouillet*, Pariz, 1928, br. IV. — *T. M. (Todor Manojlović)*, Izložba slika Save Šumanovića, *SKG*, 1928, br. 2, s. 155. — *Todor Manojlović*, Govor na otvorenju izložbe Save Šumanovića, *Pra*, 1928, 11. IX. — *Pavle Vasić*, Izložba Save Šumanovića, *Umetnički pregled*, Beograd, 1929, II, br. 8, s. 251.

Izvod iz novije bibliografije: *Momčilo Stevanović*, Sava Šumanović, Slikari i vajari I, *Prosveta*, Beograd, 1957. — *Dimitrije Bašičević*, Sava Šumanović, život i umetnost, Zagreb, 1960. — *Miodrag B. Protić*, Savremenici II, *Nolit*, 1964, s. 65—75. — *Lazar Trifunović*, Predgovor za katalog retrospektivne izložbe, Jajce, 1965. — *Sava Šumanović*, Predgovor za katalog izložbe Save Šumanovića na Novom univerzitetu, Beograd, 1939. — *Sava Šumanović*, Sava Šumanović o sebi, *Mlada Kultura*, Beograd, 1939, br. 5, s. 341—342. — *Momčilo Stevanović*, Slikar Sava Šumanović, *Svedočanstva*, Beograd, 1952, br. 17, s. 6. — *Rade Predić*, Retrospektivna izložba Save Šumanovića, *Umjetnost*, Zagreb, 1958, br. 10, s. 11. — *Lazar Trifunović*, Zvezde su ugašene za mene (pisma Save Šumanovića), *Umetnost*, Beograd, 1965, br. 3—4, s. 115—138.

MARINO TARTALJA (TARTAGLIA)

Rođen u Zagrebu 1894. Godine 1912, posle završene Graditeljske škole, odlazi u Italiju (Venecija, Padova, Milano), vraća se u Split i ponovo odlazi u Firencu gde se upisuje na *Académie Suisse* (profesor A. G. Giacometti). U Rimu boravi 1913, zatim radi na *Istituto Superiore di Belle Arti* u Firenci. Kreće se u krugu futurista okupljenih oko časopisa *Lacerba* i kafane *Delle Giubbe Rosse*. Učestvuje u ratu i 1915. g. vraća se u Rim gde izlaže prvi put 1918. na *Mostra d'Arte Indipendente*, u društvu sa De Chiricom, Carrrom, Prampolinijem i dr. Od 1918. do 1921. boravi u Splitu, od 1921—24. u Beču, a od 1925—27. u Beogradu, gde je jedan od osnivača grupe *Oblik* sa kojom redovno izlaže. Godine 1927—28. boravi u Francuskoj (Pariz, Antib, Sen Trope), Od 1931 stalno živi u Zagrebu. Prva samostalna izložba u Splitu 1925 (sa P. Palavičinijem), druga u Beogradu 1929 (sa S. Stojanovićem); kasnije izlaže u Zagrebu, Ljubljani, Nišu i Beogradu. Učestvuje na izložbama Proljetnog salona od 1919, na V i VI jugoslovenskoj izložbi, na proletnjim i jesenjim izložbama Udruženja *Cvijete Zuzorić* u Beogradu, na izložbama grupe *Zagrebačkih umjetnika*, zatim u inostranstvu u Ženevi 1920, Pragu 1923, Filadelfiji 1926, Parizu 1927, Barceloni 1929, Londonu 1930.

Posle kolorističkog ekspresionizma 1917, Tartalja smiruje svoj izraz i oko 1920. stvara jednu varijantu sezanzizma. Sezanzistički principi ponovo će se javiti u njegovom delu oko 1927—28 godine, manje u smislu konstrukcije forme, a više u tretmanu prostora i boje.

Bibliografija

Gustav Krklec, VI izložba „Hrvatskog proljetnog salona”. *RčSHS*, 1919, br. 228. — *Miroslav Krleža*, VI izložba hrvatskog proljetnog salona. *Pl*, 1919, br. 12, s. 244—247. — *Ivo Delalle*, Umjetnici s mora (impresije i ugodaji). *ND*, 12—16. IV 1919. — *Petar Knoll*, Šesta izložba „Proljetnog salona”. *Sa*, 1919, br. 7—8. — *Ljubomir Micić*, Deveta izložba „Proljetnog salona”. *NoE*, 1920, knj. I, br. 12, s. 465—467. — *Antun Branko Šimić*, Deveta izložba Proljetnog salona. *Kri*, 1920, br. 2. — *Nikola Polić*, Deveta izložba Proljetnog salona. *Kri*, 1920, br. 2. — *Ljubomir Micić*, Putujući ekspresionizam i antikulturni most. *Ze*, 1921, br. 3. — *Todor Manojlović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba. *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1071. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu. *SKG*, 1922, knj. VI, s. 619—620. — *Dr Fr. Stelè*, V. jugoslovenska umetnostna razstava. *Čs*, 1922, letnik XVI, s. 391. — *Velibor Jonić*, 5. Jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 19. VI 1922, s. 2—4. — *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona”. *Vj*, 1923, knj. II, br. 1, s. 30—32. — *Božo Lovrić*, Jugoslavenski umjetnici u Pragu. *Rč*, 1923, br. 38. — *France Mesesnel*, Slovenski in hrvatski umetnici. *Ju*, 1923, br. 230. — *Milutin Nebajev*, XVII proljetni salon. *JL*, 1923, br. 4081, 4102, 4109. — *Jerolim Miše*, XVII izložba Proljetnog salona. *Sa*, 1923, br. 16. — *Rastko Petrović*, Izložba Cvijete Zuzorić. *Vr*, 15. II 1924, br. 775, s. 6. — *Gustav Krklec*, Velika umetnička izložba u Beogradu. *Ms*, 1924, knj. XIV, sv. 4, s. 311. — *Milan Kašanin*, Izložba beogradskih slikara i vajara. *SKG*, 1924, knj. XI, s. 308. — *Radoje Marković*, Proletnji salon. *Ra*, 1925, knj. IV, br. 21—22, s. 86—88. — *Toma Rosandić*, Izložba Tartaglia—Pallavicini. *Ži*, 1925, br. 7. — *Milan Kašanin*, Stalna umetnička galerija. *SKG*, 1926, knj. XVIII, s. 613. — *B. Kovačević*, Marino Tartalja. *RS*, 1926, avgust, s. 3—4. — Kroz beogradske umetničke atelijere. *SP*, 1. II 1926. — *P. B.* Jevremova ulica, br. 27. *Po*, 19. XI 1926, s. 7. — *Rade Drainac*, Slikarska izložba u Auto Klubu. *Vr*, 18. VI 1926, br. 1615, s. 5. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, knj. XXI, s. 534. — *Boško Tokin*, Šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu. *LMS*, 1927, knj. 314, sv. 1, s. 109. — *Mihailo Petrov*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara. *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 363. — *Đ. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *Po*, 4. VI 1927, s. 6. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona. *Vj*, 1927, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *Sreten Stojanović*, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 30. XII 1928, s. 7. — *Todor Manojlović*, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu. *SKG*, 1929, knj. XXVIII, s. 319. — *Branko Po-*

pović, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 302. — *Stefan Hakman*, Izložba g. g. Marina Tartalje i Sretena Stojanovića. *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 5—6, s. 340—343. — *Sreten Stojanović*, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora. *Ms*, 1929, knj. XXIX, sv. 1—2, s. 104. — *Milan Kašanin*, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata. *LMS*, 1929, knj. 319, sv. 2, s. 276. — *Milan Kašanin*, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 3, s. 456. — *Dora Pilković*, Utisci sa jesenje izložbe. *Ve*, 1929, knj. 14, sv. 6, s. 480—482. — *Gustav Krklec*, Jesenja izložba. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 14, s. 155. — *Gustav Krklec*, Izložba Marina Tartalje i Sretena Stojanovića. *ŽR*, 1929, knj. III, sv. 16, s. 314—315. — Otvaranje izložbe g. g. Stojanovića i Tartalje. *Po*, 7. III 1929, s. 5. — *V.*, Jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1929, s. 8. — *V.*, Proletnja izložba u Umetničkom Paviljonu. *Po*, 8. V 1929, s. 8. — *Lj. Babić*, Uz slike Marina Tartalje. *Knj*, 1929, br. 8, s. 277—282. — *M. Kašanin*, Izložba slika Marina Tartalje i skulptura Sretena Stojanovića. *LMS*, 1929, knj. 320, sv. 2, s. 279—280. — *B. Popović*, Izložba slika Marina Tartalje i skulptura Sretena Stojanovića. *SKG*, 1929, knj. XXVI, s. 461—464. — *Mirko Kujačić*, M. Tartalja i S. Stojanović. *No*, 1929, br. 2468, s. 4. — *Todor Manojlović*, Izložbe u Umetničkom paviljonu. *50E*, 1929, mart, s. 19—20. — *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 190. — *Stefan Hakman*, Druga proletnja izložba. *Ms*, 1930, knj. XXXIII, sv. 1—4, s. 147. — *Momčilo Nastasijević*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 214. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *Po*, 11. V 1930, s. 7. — *Tim Ujević*, Dvije izložbe. *JP*, 13. V 1930. — *S(reten) S(tojanović)*, Treća jesenja izložba beogradskih umetnika. *Po*, 7. X 1930, s. 9. — *Stefan Hakman*, Izložbe i izlagači. *Pre*, 1930, knj. V, sv. 83, s. 741.

Izvod iz novije bibliografije: *Grgo Gamulin*, Marino Tartaglia. *Zora*, Zagreb, 1955. — Katalog retrospektivne izložbe slika 1917—1964. Zagreb—Beograd, 1964. — *Boris Kelemen*, Slikarstvo Marina Tartaglije. *Umetnost*, Beograd, 1965, br. 2, s. 39—57.

ĐURO TILJAK

Rođen 1895. god. u Zagrebu gde je i umro 1965. Slikarske studije započeo na Višoj školi za umjetnost i obrt (profesor O. Iveković). God. 1919. odlazi za Moskvu gde uči na Akademiji (profesor V. Kandinski); iste godine se vraća u zemlju i završava studije 1923. na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu. U Parizu 1928—29. na *Ecole de Louvre*. Prvi put izlaže 1924. u Proljetnom salonu. Član je *Zemlje* od 1930, zatim grupe *Zagrebačkih umjetnika*; saraduje u časopisima *Kultura* i *Književnik*. Samostalne izložbe 1930. i 1938. u Zagrebu.

Posle interesovanja za ekspresionizam čvrste forme, njegovo slikarstvo se orijentiše ka socijalnoj tematici u duhu ideja grupe *Zemlja*.

Bibliografija

Radoje Marković, Proljetni salon. *Ra*, 1925, knj. 4, br. 21—22, s. 86—88. — *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 177—193. — *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, VI, br. 3, s. 103—105.

Izvod iz novije bibliografije: *E. C.*, Učenik Kandinskog, *Večernji list*, Zagreb, 1962, 4. XII.

FRAN TRATNIK

Rođen 1881. godine u Potoku ob Dreti kod Mozirija, umro u Ljubljani 1957. Oko 1897. učio slikarstvo u Celju (profesor Gosarji) zatim studira u Pragu (1898—1901, 1905, 1906, 1908, 1912), Beču (1902, 1903), Minhenu (1903, 1905, 1907, 1908); u Pragu su mu prof. V. Brožik, J. Roubalik i M. Schwaiger; u Minhenu K. Mahr i A. Janck, a druži se i sa A. Ažbeom. Od 1914. živeo u Ljubljani. Član *Kluba mladih* od 1922. godine. Prvi put izlagao na I jugoslovenskoj umetničkoj izložbi 1904. u Beogradu, zatim u Pragu 1905, 1906, 1909, 1910 (sa društvom Manès) i 1927, u Ljubljani prva samostalna izložba 1909. u Državnoj galeriji, zatim izlaže 1911, 1912, 1916, 1918, 1920, 1921, 1926. i kasnije na brojnim izložbama; u Beogradu 1919, 1922, u Zagrebu 1921, u Mariboru 1929; u Beču 1911, u Parizu 1919, Londonu 1930.

Rani Tratnikovi crteži, rađeni u duhu linearnog ekspresionizma, inspirisani su socijalnom tematikom. Oko 1920. njegovo slikarstvo evoluiralo ka jednoj varijanti ekspresionističkog kolorizma.

Bibliografija

I. Zorman, XI umetniška razstava, *LZ*, 1918, god. XXXVIII, s. 801—805. — *K. Dobida*, XVII umetnička razstava, *LZ*, 1920, god. XL, br. 6, s. 382. — Aforizmi o umetnosti, *LZ*, 1920, god. XI, br. 2, s. 93—95. — *Branko Popović*, V jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 462. — Aforizmi o umetnosti, *LZ*, 1922, god. XLII, br. 3, s. 160—161. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1070. — *Karel Dobida*, Jesenska razstava, *LZ*, 1927, god. XLVII, br. 3, s. 177—184. — *Dobida Karel*, Prošlogodišnja umetnička sezona u Slovenačkoj, *LMS*, 1927, knj. 311, sv. 3, s. 433.

Izvod iz novije bibliografije: *Fr. Stelè*, Slovenski slikarji, Ljubljana, 1949, s. 116—117, 156—157. — *Zoran Kržišnik*, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe Frana Tratnika, *Moderna Galerija*, Ljubljana, 1951. — *Fran Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, 1961, s. 78—81.

MARIJAN TREPŠE

Rođen 1897. u Zagrebu gde je i umro 1964. Godine 1918. završio u Zagrebu Višu školu za umjetnost i obrt (profesor B. Čikoš Sesija). Studije nastavio na Akademiji u Pragu 1919 (profesor M. Švabinsky). U Parizu radi na *Académie de la Grande Chaumière* (profesori Bondelle i L. Simon). Od 1925. do 1956. scenograf Hrvatskog narodnog kazališta i profesor na Obrtnoj školi u Zagrebu. Prvi put izlagao 1918. na izložbi Više škole za umjetnost i obrt, zatim na svim izložbama Proljetnog salona od 1919. do 1928. u kome čini grupu *Četvorice* (Uzelac, Gecan, Varlaj, Trepše). Učestvuje na izložbi Češko-jugoslovenske grafike 1921—22; član grupe *Zagrebački umjetnici*. Imao je niz samostalnih izložbi od 1930. do 1962.

Pod uticajem kasnog Kraljevićevog dela Trepše slika scene iz gradskog života u duhu umerenog sezanzima. U kasnijim radovima približava se ekspresionizmu forme sa naglašenom naivnošću prizora.

Bibliografija

Lunaček (Vladimir), Izložba umjetničke škole, *Ob*, LXII, 1916, br. 199, s. 2. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Umjetničke škole, *No*, X, 1916, br. 198, s. 2. — *Strajnić Kosta*, Naši „Najmlađi“, *NN*, LXXXII, 1916, br. 183, s. 5. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Umjetničke škole, *No*, XI, 1917, br. 206, s. 2—3. — *Lunaček (Vladimir)*, Izložba Više škole za umjetnost i umjetni obrt, *Ob*, LVII, 1917, br. 199, s. 3. — *B. Novaković*, Izložba zagrebačke umjetničke škole, *KJ*, 1918, knj. II, br. 4, s. 151—152. — *Lunaček (Vladimir)*, Dvije umjetničke izložbe, *Ob*, LX, 1919, br. 299, s. 2, br. 302, s. 2, br. 304, s. 4. br. 307, s. 9. — *Lunaček (Vladimir)*, Deveta izložba „Proljetnog salona“, *Ob*, LXI, 1920, br. 265, s. 1, br. 266, s. 2, br. 267, s. 2, br. 276, s. 2. — *Krklec Gustav*, Ljubomir Micić i Slavko Batušić, Umetnička kritika, *NoE*, 1920, I, br. 12, s. 463—468. — *K(rižanić) P(etar)*, IX izložba „Proljetnog salona“, *Rč*, II, 1920, br. 219, s. 2—3. — *Jurković (Vinko)*, Po izložbama, *NP*, III, 1920, br. 1, s. 2. — *Šimić Antun Branko*, Deveta izložba Proljetnog salona, *Kri*, I, 1910, br. 2, s. 4—5. — *Sigma*, Izložba „Proljetnog salona“, *JL*, IX, 1920, br. 2894, s. 10. — *R. L.*, VII izložba Proljetnog salona, *RčSHS*, II, 1920, br. 2, s. 203. — Proljetni salon, *HO*, XIX, 1920, br. 121, s. 1, br. 122, s. 2—3, br. 127, s. 3—4, br. 132, s. 1, br. 133, s. 2.

— *Polić Nikola*, Deveta izložba Proljetnog salona, *Kri*, I, 1920, br. 2, s. 4—5. — *Šimić Antun Branko*, Slikarstvo u nas, *Sa*, XVI, 1921, br. 2, s. 73—77. — *L-t.*, Naši umetnici u Ženevi, *Kri*, II, 1921, br. 2, s. 63. — *Disk* (pseud.), Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi, *JONj*, V, 1921, br. 1, s. 13. — *Dr Fr. Stelè*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čr*, 1922, let. XVI, s. 387—394. — *Velibor Jonić*, 5 jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI, s. 2—4. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 465. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1922, knj. IX, sv. 61/62, s. 1071. — *Jurković Vinko*, Izložba „Proljetnog salona“, otvorena 30. novembra, *ST*, II, 1922, br. 310, s. 4. — *Šimić Antun Branko*, Proljetni salon. IX izložba, *Rč*, III, 1922, br. 250, s. 2. — *nt.*, Umetniške razstave v Zagrebu, *Ju*, III, 1922, br. 263, s. 6, br. 266, s. 7. — *Lunaček (Vladimir)*, XV izložba „Proljetnog salona“, *Ob*, LXIII, 1922, br. 281, s. 1—2, br. 283, s. 1, br. 285, s. 1. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, XVI, 1922, br. 283, s. 2. — *a.*, XVII Ausstellung des Frühlingssalons, *DM*, 1923, br. 43, s. 5. — *(Ciblar) Nehajev (Milutin)*, XVII Proljetni salon, *JL*, XII, 1923, br. 4081, s. 10, br. 4098, s. 5, br. 4102, s. 7, br. 4109, s. 7. — *Jerolim Miše*, Sedamnaesta izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1923, s. 460—461. — *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona“, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 1, s. 30—32. — *Jurković Vinko*, Naša suvremena umjetnost, povodom izložbe Proljetnog salona, *JNj*, VII, 1923, knj. II, br. 2, s. 73—74. — *Lunaček (Vladimir)*, Izložba „Proljetnog salona“ — Tomerlinove slike. Mapa Vladimira Kirina. Arhipenko u izdanju Zenita, *Ob*, LXIV, 1923, br. 284, s. 1—2. — *Lunaček (Vladimir)*, Iz našeg umjetničkog svijeta, *Ob*, LXIV, 1923, br. 310, s. 102. — *Mesesnel F(rance)*, Slovenski in hrvatski umetnici, *Ju*, IV, 1923, br. 230, s. 5—6, br. 244, s. 5—6. — *M(ilčinić) And(rija)*, XVII izložba Proljetnog salona u Umjet. paviljonu u Zagrebu, *ST*, III, 1923, br. 486, s. 3—4. — *Miše Jerolim*, Dva prikaza, *Sa*, 1923, s. 459—462. — *Šimić Antun Branko*, Osamnaesti proljetni salon, *Ob*, 1923, br. 268, s. 1—2. — *Z. Tv.*, Izložbe, *Rč*, IV, 1913, br. 213, s. 2. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, XVII, 1923, br. 145, s. 4. — Biografska beleška Uredništva, *Vj*, 1924, god. II, knj. III, br. 4, s. 129. — *Lunaček (Vladimir)*, Devetnaesta izložba „Proljetnog salona“, *Ob*, LXV, 1924, br. 134, s. 1—2, br. 144, s. 1, br. 147, s. 1—2, br. 153, s. 2. — Marijan Trepše, *Vj*, 1924, god. II, knj. III/4, s. 129. — *Batušić Slavko*, XIX Proljetni salon, *Vj*, II, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *Ilijić St(jepan)*, XIX umjetnička izložba Proljetnog salona u Zagrebu, *HL*, V, 1924, 16. V, br. 117, s. 2. — *(Jurvišić Petar)*, XIX Ausstellung der „Proljetni salon“, Preso Sturm, *DM*, II, 1924, knj. 329, s. 3. — *Jurković (Vinko)*, XIV izložba Proljetnog salona, *ST*, IV, 1924, br. 538, s. 9. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, XVIII, 1924, br. 151, s. 6. — *Mal Josip*, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, *ZUSHS*, 1924, s. 63. — *(Par-*

mačević Stjepan), XIX izložba Proljetnog salona. Neku-povanje umjetničkih izložaka kulturna sramota. *Rč*, V, 1924, br. 133, s. 3—4. — Naš umjetno-slikarski obrt na pariškoj izložbi, *HM*, I, 1925, br. 43, s. 505—506. — *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1917, knj. XXI, s. 531. — *Draganić Josip*, Izložba „Proljetnog salona”, *Rč*, XXIII, 1927, br. 92, s. 3—4. — *E. S.*, XXV izložba Proljetnog salona, *KR*, IV, 1927, br. 2, s. 77—83. — *K(renedić) (Kazimir)*, XXV izložba Proljetnog salona, *No*, XXI, 1927, br. 93, s. 9—10. — *Lunaček (Vladimir)*, Dvadesetipeta izložba „Proljetnog salona”. Općeniti dojmovi. *Ob*, LXVIII, 1927, br. 91, s. 2—3. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VIII, br. 7—8, s. 194—195. — *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umetničkih centara, *LMS*, CI, 1927, knj. 312, sv. 1—3, s. 360—364. — *Rac Stanko*, Pregled ovogodišnjih slikarskih izložbi, *Pre*, II, 1927, br. 4, s. 55—56. — *I. B.*, XXIII, 1927—1929, br. 9—10, s. 301—302. — *(Miše Jerolim)*, *Rome (tj. Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe godine 1927, *Knj*, I, 1928, br. 1, s. 25—28. — *B(abić) Lj(ubo)*, Pioniri našeg slikarstva, III, 1928, knj. 6, br. 22, s. 559—566. — *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 1, s. 41—41. — *Bystander* (pseud.), „Jonny svira”. Premijera opere Ernesta Kreneka u Narodnom kazalištu. i IV u Zagrebu, 3. aprila. Uspjeh autora i našeg opernog ansambla, *Rč*, XXIV, 1928, br. 79, s. 3—4. — *Cenić*, XXVI izložba Proljetnog salona, *Ob*, LXIX, 1928, br. 116, s. 2—3, br. 123, s. 2—3, br. 143, s. 2—3. — *Draganić Josip*, Izložba „Proljetnog salona”, *Rč*, XXIV, 1928, 5. V, br. 105, s. 3—5. — *(Krenedić Kazimir)*, XXVI izložba Proljetnog salona. Lijep uspjeh mladih slikara i kipara, *No*, XXII, 1928, br. 111, s. 7. — *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, 1928, VI, br. 3, s. 103—105. — *Krenedić (Kazimir)*, Veliki uspjeh Turandota u hrvatskoj operi. Senzacionalna opera Turandot od Giacomina Puccinija. Premijera u zagrebačkoj operi 26. maja. Oduševljenje publike, *No*, XXII, 1928, br. 148, s. 10. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe god. 1927, *Knj*, 1918, IV, br. 1, s. 25—28. — *Rome (Jerolim Miše)*, Izložba Proljetnog salona, *Knj*, I, 1928, br. 3, s. 103—105. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe 1928, *Knj*, I, 1929, br. 1, s. 30—33. — *Babić Ljubo*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 189. — *Stefan Hakman*, Kroz beogradske izložbe, *Pre*, VI, 1930, god. VI, knj. V, sv. 78, s. 431. — *Nastasijević Momčilo*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *SKG*, 1930, knj. XXX, s. 216. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, *Po*, 1930, 11. V, s. 7. — *Draganić Josip*, O slikarstvu u Jugoslaviji, *KN*, I, 1930, br. 11, s. 1—2. — *(Krenedić Kazimir)*, Izložba g. Marijana Trepšea, *No*, XXIX, 1930, br. 307, s. 11. — *Sever Ivo*, Umetnost Marijana Trepšea, *Ju*, XI, 1930, št. 274, s. 4.

Izvod iz novije bibliografije: Katalog izložbe crteža i grafika Gecan—Trepše—Uzelac—Varlaj, Zagreb, 1956.

Rođen 1897. god. u Mostaru. U Zagrebu uči u privatnoj školi Tomislava Krizmana, zatim studira od 1912—14. god. na Umetničkoj školi. Do 1920. pohađa u Pragu Akademiju (profesor J. Preisler). Od 1923. živi u Parizu. Prvi put izlaže 1912. u Zagrebu. Samostalno izlaže u Parizu 1923, zatim na izložbama Proljetnog salona sa grupom *Četvorica* (Trepše, Gecan, Varlaj, Uzelac), u Zagrebu i Osijeku 1917, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1927, na V jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1922, u Novom Sadu 1927, na izložbama Zagrebačkih umjetnika 1934, 1935, 1936. i Hrvatskih umjetnika 1940. Član pariske grupe *Četvorica* (Aralica, Milunović, Čelebonović, Uzelac). Učestvuje na izložbama jugoslovenskih umetnika u Ženevi 1920, u *Salon d'Automne* 1924, 1925, 1927. i *Salon des Tuileries* 1925, 1926, 1928, 1936.

Od 1919—24. Uzelac prolazi kroz fazu figurativnog ekspresionizma sa naglašenim socijalnim potekstom. Posle 1928. njegovo slikarstvo kreće ka ilustrativnom žanru sa scenama iz gradskog života.

Bibliografija

H., Otvaranje izložbe Hrvatskog Proljetnog salona, *HO*, XVI, 1917, br. 281, s. 3—4. — *Lunaček (Vladimir)*, Dvije umjetničke izložbe, *Ob*, LX, 1919, br. 299, s. 2, br. 301, s. 2, br. 302, s. 2, br. 304, s. 4, br. 307, s. 9. — *Sigma*, Izložba „Proljetnog salona”, *JL*, IX, 1920, br. 2894, s. 10. — *Šimić Antun Branko*, Deveta izložba Proljetnog salona, *Kri*, I, 1920, br. 2, s. 4—5. — *R. L.*, VII izložba Proljetnog salona, *RčSHS*, II, 1920, br. 2, s. 2—3. — Proljetni salon, *HO*, XIX, 1920, br. 121, s. 1, br. 122, s. 2—3, br. 127, s. 3—4, br. 132, s. 1, br. 133, s. 2. — *Polić Nikola*, Deveta izložba Proljetnog salona, *Kri*, I, 1920, br. 2, s. 4—5. — *Lunaček (Vladimir)*, Deveta izložba „Proljetnog salona”, *Ob*, LXI, 1920, br. 265, s. 1, br. 266, s. 2, br. 267, s. 2, br. 276, s. 2. — *K(rižanić) P(etar)*, X izložba „Proljetnog salona”, *Rč*, II, 1920, br. 219, s. 2—3. — *Krklec Gustav*, *Ljubomir Micić i Slavko Batušić*, Umetnička kritika, *NoE*, I, 1920, br. 12, s. 463—468. — *Jurković (Vinko)*, Po izložbama, *NP*, III, 1920, br. 1, s. 2. — *L-t.*, Naši umetnici u Ženevi, *Kri*, II, 1921, br. 2, s. 63. — *L. T.*, Naši umetnici u Ženevi, *Kri*, 1921, II, br. 2, s. 63. — *Petar Križanić*, XII izložba Proljetnog salona, *Kri*, 1921, XI i XIII, sv. 11 i 12, s. 445—448. — *Petar Križanić*, Umjetnički Zagreb. Bilansa umjetničkog rada u godini 1921, *Pk*, I, 1921, br. 12, s. 3. — *Križanić Petar*, XII izložba „Proljetnog salona”, *Kri*, II, 1921, br. 11/12, s. 445—446. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, XV, 1921, br. 286, s. 6. — *Disk* (pseud.), Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi, *JNj*, V, 1921, br. 1, s. 13. — *M. Nebajev*, Umjetnička izložba. Proljetni salon, *JL*, 1921, 3485

i 3492. — *V(urnik) S(tanko)*, Vtisi z grafičke razstave v Ljubljani, *Ju*, II, 1921, br. 301, s. 5—6. — *Vilović Đuro*, Proljetni salon, *VPZ*, 1921, 18. X, br. 93, s. 2. — *Šimić Antun Branko*, Slikarstvo u nas, *Sa*, XVI, 1921, br. 2, s. 73—77. — Proljetni salon. Umetnički paviljon, *Ze*, 1921, X, I, br. 9, s. 13. — Milivoje Uzelac, *Kri*, 1922, I, sv. 1, s. 46. — *Dr Fr. Stelè*, V jugoslovenska umetnostna razstava, *Čs*, 1921, let. XVI, s. 387—394. — *Branko Popović*, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, *SKG*, 1922, knj. VI, s. 465. — *Velibor Jonić*, 5. jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1922, 19. VI, s. 2—4. — *Šimić Antun Branko*, Proljetni salon, XV izložba, *Rč*, III, 1922, br. 250, s. 2. — *Šimić Antun Branko*, Uzelac, *Kri*, III, 1922, br. 4, s. 170—171. — *Šimić Antun Branko*, Proljetni salon, XV izložba, *Rč*, III, 1922, br. 250, s. 2. — *nt.*, Umetničke razstave v Zagrebu, *Ju*, II, 1922, br. 263, s. 6, br. 266, s. 7. — (*Nižetić Branko*), Izložba umjetnika u Zagrebu, *ND*, V, 1922, br. 247, s. 2. — *Lunaček (Vladimir)*, XV izložba „Proljetnog salona”, *Ob*, LXIII, 1922, br. 281, s. 1—2, br. 283, s. 1, br. 285, s. 1. — *Kara (Ljudevit)*, Izložba Proljetnog salona, *No*, XVI, 1922, br. 283, s. 2. — *Jurković Vinko*, Izložba Proljetnog salona, otvorena 30. novembra, *ST*, II, 1922, br. 310, s. 4. — *Mesarić K.*, Izložba proljetnog salona u Zagrebu, *Ms*, 1923, knj. XII, sv. t, s. 1080. — *Jerolim Miše*, Sedamnaesta izložba Proljetnog salona, *Sa*, 1923, s. 460—461. — *Antun Jiroušek*, Milivoj Uzelac, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 4, s. 123—124. — *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona”, *Vj*, 1923, god. I, knj. II, br. 1, s. 30—32. — *Z. Tv.*, Izložbe, *Rč*, IV, 1923, br. 213, s. 2. — *Šimić Antun Branko*, Osamnaesti Proljetni salon, *Ob*, 1923, br. 268, s. 1—2. — *Miše Jerolim*, Dva prikaza, *Sa*, 1923, s. 459—462. — *M(ilčinović) And(rija)*, XVII izložba Proljetnog salona u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, *ST*, III, 1923, br. 486, s. 3—4. — *Lunaček (Vladimir)*, Iz našeg umjetničkog svijeta, *Ob*, LXIV, 1923, br. 310, s. 1—2. — *Lunaček (Vladimir)*, XVII izložba Proljetnog salona, *Ob*, LXIV, 1923, br. 145, s. 1, br. 146, s. 2, br. 150, s. 1—2, br. 157, s. 1, br. 181, s. 1. — *Lunaček (Vladimir)*, Izložba „Proljetnog salona”. Tomerlinove slike. Mapa Vladimira Kirina. Arhipenko u izdanju Zenita, *Ob*, LXIV, 1923, br. 284, s. 1—2. — Izložba Proljetnog salona, *NP*, VI, 1923, br. 81, s. 2—3. — *Ego*, Proljetni salon, *DM*, 1923, br. 26, s. 3—4. — (*Ciblar*) *Nebajev (Milutin)*, XVII Proljetni salon, *JL*, XII, 1923, br. 4081, s. 10, br. 4098, s. 5, br. 4102, s. 7, br. 4109, s. 7. — *a.*, XVII Ausstellung des Frühling-salons, *DM*, 1923, br. 43, s. 5. — *Batušić Slavko*, XIX Proljetni salon, *Vj*, II, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *Rupčić Luka*, Milivoj Uzelac, *JL*, XVIII, 1924, br. 4632, s. 15—16. — *Mal Josip*, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, *ZUSHS*, 1924, s. 63. — *A. Jiroušek*, Milivoj Uzelac, *JL*, 1924, 4632. — *Miše Jerolim*, Naša likovna umjetnost, *KR*, II, 1924, 1925, knj. I, br. 4, s. 158—164. — *Bonišaćić A(nton)*, Milivoj Uzelac, *JNj*, IX, 1925, knj. II, br. 11, s. 355—356. — *Draganić Josip*, Kroz pariške salone. Od paričkog dopisnika „Riječi”. U Parizu početkom maja, *Rč*, VII, 1925, br. 109,

s. 3—4. — *Draganić Josip*, Milivoj Uzelac, čovjek i slikar, *Rč*, VII, 1925, br. 21, s. 3. — *Es.*, „Salon des Indépendants” u Parizu. Jugosloveni na izložbi francuskih neovisnjaka. Od posebnog pariskog dopisnika „Riječi”. U Parizu, 12. aprila, *Rč*, VII, 1925, br. 87, s. 3. — *Rupčić Luka*, Salon des indépendants u Parizu, *JL*, XIV, 1925, br. 4757, s. 20. — *Tompa Kamilo*, Izložba salona D’Automne u Parizu. Uspjesi naših umjetnika, *Ob*, LXVII, 1925, br. 319, s. 2—3. — *V. T. Lazić*, Pariški Jesenji salon 1925, pismo iz Pariza, *Vj*, 1925, god. III, knj. V, br. 10, s. 252—253. — *A. Jiroušek*, Salon des Indépendants u Parizu, *JL*, 1925, 4757. — *Radoje Marković*, Izložba dekorativne i industrijske umetnosti u Parizu, *Vr*, 1925, 3. VIII, god. V, br. 1327, s. 4. — *Pilon Veno*, Salon des Indépendants, *ZUZ*, VI, 1926, sv. 2, s. 127—128. — *Vučetić Mato*, Salon d’Automne. Impresije o izložbi slika. Tendencije mladih. Van Dongenov portret Lilly Damite. Izlagači Jugosloveni, *Ob*, LXVII, 1926, br. 333, s. 2. — *Bonišaćić A(nte)*, Mile Milunović i Milivoj Uzelac, *Re*, IV, 1927, br. 1033, s. 2. — *Draganić Josip*, izložbe „Proljetnog salona”, *Rč*, XXIII, 1927, br. 92, s. 3—4. — *Stanko Rac*, XXV izložba Proljetnog salona, *Vj*, 1927, god. V, knj. VII, br. 7—8, s. 194—195. — *T.*, Naši umetnici u Parizu, *Po*, 1927, 8. VII, s. 7. — *Đ. P. B.*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *Po*, 1927, 4. VI, s. 6. — *Rac Stanko*, Pregled ovogodišnjih slikarskih izložbi, *Pre*, II, 1927, br. 4, s. 55—56. — *T.*, Naši umetnici u Parizu. Uspjeh naših slikara Mila Milunovića, Uzelca i drugih, *Po*, XXIV, 1927, br. 6893, s. 7. — *B. L. Pavlović*, Naši u Jesenjem salonu, *Pra*, 1927, 4. XII, s. 3. — *B. L. P.*, Naši u jesenjem salonu, *Pra*, 1927, 2. I, s. 3. — *Kašanin Milan*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba, *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 531. — *Petrov Mihailo*, Aprilske izložbe naših umjetničkih centara, *LMS*, 1927, knj. 312, sv. 2—3, s. 360—364. — *Lunaček (Vladimir)*, Izložba „Proljetnog salona”, Izlaganje bez jurya. Pomanjkanje, *Ob*, LXVIII, 1927, br. 102, s. 2—3. — *Lunaček (Vladimir)*, Dvadesetipeta izložba „Proljetnog salona”. Općeniti dojmovi, *Ob*, LXVIII, 1927, br. 91, s. 23. — *K(renedić) (Kazimir)*, XXV izložba Proljetnog salona, *No*, XXI, 1927, br. 93, s. 9—10. — *E. S.*, XXV izložba Proljetnog salona, *KR*, IV, 1927, br. 2, s. 77—83. — *B(abić) Lj(ubo)*, Pioniri našeg slikarstva, *Sv*, III, 1928, knj. 6, br. 22, s. 559—566. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe godine 1927, *Knj*, I, 1928, br. 1, s. 25—28. — *Stanko Rac*, Pregled umjetničkog rada u godini 1927, *Vj*, 1928, god. VI, knj. VIII, br. 1, s. 41—42. — *Manojlović Todor*, Peta jugoslovenska umetnička izložba, *Ms*, 1928, knj. IX, sv. 61/62, s. 1071. — *Đukić Anica*, Kroz jesenji salon, *LMS*, 1928, knj. 315, sv. 2, s. 266. — *V(učetić) M(ato)*, Salon des Tuileries, *Ob*, LXIX, 1928, br. 139, s. 2—3. — *Vučetić Mato*, Salon des Indépendants, *Ob*, LXIX, 1928, br. 35, s. 2—3. — *V(učetić) M(ato)*, Izložba jugoslavenskih umjetnika u Parizu, *Ob*, LXXIX, 1928, br. 58, s. 3. — *Nebajev M(ilutin)*, Naša mlada likovna umjetnost, *HR*, II, 1928, br. 1—2, s. 137—140. — *M(itrović) M(ilivoje)*, Međunarodna iz-

ložba slika u Londonu. Naši predstavnici na izložbi, *Ob*, LXIX, 1928, br. 140, s. 3. — *Babić Ljubo*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, *HK*, 1929, knj. X, s. 189. — *Rome (Jerolim Miše)*, Slikarske izložbe 1928, *Knj*, 1929, I, br. 1, s. 30—33. — *Draganić Josip*, O slikarstvu u Jugoslaviji, *KN*, I, 1930, br. 11, s. 1—2.

Izvod iz novije bibliografije: Katalog izložbe crteža i grafika. Institut za likovne umjetnosti JAZU, Zagreb, 1956.

VLADIMIR VARLAJ

Rođen 1895. u Zagrebu, gde je i umro 1962. godine. Od 1911—12. uči na slikarskoj školi T. Krizmana, a od 1913—14. studira na Višoj školi za umjetnost i obrt. Godine 1918. boravi u Pragu. U Zagrebu studira Umetničku akademiju 1933. Od 1919. redovno izlaže na Proljetnom salonu, u okviru grupe *Četvorica* (Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj). Izlaže sa grupom *Nezavisnih* 1923; imao nekoliko samostalnih izložbi u Zagrebu.

Oko 1918—19. g. Varlajevo slikarstvo nosi sezaniistička obeležja. Grupa kojoj je pripadao u okviru Proljetnog salona jače je bila vezana za konstruktivističko-ekspresionistički izraz koji je Varlaj zadržao i u periodu posle 1930. godine.

Bibliografija

R. Z., VII izložba Proljetnog salona. *RŠSHS*, 1920, br. 2, s. 2—3. — *N. Polić*, Deveta izložba „Proljetnog salona”. *Kri*, 1920, br. 2, s. 4—5. — *Sigma* (pseud.),

Izložba „Proljetnog salona”. *JL*, 1920, br. 2894, s. 10. — *Gustav Krklec*, Deveta izložba „Proljetnog salona”. *NoE*, 1920, knj. I, br. 12, s. 464—465. — *Vladimir Lunaček*, Deveta izložba „Proljetnog salona”. *Ob*, 1920, br. 265, 266, 267, 276. — *Antun Branko Šimić*, Deveta izložba Proljetnog salona. *Kri*, 1920, br. 2. — *P. K. (Petar Križanić)*, X izložba „Proljetnog salona”. *Rč*, 1920, br. 219, s. 2—3. — *Petar Križanić*, XII izložba „Proljetnog salona”. *Kri*, 1921, br. 11—12, s. 445. — *Ljudevit Kara*, Izložba Proljetnog salona. *No*, 1921, br. 286, s. 6. — *Petar Križanić*, Umjetnički Zagreb. Bilansa umjetničkog rada u godini 1921. *Pk*, 1921, br. 12 (novogodišnji prilog), s. 3. — (*Rudolf Maixner*), Umjetnička izložba u Varaždinu. *Ob*, 1921, br. 356, s. 1. — Proljetni salon, Umetnički paviljon. Oktobar 1921. *Ze*, 1921, br. 9, s. 13. — *Ljudevit Kara*, Izložba Proljetnog salona. *No*, 1922, br. 283, s. 2. — *nt*, Umetniške razstave v Zagrebu. *Ju*, 1922, br. 263, s. 6; br. 266, s. 7. — *France Mesesnel*, Slovenski in hrvatski umetniki. *Ju*, 1923, br. 230, s. 5—6; br. 244, s. 5—6. — *M. Nebajev*, XVII Proljetni salon. *JL*, 1923, br. 4081, 4098, 4102, 4109. — *B.*, XVII izložba „Proljetnog salona”. *Vj*, 1923, knj. II, br. 1, s. 30—32. — *Andrija Milčimović*, XVII izložba Proljetnog salona u Umetničkom paviljonu u Zagrebu. *ST*, 1923, br. 486, s. 3—4. — *K. Mesarić*, Izložba proljetnog salona u Zagrebu. *Mr*, 1923, knj. XII, sv. 6, s. 1080. — *Jerolim Miše*, XVII izložba Proljetnog salona. XVIII izložba Proljetnog salona. *Sa*, 1923, s. 459—462. — *Slavko Batušić*, XIX Proljetni salon. *Vj*, 1924, knj. III, br. 11, s. 358—359. — *Milan Kašanin*, Šesta jugoslovenska umetnička izložba. *SKG*, 1927, knj. XXI, s. 532. — *Ljubo Babić*, Pioniri našeg slikarstva. *Sv*, 1928, knj. 6, br. 22, s. 559—566. — *Ljubo Babić*, Hrvatski slikari od impresionizma do danas. *HK*, 1929, knj. X, s. 189. — *Sreten Stojanović*, Druga proletnja izložba jugoslovenskih umetnika. *Po*, 11. V 1930, s. 7.

Izvod iz novije bibliografije: *Jakov Bratanac*, Katalog izložbe crteža i grafike Gecan—Trepše—Uzelac—Varlaj, Zagreb, 1956.

KATALOG

LJUBO BABIĆ

1. *KASTILJANSKI PEJZAŽ, 1921.*
ulje na platnu, 49 × 64 cm.
sign. dlu: Lj. B.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

VLADIMIR BEČIĆ

2. *MLADI ENGLEZ, 1920.*
ulje na platnu, 69 × 39,5 cm.
sign. ddu: Vladimir Betzitch
vl. Dragica Tartalja, Zagreb
3. *AUTOPORTRET, 1920.*
ulje na platnu, 75 × 55 cm.
sign. ddu: Vladimir Bečić 920
vl. Narodni muzej, Beograd
4. *ŠUMA, 1921.*
akvarel, 34,5 × 49,5 cm.
sign. ddu: Vladimir Bečić 921
vl. Narodni muzej, Beograd
5. *MRTVA PRIRODA, 1922.*
ulje na platnu, 45 × 44 cm.
bez signature
vl. Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
6. *VERA I MIRA, 1924.*
ulje na platnu, 70 × 65 cm.
sign. glu: Vladimir Bečić 924
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
7. *MIRJANA, 1926.*
ulje na platnu, 101 × 70,5 cm.
sign. dlu: Vladimir Bečić 926
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

8. *DEČAK NA STOLICI,*
ulje na platnu, 80,5 × 50 cm.
sign. dlu: V. Bečić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

JOVAN BIJELIĆ

9. *PEJZAŽ SA ŠATOROM, 1917/18.*
ulje na platnu, 40 × 46 cm.
sign. ddu: Bijelić
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
10. *ŠUMSKI PREDEO, 1917/18.*
ulje na platnu, 36,5 × 46 cm.
sign. dlu: Bijelić
vl. Narodni muzej, Beograd
11. *BIHAČ, 1918.*
ulje na platnu, 50 × 65 cm.
sign. ddu: 918 Bijelić
vl. Narodni muzej, Beograd
12. *APSTRAKTNI PREDEO, 1920.*
ulje na platnu, 78 × 115,5 cm.
sign. glu: Bijelić 920
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
13. *PLANINSKI PREDEO, 1920.*
ulje na platnu, 64,5 × 78 cm.
sign. glu: Bijelić 920
vl. Umjetnička galerija, Sarajevo
14. *MUŠKARAC I ŽENA U PEJZAŽU 1921.*
ulje na platnu, 160,5 × 110,5 cm.
sign. dlu: Bijelić (ćir.) 921
vl. Narodni muzej, Beograd
15. *PEJZAŽ S MOSTOM, 1922.*
ulje na platnu, 111,5 × 77 cm.
sign. dlu: Bijelić 922
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
16. *MALA DUBRAVKA, 1927.*
ulje na platnu, 128,5 × 94,5 cm.
sign. dlu: Bijelić (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

17. *DEVOJKA S VOĆEM*, 1927.
ulje na platnu, 190,5 × 140 cm.
sign. ddu: Bijelić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

18. *MRTVA PRIRODA S FETIŠEM*,
ulje na platnu, 68,5 × 55 cm.
sign. glu: Bijelić (ćir.)
vl. Gvido Tartalja, Beograd

19. *PORTRET BRANIMIRA ČOSIČA*,
1927.
ulje na platnu, 142 × 100 cm.
sign. gdu: Bijelić (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

20. *PORTRET DR MAJE GAJIĆ*, 1928
ulje na platnu, 97 × 77,5 cm.
sign. gdu: Bijelić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

21. *MRTVA PRIRODA*, 1928.
ulje na platnu, 96 × 77 cm.
sign. glu: Bijelić (ćir.)
Umjetnička galerija, aSrajevo

AUGUST ČERNIGOJ

22. *KOMPOZICIJA I*, 1925.
olovke u boji, 21 × 16 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

23. *KOMPOZICIJA II*, 1925.
olovke u boji, 30 × 23 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

PETAR DOBROVIĆ

24. *AUTOPORTRET (RADNIK)*, 1913.
ulje na platnu, 100 × 80 cm.
sign. l. sred: Dobrović 913
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

25. *MRTVA PRIRODA*, 1914.
ulje na platnu, 59 × 70 cm.
sign. dlu: Dobrović 914
vl. Narodni muzej, Beograd

26. *BAHOVA SVEČANOST*, 1917.
ulje na platnu, 130,5 × 150,5 cm.
sign. dlu: P. Dobrović 917
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

27. *PORTRET GLUMCA*, 1917.
ulje na platnu, 83 × 70 cm.
sign. gdu: P. Dobrović 917
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

28. *PEJZAŽ*, 1921.
ulje na platnu, 59 × 69 cm.
sign. gdu: P. Dobrović
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

29. *PRIMORSKI PREDEO*, 1923.
ulje na platnu, 64 × 76 cm.
bez signature
vl. Narodni muzej, Beograd

30. *MRTVA PRIRODA S BELOM
ČINIJOM*
ulje na platnu, 60 × 73 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

31. *SEDEĆI ŽENSKI AKT*, 1913.
crtež olovkom, 31 × 23,5 cm.
bez signature
vl. Olga Dobrović, Beograd

32. *LEŽEĆI ŽENSKI AKT*, 1913.
crtež olovkom, 23,5 × 31 cm.
sign. d. sred: P. Dobrović 913
vl. Olga Dobrović, Beograd

33. *STOJEĆI ŽENSKI AKT*, 1913.
crtež olovkom, 31 × 23,5 cm.
sign. ddu: P. Dobrović 913
vl. Olga Dobrović, Beograd

34. *STOJEĆI ŽENSKI AKT*, 1913.
crtež olovkom, 31 × 23,5 cm.
bez signature
vl. Olga Dobrović, Beograd

35. *STOJEĆI MUŠKI AKT*, 1913.
crtež olovkom, 31 × 23,5 cm.
sign. dlu: P. Dobrović
vl. Olga Dobrović, Beograd

36. *ŽENSKI AKT SA DIGNUTOM RUKOM*, 1913.

crtež olovkom, 31 × 23,5 cm.

bez signature

vl. Olga Dobrović, Beograd

37. *POLULEŽEČI ŽENSKI AKT*, 1913.

crtež olovkom, 23,5 × 31 cm.

sign. gdu: P. Dobrović 913

vl. Olga Dobrović, Beograd

VILKO GECAN

38. *U KRČMI*, 1922.

ulje na platnu, 108,5 × 108,5 cm.

sign. dd: V. Gecan 1922

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

39. *ŽENSKA GLAVA*, 1922.

ulje na platnu kaširano na karton,
40 × 30 cm.

sign. ddu: V. Gecan 922

vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

40. *KOD STOLA*, 1923.

ulje na platnu, 69,5 × 69,5 cm.

sign. gdu: V. Gecan 923

vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

VINKO GRDAN

41. *AUTOPORTRET*,

ulje na platnu, 73 × 54 cm.

sign. gdu: V. Grdan

vl. Akademija likovnih umjetnosti,
Zagreb

DUSAN JANKOVIĆ

42. *PARIZ*, 1926.

crtež olovkom, 47 × 37,5 cm.

sign. ddu: Dušan Janković Paris 26

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

IGNJAT JOB

43. *SANTA MARIA*, 1921.

ulje na platnu, 70,5 × 64 cm.

sign. ddu: I. Job (ćir.)

vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

44. *SVADBA*, 1927.

ulje na dasci, 33 × 27,5 cm.

sign. ddu: Job

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

45. *RIBLJA PIJACA*, 1927.

ulje na platnu, 150 × 90,5 cm.

sign. ddu: I. Job (ćir.)

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

46. *NEDELJA NA OSTRVU*, 1927.

ulje na dasci, 24 × 36 cm.

sign. ddu: Job

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

47. *BRANJE PEČURAKA*, 1927.

ulje na dasci, 25,5 × 28 cm.

sign. ddu: Job

vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

LEO JUNEK

48. *AUTOPORTRET*, 1925.

ulje na platnu, 45,5 × 36 cm.

sign. ddu: Junek 1925

vl. Gradska galerija savremene umjetnosti,
Zagreb

49. *AUTOPORTRET SA ŠEŠIROM*, 1925.

ulje na platnu, 112 × 87 cm.

bez signature

vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

MILAN KONJOVIĆ

50. *KRUŠKE I SVEČNJAK*, 1920.

ulje na kartonu, 47,5 × 63 cm.

sign. ddu: M. K. XI

vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

51. *PORTRET KOTURA, 1922.*
ulje na platnu, 87 × 66 cm.
sign. gdu: M. K. XII 22
vl. Galerija Milan Konjović, Sombor
52. *KUBISTIČKA MRTVA PRIRODA, 1922.*
ulje na platnu kaširano na lesomit
37 × 46,5 cm.
sign. ddu: Konjović (ćir.) 22
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
53. *SIVA MRTVA PRIRODA, 1922.*
ulje na platnu, 27 × 42 cm.
sign. dlu: Konjović (ćir.) 22
vl. Galerija Milan Konjović, Sombor
54. *MRTVA PRIRODA, 1922.*
ulje na platnu, 18 × 27 cm.
bez signature
vl. Galerija Milan Konjović, Sombor
55. *CRKVA U CASSIS-U, 1925.*
ulje na platnu, 46 × 55 cm.
sign. ddu: Konjović 925
vl. Galerija Milan Konjović, Sombor
56. *TRI GRACIJE, 1927.*
ulje na platnu kaširano na lesomit,
46,5 × 38,7 cm.
sign. dlu: Konjović 27
vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

SONJA KOVAČIĆ-TAJČEVIĆ

57. *MRTVA PRIRODA, oko 1927 .*
ulje na platnu kaširano na lesomit,
56 × 44,5 cm.
sign. ddu: Sonja
vl. Gradska galerija savremene umjet-
nosti, Zagreb
58. *KUPAČ, 1927.*
ulje na platnu, 81 × 54 cm.
sign. ddu: S. Kovatchitch, 1927
vl. Gradska galerija savremene umjet-
nosti, Zagreb

FRANCE KRALJ

59. *IZVOR, 1925.*
ulje na platnu, 100 × 90 cm.
sign. ddu: France Kralj 25
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
60. *SELO U SLOVENIJI, 1925.*
ulje na platnu, 108 × 120,5 cm.
sign. ddu: France Kralj 25
vl. Porodica autora
61. *PORODIČNI PORTRET, 1926.*
ulje na platnu, 116 × 130 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija, Ljubljana
62. *DESETI BRAT, 1928.*
ulje na platnu, 85 × 97 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija, Ljubljana

TONE KRALJ

63. *TAJNA VEČERA, 1923.*
ulje na platnu, 116 × 145 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija, Ljubljana
64. *TEŽACI, 1925.*
ulje na platnu, 98 × 98 cm.
bez signature
vl. Narodni muzej, Beograd
65. *SEOSKA SVADBA, 1926.*
ulje na platnu, 116 × 115 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

MIROSLAV KRALJEVIĆ

66. *VOĆE, 1912.*
ulje na platnu, 47 × 56 cm.
sign. ddu: M. Kraljević Paris 1912
vl. Umjetnička galerija, Dubrovnik

LAZAR LIČENOSKI

67. *KOMPOZICIJA*, 1929.
ulje na šperploči, 100 × 72,5 cm.
sign. ddu: Ličenoski (ćir.) 1929
vl. Zoe Ličenoska, Skoplje

ĐOKO MAZALIĆ

68. *BEG U EGIPAT*, 1926.
ulje na platnu, 70,5 × 71,5 cm.
sign. dlu: Đoko Mazalić 26 (ćir.)
vl. Umjetnička galerija, Sarajevo

SIBE MILIČIĆ

69. *PORTRET DEVOJKE*,
ulje na platnu, 85 × 70 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

MILO MILUNOVIĆ

70. *KUPAČICE*,
ulje na platnu, 42,5 × 51 cm.
sign. gdu: M. Milunović
vl. Gradska galerija suvremene umjet-
nosti, Zagreb
71. *AKT SA OGLEDALOM*, 1921.
ulje na platnu, 91 × 74 cm.
sign. gdu: Milounovitch Paris 921
vl. Muzej Tome Rosandića, Beograd
72. *BISTRO (PORODICA BARDŽIJE)*,
1922.
ulje na platnu, 116 × 88 cm.

sign. ddu: M. M.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

73. *MRTVA PRIRODA S PLAVOM
ČINIJOM*, oko 1922.
ulje na asfaltu, 51 × 40 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
74. *DEVOJKE*, 1924.
ulje na platnu, 120 × 80,5 cm.
sign. dlu: M. Milunović
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
75. *ENTERIJER S TORZOM*, 1929.
ulje na platnu, 120 × 40 cm.
sign. ddu: M. Milo
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
76. *MRTVA PRIRODA S LUBENI-
COM*, 1930/31.
ulje na platnu, 97 × 130 cm.
sign. ddu: M. Milo
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

JEROLIM MIŠE

77. *PUČIŠĆE*, 1923.
ulje na platnu, 109,5 × 89 cm.
sign. ddu: J. Miše 23
vl. Društvo nastavnika Sveučilišta,
Zagreb
78. *PORTRET M. KRLEŽE*
ulje na platnu, 46 × 42,5 cm.
sign. dlu: J. Miše
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
79. *BOROVI U SUPETRU*, 1928.
ulje na platnu, 61,5 × 66 cm.
sign. ddu: J. Miše 28
vl. Skupština grada Beograda —
Zbirka Flögel
80. *PORTRET DEVOJČICE*, 1929.
ulje na platnu, 65,5 × 50 cm.
sign. ddu: J. Miše 29
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

OMER MUJADŽIĆ

81. *GROTESKNA SCENA*,
ulje na platnu, 35,5 × 29,5 cm.
bez signature
vl. Milica Prodanović, Beograd

ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ

82. *KNEZ DANILOVA ULICA, 1924.*
ulje na platnu, 37 × 42 cm.
sign. ddu: Ž. Nastasijević (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd
83. *ČELOPEČKA ULICA, 1925.*
ulje na platnu, 74,5 × 101 cm.
sign. ddu: Ž. Nastasijević (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd
84. *VENERA, 1925.*
ulje na platnu, 91 × 70,5 cm.
sign. ddu: Ž. Nastasijević 1925 (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

H. G. PERUŠEK
(H. G. PRUSHECK)

85. *SIMFONIJA AMERIČKOG
ZAPADA*
ulje na platnu, 92 × 102 cm.
sign. ddu: H. Gregory Prusheck
vl. Moderna galerija, Ljubljana

MIHAILO S. PETROV

86. *KOMPOZICIJA 77, 1924.*
akvarel, 31 × 23,8 cm.
sign. ddu: Mih. S. Petrov (ćir.) 24
vl. Sekretarijat za kulturu SRS,
Beograd

87. *PORTRET R. DRAINCA, 1923.*
ulje na platnu, 53 × 45 cm.
sign. ddu: Petrov 23
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

88. *AUTOPORTRET, 1921.*
linorez objavljen u časopisu Zenit,
20 × 16 cm.
sign. na otisku dlu: M. ddu: 921
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

89. *LINOLEUM, 1921.*
linorez objavljen u časopisu Zenit,
15 × 16,5 cm.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

90. *ZAČARANI KRUGOVI, 1922.*
linorez objavljen u časopisu Dada
Tank, 10,5 × 9 cm.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

91. *HIDAK ÉS UTAK, 1922.*
linorez objavljen u časopisu Ut,
12 × 14 cm.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

92. *RITAM, 1921.*
linorez, 30,5 × 23,5
vl. Muzej savremene umetnosti,
(dimenz. str. časopisa Zenit)
Beograd

93. *KOMPOZICIJA, 1922.*
linorez, 30,5 × 23,5
(dimenz. str. časopisa Dada Tank)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

RASTKO PETROVIĆ

94. *OSTRVO GOREJ PREKO PUTA
DAKRA, 1928/29.*
olovka-pastel, 17,5 × 21 cm.
sign. ddu: Ostrvo Gorej preko puta
Dakra
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

95. *BOBO ĐULASO-DŽAMIJA*, 1929.
pastel, 17,5 × 21 cm.
sign. gdu: Bobo Đulaso-džamija (ćir.)
6-I-1929
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

ROMAN PETROVIĆ

96. *STABLA*, 1921.
akvarel, 46,5 × 41 cm.
sign. ddu: RP S 1921
vl. Umjetnička galerija, Sarajevo

ZORA PETROVIĆ

97. *PORTRET SRETENA STOJANO-
VIČA*, 1927.
ulje na platnu, 87 × 66,5 cm.
sign. glu: Z. P. (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

VENO PILON

98. *SIROTA PAVLA*, 1922/23.
ulje na platnu, 91 × 61,5 cm.
sign. glu: Veno Pilon Ajd. 923
vl. Dr Danilo Lokar, Ajdovščina
99. *MILKA*, 1923.
ulje na platnu, 93 × 66 cm.
sign. gdu: Veno Pilon Ajd/1923
vl. Moderna galerija, Ljubljana
100. *STARA ELEKTRANA NA HUB-
LJU*, 1923
ulje na platnu, 65,5 × 54,5 cm.
sign. dlu: Veno Pilon
vl. Dr Danilo Lokar, Ajdovščina

101. *HLEB*, 1923.
ulje na platnu, 77,5 × 55,5 cm.
sign. gdu: Veno Pilon Ajd. 1923
vl. Dr Danilo Lokar, Ajdovščina

102. *U KAFANI*, 1926.
ulje na platnu, 55,5 × 57 cm.
sign. glu: Veno Pilon 1926
vl. Dr Danilo Lokar, Ajdovščina

103. *MOST NA SENI*, 1926.
ulje na platnu, 50 × 64,5 cm.
sign. ddu: Veno Pilon 1926
vl. Moderna galerija, Ljubljana

MOŠA PIJADE

104. *MALOLETNIK*, 1926.
ulje na kartonu, 39 × 28 cm.
sign. ddu: M. S. Pijade (ćir.) 1926
vl. Radomir Stupar, Beograd

105. *MRTVA PRIRODA S IAJIMA*,
1927.
ulje na platnu, 21 × 28 cm.
sign. ddu: M. S. P. (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

VASA POMORIŠAC

106. *SV. JOVAN*, oko 1921.
ulje na platnu, 126,5 × 91,2 cm.
sign. dlu: V. P.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

107. *KARTAŠI*, 1924.
ulje na platnu, 101 × 111 cm.
sign. dlu: V. Pomorišac 1924
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
sign. dlu: V. Pomorišac (ćir.) 1927.

108. *ISKUŠENJE SV. ANTONIJA*, 1927.
ulje na platnu, 95,5 × 103,5 cm.
vl. Smiljka Pomorišac, Beograd

109. *AUTOPORTRET*, 1928.
ulje na platnu, 107 × 65,5 cm.
sign. dlu: V. P.
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

110. *SID*, 1937.
ulje na platnu, 54 × 65 cm.
sign. ddu: V. Pomorišac 1937
vl. Smiljka Pomorišac, Beograd

BRANKO POPOVIĆ

111. *MLADA ŽENA*, 1919.
ulje na kartonu, 71,5 × 52 cm.
bez signature
vl. Divna Popović, Beograd

112. *PORTRET DOKTORA X.*, 1919.
ulje na kartonu, 65,5 × 50 cm.
sign. ddu: B. P. (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

OTON POSTRUŽNIK

113. *KLEK*, 1929.
ulje na platnu, 66 × 84 cm.
sign. dlu: O Postružnik 29
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

IVAN RADOVIĆ

114. *AUTOPORTRET*, 1919.
ulje na platnu, 54 × 46 cm.
sign. ddu: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

115. *KUĆE*, 1922.
ulje na platnu, 40,5 × 51,5 cm.
sign. dlu: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

116. *TRI GRACIJE*, 1923.
ulje na platnu, 70,5 × 103,8 cm.
sign. ddu: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

117. *MLADIĆ SA RUKAVICOM*, 1925.
ulje na platnu, 79,5 × 69,7 cm.
sign. ddu: Radović (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

118. *KOMPOZICIJA*, 1921.
akvarel-olovka, 11,5 × 17,5 cm.
sign. dlu: Radović (ćir.) 1921
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

119. *KOMPOZICIJA*, 1921.
akvarel-olovka, 18,5 × 16,3 cm.
sign. dlu: Radović (ćir.) 1921
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

120. *CRTEŽ*, 1922.
crtež olovkom, 21,5 × 22,5
sign. ddu: Radović 1922 (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

121. *AUTOPORTRET*, 1922.
crtež olovkom, 37 × 23 cm.
sign. dlu: Radović (ćir.) 1922
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

122. *STUDIJA MUŠKOG AKTA*,
crtež-ugalj, 33,5 × 27 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

123. *KOMPOZICIJA*, 1923.
akvarel, 18,5 × 12 cm.
sign. sred. d: Radović (ćir.), ddu:
1923
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

124. *APSTRAKTNA KOMPOZICIJA II*,
akvarel-tuš, 30,5 × 24 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

125. *KOMPOZICIJA*, 1924.
akvarel, 30,5 × 24 cm.
sign. dlu: Radović (ćir.) 1924
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

126. *KOLAŽ*, 1924.
akvarel-kolaž, 25,5 × 33 cm.
sign. ddu: 1924
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

IVO REŽEK

127. *HARLEKIN*, 1924.
ulje na platnu, 69,5 × 54 cm.
sign. gdu: Ivo Režek
vl. Jozo Dujmić, Zagreb
128. *DEVOJKA*, 1925.
ulje na platnu, 61 × 50 cm.
sign. ddu: Ivo Režek Paris 925
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

KAMILO RUŽICKA

129. *GLAVA MORNARA*, 1923.
ugalj, 26 × 21 cm.
sign. dlu: Kamilo — 1923 —
vl. Gradska galerija suvremene umjet-
nosti, Zagreb
130. *AUTOPORTRET*, 1923.
pastel, 28 × 22 cm.
sign. dlu: Kamilo — 1923 —
vl. Gradska galerija suvremene umjet-
nosti, Zagreb

VELJKO STANOJEVIĆ

131. *MLADA ŽENA U ZELENUM*,
1924.
ulje na platnu, 81,5 × 64,5 cm.
sign. ddu: V. Stanojevitch — 1924
vl. Narodni muzej, Beograd
132. *CIRKUS*, 1924.
ulje na platnu, 60,5 × 45,5 cm.
sign. ddu: V. St. — 1924 —
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

133. *POSUĐE, do 1925*.
ulje na platnu, 60 × 50 cm.
bez signature
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

134. *DEVOJKA S TURBANOM*, 1928.
ulje na platnu, 116 × 80,5 cm.
sign. dlu: V. Stanojevitch — 1928
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

MILENKO ŠERBAN

135. *AKT*, 1927.
olovka, 56 × 44 cm.
sign. d. sred: Milenko Šerban (ćir.)
Pariz 12. III. 1927.
vl. autor

ZLATKO ŠULENTIĆ

136. *PORTRET DR. PELCA*, 1917.
ulje na platnu, 100 × 67,5 cm.
sign. ddu: Δ ./ 917
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

SAVA ŠUMANOVIC

137. *SKULPTOR U ATELJEU*, 1921.
ulje na platnu, 91 × 74 cm.
sign. ddu: S. Choumanovitch Paris/21
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
138. *KOMPOZICIJA SA SATOM*, 1921.
ulje na platnu, 92 × 74 cm.
sign. dlu: S. Choumanovitch Paris/21
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
139. *VIJADUKT*, 1921.
ulje na platnu, 73 × 91,5 cm.
sign. ddu: S. Choumanovitch Paris/21
vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

140. *NA IZVORU*, 1921.
ulje na platnu, 161,5 × 130 cm.
sign. ddu: S. Choumanovitch Paris/21
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
141. *TRI ŽENE POLUAKTOVI*, 1921.
ulje na platnu, 163 × 146,5 cm.
sign. dlu: S. Choumanovitch/21
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
142. *MORNAR NA MOLU*, 1921/22.
ulje na platnu, 90,5 × 128,5 cm.
sign. dlu: S. Choumanovitch 21/22
vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad
143. *MOTIV IZ ŠIDA*, 1923.
ulje na platnu, 60 × 73 cm.
sign. ddu: S. Choumanovitch
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
144. *PREDEO S ŽENSKOM FIGUROM*,
ulje na platnu, 81 × 100 cm.
sign. ddu: S. Šumanović
vl. Narodni muzej, Beograd
145. *AUTOPORTRET*, 1925.
ulje na platnu, 100 × 80,5 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
146. *LES FEUILLES LIBRES*, 1923.
crtež olovkom, 42,5 × 52 cm,
sign. glu: S. Choumanovitch 1923
vl. Kabinet grafike JAZU, Zagreb

MARINO TARTALJA

147. *STARI SKVER U SPLITU*, 1918.
ulje na platnu, 55 × 50 cm.
sign. dlu: Tartaglia
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
148. *MRTVA PRIRODA S KIPOM II*,
1921.
ulje na platnu, 48 × 66 cm.
sign. ddu: Tartaglia
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb
149. *MUŽA*, 1922.
ulje na platnu, 94,5 × 101 cm.
sign. dlu: Tartaglia
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

150. *ČEŠLJANJE*, 1924.
ulje na platnu, 68,5 × 55,4 cm.
sign. gdu: Tartaglia 24
vl. Galerija umjetnika, Split
151. *POSUĐE*, 1926.
ulje na platnu, 50 × 50 cm.
sign. gd: Tartaglia
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
152. *RIBE, oko 1926.*
ulje na platnu, 55,5 × 55,5 cm.
sign. ddu: Tartaglia
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
153. *MRTVA PRIRODA S KOTARICOM*,
ulje na platnu, 46,5 × 65 cm.
sign. dlu: Tartaglia
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
154. *MALI BUBNJARI*, 1926.
ulje na platnu, 136 × 79,5 cm.
sign. ddu: Tartaglia
vl. Umjetnička galerija, Dubrovnik

ĐURO TILJAK

155. *PARK*, 1928.
ulje na platnu, 53,7 × 68 cm.
sign. ddu: Tiljak 928
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

FRAN TRATNIK

156. *SLEPCI*, 1911.
crtež olovkom, 61,5 × 44,5 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija, Ljubljana

MARIJAN TREPŠE

157. *AUTOPORTRET*,
ulje na platnu, 46 × 36 cm.
bez signature
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

158. *U KRČMI, 1920/21.*
akvarel, 48,5 × 68 cm.
sign. dlu: M. Trepše
vl. Gradska galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
159. *U KAFANI, 1922.*
akvarel, 49,5 × 66 cm.
sign. gdu: M. Trepše 922
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd
160. *U GOSTIONICI, 1923.*
akvarel, 51 × 69,5 cm.
sign. dlu: M. Trepše 923
vl. Moderna galerija JAZU,
Zagreb
161. *DALMATINSKI PEJZAŽ, 1924.*
akvarel, 48 × 62 cm.
sign. dlu: M. Trepše 1924
vl. Moderna galerija JAZU,
Zagreb
162. *KARTAŠ, 1928/19.*
akvarel, 66,5 × 50,5 cm.
sign. dlu: M. Trepše Zgb.
vl. Gradska galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb

MILIVOJ UZELAC

163. *FABRIKA, do 1921.*
ulje na platnu, 60 × 80 cm.
sign. ddu: Uzelac Paris
vl. Narodni muzej, Beograd

164. *SFINGA VELEGRADA, 1921.*
ulje na platnu, 163 × 118 cm.
sign. ddu: Uzelac
vl. Gradska galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
165. *AUTOPORTRET U BARU, 1922.*
ulje na platnu, 92 × 69 cm.
sign. ddu: Uzelac
vl. Moderna galerija, JAZU,
Zagreb
166. *KOKOTA*
ulje na platnu, 68,5 × 56,5 cm.
sign. ddu: Uzelac
vl. Muzej savremene umetnosti,
Beograd

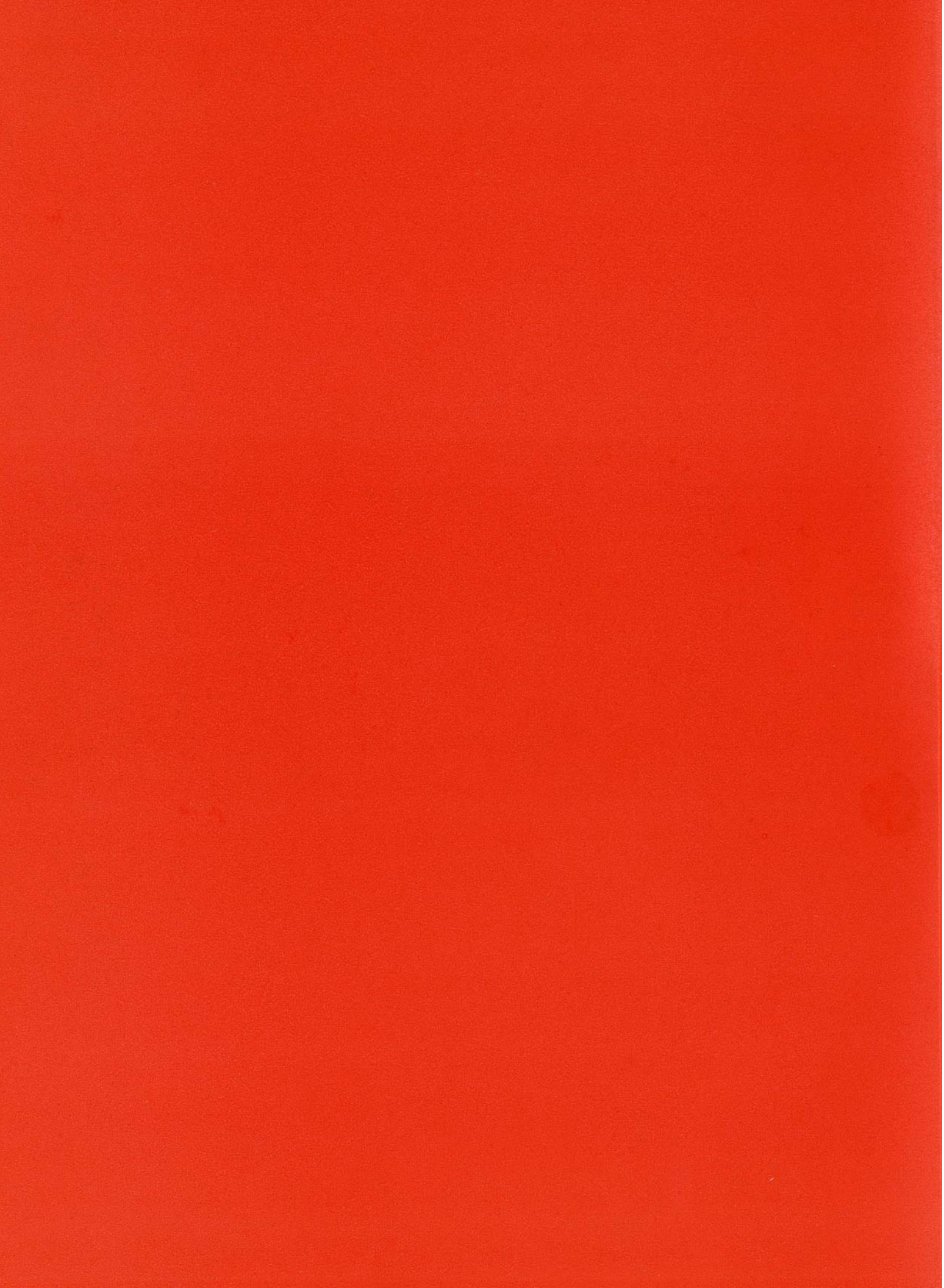
VLADIMIR VARLAJ

167. *CRVENA KUĆA, 1923.*
ulje na platnu, 74,5 × 52,5 cm.
sign. gdu: Varlaj 923
vl. Moderna galerija JAZU,
Zagreb
168. *VOČNJAK NA SELU,*
ulje na platnu, 57,5 × 73 cm.
sign. ddu: Vladimir Varlaj
vl. Moderna galerija JAZU,
Zagreb

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.CHICAGO.EDU

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.CHICAGO.EDU

SEZANIZAM





1. Miroslav Kraljević: Voće, 1912. ulje na platnu, 47x56 cm.



2

2. Petar Dobrović: Mrtva priroda, 1914. ulje na platnu, 59x70 cm.

3. Vladimir Becić: Autoportret, 1920. ulje na platnu, 75x55 cm.



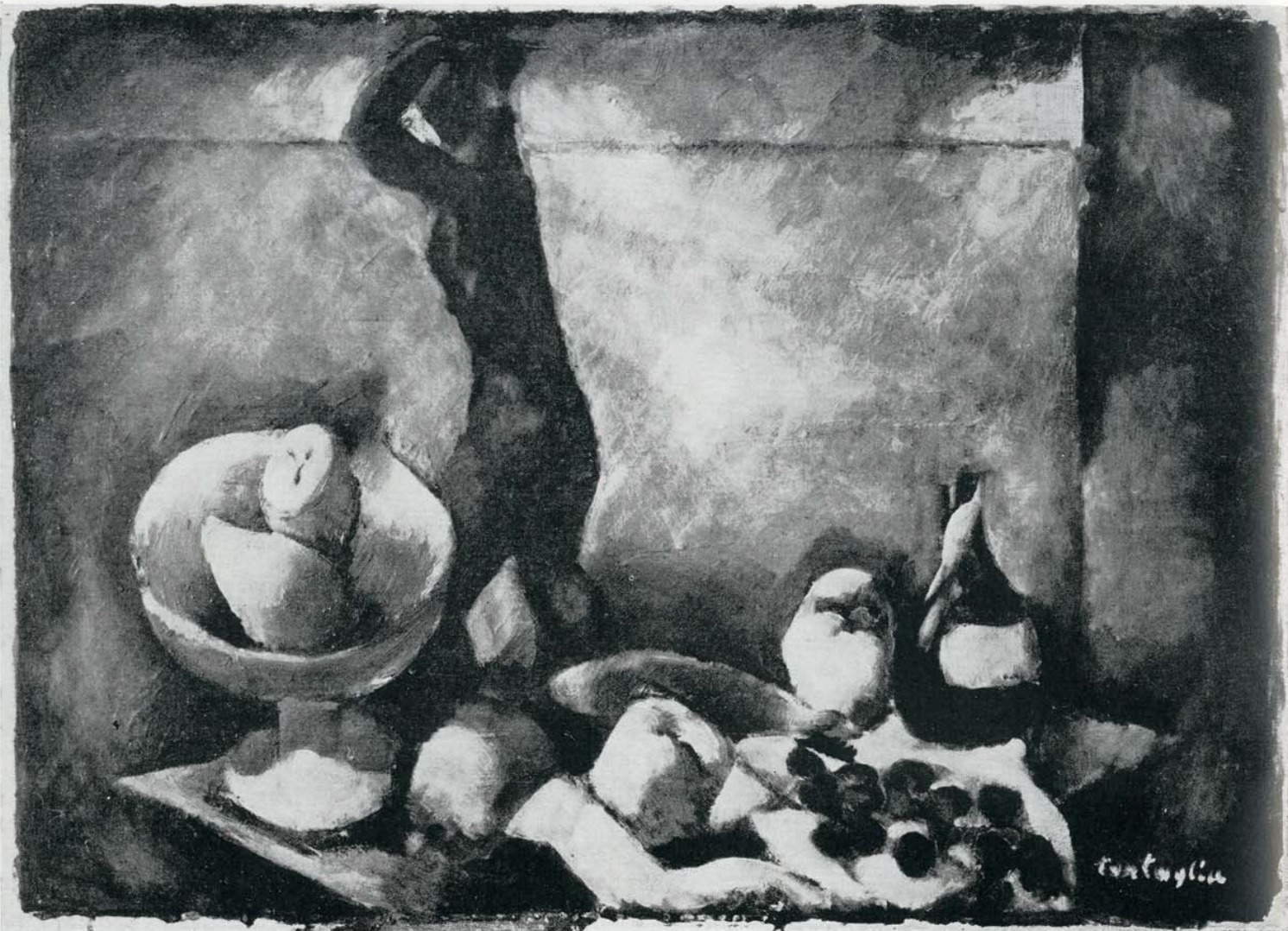


4

4. Jovan Bijelić: Šumski predeo, 1917/18. ulje na platnu, 36,5x46 cm.

5. Jerolim Miše: Portret devojčice, 1929, ulje na platnu, 65,5x50 cm.

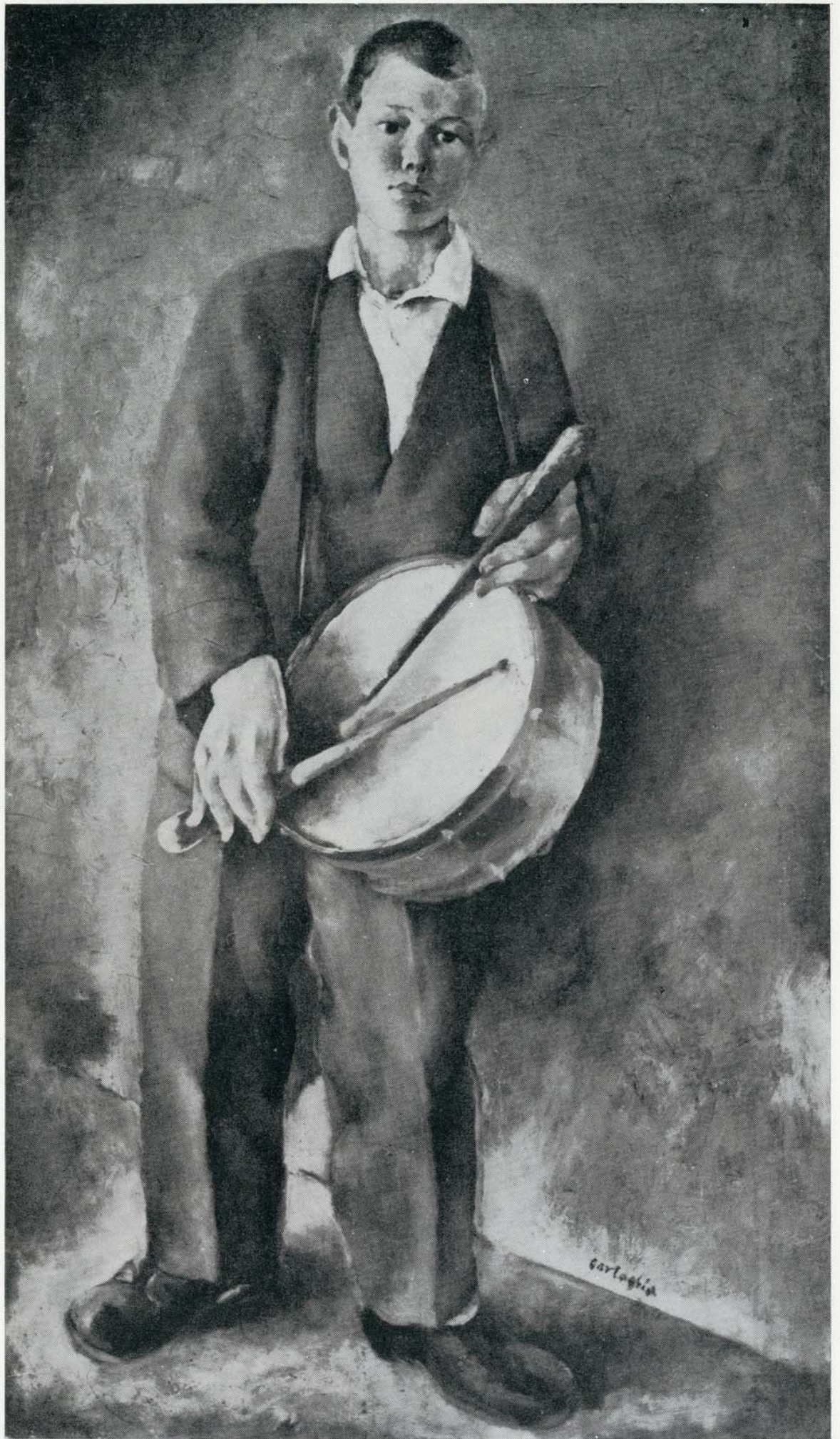


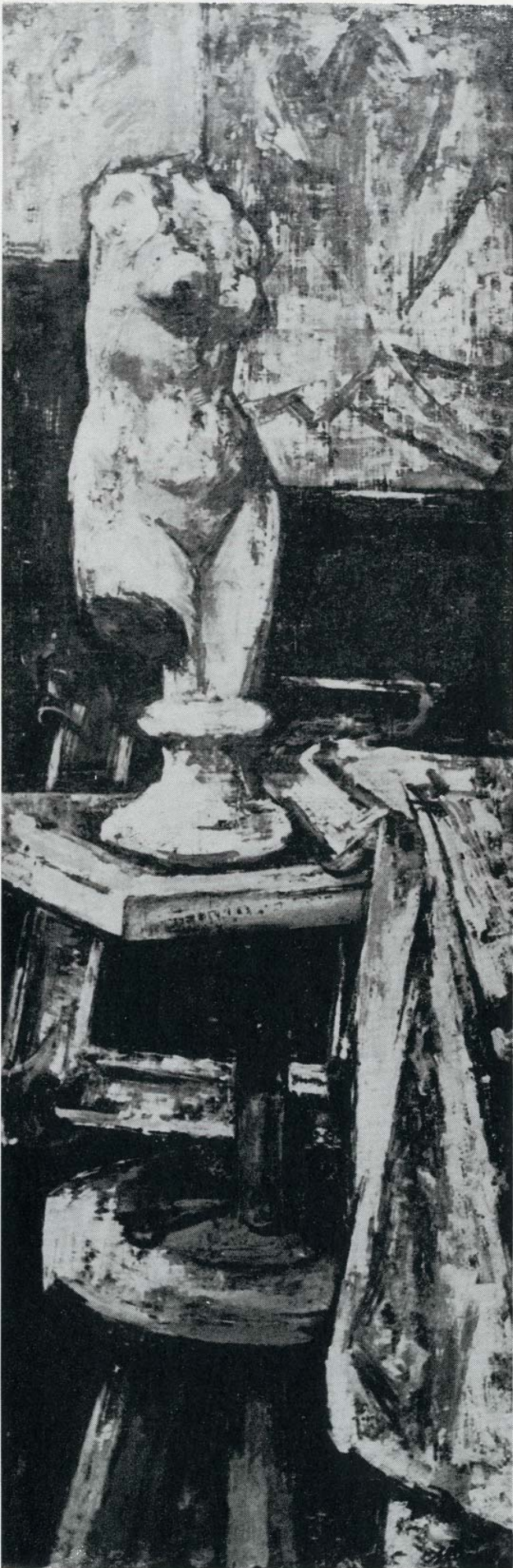


6

6 Marino Tartalja: Mrtva priroda s kipom II, 1921. ulje na platnu 48x66 cm.

7. Marino Tartalja: Mali bubnjar I, 1926. ulje na platnu, 136x79,5 cm.





8. Milo Milunović: Enterijer s torzom, 1929. ulje na platnu, 120x40 cm.



9. Milo Milunović: Mrtva priroda s lubenicom, 1930/31. ulje na platnu, 97x130 cm.



10



11



12



13

10. Jovan Bijelić: Bihać, 1918. ulje na platnu, 50x65 cm.

12. Petar Dobrović: Mrtva priroda s belom činijom, ulje na platnu, 60x73 cm.

11. Jovan Bijelić: Pejzaž sa šatorom, 1917/18. ulje na platnu, 40x46 cm.

13. Petar Dobrović: Primorski predeo, 1923. ulje na platnu, 64x76 cm.



14



15



16

16. Vladimir Becić: Mladi Englez, 1920. ulje na platnu, 69x39.5 cm.



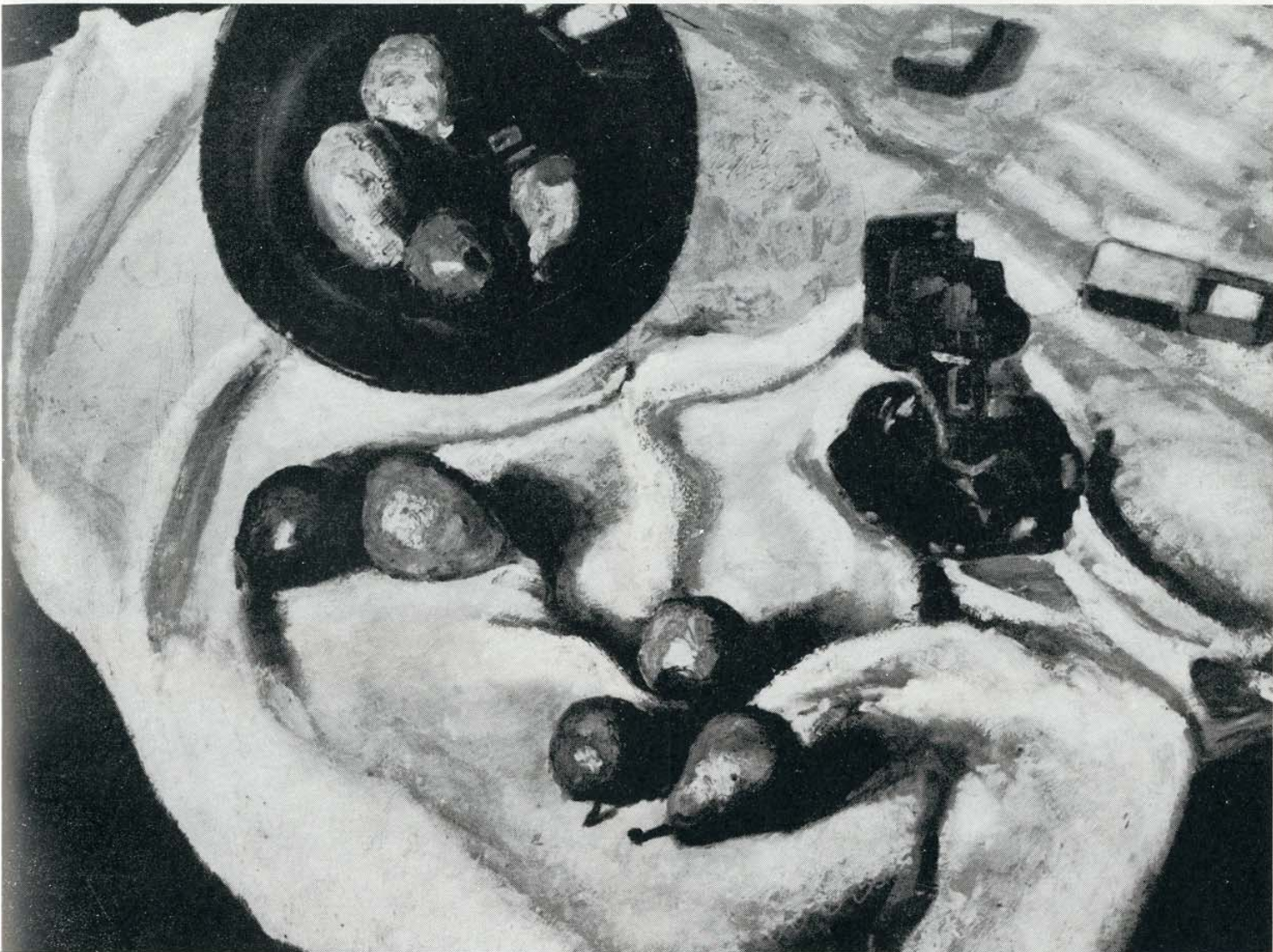
17



18

17. Vladimir Becić: Mrtva priroda, 1922. ulje na platnu, 45x44 cm.

18. Vladimir Becić: Šuma, 1921. akvarel, 34,5x49,5 cm.



19. Milan Konjović: Kruške i svećnjak, 1920. ulje na kartonu, 47,5x63 cm.



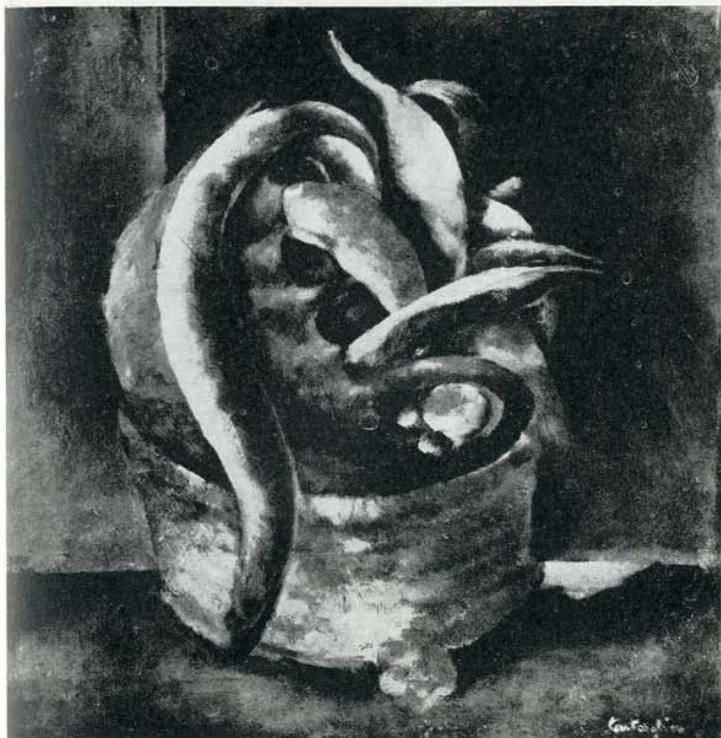
20



21

20. Marino Tartalja: Stari skver u Splitu, 1918. ulje na platnu, 55x50 cm.

21. Marino Tartalja: Muža, 1922. ulje na platnu, 94,5x101 cm.



22



24



23



25

22. Marino Tartalja: Ribe, oko 1926. ulje na platnu, 55,5x55,5 cm.

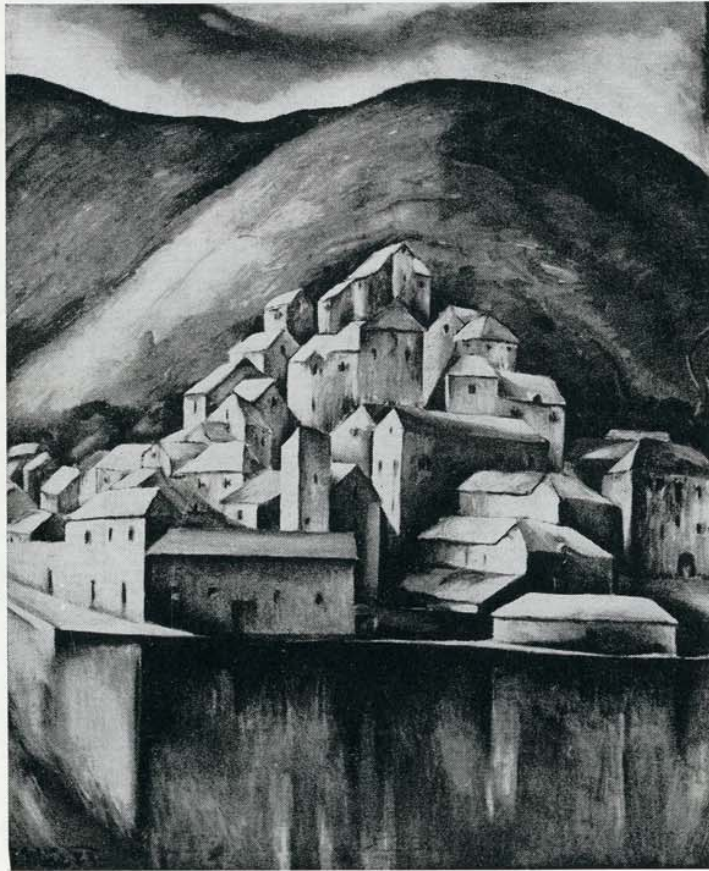
23. Marino Tartalja: Posuđe, 1926. ulje na platnu, 50x50 cm.

24. Marino Tartalja: Češljanje, 1924. ulje na platnu, 68,5x55,5 cm.

25. Marino Tartalja: Mrtva priroda s kotaricom, ulje na platnu, 46,5x65 cm.



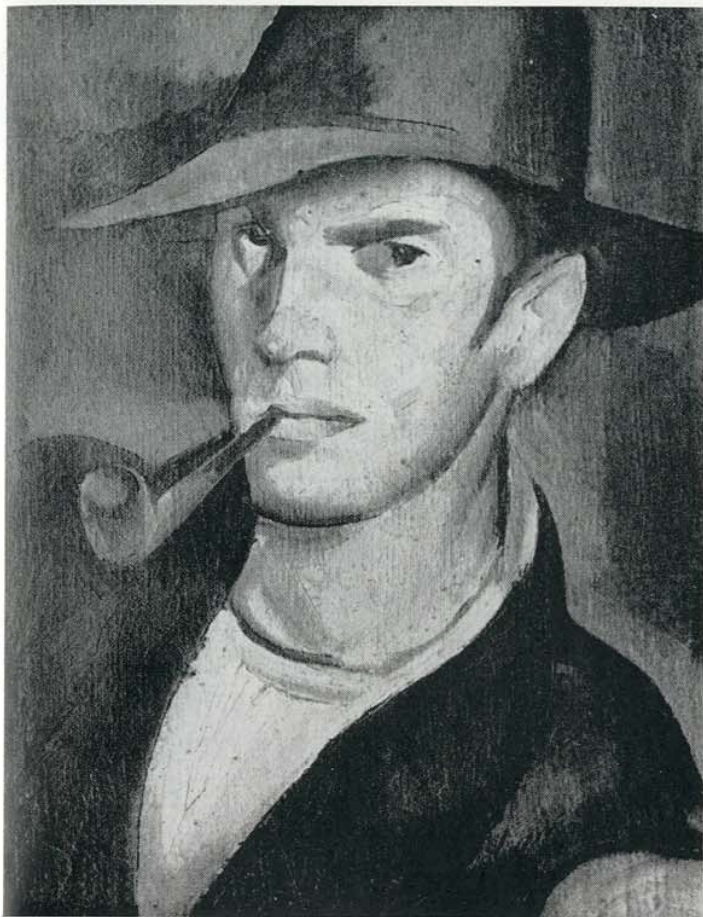
26



27

26. Jerolim Miše: Borovi u Supetru, 1928. ulje na platnu, 61,5x66 cm.

27. Jerolim Miše: Pučišće, 1923. ulje na platnu, 109,5x89 cm.



28



30



29



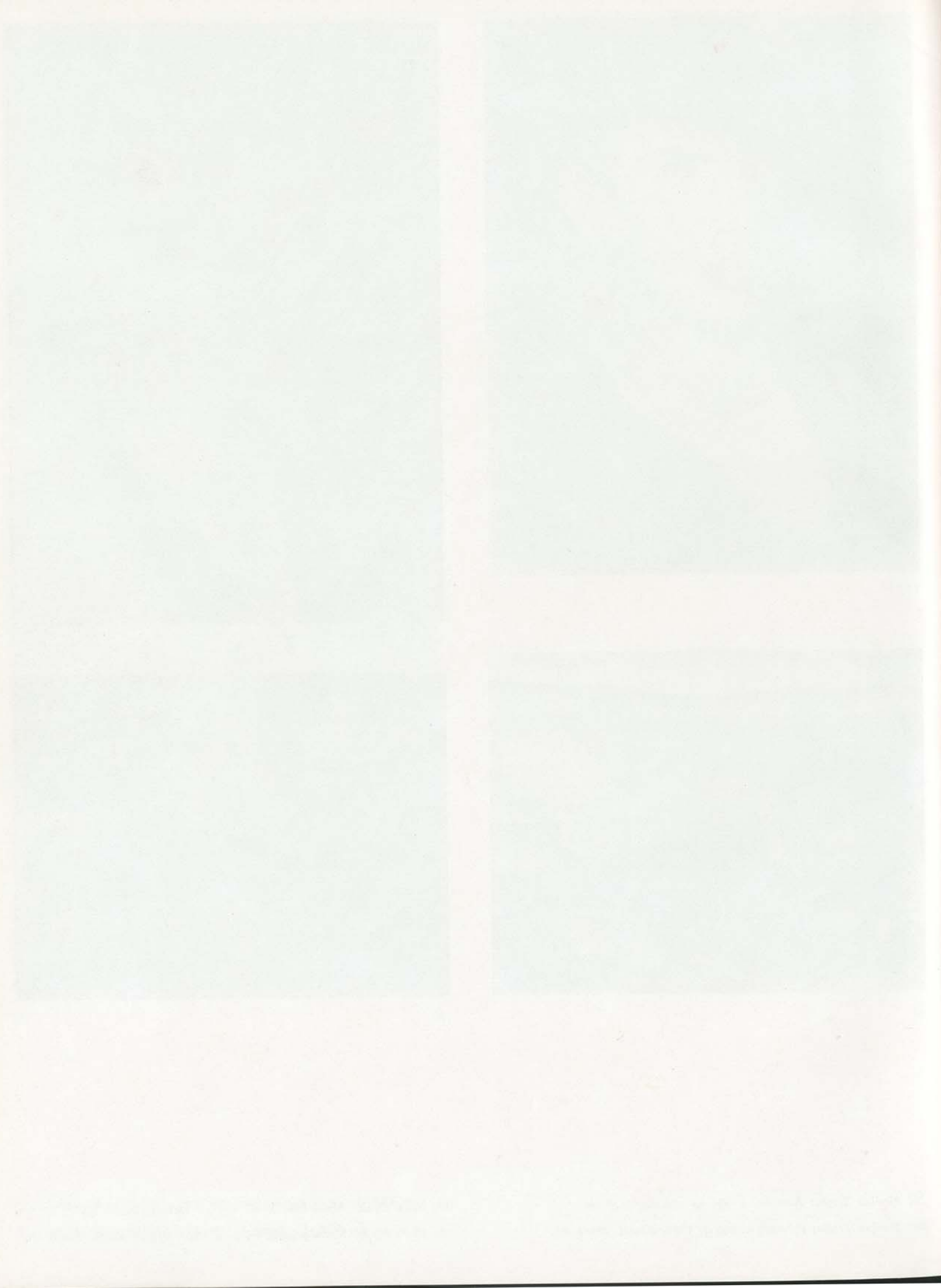
31

28. Marijan Trepše: Autoportret, ulje na platnu, 46x36 cm.

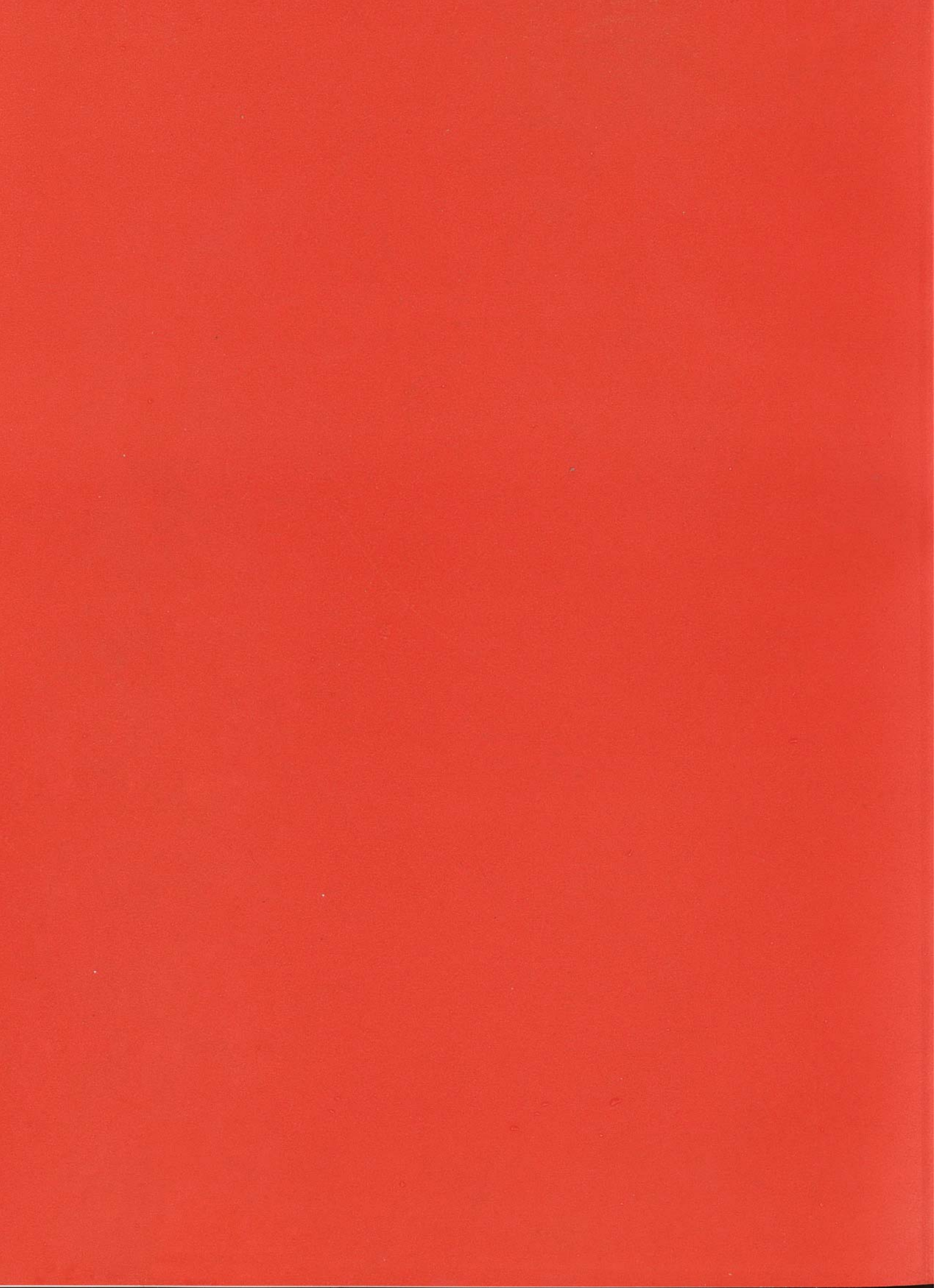
29. Marijan Trepše: Dalmatinski pejzaž, 1924. akvarel, 48x62 cm.

30. Moša Pijade: Maloletnik, 1926. ulje na kartonu, 39x28 cm.

31. Moša Pijade: Mrtva priroda s jajima, 1927. ulje na platnu, 21x28 cm.



KUBIZAM
POSTKUBIZAM







33

32. Petar Dobrović: Sedeći ženski akt, 1913. crtež olovkom, 31x23,5 cm.

33. Ivan Radović: Kolaž, 1924. akvarel-kolaž, 25,5x33 cm.

34. Mihailo S. Petrov: Kompozicija 77, 1924. akvarel, 31x23,8 cm.





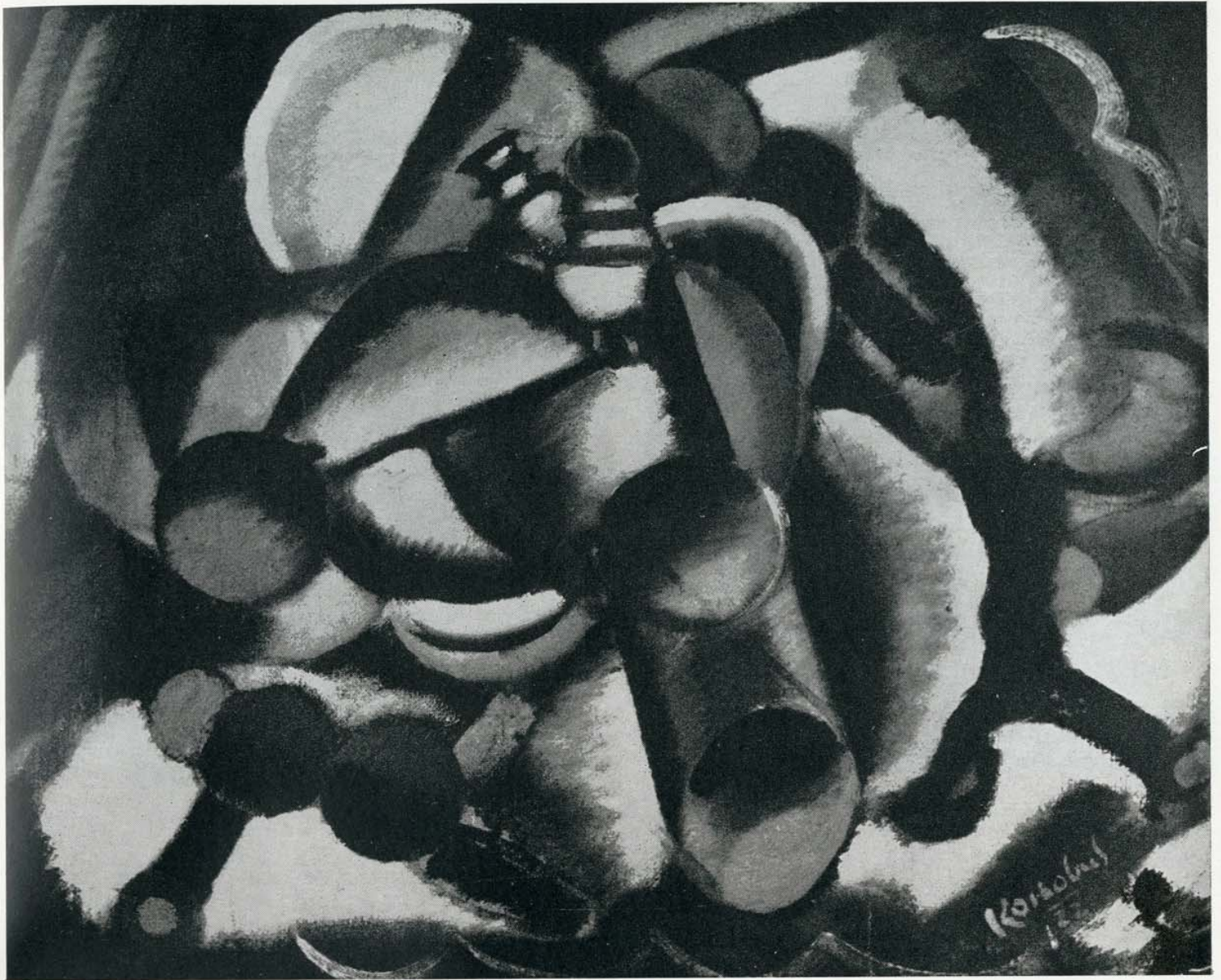
35. Sava Šumanović: Kompozicija sa satom, 1921. ulje na platnu, 92x74 cm.



36. Sava Šumanović: Skulptor u ateljeu, 1921. ulje na platnu, 91x74 cm.



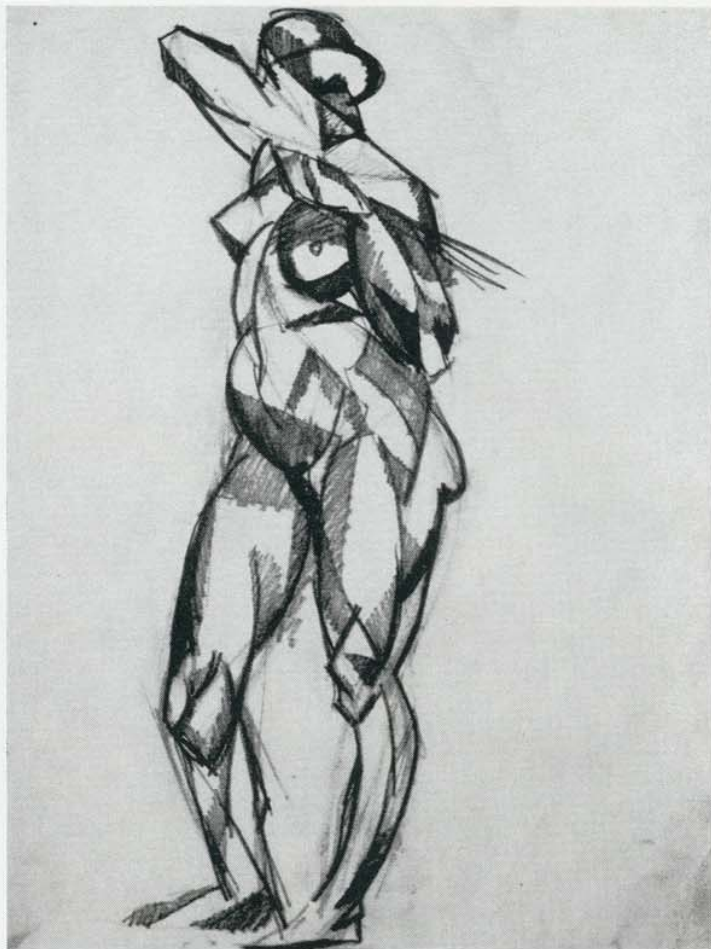
37. Milan Konjović: Mrtva priroda, 1922. ulje na platnu, 18x27 cm.



38. Milan Konjović: Kubistička mrtva priroda, 1922. ulje na platnu, kaširano na lesniti, 37x46,5 cm.



39



40

39. Petar Dobrović: Stojeci ženski akt, 1913. crtež olovkom, 31x23,5 cm.

40. Petar Dobrović: Stojeci ženski akt, 1913. crtež olovkom, 31x23,5 cm.



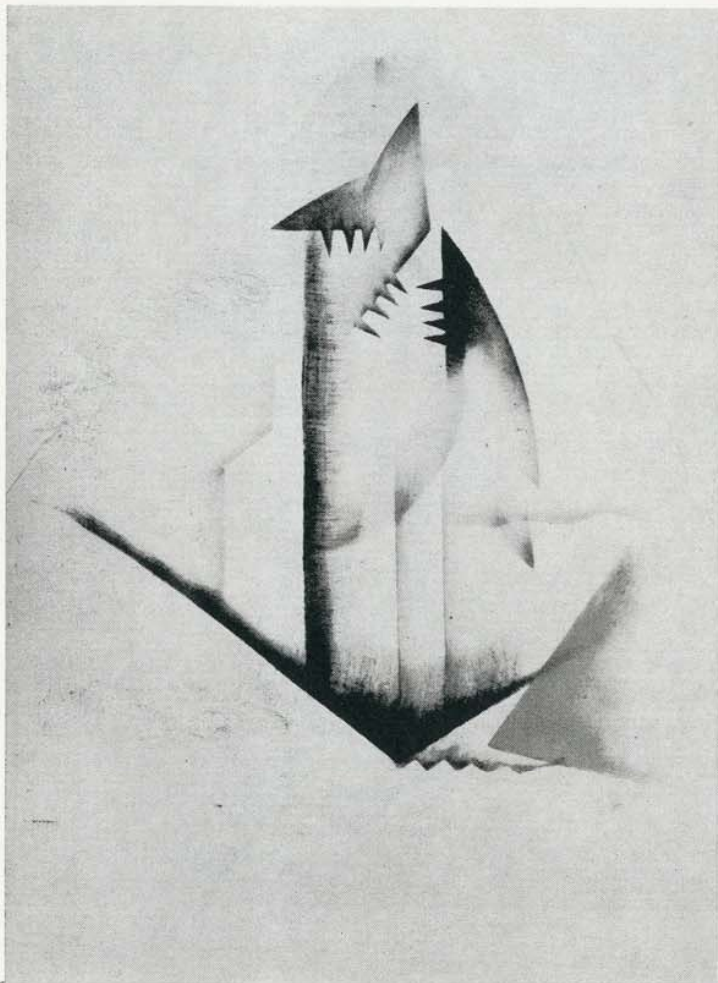
41



42

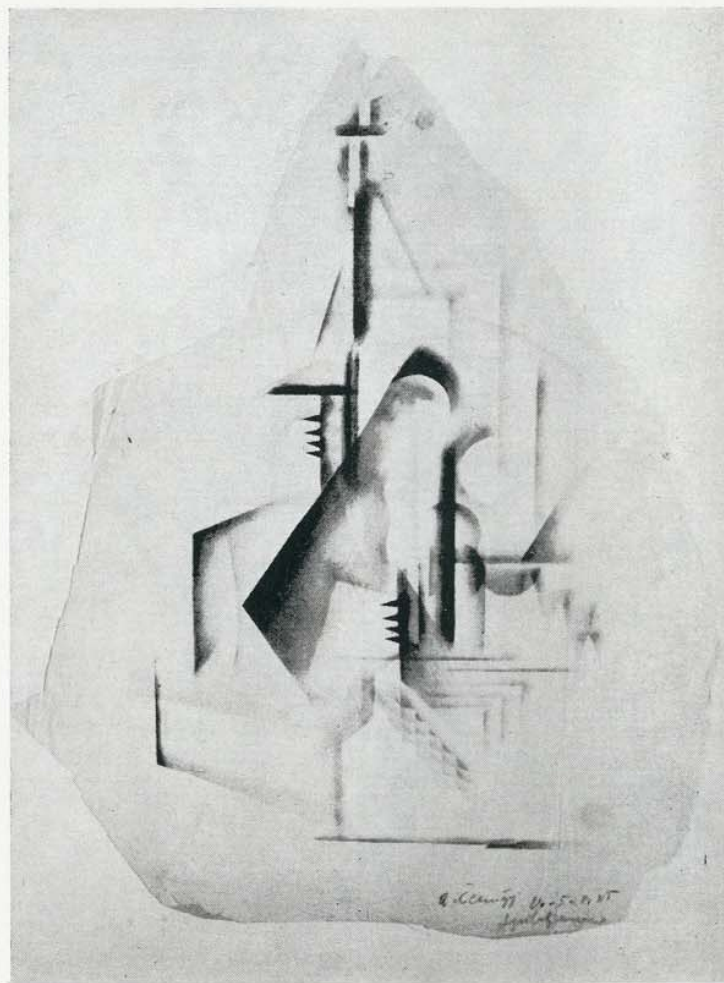
41. Petar Dobrović: Stojeći muški akt, 1913. crtež olovkom, 31x23,5 cm.

42. Petar Dobrović: Ženski akt sa dignutom rukom, 1913. crtež olovkom, 31x23,5 cm.



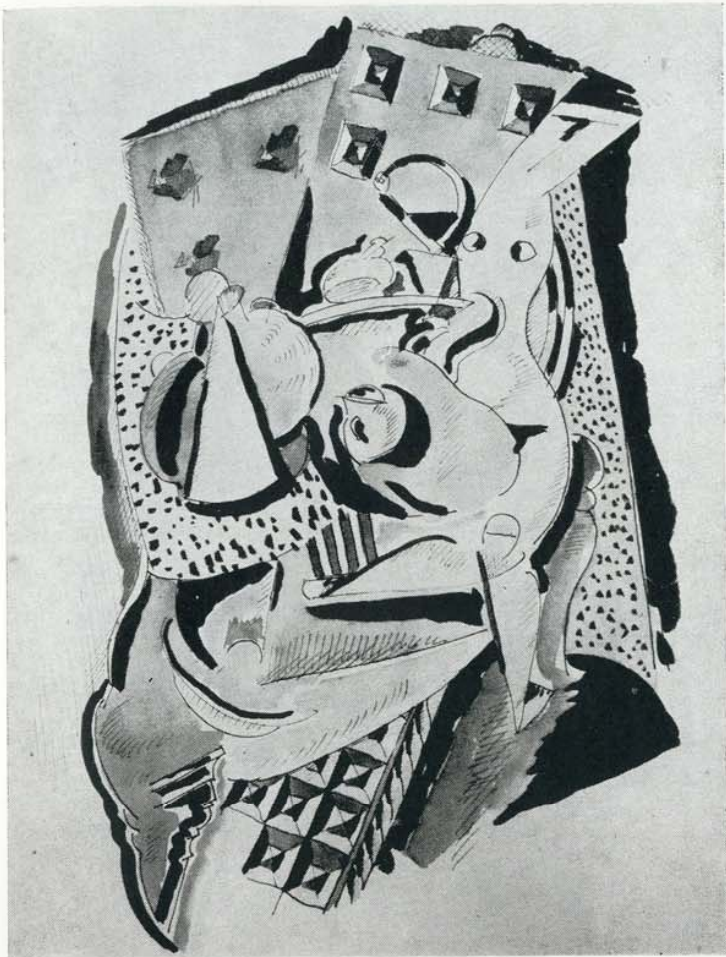
43

43. August Černigoj: Kompozicija I, 1925. olovke u boji, 21x16 cm.

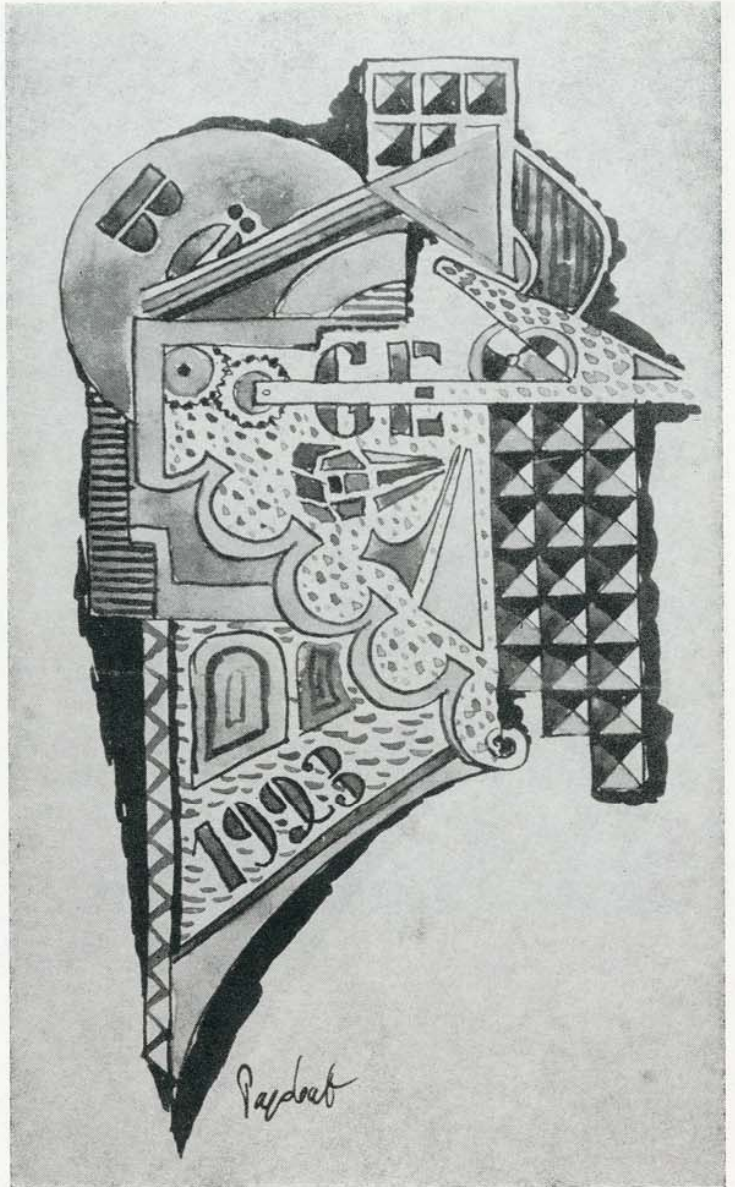


44

44. August Černigoj: Kompozicija II, 1925. olovke u boji, 30x23 cm.



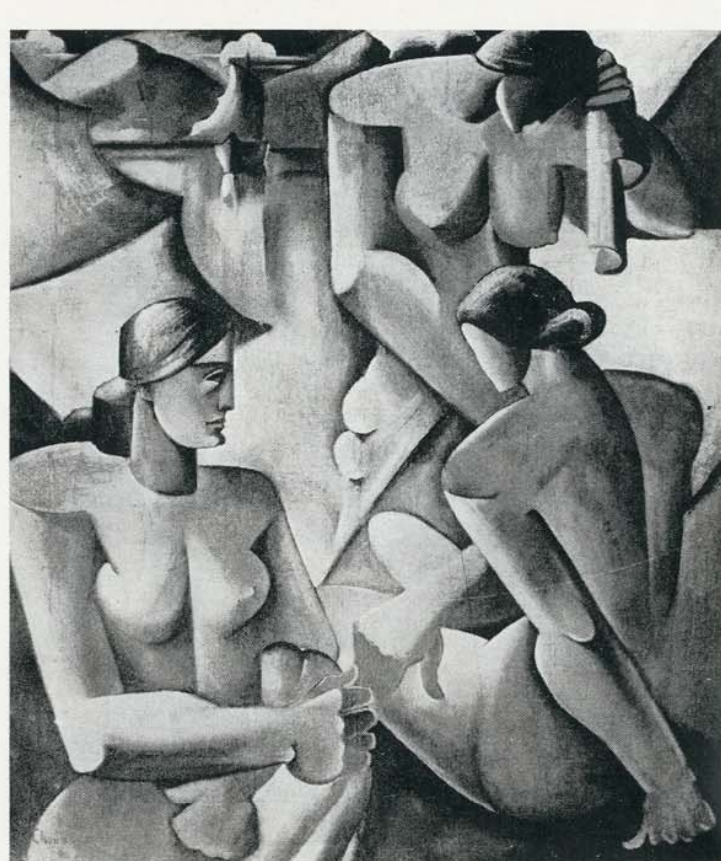
45



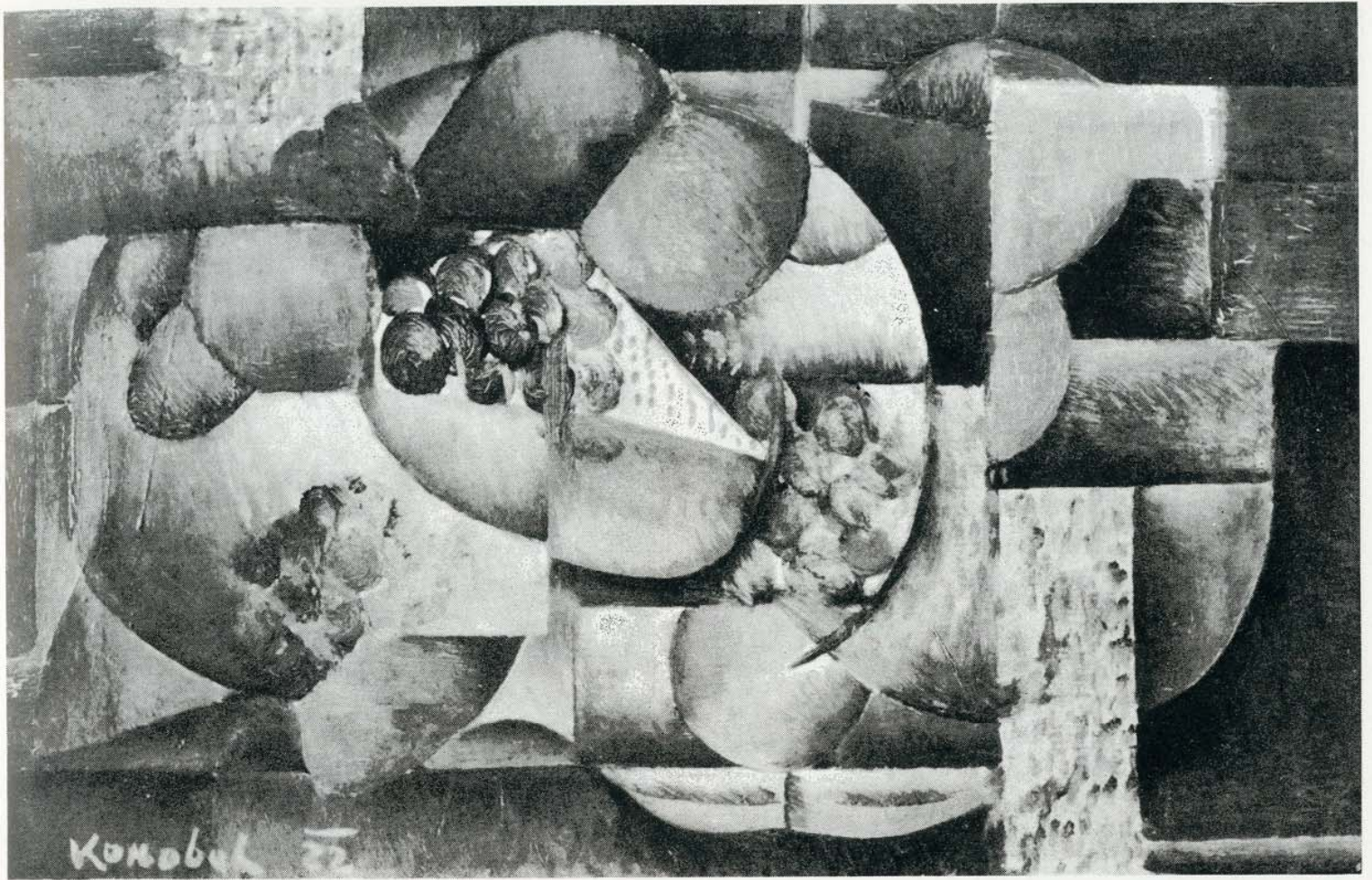
46



47



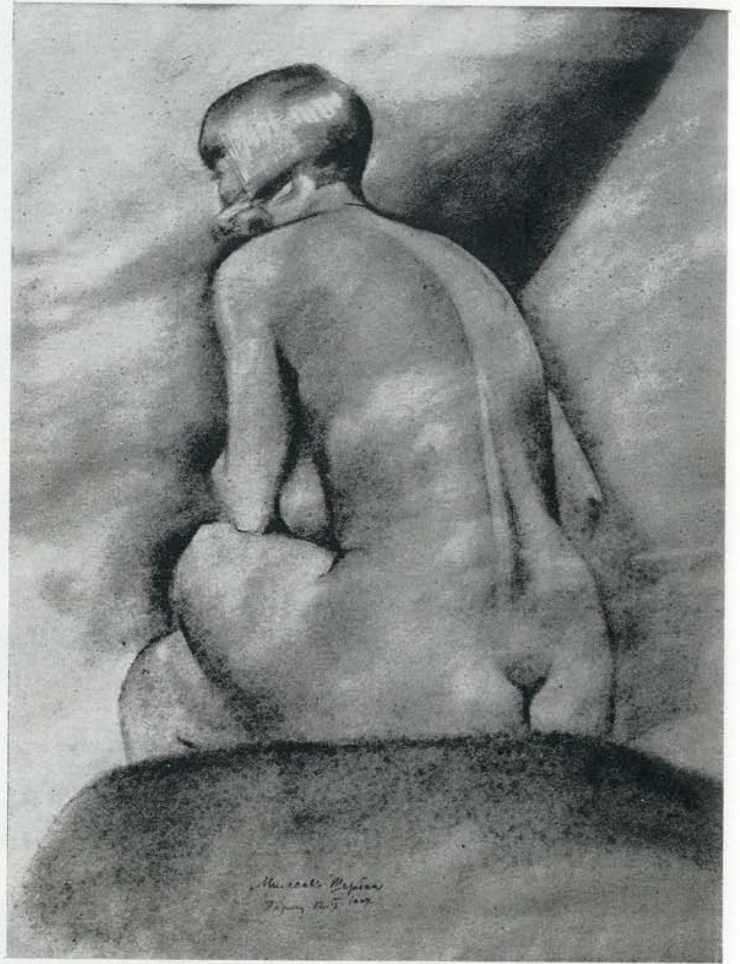
48



49. Milan Konjović: Siva mrtva priroda, 1922. ulje na platnu, 27x42 cm.



50



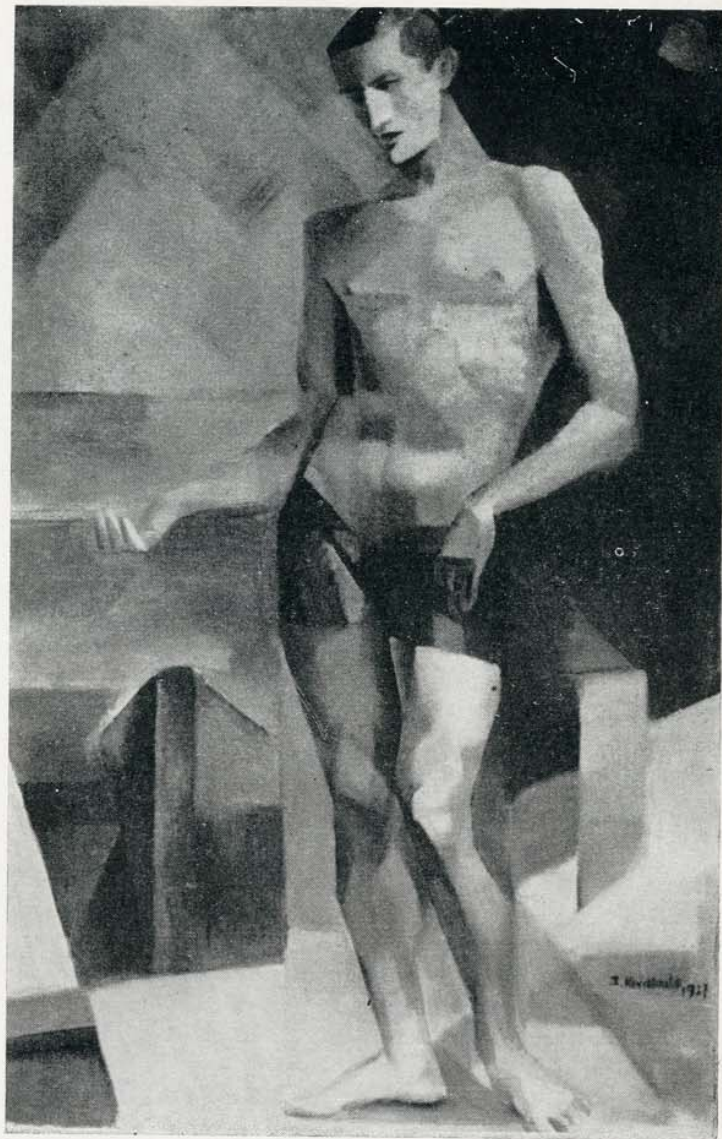
51

50. Zora Petrović: Portret Sretena Stojanovića, 1927. ulje na platnu, 87x66,5 cm.

51. Milenko Šerban: Akt, 1927. olovka, 56x44 cm.



52

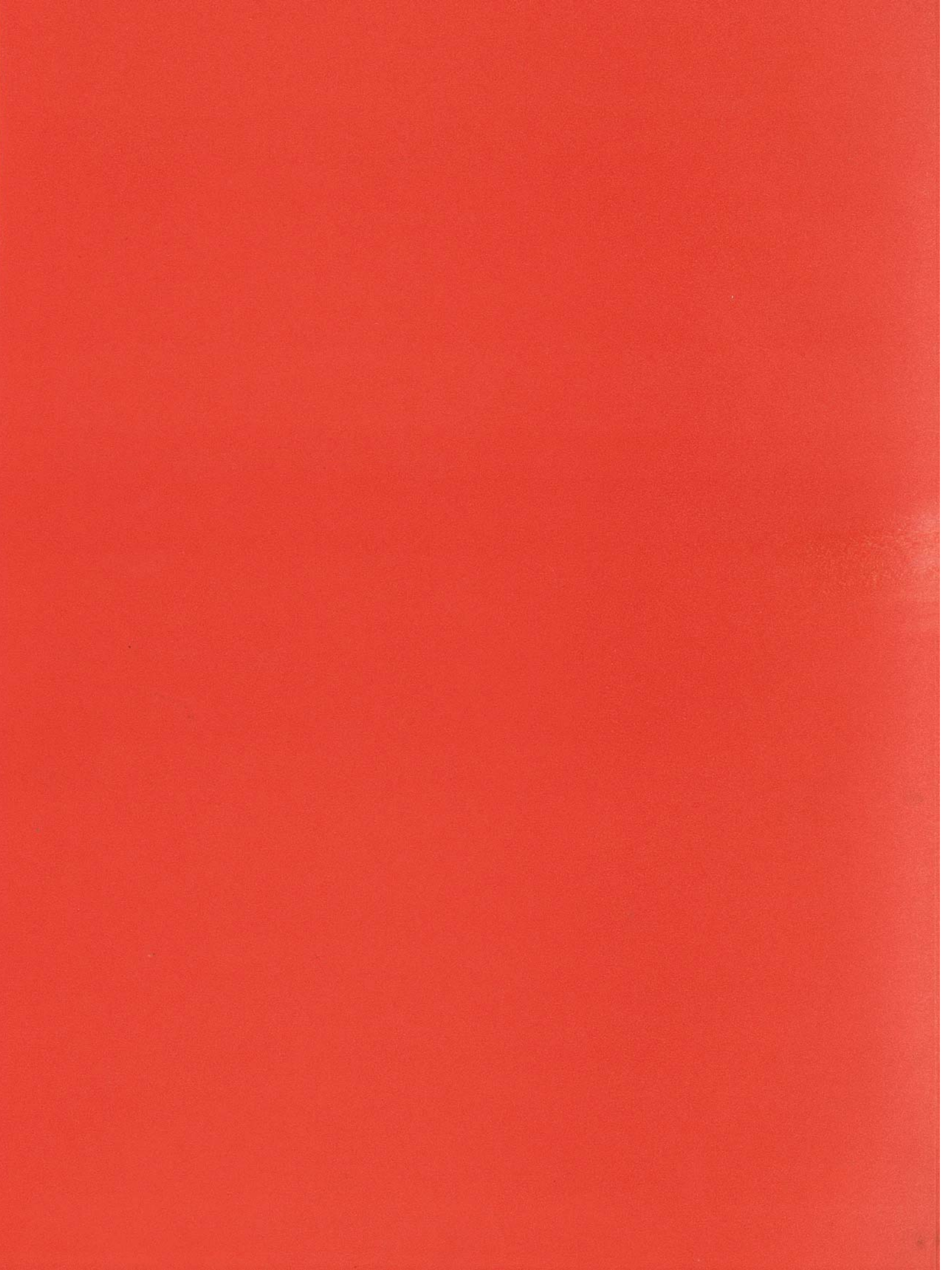


53

52. Sonja Kovačić: Mrtva priroda, oko 1927. ulje na platnu, kaširano na lesonit, 56x44,5 cm.

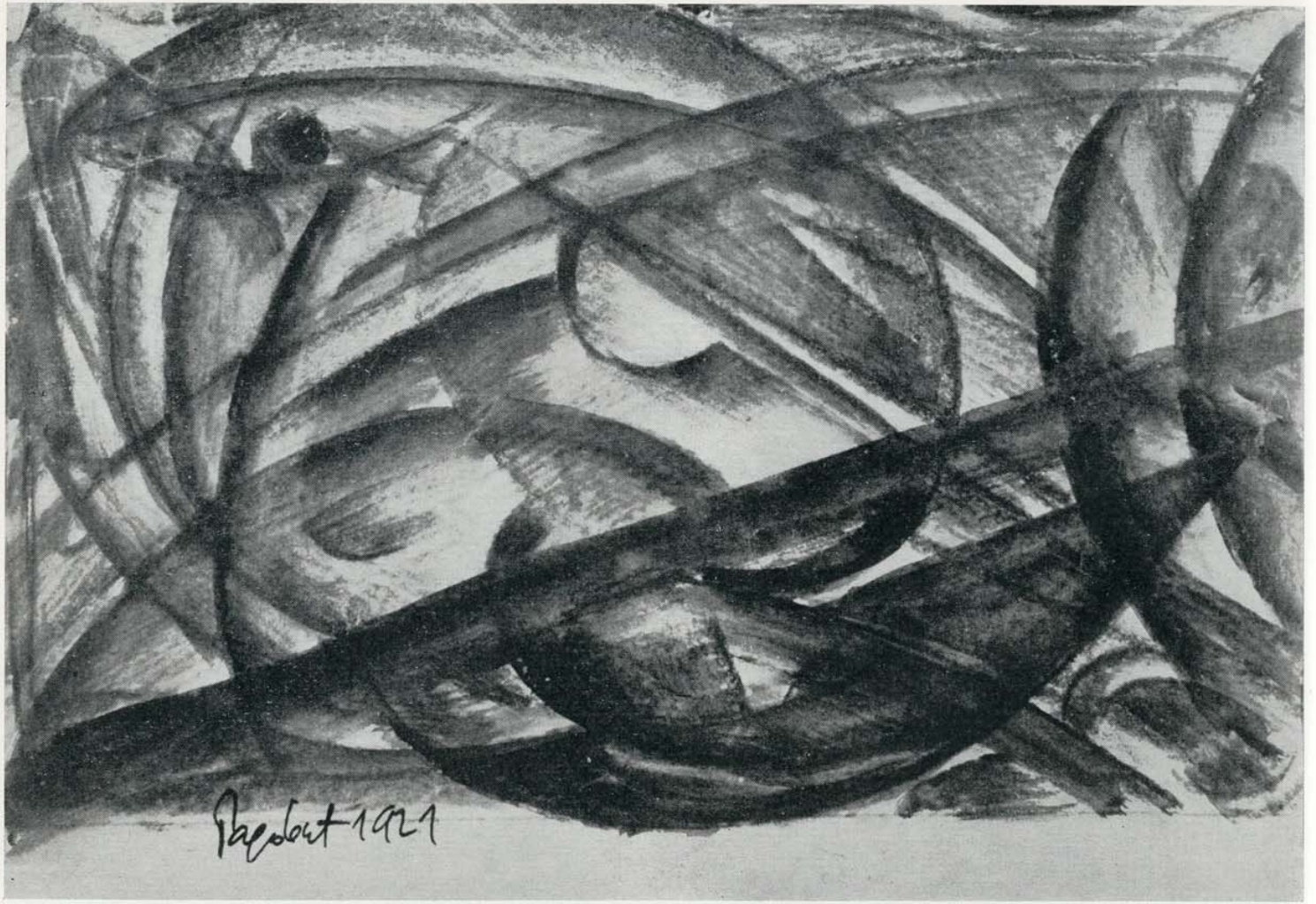
53. Sonja Kovačić: Kupač, 1927. ulje na platnu, 81x54 cm.

EKSPRESIONIZAM FORME





54. Ivan Radović: Studija muškog akta, crtež—ugalj, 33,5x27 cm.





56. Jovan Bijelić: Apstraktni predeo, 1920. ulje na platnu, 78x115,5 cm





58. Vladimir Varlaj: Crvena kuća, 1923. ulje na platnu, 74,5x52,5 cm.



59. Vilko Gecan: U krčmi, 1922. ulje na platnu, 108,5x108,5 cm.

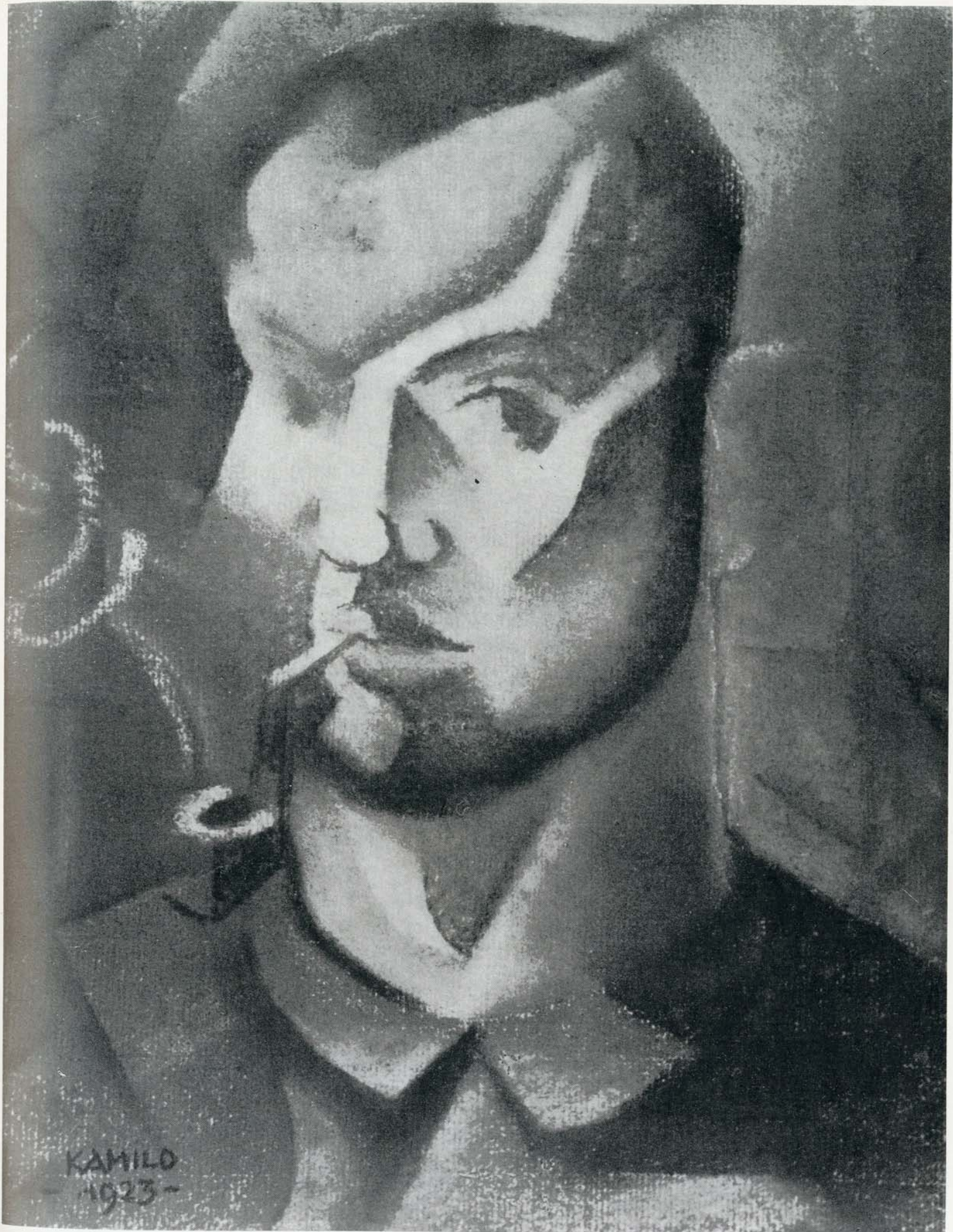


60. Sava Šumanović: Mornar na molu, 1921/22. ulje na platnu, 90,5x128,5 cm.



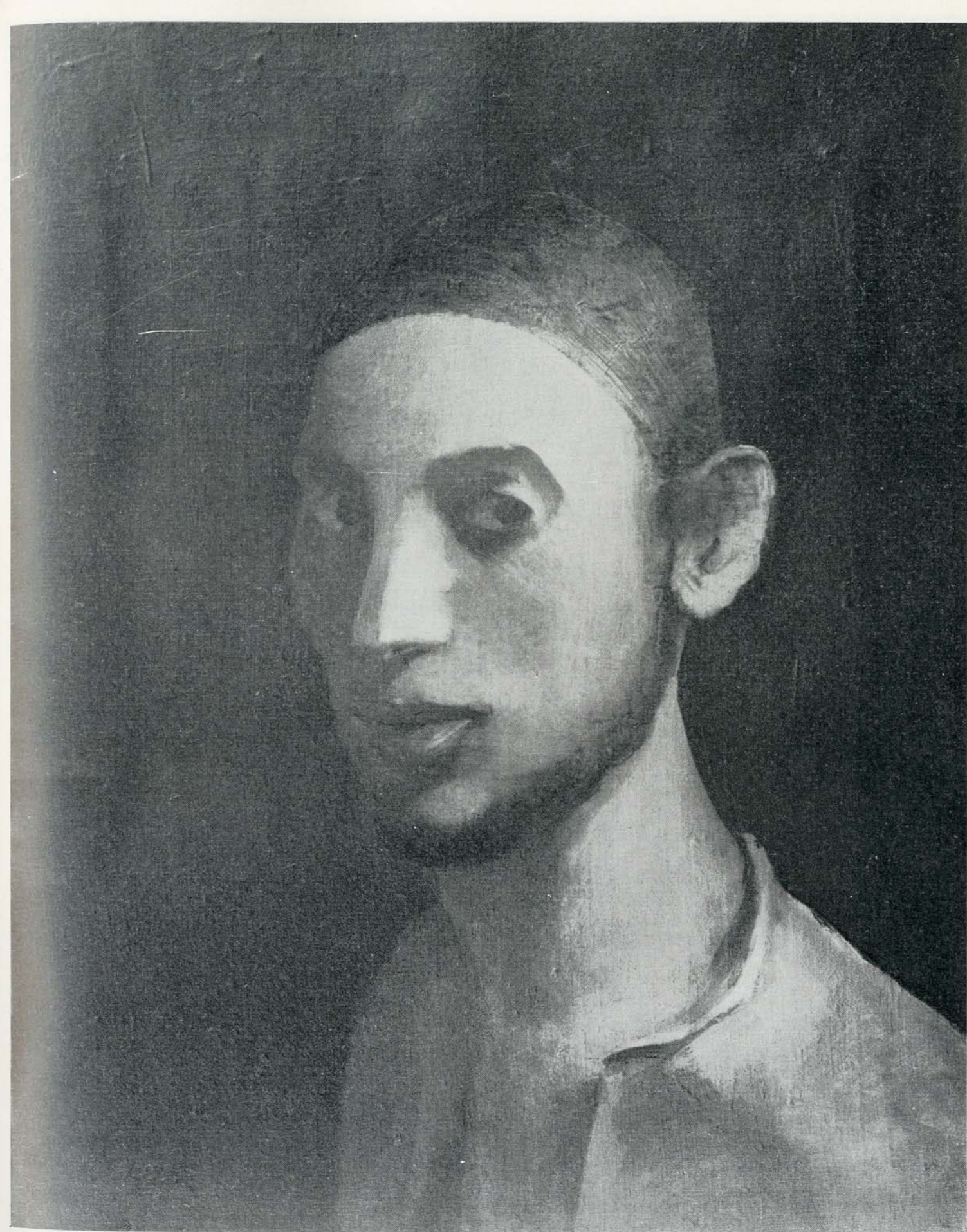
61

61. Vladimir Bečić: Vera i Mira, 1924. ulje na platnu, 70x65 cm.
62. Kamilu Ružička: Autoportret, 1923. pastel, 28x22 cm.





63. Ivan Radović: Kuća, 1922. ulje na platnu, 40,5x51,5 cm.



64. Leo Junek: Autoportret, 1925. ulje na platnu, 45,5x36 cm.





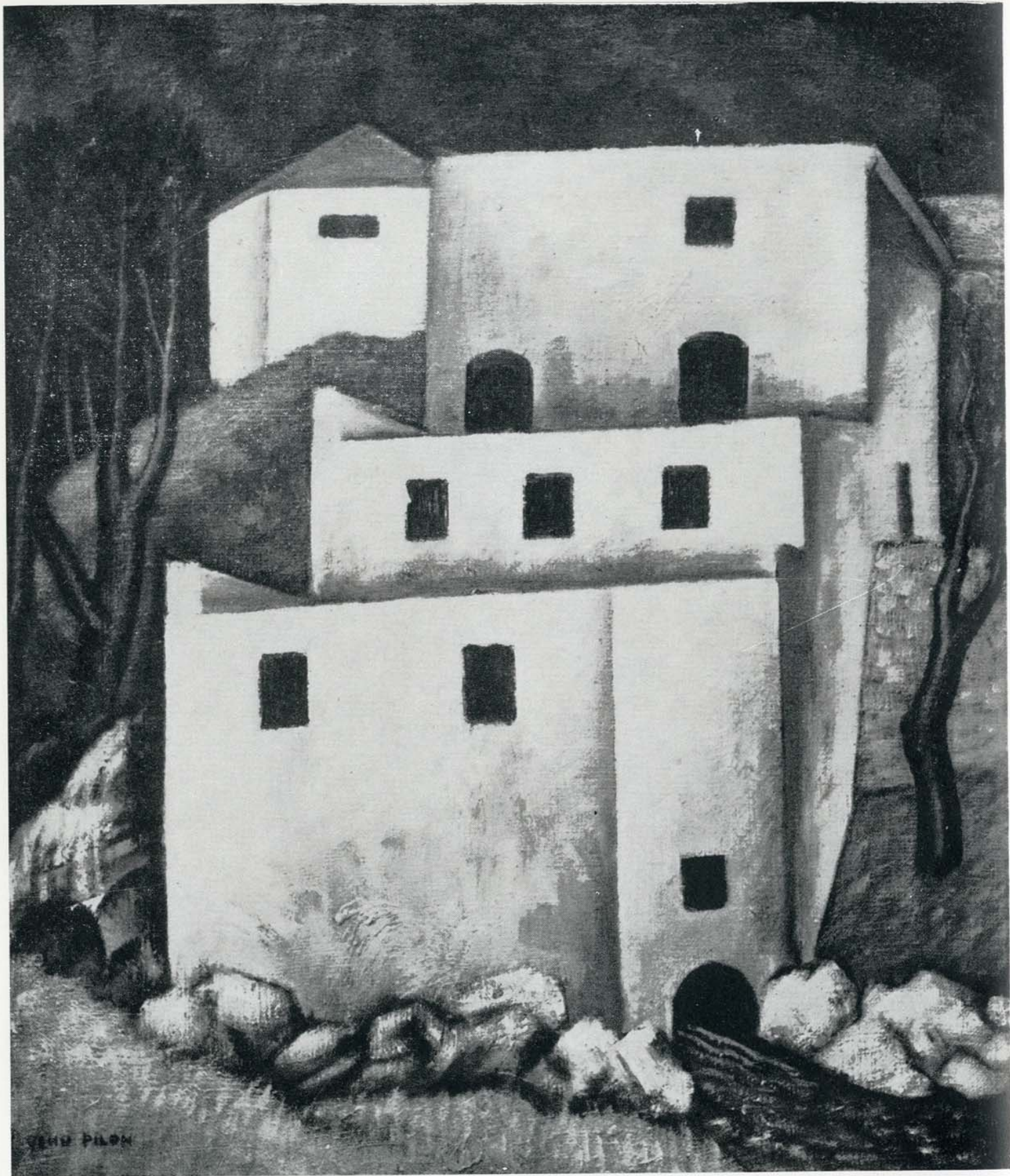
65. Fran Tratnik: Slepci, 1911. crtež olovkom, 61,5x44,5 cm.

66. France Kralj: Porodični portret, 1926. ulje na platnu, 116x130 cm.



67. France Kralj: Deseti brat, 1928. ulje na platnu, 85x97 cm.





69

69. Veno Pilon: Stara elektrana na Hublju, 1923. ulje na platnu 65,5x54,5 cm.

70. Veno Pilon: Hleb, 1923. ulje na platnu, 77,5x55,5 cm.





71



72



73

71. Ivan Radović: Kompozicija, 1921. akvarel-olovka, 18,5x16,3 cm.

73. Ivan Radović: Crtež, 1922. crtež olovkom, 21,5x25,5 cm.

72. Ivan Radović: Kompozicija, 1924. akvarel, 30,5x24 cm.



74



76



75

74. Mihailo Petrov: Autoportret, 1921. linorez objavljen u časopisu Zenit, 20x16 cm.

76. Mihailo Petrov: Hidak es utak, 1922. linorez objavljen u časopisu Ut, 12x14 cm.

75. Mihailo Petrov: Linoleum, 1921. linorez objavljen u časopisu Zenit, 15x16,5 cm.



77



78



79



80



81



82



83



84



85

83. Jovan Bijelić: Planinski predeo, 1920. ulje na platnu, 64,5x78 cm.

84. Jovan Bijelić: Muškarac i žena u pejzažu, 1921. ulje na platnu, 160,5x110,5 cm.

85. Roman Petrović: Stabla, 1921. akvarel, 46,5x41 cm.



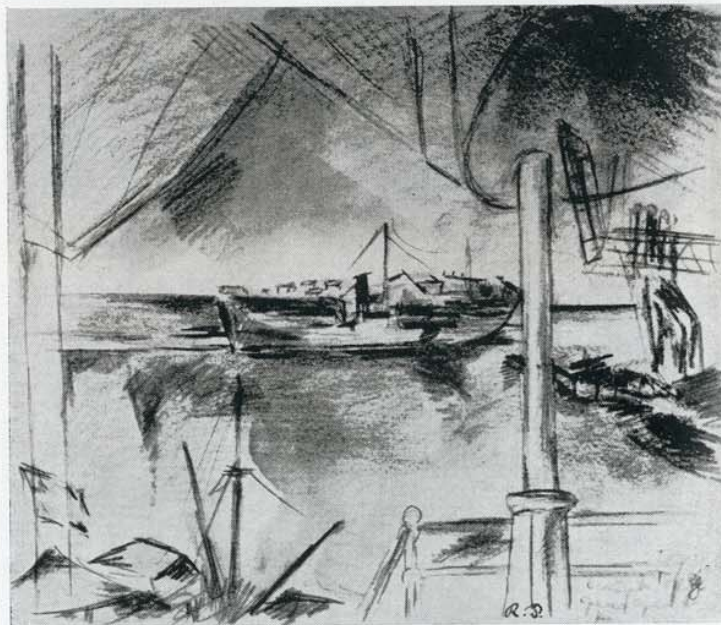
86



87



88



89

86. Vasa Pomorišac: Sv. Jovan, oko 1921. ulje na platnu, 126,5x91,2 cm.

87. Vasa Pomorišac: Kartaši, 1924. ulje na platnu, 101x111 cm.

88. Ignjat Job: Santa Maria, 1921. ulje na platnu, 70,5x64 cm.

89. Rastko Petrović: Ostrvo Gorej preko puta Dakra, 1928/29. olovka-pastel, 17,5x21 cm.



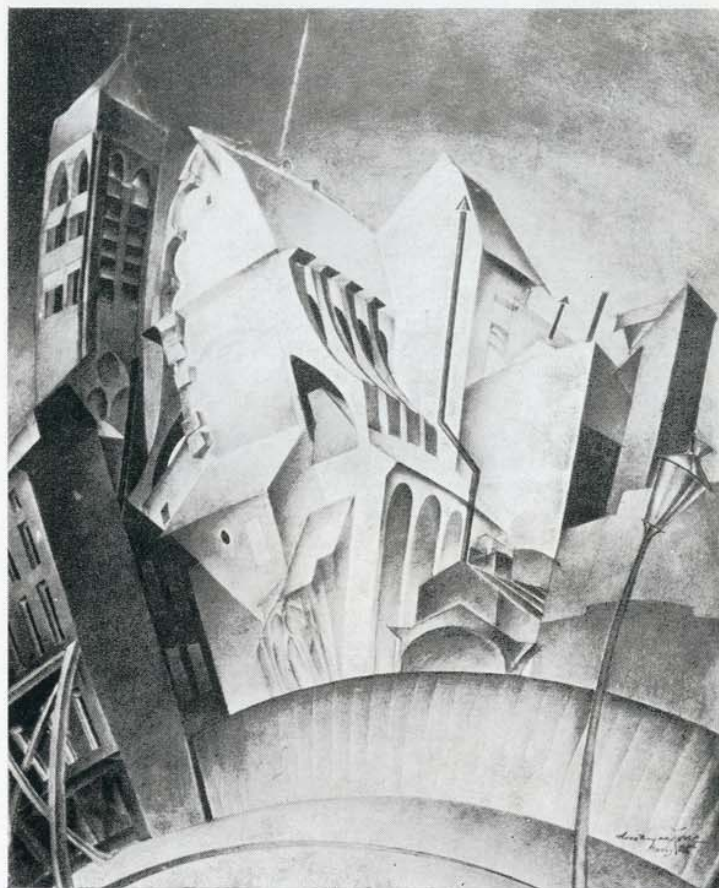
90



91



92



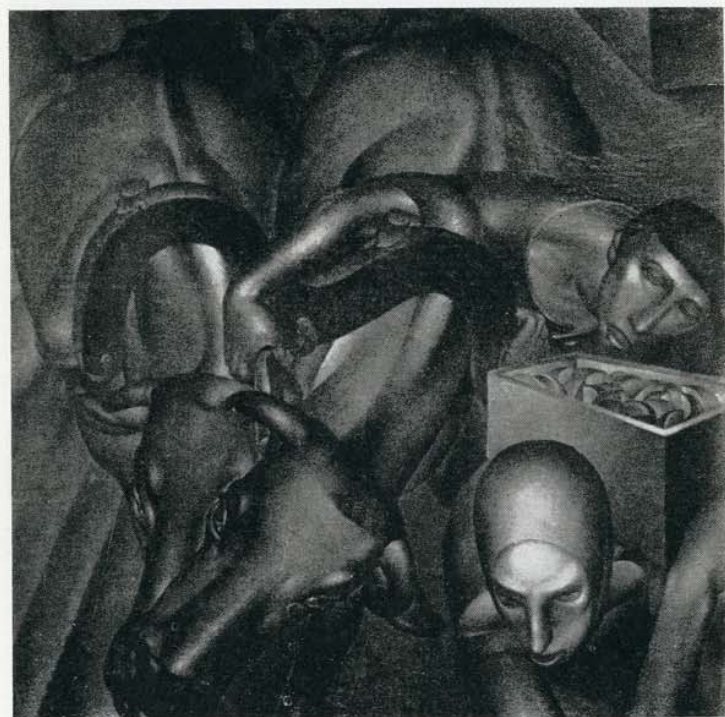
93

90. Sava Šumanović: Motiv iz Šida, 1923. ulje na platnu, 60x73 cm.

91. Sava Šumanović: Vijadukt, 1921. ulje na platnu, 73x91,5 cm.

92. Kamil Ružička: Glava mornara, 1923. ugalj, 26x21 cm.

93. Dušan Janković: Pariz, 1926. crtež olovkom, 47x37,5 cm.



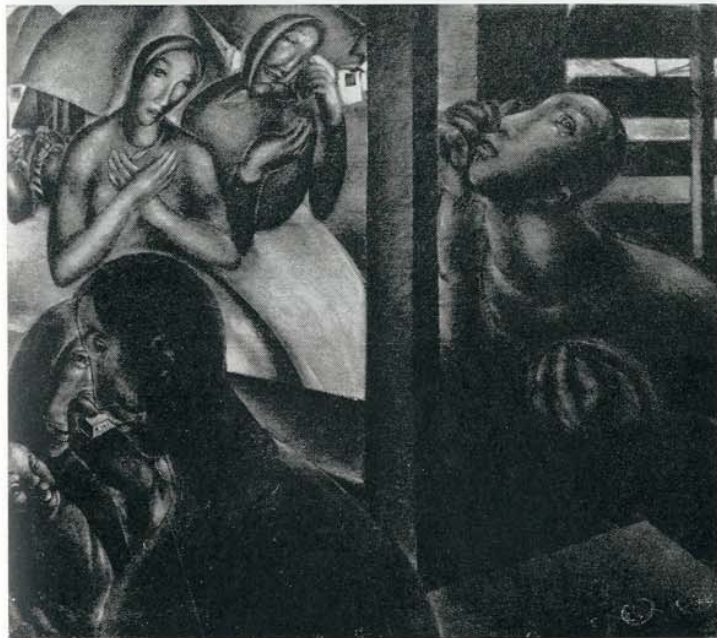
94

94. Tone Kralj: Težáci, 1925. ulje na platnu, 98x98 cm.



95

95. Tone Kralj: Tajna večera, 1923. ulje na platnu, 116x145 cm.



96

96. France Kralj: Selo u Sloveniji, 1925. ulje na platnu, 108x120,5 cm.



97

97. France Kralj: Izvor, 1925. ulje na platnu, 100x90 cm.



98

98. Veno Pilon: Sirota Pavla, 1922/23. ulje na platnu, 91x61,5 cm.

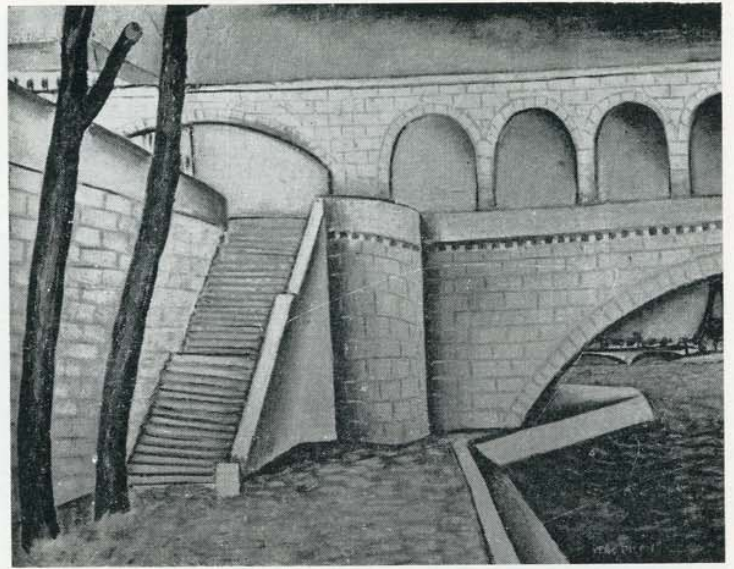


99

99. Veno Pilon: Milka, 1923. ulje na platnu, 93x66 cm.



100



101



102

100. Veno Pilon: U kafani, 1926. ulje na platnu, 55,5x57 cm.

101. Veno Pilon: Most na Seni, 1926. ulje na platnu, 50x64,5 cm.

102. H. G. Prusheck—Perušek: Simfonija američkog zapada, ulje na platnu, 92x102 cm.





104



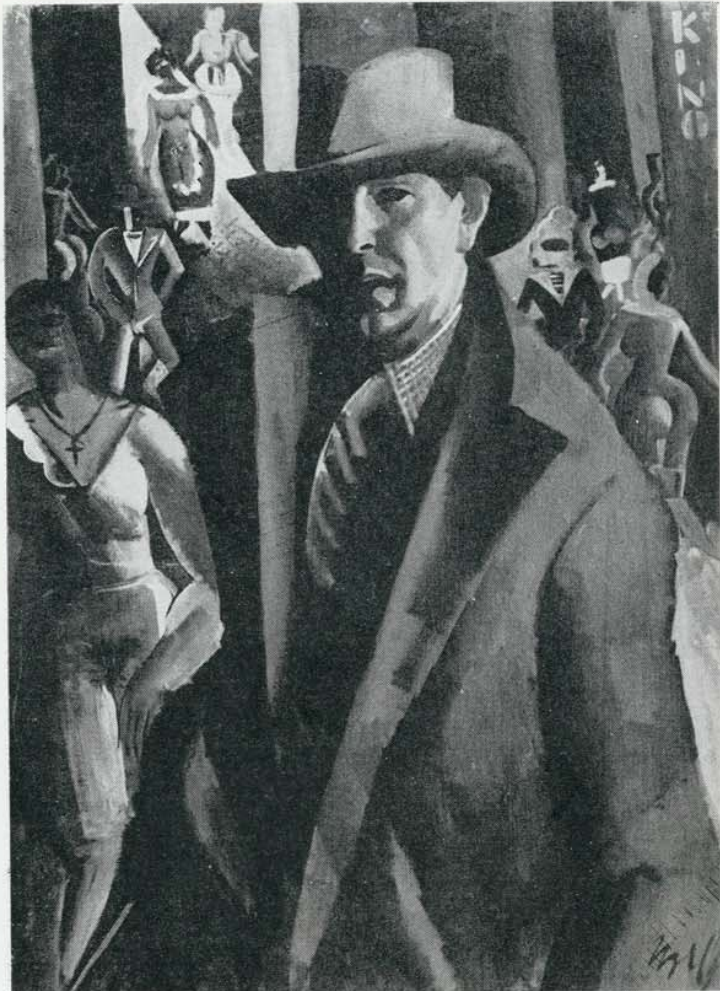
105

104. Vilko Gecan: Ženska glava, 1922. ulje na platnu kaširano na karton, 40x30 cm.

105. Zlatko Šulentić: Portret dr. Pelca, 1917. ulje na platnu, 100x67,5 cm.



106



107



108



109

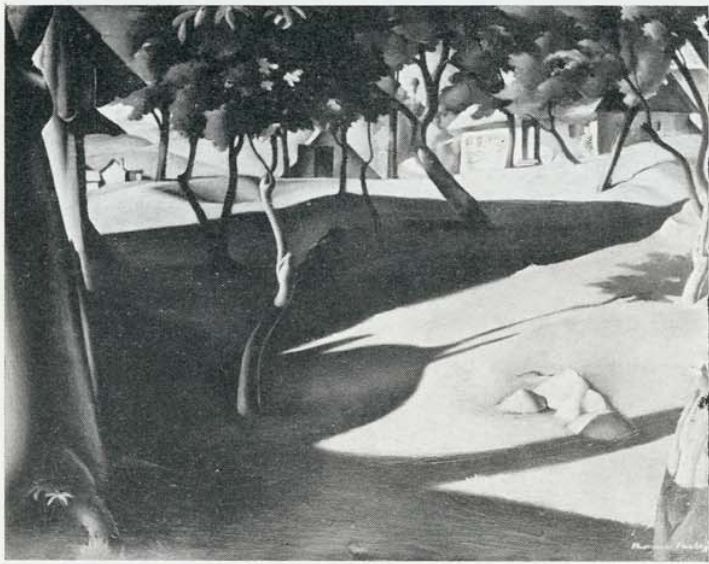


110

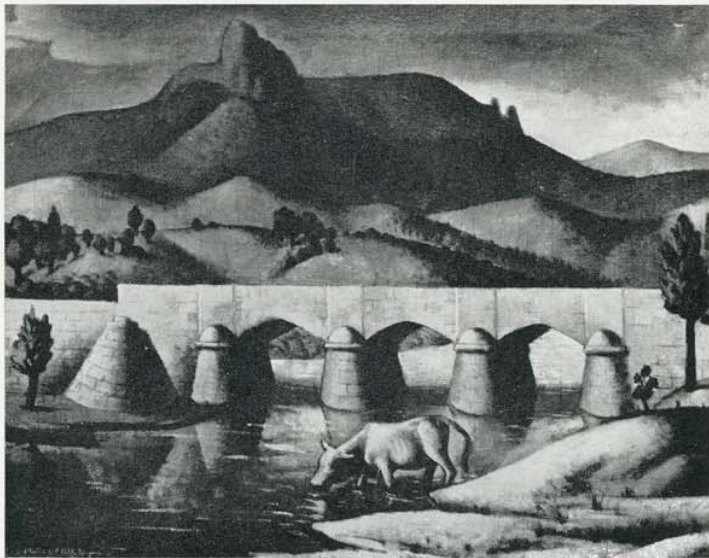
108. Milivoj Uzelac: Sfinga velegrada, 1921. ulje na platnu, 163x118 cm.

109. Milivoj Uzelac: Kokota, ulje na platnu, 68,5x56,5 cm.

110. Omer Mujadžić: Groteskna scena, ulje na platnu, 35,5x29,5 cm.

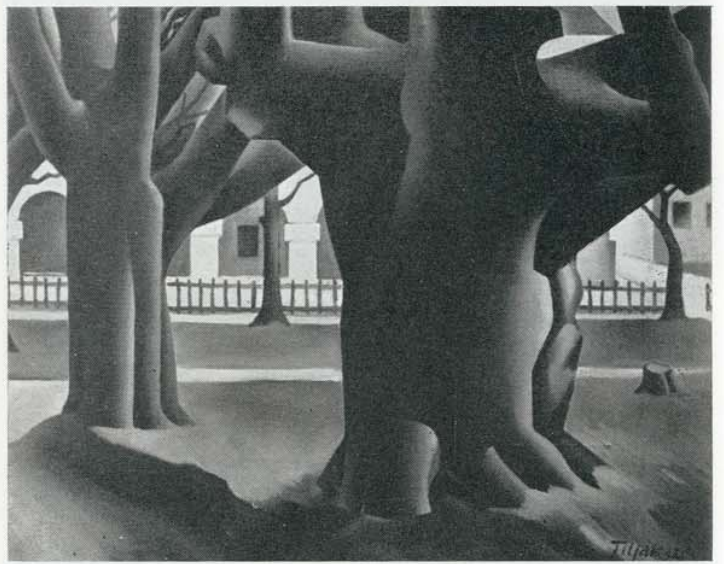


111



113

111. Vladimir Varlaj: Voćnjak na selu, ulje na platnu, 57,5x73 cm.
113. Oton Postružnik: Klek, 1929. ulje na platnu, 66x84 cm.



112

112. Đuro Tiljak: Park, 1928. ulje na platnu, 53,7x68 cm.



114

114. Marijan Trepše: Kartaš, 1928/29. akvarel, 66,5x50,5 cm.



115



116

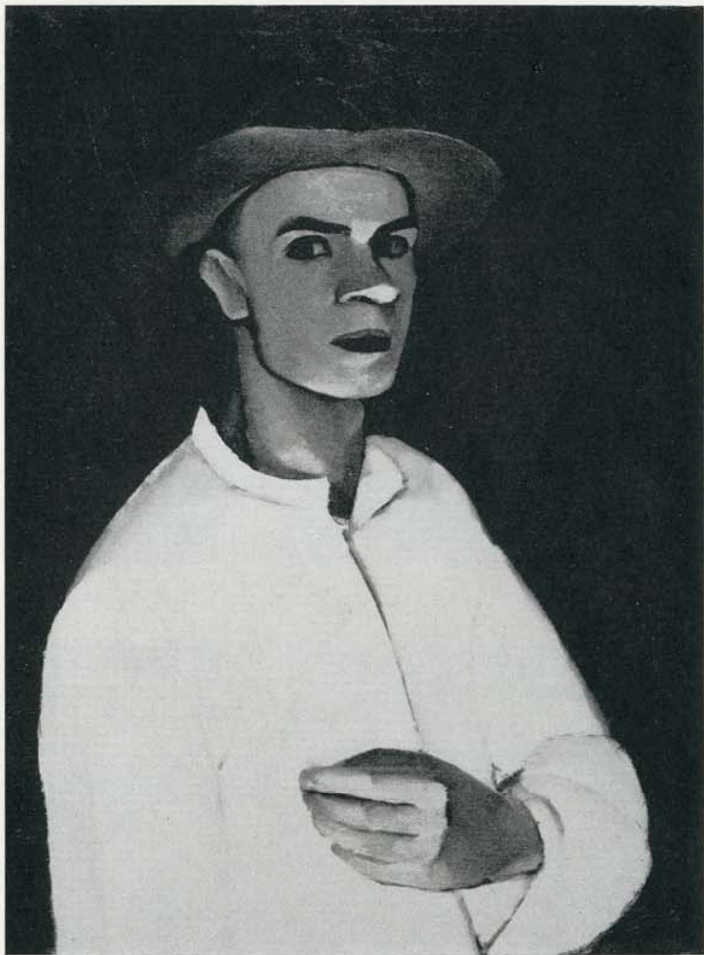


117

115. Marijan Trepše: U kafani, 1922. akvarel, 49,5x66 cm.

116. Marijan Trepše: U gostionici, 1923. akvarel, 51x69,5 cm.

117. Marijan Trepše: U krčmi, 1920/21. akvarel, 48,5x68 cm.



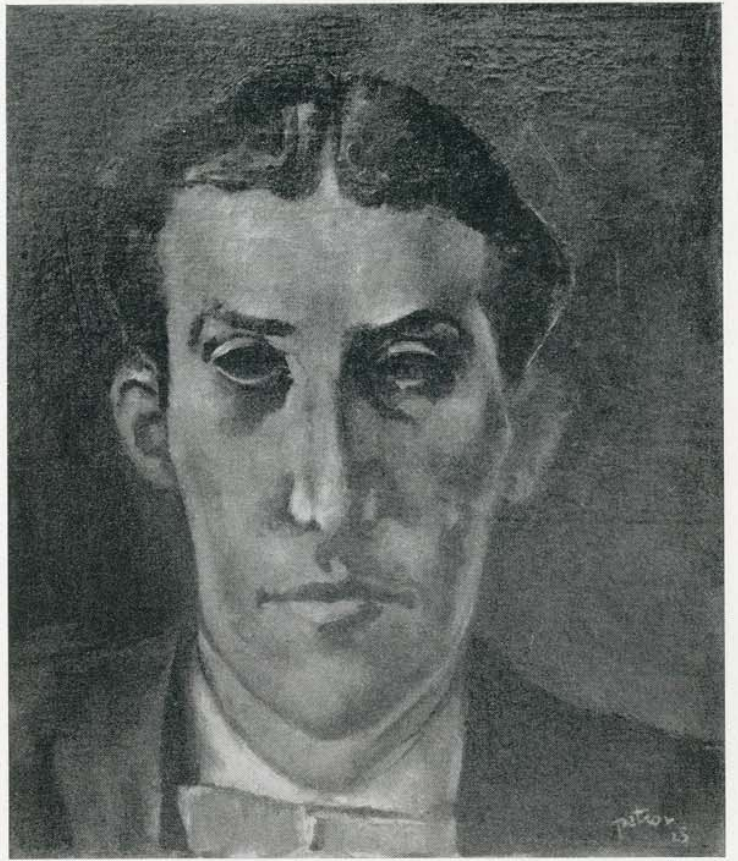
118



119



120



121

**NEOKLASICIZAM
TRADICIONALIZAM**

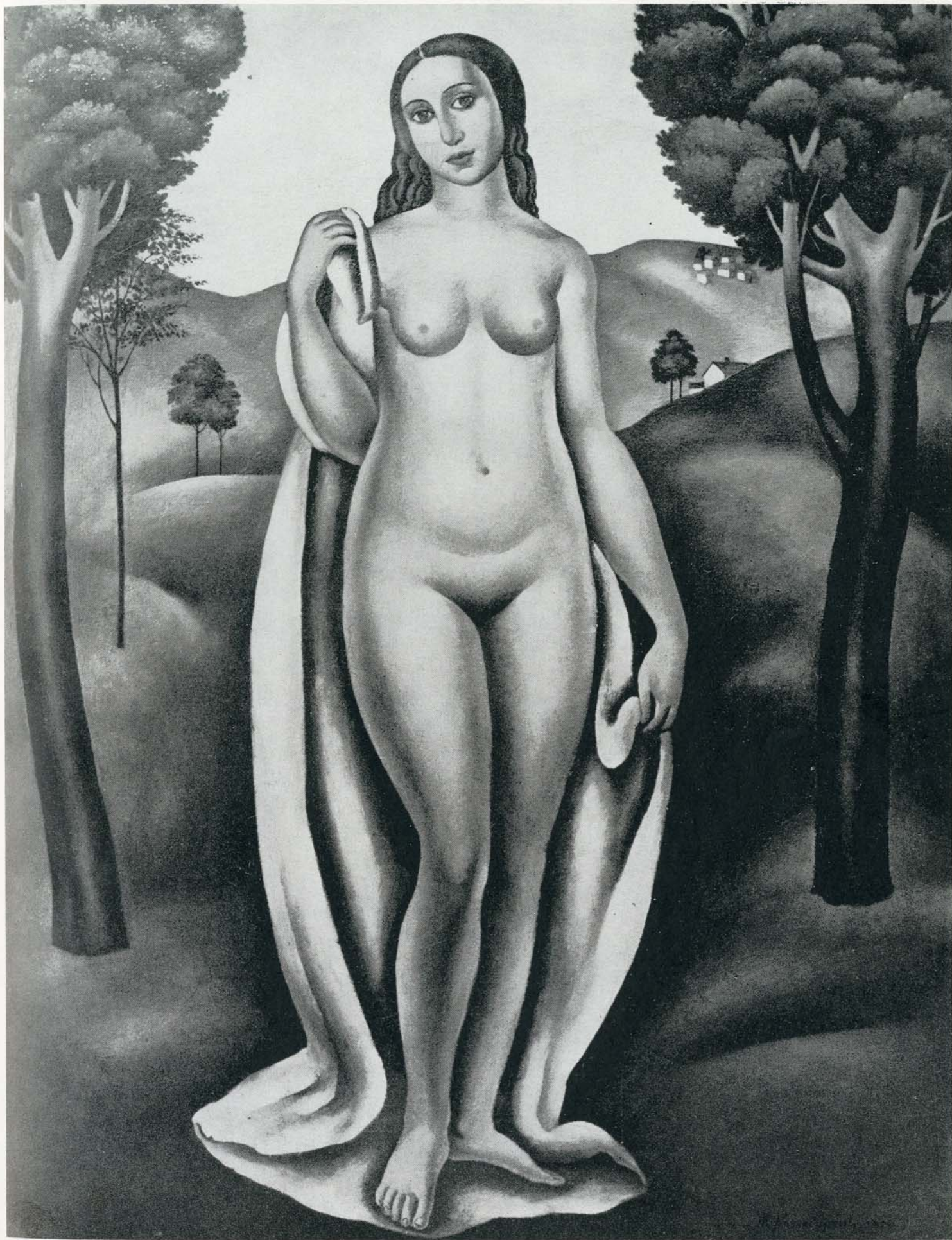




122. Milan Konjović: Tri gracije, 1927. ulje na platnu kaširano na lesnit,
46,5x38,7 cm.



123. Vasa Pomorišac: Iskušnje Sv. Antonija, 1927. ulje na platnu
95,5x103,5 cm.



124. Živorad Nastasijević: Venera, 1925. ulje na platnu, 91x70,5 cm.



125. Ivan Radović: Tri gracije, 1923. ulje na platnu, 70,5x103,8 cm.



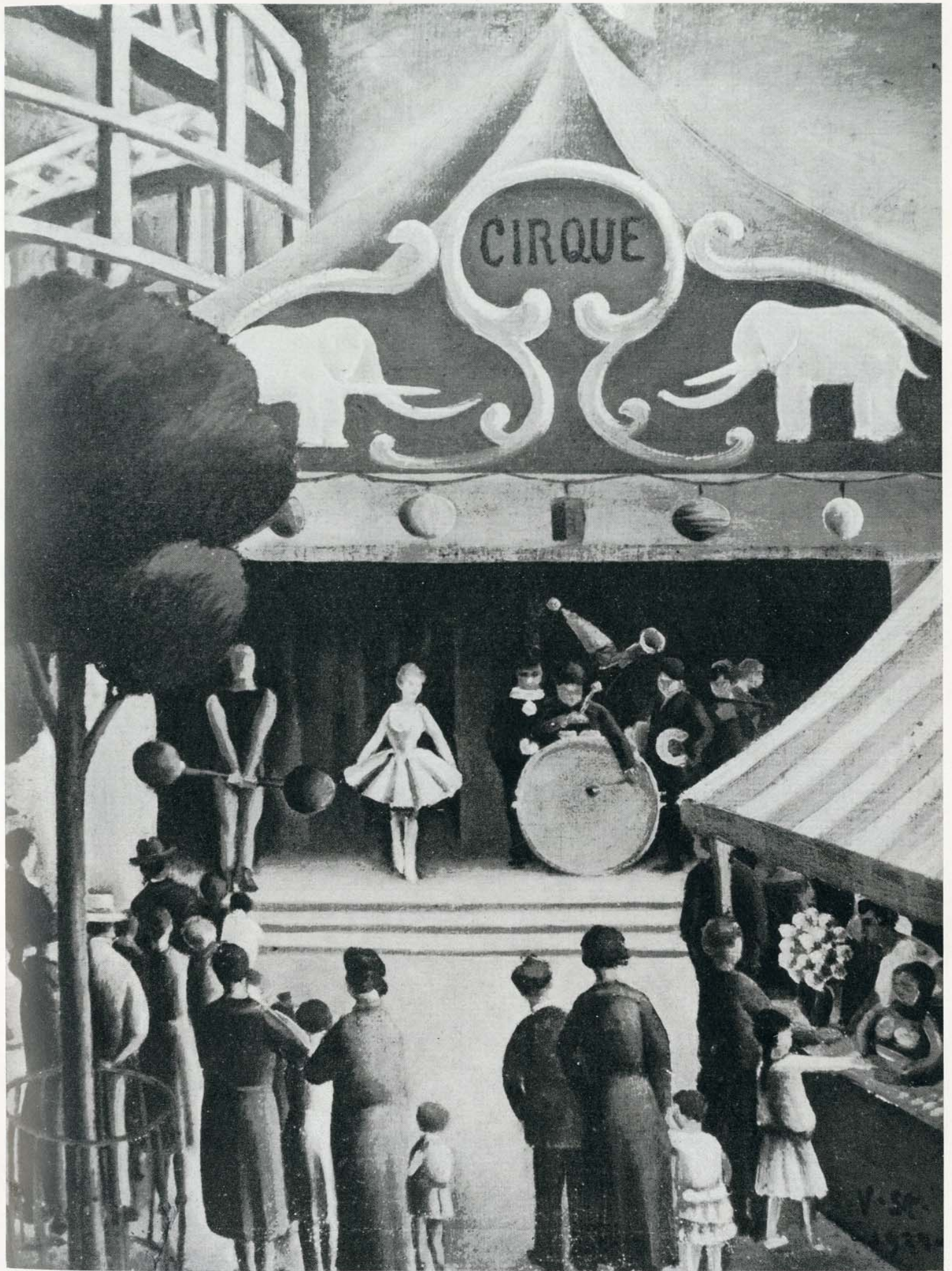
126. Milo Milunović: Akt sa ogledalom, 1921. ulje na platnu, 91x74 cm.

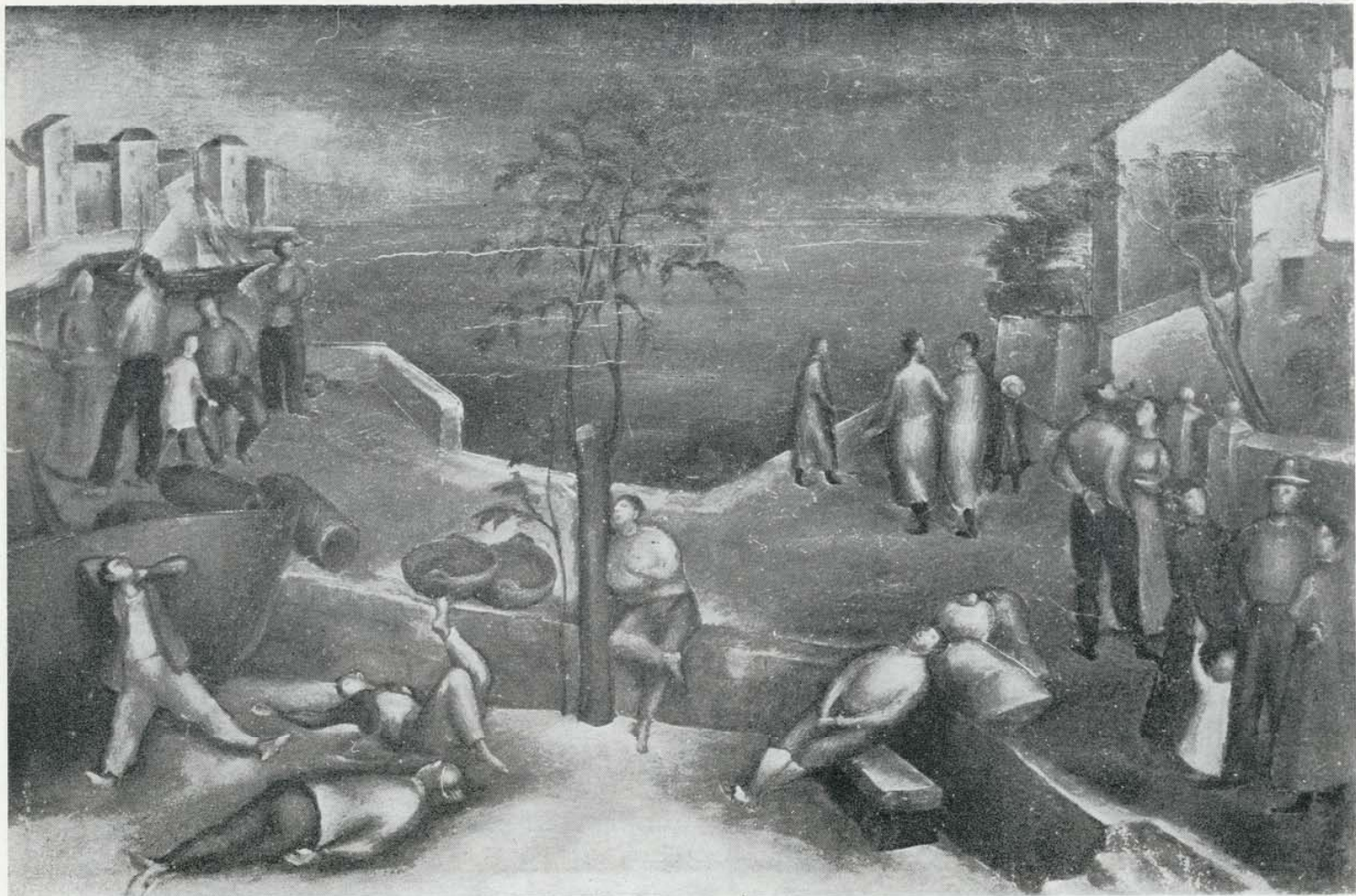


127

127. Veljko Stanojević: Posude, do 1925. ulje na platnu, 60x50 cm.

128. Veljko Stanojević: Cirkus, 1924, ulje na platnu, 60,5x45,5 cm.





129. Ignjat Job: Nedelja na ostrvu, 1927. ulje na dasci, 24x36 cm.



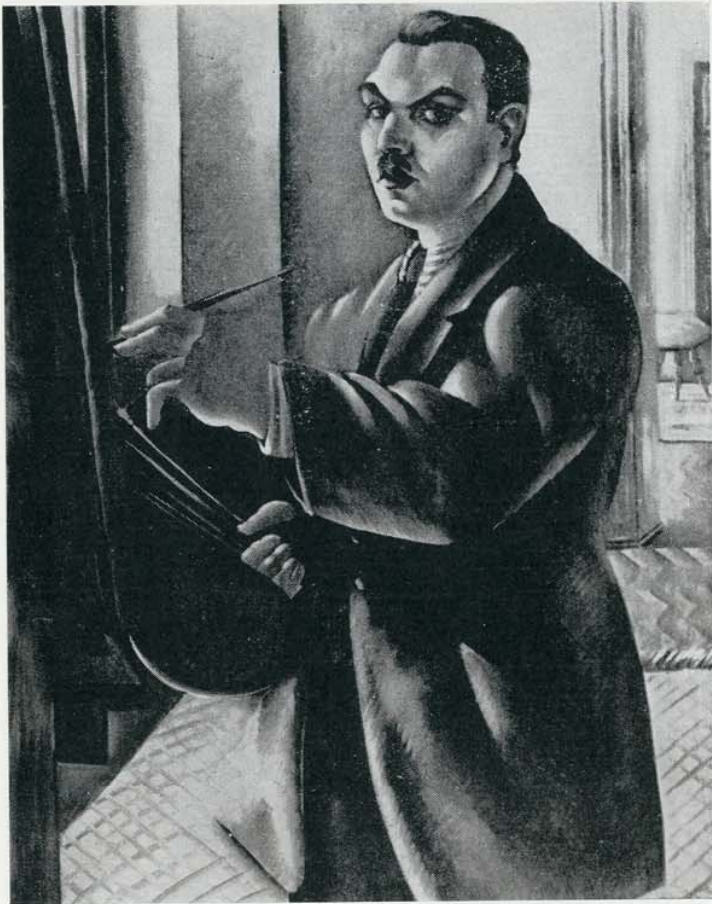
130. Ignjat Job: Branje pečuraka, 1927. ulje na dasci, 25.5x28 cm.



131. Jovan Bijelić: Portret dr Maje Gajić, 1928. ulje na platnu, 97x77,5 cm.



132. Jovan Bijelić: Mrtva priroda, 1928. ulje na platnu, 96x77 cm.



133

133. Sava Šumanović: Autoportret, 1925. ulje na platnu, 100x80,5 cm.

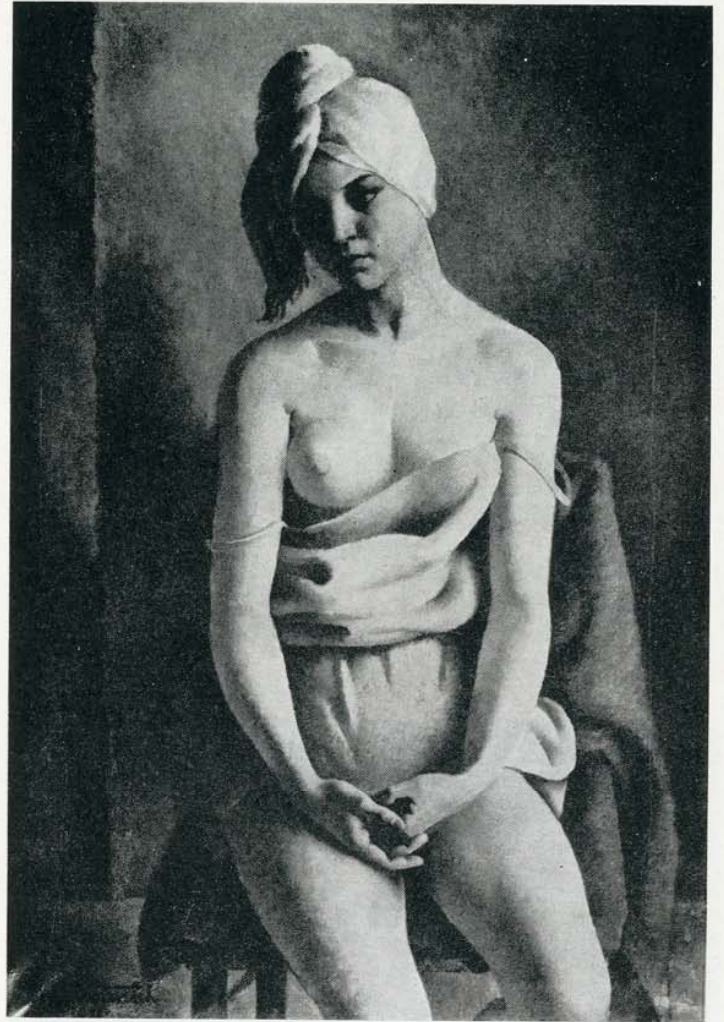


134

134. Sava Šumanović: Predeo s ženskom figurom, ulje na platnu, 81x100 cm.



135



136

135. Veljko Stanojević: Mlada žena u zelenom, 1924. ulje na platnu, 81,5x64,5 cm.

136. Veljko Stanojević: Devojka s turbanom, 1928. ulje na platnu, 116x80,5 cm.



137

137. Milo Milunović: Mrtva priroda s plavom činijom, oko 1922. ulje na asfaltu, 51x40 cm.



138

138. Milo Milunović: Kupačice, ulje na platnu, 42,5x51 cm.



139

139. Milo Milunović: Bistro (porodica bardžije), 1921. ulje na platnu, 116x88 cm.



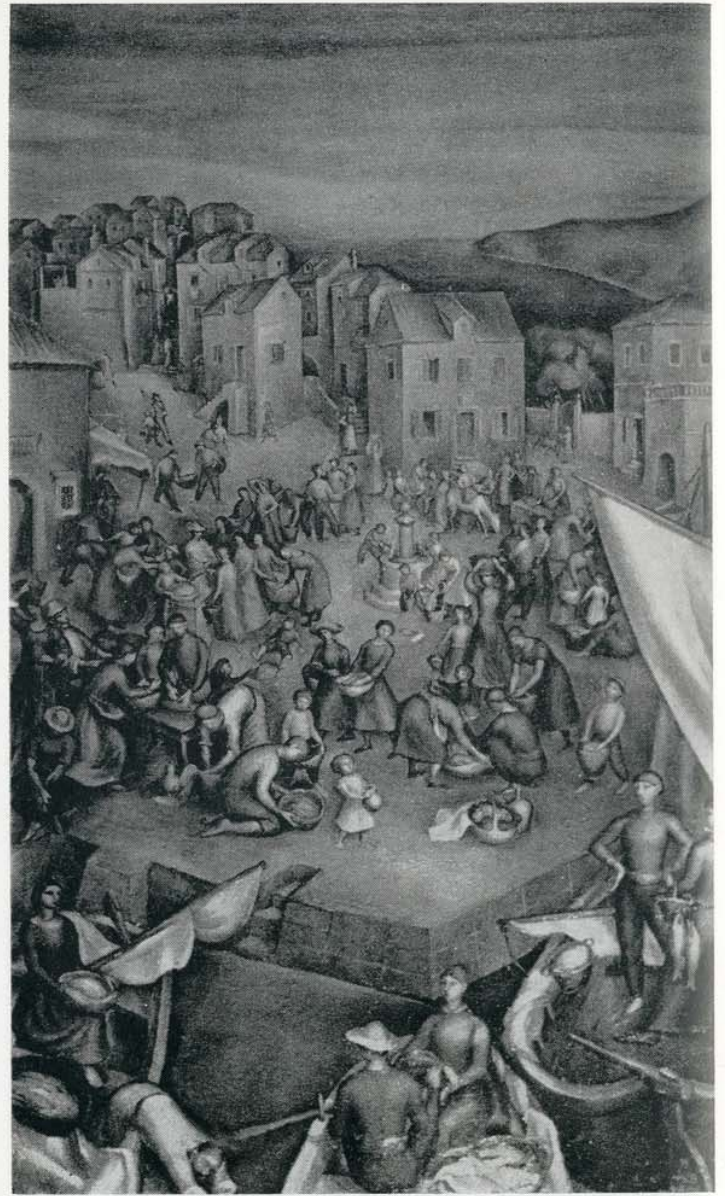
140

140. Milo Milunović: Devojke, 1924. ulje na platnu, 120x80,5 cm.



141

141. Ignjat Job: Svadba, 1927. ulje na dasci, 33x27,5 cm.



142

142. Ignjat Job: Riblja pijaca, 1927. ulje na platnu, 150x90,5 cm.



143



144



145



146



147

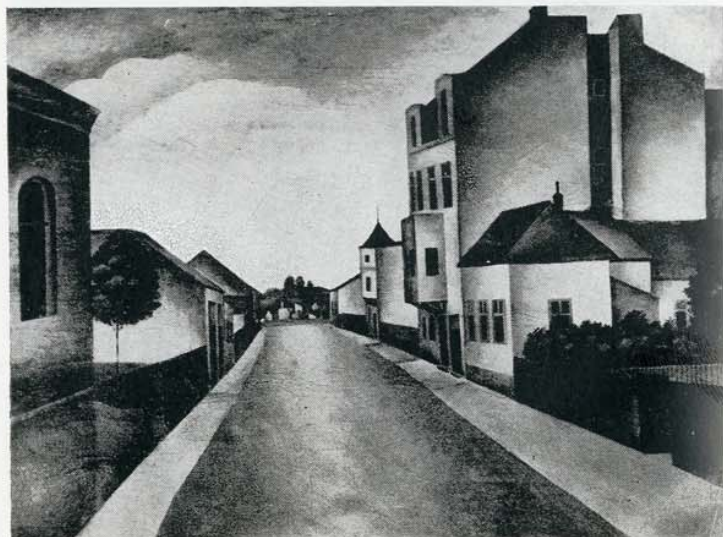


148



149

149. Živorad Nastasijević: Knez Danilova ulica, 1924. ulje na platnu, 37x42 cm.



150

150. Živorad Nastasijević: Čelopečka ulica, 1925. ulje na platnu, 74,5x101 cm.



151

151. Vasa Pomorišac: Autoportret, 1928. ulje na platnu, 107x65,5 cm.



152

152. Vasa Pomorišac: Sid, 1937. ulje na platnu, 54x65 cm.



153



154



155

155. Jovan Bijelić: Portret Branimira Ćosića, 1927. ulje na platnu, 142x100 cm.



156

156. Jovan Bijelić: Mrtva priroda s fetišem, ulje na platnu, 68,5x55 cm.



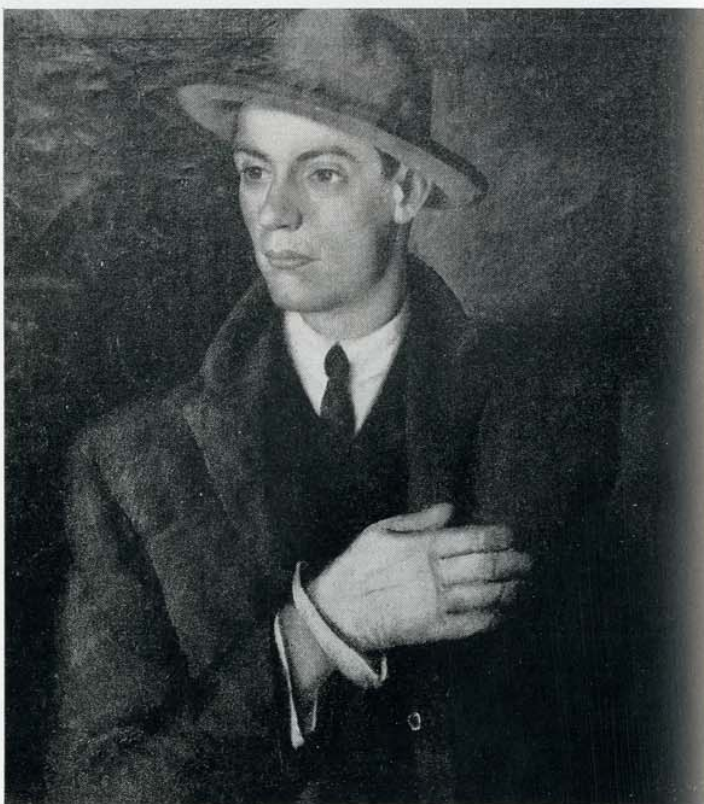
157



158



159



160

157. Milan Konjović: Crkva u Cassis-u, 1925. ulje na platnu, 46x55 cm.

158. Đoko Mazalić: Beg u Egipat, 1926. ulje na platnu, 70,5x71,5 cm.

159. Sibe Miličić: Portret devojke, ulje na platnu, 85x70 cm.

160. Ivan Radović: Mladić sa rukavicom, 1925. ulje na platnu, 79,5x69,7 cm.



PETAR DOBROVIĆ, POLULEŽEĆI ŽENSKI AKT, 1913, CRTEŽ

L'ART YOUGOSLAVE DE LA TROISIÈME
DÉCENNIE
LA PEINTURE CONSTRUCTIVISTE

La guerre 1914—1918 a embrasé tout le globe en annonçant un nouveau phénomène de l'histoire; elle a fait jaillir le feu de la Révolution d'Octobre, elle a anéanti trois empires: russe, allemand et austro-hongrois, tandis que le quatrième, „celui où le soleil ne se couche jamais”, est resté blessé à mort. „Le monde d'hier” a été secoué jusqu'à ses fondements et il a changé dans tous les domaines. Le vingtième siècle semble n'avoir commencé qu'à ce moment-là. D'aussi importants événements ne pouvaient évidemment pas rester sans conséquences dans l'art. Les mêmes penchants vers la destruction et l'édification, vers la révolution et la liberté s'y sont parallèlement manifestés. Toute une suite de découvertes scientifiques, sociales et artistiques, et aussi tout ce qui a pu d'une manière générale arriver à l'Europe d'avant guerre et à celle du temps de guerre, a approfondi la conscience non seulement historique et sociale, mais aussi esthétique. Grâce à elle, il devient de plus en plus évident que les principes de la peinture muent, que les techniques de la peinture ne sont pas atemporelles, mais au contraire en fonction de l'expérience émotionnelle et intellectuelle, du point de vue et de l'intention créatrice; que les directions de la volonté créatrice et de la sensibilité sont divergentes; que le but de l'oeuvre d'art n'est pas de reproduire les objets de la nature, elle-même étant un objet et un organisme sui generis. En un mot l'idéal mimétique gréco-romain s'effritait. „Les beautés ont écarté la notion classique du beau” (Valéry) en introduisant la dégrisante relativité esthétique et avec elle la domination de l'intention libre sur l'intellectualité académique. La conséquence de la conscience que l'art est autonome et qu'en tant que tel il représente une somme de ses propres variétés est l'importance grandissante du style et le droit de cité de l'inévitable pluralité de styles. Car „l'idée de l'observation de la nature reste vide de sens tant qu'on ignore de quel point de vue la nature est observée” (Wölfflin).

Mais cette progression ne fut pas simple, en ligne droite, — elle était complexe, contradictoire, dialectique et un paradoxe, se manifestant surtout dans la peinture de la troisième décennie, le prouve le mieux: quoiqu'issu de nouveaux espaces intellectuels et de la révolte contre la

tradition, l'art moderne a permis à une tradition approfondie de jouer précisément un rôle nouveau, unique. Car la notion de l'art fut alors identifiée à son ensemble historique qui fait la base aussi bien de son être général que du sens de ses aspects particuliers. Dans le réseau de ses coordonnées, tendu dans le temps, toute personnalité, tendance, idée ou oeuvre est condamnée à ce contexte énorme, parfois anéantissant, et pourtant seul possible. Rastko Petrović a remarqué dès 1921 que „l'individualité des personnalités actuelles n'existe qu'en comparaison aux individualités des époques précédentes”¹. Le rapport entre „l'instantané” et „l'éternel”, le présent et le passé, est donc devenu tendu, conditionné, actif. Tandis que l'art moderne semble un phénomène essentiellement nouveau en comparaison avec l'époque de l'art européen depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du XX^e siècle, il apparaît souvent comme un phénomène moins nouveau comparé à l'art dans son ensemble. Cette révélation a été résumée par Herbert Read dans sa pensée que l'art moderne a 40.000 ans! Pourtant il ne s'agissait pas de la domination de l'art sur la vie, de l'attitude passéiste qui irritait les futuristes, mais d'une connaissance plus profonde des deux domaines. Le passé et le présent étaient tous les deux de plus en plus envisagés des points de vue du présent et de l'avenir. L'histoire, dans sa signification plus profondément humaine, c'est ce qui peut résister à cette perspective inversée où la vision légitime, active du futur apparaît comme la dimension essentielle. Sans elle on peut certes découvrir des faits, mais non leur sens. L'histoire et la philosophie modernes ont souligné cette dualité de l'existant et du futur dans les notions fondamentales de l'homme et de la société soulignant donc aussi la vérité que l'art, en tant que leur fonction, n'en est pas un simple „réflet” mais aussi un dessein implicite et une anticipation.

Pourtant, ces cours généraux, amorcés dès le XIX^e siècle, ont eu pendant la guerre plusieurs conséquences logiques et cependant surprenantes: premièrement — le „bond dialectique” dans le sens de réduction à point zéro, à table rase, à la révision et à l'épuration pathétiques de

¹ Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, *Savremenik*, Zagreb, 1921.

toute l'expérience: du blanc sur du blanc et du noir sur du noir; deuxièmement — l'expression puissante des neuroses subjectives et collectives qui ont provoqué des dichotomies brutalement dénudées entre l'objectif et l'existant, entre l'intention et l'acte, entre le sujet et l'objet, l'individu et la société, l'être et l'histoire; et troisièmement — des efforts opposés constructifs, de l'édification nouvelle sur des ruines, un optimisme, une foi en une synthèse nouvelle et un esprit nouveau, objectif, reflétant les impératifs de la civilisation industrielle et le besoin de conciliation de l'homme avec le moment historique.

Dans cette situation entièrement nouvelle — où d'une part de fondamentales vérités esthétiques ont mûri et d'autre part leur révélation a été simultanée à celle des connaissances brutales sur la vie et le moment historique — les académies de Vienne, Munich et Rome, et les académies d'une manière générale, qui préfèrent le monde et l'idéal vécus, perdent après 1918 leur attrait de sanctuaire. C'est Paris qui devient la capitale de la culture moderne. Mais ce n'est plus ce que ce fut autrefois — la substitution d'une académie ancienne par une académie nouvelle — c'est l'anti-académisme parisien qui a remplacé l'académisme en général. En raison de l'effritement du système mimétique gréco-romain, système plastique fermé sur lui-même et à la suite de l'idée que dans ce domaine la découverte individuelle est beaucoup plus valable que des connaissances acquises collectivement à l'école, en raison de l'idée dominante sur l'art conçu comme expression et langage — la peinture, comme ce fut le cas de la littérature, est désormais étudiée dans des contacts directs avec de grandes oeuvres, personnalités, expositions. Les peintres se hâtent vers Paris, ce carrefour des esthétiques, poétiques et courants divers, pour y chercher librement leur voie ou du moins l'illusion de ce choix.

Cette ambiance — créée par des élèves venant de Paris, Munich, Vienne, Prague, Budapest ou Cracovie — règne dans les centres culturels importants de Yougoslavie — à Zagreb, Ljubljana et Belgrade.

En 1920 était organisée à Ljubljana l'exposition historique de la peinture slovène. Cette même année le groupe expressionniste *Le Club des Jeunes* est formé, ayant Francé et Toné Kralj pour promoteurs. Ceux derniers d'une manière générale continuent sur la lancée de Tratnik. Depuis *L'aveugle* de Tratnik en 1911, et depuis des oeuvres similaires, une attitude consciente tendant vers „l'idée”, „la littérature”, „la tendance” est manifeste — aussi opposée qu'elle soit aux attitudes et dispositions essentielles des impressionnistes Jakopič, Grohar et Jama: une forme ferme au lieu des vibrations lumineuses et des tissus colorés analytiques; l'idée, l'intention, la littérature au lieu de la sensation directe et de la joie devant le monde. Il n'est donc pas étonnant qu'en Slovénie cette lutte de la génération d'avant-guerre avec celle d'après-guerre soit ouverte.

A Zagreb *Le Salon de Printemps* est fondé dès 1916 et, fidèle à l'idée éthico-esthétique d'Ibsen, il a tenté

de „déplacer les dornes”, réunissant tout ce qui signifiait l'esprit yougoslave en politique et l'esprit nouveau dans l'art.² Zagreb devient la scène où apparaissent des phénomènes importants: ceux du dadaïsme et de l'expressionnisme au début, le mouvement *La Terre* vers la fin de la décennie. C'est par ses salons d'art que passent les toiles très „avant-garde” de Bijelić et de Šumanović, de Dobrović et de Gecan, de Tartaglia et de Milunović; c'est sur les pages de ses revues qu'apparaissent *Dada-Tank*, *Dada-Jazz*, *Dada-Yok*, *Zenith*, *La Revue croate*, *La république littéraire*, *L'écrivain*, *La Critique*, *Europe nouvelle*, *Horizon*, *Mouvement*, *Contemporain* etc. — toute une suite d'idées caractéristiques voire, idées-clés de l'époque.

Belgrade n'est plus la capitale de la Serbie patriarcale, piémontiste, c'est maintenant la capitale du pays nouveau, uni. Le centralisme d'Etat lui destine un rôle particulier dans la formation d'un domaine culturel unique, dont Meštrović, Nadežda et Jakopič étaient — avant l'unité politique — devenus les symboles. Quoique ce rôle impliquait aussi une urbanisation et européisation rapides, ce processus fut, cependant, très lent et modeste du point de vue matériel, plus modeste et plus lent que sur le plan intellectuel. „Belgrade — écrit à cette époque Mika Petrov — n'a toujours pas de locaux d'exposition permanents, il n'a pas de public nombreux. Les expositions sont rares et dépendent surtout de la place qu'elle pourront trouver dans une classe ou même dans quelque couloir d'école. Les arènes des joutes intellectuelles sont des cafés, surtout celui de *Moscou*, de *Trois chapeaux* ou de *Booms*. Les discussions qui y ont lieu sont réellement animées, quotidiennes et se prolongent souvent jusqu'à l'aube. Vinaver, Todor Manojlović, Sibé Miličić, Petar Dobrović, Boško Tokin, Ujević, Palavičini, Bijelić, Drañnac, Dragan Aleksić, Rastko Petrović, Krklec, Crnjanski y précisent leurs attitudes, très différentes sauf dans un seul point: leur tendance commune de marcher au pas dans tous les domaines de l'art avec l'Europe... d'où viennent quotidiennement des manifestes des tendances et écoles nouvelles. Des livres et revues vont de l'un à l'autre, devenant sujet de discussions et augmentant des inquiétudes, attisant des émois individuels. A Belgrade la bibliothèque *Albatros* édite nos écrivains en vue — modernistes. A Zagreb Micić commence la publication de *Zenith* — „revue internationale de l'art moderne”, lançant le slogan „rafraichissons, rajeunissons, balkanisons l'Europe” il „réunit des combattants étrangers ou du pays pour le nouveau dans l'art.”³ Le nouvel état d'esprit est dû à une génération nouvelle, différente qui, contrairement à celle de Slovénie, peut plus facilement exprimer ses idées, car la précédente, ayant perdu ses meilleurs représentants (Nadežda, Miličević) quittait déjà la scène.

² *Salon de Printemps*, catalogue de l'exposition de 1916. „Notre unité nationale n'est pas seulement une forme historico-éthique, mais aussi un état d'âme, si fort qu'il est en fait la condition essentielle de cette unité... — dit-on en 1917 à l'occasion de l'exposition du Salon à Osijek.

³ Catalogue de la VI^e exposition individuelle des peintures et gravures de Mih. S. Petrov, 1952, Umetnički paviljon, Mali Kalemegdan.

Pour reconstituer cette époque, comme d'ailleurs tout autre — réflétée surtout dans les trois centres culturels yougoslaves⁴ — l'historien dispose de deux méthodes, analytique et synthétique, ayant un tel rapport dialectique mutuel (induction et déduction) qu'elles ne peuvent être exclusives ni l'une ni l'autre. Heureusement, il y a des événements dont le rôle est celui de miroir de l'époque, de dénominateur commun, donc d'„unité de synthèse”, qui facilitent cette entreprise. Il suffirait donc de regarder cette époque à travers le foyer de ces événements, pris évidemment dans le contexte des idées pré-existantes, toujours sous-entendues, pour comprendre son climat intellectuel et le registre de ses idées, pour expliquer des phénomènes et des choix concrets, sa nature et ses côtés spécifiques — le sens des faits prouvés.

LE GROUPE D'ARTISTES DE 1919

L'exposition des peintres de guerre en 1919 — première exposition d'après-guerre à Belgrade — a signifié, comme d'ailleurs l'exposition de „Lada” (1920, 1924) le chant de cygne de l'époque précédente: Milovanović, Miličević et autres, avant de passer à l'histoire, y brilleront d'un dernier éclat des valeurs et personnalités vivantes.

Le désir du neuf, d'une place dans les coordonnées de la vie intellectuelle européenne, se manifeste ailleurs: en 1919 dans le Groupe d'artistes „qui, par sa structure représente un groupe de jeunes et des plus jeunes en littératures... des jeunes et de très jeunes dans les arts plastiques et dans la musique; groupe de ceux qui sont au carrefour de l'ancien et du nouveau et de ceux qui ont rejeté l'ancien et cherchent, consciemment ou d'instinct des voies exclusivement nouvelles. En littérature ce sont Mme Danica Marković et MM. Sima Pandurović, Sibe Miličić, Ivo Andrić, Todor Manojlović, Mirko Korolija, Josip Kosor; dans les beaux-arts MM. Branko Popović, Sibe Miličić, Milan Nedeljković, Becić, Marinković; en musique MM. Hristić, Milojević et K. Manojlović. Quoique très différents de tempérament et d'expression ils ont une parenté — celle de leur conviction qu'ils sont au seuil d'une époque nouvelle et que leurs sentiments et leurs points de vue nouveaux doivent avoir de nouveaux moyens d'expression, celle aussi de leur foi en ce qui est nouveau, leur culte pour le nouveau. On sent dans l'attitude de ce groupe une réaction cosmopolite au nationalisme bouillant de l'époque précédente, dont un des buts principaux — il le semblait du moins — était réalisé. „Il voudrait que notre mouvement fut en relations très étroites avec des mouvements d'art dans les grands centres

d'art, car il considère que tous les vrais artistes, sans égard au temps et à l'espace, forment une seule famille.”⁵ Et dès cette première exposition — de même qu'aux expositions ayant lieu à Zagreb — des oeuvres d'avant-garde extrême apparaissent, „quelques paysages aux tendances les plus modernes”⁶ de Jovan Bijelić, par exemple. *Le Groupe d'artistes* indique dans une certaine mesure qu'au début de la décade l'influence de la littérature — de l'essai et de la critique en premier lieu — sur l'ambiance générale et sur la peinture a été manifeste. Déjà par sa nature immatérielle la parole fut le catalyseur, le carrefour, et la littérature devint subitement le lien avec des solutions aux dilemmes de l'Europe intellectuelle. Son rôle fut d'autant plus grand que la notion et l'intention du tableau furent moins claires. La solidarité, la collaboration et l'extase commune des doués empêchaient en ce moment la formation des cercles fermés où de différents arts seraient penchés sur leurs propres problèmes. Cette générosité et cette généralité, accompagnées parfois de la tendance que l'art ne soit pas seulement — ou peut-être pas du tout — l'art mais une vision de la vie, est surtout importante dans le cas des mouvements d'avant-garde datant des premières années d'après-guerre: dans le cas des revues *Putevi* (Chemins), et *Svedočanstva* (Témoignages), dans le cas de *Dada* et *Zenith*.

PUTEVI, 1922, 1924; SVEDOČANSTVA, 1924

Putevi (1922), *Svedočanstva* (1914), *Nemoguće* (Impossible, 1930) représentent en fait trois étapes de la genèse du surréalisme serbe. *Putevi* (rédacteurs en chef Milan Dedinac, Dušan Timotijević et Marko Ristić) défendent tout ce qui est nouveau, d'après-guerre, actuel, „les horizons nouveaux” dans le sens général, contre tout ce qui est ancien, rétrograde. „Dirigée dans l'esprit le plus libre”, elle „ne suivra aucune orientation ou école définie” et „sera ouverte à toutes les manifestations de l'art contemporain”, niant „la tradition fautive”⁷. Ils sont conscients de „l'Esprit nouveau” de la revue et de son idéologie „d'une conception constructive de l'art moderne”, de sa tendance „d'être le lien entre de différentes expressivités de notre époque et de sculpter, dans un élan créateur commun des spécialités si distinctes aujourd'hui, une idée grande et active de notre époque vivante”⁸. La revue reproduit des oeuvres de Šumanović, Bijelić, Picasso, Dobrović, Stojanović. — Si la nouvelle série de la *Littérature* en 1922, série „après le dadaïsme”, a signifié l'introduction directe dans le surréalisme mondial,

⁵ Branko Popović, *Deuxième exposition du „Groupe d'artistes”, le 16 janvier 1921, Srpski književni glasnik*, 622.

⁶ Moša Pijade, *Exposition du Groupe d'artistes, Radničke novine*, Beograd 1919.

⁷ *Putevi*, no. 1, dernière page, publicitaire, de la couverture.

⁸ *Note de Jovanka Iličić, Putevi*, no. 2, février 1922, p. 32.

⁴ A l'époque 1918-1941 Skopje, Sarajevo et Cetinje en tant que centres jouent un rôle insignifiant dans la vie de la peinture, quoique des peintres y vivent et y travaillent: Nikola Martinoski à Skopje, Roman Petrović à Sarajevo, notamment.

l'introduction dans le surréalisme serbe fut en 1923 la série nouvelle de *Putevi* (rédacteurs en chef Miloš Crnjanski et Marko Ristić) qui publie des fragments des articles de Breton, le *Journal de Lafcadio* d'André Gide, le texte de Matić sur la psychanalyse de Freud, des dessins de Dobrović, Stojanović, Deroko et Picasso ainsi que la sculpture nègre, des textes de Rimbaud, de Ujević, de Andrić, de Molernet, d'Aragon, de Reverdy etc. Les rédacteurs disaient: „Nous croyons qu'il faut construire du neuf à Belgrade, et écrire du neuf, sans égard à ce que fut. Il n'y a rien derrière nous que nous puissions continuer... des plongées nous sont nécessaires, des plongées libres, vertigineuses”.⁹

Svedočanstva (Ristić, Rastko Petrović, Dušan Matić, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević) continuent, vers la fin de 1924, encore plus radicalement et en huit cahiers programmés se rapprochent du surréalisme en un choix conscient. L'article le *Surréalisme* de Marko Ristić est le premier texte du genre dans notre pays, où il défend la thèse du retour au romantisme „avec des forces complètement libérées de l'imagination et de l'inspiration pure”. Le second numéro est consacré à l'unité slave, à la Révolution d'Octobre, à Lénine, à „l'esprit de la Russie et à l'esprit de l'actualité (Ristić), au rapprochement de l'Est et de l'Ouest, du panslavisme et de Paris etc. — Le troisième publie le *Bateau Ivre* dans la traduction de Rastko Petrović, l'*Exemple* de Ristić, premier texte automatique en serbo-croate, démonstration de la nouvelle méthode qui donnera, plus tard, des résultats plus importants en peinture qu'en littérature. Le sixième cahier, *Notes de la maison assombrie*, consacré à la création des aliénés, donne l'*Introduction* de Dušan Matić et le *Vampire*, roman en images d'un malade mythomane que le cinquième numéro de la *Révolution surréaliste* (1924) parisienne reprend intégralement avec la *Révolution d'abord et toujours* que Dušan Matić signe également, puis le poème *Se tuer* de Marko Ristić ce qui symbolise leur participation directe au mouvement surréaliste mondial. Les cahiers sept et huit, *Enfer* et *Paradis* clôturent la série des *Svedočanstva*: le surréalisme s'est affirmé. *Nemogućće* (L'impossible) en 1930 signifie le début de son activité organisée. *Putevi* et *Svedočanstva* signifient à cette époque de l'après-guerre un degré élevé de la conscience esthétique et l'évolution du modernisme vers le surréalisme non en tant qu'art mais en tant qu'attitude devant la vie et la poésie. Formés pendant la guerre en France et en Suisse, leurs promoteurs ont senti dès leur première jeunesse — coïncidant avec l'époque de la naissance du dadaïsme et précédant le surréalisme — quelques impératifs et dilemmes essentielles apparaissant dans la vie morale et artistique de l'Europe, ils ont fréquenté les promoteurs de ces mouvements et collaboré avec eux, introduisant ainsi l'inquiétude et la pensée créatrices de notre petit milieu dans l'orbite des mouvements mondiaux et un grand mouvement mondial dans notre petit milieu.¹⁰

De la crise de conscience provoquée dans tous les domaines par le massacre impérialiste mondial venant après plus de quarante ans d'une paix relative en Europe, au coeur de la civilisation, de la culture et de la prospérité — naquit le dadaïsme. Nous connaissons son historique: réunis à Zurich en 1916 autour du „Cabaret Voltaire”, Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Hugo Ball, Hans Arp, dégoûtés par un monde pourri et faux, démolissent les bases traditionnelles de l'éthique, de la logique, de l'art et de la société. A New York Duchamp avec son *ready-made*, ensuite Picabia et Man Ray font la même chose, et à Paris, qui depuis 1919 (*Littérature*) devient le centre du mouvement, il en est de même avec Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Péret etc. de même qu'avec Kurt Schwitters à Hanovre et Max Ernst à Cologne. Nous avons déjà souligné que le manifeste du dadaïsme est publié en 1918 et l'Anthologie du dadaïsme en 1918. Les expériences picturales précédentes — collage, couleur pure, géométrie, dynamisme futuriste — sont appliquées d'une manière sarcastique et subversive. En tant que forme active par le truchement de la mystification, de la terreur et du point zéro, le règlement des comptes avec les mythes d'un défaitisme et d'un anarchisme extrême, „de la théâtralité vaine de tout”, le dadaïsme désire le retour au scandale public, anéantissement des valeurs, libération de l'individu de tout esprit, classant le génie au même rang que l'idiot”. (Ribemont-Dessaignes.)

Cette négation totale supposait une liberté totale qui a ébloui aussi certains de nos littérateurs les incitant à créer dada-yougo. Dragan Aleksić fonde *Dada-Tank* (1922), *Dada-Jazz* (1922) et Virgil Poljanski (Branislav Micić), frère du fondateur de *Zenith*, Ljubomir Micić, précédemment rédacteur en chef de *Svetokret (Mobilomonde)*, „revue pour l'expédition au Pôle Nord de l'esprit humain”, fonde *Dada-Yok* (1922).

Oubliées dans le pays, ces publications sont pourtant traitées dans des histoires, monographies, catalogues et expositions comme partie intégrante du Dada mondial. Dans son livre récent *Dada art et anti-art* Hans Richter dit, par exemple: „Le dadaïsme a été très actif à Zagreb, Yougoslavie, où la revue *Dada-Tank*, publiée en 1922, avait une grande influence quoiqu'elle ne paraissait que peu de temps. Cette revue, plus révoltée et plus „anti” que „Ma”¹¹, porte un cachet profond de Dada, et dans la mesure où je suis appelé à le dire, ses manifestes ont été une vraie provocation dans le style dadaïste”¹². Dès l'entête de *Dada-Tank* on voit l'inscription: „Tous en rangs, le jour du règlement des comptes est proche les anciennes valeurs de „l'art” tomberons. Les crématoires universels ne peuvent apporter autant de calories au corps des momies pourries que dada”. Dans *Dada-Tank* et *Dada-Jazz* à côté de Aleksić, Hülsenbeck (vers sur

⁹ *Putevi*, été 1924, p. 123.

¹⁰ Dès le premier numéro, en décembre 1924, la *Révolution surréaliste* de Breton recommande par exemple: „Lire *Svedočanstva* et les divers articles de Marko Ristić dans les revues de Belgrade et de Zagreb”.

¹¹ Publication dadaïste hongroise.

¹² Cité d'après l'édition anglaise Hudson, p. 199 et 231.

Dada) et Kurt Schwitters (poème n°48) publient des poèmes et des textes de programme, ainsi que Castor, Tzara et autres, Mihailo Petrov donne des linos abstraits *Compositions* et *Cercles vicieux*, et en plus un poème en allemand.

Leur disposition et leur affection pour les contradictions sont illustrées très bien par les définitions de Hülsenbeck, disant que „le dadaïsme est le point indirect entre le contenu et la forme, l'homme et la femme, la matière et l'esprit”; qu'il est „le côté américain du bouddhisme”; qu'il est „sans politique ni orientation”; qu'il „diffuse une sorte de propagande anticulturelle par respect, par Dégoût profond pour la générosité du bourgeois intellectuellement approuvé”; que „dada est contre toute idéologie, barrière”; que „le dadaïste est l'homme le plus libre de la terre”; „Dada est éphémère: sa mort est l'existence libre de sa volonté”.

Dada-Yok (1922) qu'on peut considérer comme une bifurcation de *Zenith*, désire pourtant balkaniser Dada, opposer et préférer l'Est à l'Ouest. Dans le Code de l'Etat *Dada-Yok* on trouve des prescriptions pareilles: § 2 „L'homme n'ose pas être bête, car la bêtise est punie de mort ou, dans le meilleur des cas, par la lecture de „Zenith” à vie”; § 9 „Il ne doit estimer personne de l'Europe Occidentale”; § 13 „La logique n'existe pas. (Pour la construction inférieure de l'Etat ce paragraphe n'est pas valable)”. § 17 „Aucune maison ne doit être construite à partir des fondements, mais à partir du toit (n'est pas valable pour des citoyens inférieurs); § 20 „Il est du devoir de l'Etat de chasser le crétin dans les jungles d'idiotie”. L'hymne de l'Etat *Dada-Yok* est aussi dans ce sens — c'est dans une certaine mesure le persiflage de l'hymne officiel.

Pleins de la cacophonie de grandes villes, de publicité ironique, de l'autopublicité, d'audaces typographiques, de majuscules ou minuscules, de répétitions schizophrènes et de stéréotypies, de vertige boulevardier d'apollo-city-bars, de jazz, de danse, de danseuses, de step anglais, de clubs, ces inscriptions — empruntant parfois à l'aventure futuriste, à son danger, subversion ou dynamisme — sont dirigés contre le marasme et l'ennui. Aleksić explique „Dada tend vers le je-m'en-fichisme”. La joie est mensonge et vérité, la joie — base à tout. Il lui faut une longue durée”. Mais cette joie c'est fréquemment la grimace, et cette danse — danse macabre. Démolir en jouant. C'est dans ce sens que Aleksić codifie les désirs de Dada:

- DADA est révolutionnaire
- DADA demande 300.000 cirques à populariser l'art (à quoi bon?)
- DADA veut des églises pour cabaret bar coliseum bruit variété
- DADA veut la solution au sexuel... (hop hop hop)

Pourtant ces textes en serbo-croate, français et allemand, malgré le défaitisme et l'anarchie, exhalent l'amour du nouveau. Tout en proclamant le primitivisme son point de départ, dada affirme avec évidence la civilisation industrielle, aime sa vitesse, son remous et sa cohue, sa jeunesse et son avenir. „Nous sommes de nouveau jeunes”, „Dada est le cri appelant la Jeunesse” — écrit Aleksić: „DADA c'est le primitivisme et la tendance. L'Avenir. La vie c'est la terre. La vie c'est l'abstraction du globe terrestre.

L'arrière c'est l'avant. Nous reviendrons au POINT DE DEPART.

Tout est DADA”.

Yougo-dada — rejoignant quelques uns des thèmes d'Art — tend à la suppression de l'individualité („Pas de signature au bas du tableau”), il tend vers le général, la série, l'abstrait — ce qui est une contradiction heureuse de son programme. D'une manière générale le dada destructif a eu le rôle du catalyseur des idées „constructives” — abstraites, futuristes, cubistes, car dada en est la plus jeune, née de leurs centres au moment de leur désagrègement. Ce paradoxe connu a été expliqué par Georges Ribemont-Dessaignes qui dit que „Rien” ne peut pas être fait à partir de „rien”, que les dadaïstes ont broyé les formes cubistes, futuristes simultanistes de la pensée par des moyens très semblables à ce qu'il venaient de détruire... Il n'est pas étonnant qu'au début le dadaïsme ait eu un visage purement futuriste ou cubiste à ce point que dadaïsme lui-même s'y trompait. Cette situation contradictoire — au germe de l'espoir — est expliquée aussi par des vers de programme de Hülsenbeck publiés dans *Dada-Jazz*:

Dada ne meurt pas sur dada. Son rire a de l'avenir

Dada — diverses conceptions selon dadaïstes

Dada est libre de se donner tout masque

Dada peut défendre tout courant, car il n'appartient à aucun.

Notre dadaïsme a eu donc certains penchants vers la déduction („La maison doit être construite à partir du toit et non à partir des fondements”) et vers l'abstraction en tant que forme supérieure de la volonté: „L'abstrait c'est sens de grandes urgences et non de petites... La beauté absolue est volonté... L'abstraction est la super-tension et la force de la volonté. C'est l'artiste qui crée la seconde — l'expression et non l'allusion... L'homme nu de la première année est dadaïste. La vie en soi est l'image du présent, l'abstraction signifie être de son temps. C'est l'avenir qui en général doit donner de nouveaux tons”. Et puis: „La peinture c'est la couleur. Le suprématisme est lui-même sans limites et il n'a même pas de couleur... La forme est une folie du jeu de miroir... la peinture est couleur, non-couleur ou courbe” (Aleksić).

La thèse sur la diffusion des expériences cubistes et d'avant-garde par le truchement du dadaïsme est confirmée également par les gravures de Mihailo Petrov, déjà mentionnées, publiées en 1922, qui se rapprochent de l'expressionnisme abstrait.

ZENITH, 1921—1926

Le réflète de cette révolte précoce d'après-guerre, de ce mal du siècle particulier, fut le zénithisme, c'est-à-dire la revue *Zénith* de Ljubomir Micić. Mais son programme n'est pas la négation pure, c'est aussi un concept et une proposition. En accordant à *Dada* son attention dès le premier numéro (Dragan Publić), différent de *Dada* aussi bien par ce qu'il ne veut pas que par ce qu'il veut, le zénithisme est contre le capitalisme et encore davantage: contre le système européen des valeurs, de logique et de rationalisme. Dans *Zenitistische Manifest* Ivan Goll écrit en 1921: „Aber wir wollen die elende Maske des kapitalistischen Karnevals von eurem Gesicht herunterreißen”¹³; et le manifeste de 1922 souligne qu'on „est libéré de toutes les chaînes académiques et des mensonges reconnus du clasicisme européen et de la civilisation barnumienne”. La nouveauté consiste cependant dans son caractère anti-européen et anti-occidental généralisé et par trop pathétique: „Le Zénithisme — l'art balkanique nouveau”.

„Nous enlevons à Molière la perruque grasse et parfumée reste la tête vide du fournisseur de la Cour en folies royales.

Nous enlevons à Dante sa soutane catholique noire: reste la nudité de Lucifer ecclésiastique qui pour lui seul veut le Paradis, l'Enfer pour les autres.

A Shakespeare nous enlevons la barbiche italienne reste le pathos du lord Bacon et l'homosexualité du prince danois avec son élimé „Être ou ne pas être”.

A Kant nous enlevons le cerveau, coupons l'ombilic: reste le bon sens de la philosophie germanique au bout de nos ongles obtus”.¹⁴

Contrairement donc à notre art moderne dans son ensemble, *Zénith* ne désire pas l'euro-péisation des Balkans, mais la balkanisation de l'Europe. Avec cela, il accorde une attention particulière à tout ce qui vient de Russie — à la révolution, à sa vision de l'avenir, à son

art, à sa formule du rôle social du poète, du peintre, de l'architecte, du musicien. D'ailleurs, dès le premier et second numéro il publie *Proletkult* de A. Lunačarski. Convaincu que l'„Europe peut naître de nouveau, fécondée par la force brutale et par les semences nouvelles, et qu'elle ne peut aucunement renaître toute seule”, le zénithisme se considérait lui-même comme „le totalisateur de la vie nouvelle et de l'art nouveau” plaidant „une nouvelle grande tâche, la mise en place des premières pierres de la culture balkanique et de la civilisation balkanique” pour le barbaro-génie qui est „porte-parole d'une vitalité brutale sans sentimentalité”. D'après Micić l'art nouveau c'est le zénithisme et la philosophie — la zénithosophie.

Nous retrouvons chez les zénithistes la défense de ce qui est „suprapersonnel”, donc signifie la fin de l'époque individualiste. Ils plaident pour une expression collective qui correspondrait à l'époque des avions, machines, télégraphie sans fils, de „l'acrobatie technique” et de la vitesse. Le zénithisme doit „faire la synthèse de tout ce qu'il y a de mieux, de positif, créé au prix de grands efforts durant ces derniers 20 ans”, il doit „faire le total de tous les éléments de l'art nouveau et les transférer dans la vie et dans le travail qui nous attend” etc. L'autonomie de l'art et une foi profonde, mystique, dans la fonction sociale d'un tel art, autonome, font l'essence de son esthétique. Son engagement non seulement n'annule sa particularité, mais au contraire la sous-tend comme le premier signe indispensable de son existence. „L'art nouveau est conditionné par ses propres principes, par ses propres lois, indépendantes des lois de la nature”. L'impératif, l'éthique et le but de l'artiste c'est „la création absolue et la découverte absolue”. L'art n'est point l'imitation — d'ailleurs la nature elle-même ne fait point d'imitations ou copies, elle ne fait que des variantes. Mais tout ce qui existe dans l'art en tant qu'acte créateur, existe aussi dans la nature. Pour la comprendre il faut de la science et non la comparaison avec l'objet vu. Dans la peinture et dans les autres arts il y a une dualité troublante de l'objet et de l'essence créatrice, par contre „la musique est le seul art resté fidèle à sa nature d'art”.

Sur ses pages nous trouvons également une observation nuancée de la destruction de l'objet ancien afin de faire place nette pour l'objet nouveau, et là nous retrouvons *Die Gegenstandswelt* de Malevitch. „Dans le désir du matériel on s'est habillé de flammes de l'idéalisme le plus abstrait, on a détruit toute réalité en soi — pour être pur et recevoir l'objet nouveau. Ici la composition est terminée, désormais on passe à la construction”. Au nom du principe „l'art dans la vie et non hors d'elle” — ce qui est l'obsession de Micić — il plaide pour la clarté et l'économie, pour la lutte contre le chaos, pour la coordination des puissances créatrices.

L'aspect téléologique de ces idées précisément est moderne et actuel. Micić considère qu'il ne faut pas demander à la peinture plus qu'elle ne peut donner et seulement alors elle donne beaucoup. Après Nadežda il est

¹³ Ivan Goll, *Zenitistisches Manifest*, Zagreb, *Zénith* 1921, no. 5.

¹⁴ Ljubomir Micić, *Zénith Manifeste*, *Zénith*, Zagreb, 1922, no. 11, p. 1.

peut être le seul à avoir une telle confiance dans l'art et dans sa fonction sociale. D'après lui les artistes sont les constructeurs du monde, de l'„homofraternité”, d'une „époque nouvelle, meilleure, de l'humanité”; ils „rattachent admirablement le ciel à la terre, le coeur au coeur, l'âme à l'âme”. Il considère que l'homme est un salaud, mais qu'il faut faire tout pour l'améliorer. C'est pourquoi il est adepte du collectivisme, contre l'individualisme et „les dégénérés européens, descendants de Casanova et du Marquis de Sade”; pour l'homme travailleur — poète; pour le poète maître et créateur; pour le peintre constructeur d'une réalité qui aidera les hommes à vivre dans la communauté nouvelle de la civilisation industrielle organisée scientifiquement et avec l'art. Ainsi, enfin, par le truchement des Balkans et de la Russie — il se reconcilie et „totalise” le mysticisme et la spiritualité de l'Orient avec l'esprit rationnel et intellectuel de l'Occident.

Illustrant ces conceptions par des exemples, par un choix concret, *Zénith* écrit sur Bijelić, Gecan, Lissitzky, Gabo, Pevsner, Tatlin, Malevitch, Kandinsky, Ehrenbourg, Marinetti, Hlebnikov, Pasternak, Stenberg, il reproduit Gleizes, Archipenko, Petrov etc. Il a des sympathies particulières pour Kandinsky „qui signifie le début de l'art nouveau dans toute l'Europe” et qui est Russe, „ce qui n'est pas négligeable”¹⁵, ainsi que pour des constructivistes russes. Dans les tentatives des artistes d'Octobre de donner une forme à l'ambiance sociale — il puisait ses arguments et son espoir. D'autre part il publie des écrits de Rastko Petrović sur des expositions parisiennes (no 3), de Dragan Aleksić sur Kurt Schwitters (no 5), de Florent Fels — sur le cubisme (no 6), sur le Salon de Printemps (no 9), sur l'esthétique et le purisme ou sur la Vème Exposition yougoslave à Belgrade (no 15) de Ljubomir Micić etc.

Quoique paraissant relativement peu, entre 1921 et 1926, les idées de *Zénith*, surtout celles des premières années, représentent, il me semble, une projection bouleversante, sousestimée chez nous, de la nouvelle conscience, de la nouvelle volonté et éthique de l'art, de ce moment de la genèse des mouvements „constructivistes” d'avant-garde dans le monde. L'historien et théoricien connu de l'art abstrait Michel Seuphor¹⁶ le considère comme revue étant rattachée à cette genèse par son moment, quoique l'importance de *Zénith* dépasse ce fait indiscutable. Notre milieu fut pourtant choqué aussi bien par l'essence de ses points de vue que par leur présentation — et peut être davantage par cette dernière. Et davantage aussi par leur côté absurde que par ce qu'ils avaient de grand. On n'a pas compris qu'il y a des moments et des climats où les grandes vérités sont dites justement par des „arlequins littéraires”¹⁷ ou par des „fous en liberté”¹⁸ et non par ceux de l'Olympe littéraire. Dites soit sur le ton du messianisme pathétique, soit avec la chaleur pamphlétaire et narcissoïde, et toujours plus comme une foi pleine de

contradiction que sous forme d'un système achevé et équilibré — ces vérités, surtout concernant la nature, le but et le rôle de l'art — deviennent chaque jour plus inspiratrices, vivantes et pratiquement indispensables. Elles sont surtout confirmées par la crise actuelle des relations art — société et, dans ce sens, par un échec assez évident des conceptions contraires: celles d'un art autonome non engagé et celles d'un art engagé mais sans autonomie. Par rapport à la peinture yougoslave Yougo-dada, *Putevi, Svedočanstva, Zénith* et des tendances similaires étaient, en tant qu'orientations de la volonté créatrice, de l'idée et vision globales, trop au-dessus de son tissu organique et de sa réalité historique pour pouvoir y exercer une influence plus décisive, et le large cours de son développement était plus inerte que le développement des personnalités lucides, la distance entre la base et le sommet était énorme. La fatalité du déterminisme n'a pas pu être écartée pour longtemps par la passion des plus doués et notre peinture n'a pas pu tenir au „sommet de l'époque”. Elle n'était pas empreinte autant des idéologies visionnaires, des poussées et mouvements d'avant-garde particuliers que par un ton général et par la résultante de la décennie; plutôt poétique d'un mouvement que sa philosophie, son impératif et sa passion morale, plutôt couches premières près de terre que couches les plus hautes, raréfiées, ténues de la suprastructure, c'était donc moins une esthétique *d'en haut* qu'une esthétique *d'en bas*. Par conséquent l'attitude quantitative — et qualitative — de notre avant-garde des premières années de la décennie, aussi importante qu'elle puisse être, ne nous permet pas de la surestimer ou dramatiser. Sans égard au fait que les premières oeuvres de nos meilleurs peintres de l'époque soient plus intéressantes et valables du point de vue conceptuel que celles venues plus tard, ces oeuvres sont, d'abord, rares, et ensuite — en tant que réalisation elles sont souvent au-dessous des oeuvres appartenant aux cycles plus récents moins d'avant-garde.

CINQUIEME EXPOSITION D'ART YUGOSLAVE, 1927

Que la peinture n'ait pas pu toujours, ni même souvent, se maintenir à ces hauteurs immatérielles, éthérées des idéologies et programmes, les événements de 1922 en témoignent et en particulier la comparaison entre eux: d'une part *Putevi*, Yougo-dada en tant que larges tracés d'idées, et d'autre part l'inauguration de la Vème Exposition Yougoslave — en tant que réalité de l'époque: celle d'avant-garde et conservatrice en même temps¹⁹. La tendance vers la forme solide et sa reconstruction mentale et spatiale, l'état des choses d'après-guerre avec le résumé de l'époque précédant la guerre, c'est ce qui s'est mani-

¹⁵ Lj. Micić, *Kandinsky, Zenith*, 1921, no. 5.

¹⁶ *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, p. 229.

¹⁷ S. G., *Deux frères en colère, Kritika*, 1921, no. 2.

¹⁸ *Hrvatski list*, Zagreb 1924.

festé avec relief dans le cadre de ce panorama historique (organisé au Second lycée de Belgrade dans la rue Poincaré) qui fut — aussi bien que le premier et le quatrième — énorme même pour nos conceptions actuelles: 154 artistes y ont exposé 746 tableaux, gravures et sculptures! Neuf groupes d'artistes du pays et de nombreux artistes n'appartenant pas aux groupes y étaient présents, certains avec des ensembles correspondant à une exposition individuelle — allant jusqu'à trente oeuvres. (C'est là donc qu'on a pu voir le caractère polymorphe de l'art yougoslave et le fil rouge de sa nouvelle tendance; c'est là qu'on pouvait voir le mieux les divers courants, forts ou faibles, anciens ou nouveaux, les différences entre eux, et faire des comparaisons.

„Ce nouvel idéal dans l'art ou cette nouvelle orientation — dit Todor Manojlović à propos de l'Exposition — dont l'essence, d'une manière très générale, pourrait être définie comme une tendance vers la peinture objective et constructiviste de la réalité, vers la construction du tableau sur la base d'un savant équilibre de lignes, formes et couleurs, a été nommé à Paris „le néoclassicisme” (puisqu'ils se réfèrent surtout à l'autorité de grands classiques français tels que Ingres et Poussin) et c'est sous ce nom qu'il est arrivé jusqu'à nous”. Puis plus loin: „Regardant par ordre les oeuvres de ces groupes différents nous voyons, en résumé et pourtant très nettement, l'historique de notre art pendant ces derniers vingt ans; ce passage de l'académisme du début, souvent très naïf et timoré, et du naturalisme à l'impressionnisme libérateur, cette nouveauté tendant vers l'expressionnisme plus mûr (avec des reflets mechtrovitchiens et futuristes) et vers le cubisme pour atteindre aujourd'hui cette nouvelle orientation objectiviste et constructiviste. Une exposition historique qui, en nous présentant et l'ancien et le nouveau dans leurs conditions historiques et leur continuité conciliée, nous incite à poser sur les choses, conscients de la nécessité de leur origine et de leur naissance, un regard objectif, à juger et les hommes et les oeuvres non selon les courants auxquels ils appartiennent, mais exclusivement selon leur valeur individuelle, essentielle”.¹⁹ Grâce à ces documents, et à d'autres, semblables, et surtout d'après les oeuvres d'art nous arrivons à la conclusion qu'à l'époque de l'Exposition, la pointe de l'avant-garde (futuriste, expressionniste ou cubiste) s'éteignait déjà et que le compromis n'était pas loin. D'une année à l'autre de nouveaux idéaux et de nouvelles sources étaient découverts, les registres et la physionomie de la décennie changeaient permettant d'indiquer ses constantes principales: Cézanne, les cubistes et André Lhote, les expressionnistes allemands, Signorelli, Poussin et Ingres. Il ne faut pas omettre des réminiscences ou préformations de ces exemples rapportés des académies de l'Europe Centrale: Munich, Vienne, Prague, Budapest et Cracovie où, avec des messages de Cézanne, Munch et Kandinsky,

arrivaient aussi des échos du cubisme ou expressionnisme et qui, à leur manière particulière pour l'Europe Centrale, rapprochaient Munich et Paris, éléments slaves et germaniques des éléments romains. Pourtant la critique de l'époque parlait de „néo-réalisme”, de l'„art constructiviste”.

En un mot, tandis que les nouveautés de l'époque précédente furent dans le signe du panthéisme héroïque, de l'amour de la nature, du tolstoïsme et populisme, de l'union et de l'extase politique, toutes en vibrations de lumière et de couleur raffinées ou en accords violents issues des humeurs existentielles et des passions, cette époque-ci est presque son opposition. C'est le reflet d'une connaissance différente, plus scientifique, presque dépourvue de passion qui agit puissamment sur la vision de l'art. Ce n'est pas un hasard que Rastko Petrović parle de la théorie de la relativité d'Einstein²¹. La relation entre des faits découverts s'est transformée symboliquement en rapport des données plastiques du tableau. Cette nouvelle idée intellectuelle du monde — qui a une influence décisive sur le morcèlement analytique d'objets et de formes autant que sur leur recombinaison synthétique — fait naître un caractère conceptuel nouveau du tableau, qui est de plus en plus conçu comme un cosmos en miniature, ayant ses propres lois, énergie, centre de gravitation, comme un total de révélations convergentes concernant la sensibilité et la plastique. Là-dessus Micić, R. Petrović et A. B. Šimić sont d'accord et disent (à propos de Šumanović) „que la peinture ne puisse et ne doive pas être une imitation (de la nature); la comparaison aux autres arts le prouve le mieux, car aux autres arts personne ne songe à demander ce que la majorité demande à la peinture”. Puis plus loin: „La nature est fuyante. Personne n'a encore su attrapper cette nymphe... non seulement un tableau cubiste, composé de formes géométriques, mais tout tableau depuis la nuit des temps est de l'abstraction par rapport à la nature”²². Convaincu de l'autonomie de l'art, il croit en pouvoir d'expression de la géométrie — dont le prisme donnait précisément les réfractions de l'époque — dont les horizontales et les verticales peuvent être l'équivalent de la paix, du silence, de la sérénité ou bien des poussées. Il considère que la meilleure définition en est la pensée d'Apollinaire: „La géométrie est au peintre ce qu'est la grammaire à l'écrivain”²³. En tant que conséquence de cette conception et de cette idée de l'autonomie de l'art vient la transformation de la méthode classique du choix des données visuelles en méthode moderne de leur réduction, qui mue souvent en méthode de l'abstraction.

On croit donc non seulement en art autonome mais aussi en „art synthétique” — seul „art synthétique” est... de premier choix, grand art. Peindre ne signifie pas remplir joliment une surface donnée, ou donner le dessin précis de ce que nous voyons, et encore moins déformer des contours arbitrairement ou suivant un plan

¹⁹ Voir le catalogue: *Ve Exposition d'Art Yougoslave, 1922*, IIC lycée de Belgrade, Beograd, Imprimerie Drag. Gregorić.

²⁰ Todor Manojlović: *Cinquième exposition d'art yougoslave, Misao, 1922*, tome IX, p. 1065.

²¹ Rastko Petrović, *Peinture constructiviste, Savremenik*, Zagreb, 1921.

²² A. B. Šimić, *De la peinture; Oeuvres complètes*, t. II, Zagreb, p. 465.

²³ Ibid.

préconçu... L'artiste à la formation contemporaine non seulement voit l'objet de son observation, mais en plus il connaît ou devine tous ses aspects et toutes ses significations, toutes les conceptions de cet objet, et au moment donné, dans les dispositions données, il doit sentir tout cela comme un ensemble qui, réalisé par sa virtuosité technique, ne représenterait aucun des aspects incidents de cet objet, aucune de ses nombreuses conceptions relatives, mais leur résultante, une entité nouvelle qui sera réellement la raison de toutes les assimilations et sentiments nous aidant à saisir l'importance de l'oeuvre et à voir l'objet dans un nouvel éclairage, dans une interprétation bonne et nouvelle."²⁴ (Sava Popović.)

La conscience intégrale, la méthode scientifique, l'art presque programmé où il nous semble sentir des impulsions et des croyances de l'„Esprit nouveau” font donc un des dénominateurs communs de l'avant-garde de l'époque. Car tout est à cette époque affaire de synthèse, de construction, de connaissance. Tout, et surtout le passé, fait objet d'une révision passionnée. „Aujourd'hui le „peintre doit être un chercheur accompli face à la sensibilité ancienne... Il s'agit de partir de l'abstrait aux dimensions les plus larges pour pouvoir, grâce aux connaissances, construire l'essence de l'existence et de l'être. — C'est pourquoi le style de notre époque se raffermir déjà, grâce à la construction des éléments connus, c'est à dire étudiés, à la synthèse de la création, qui est par son essence un fait psychologique dans le diagnostic de l'époque. Cette stylisation extrême du constructivisme est réalisée par un étalage étudié de la couleur et par la psychose mathématique des efforts et de la cristallisation. Evidemment — aussi bien dans notre existence que dans notre sensibilité il y a deux oppositions diamétrales: ou bien une chose est concrète, ou bien elle est abstraite... Donc les examinateurs de nos individualités abstraites sont aussi importants que ceux de nos individualités concrètes, l'objet de l'analyse primaire étant toujours dynamique, la synthèse des éléments est aussi dynamique (de même que toute existence), et nous devons saisir la distance de l'esthétique précise à la nouvelle phase de la dynamique constructiviste (Dragan Aleksić)²⁵. La tendance vers le global et l'intégral, vers le „trop réel”, le reflet du climat nouveau efface donc souvent l'anecdote sentimentale, ce qui est surtout sensible dans le cubisme et son ambition de substituer la connaissance à la perception sensitive, et le système sensibilisé des formes plastiques à la connaissance.

La peinture de cette époque est, pourtant, aussi bien le reflet d'un *Weltanschauung* contraire quoique complémentaire, caractéristique pour la période de la Première guerre mondiale et de l'Octobre (dadaïsme, futurisme, expressionnisme). L'expressionnisme, par exemple, a enregistré des images dramatiques, pathétiques — morales, sociales et philosophiques — laissées sur l'âme humaine, y engageant toutes les acquisitions de la révolution plastique, et le futurisme a enregistré la cacophonie, le rythme, le machinisme et la vitesse des temps modernes. — Enfin,

cette époque pose sur la tradition un regard neuf, intéressé: les uns y cherchaient la possibilité de percées plus profondes, d'autres la possibilité de retour au havre calme, au salut, fuyant les dilemmes d'une époque en bouillonnement.

Cependant, l'évolution et la succession de ces points de vue n'apparaît pas comme une suite chronologique. Il s'agit plutôt des mouvements parallèles aux dynamiques variables, ayant un début et une fin — mouvements complexes, rayonnants. A partir du noyau cézanniste on partait radialement dans des directions différentes: vers l'expressionnisme, le cubisme, le néoclassicisme ou le néotraditionnalisme.

La dominante générale est avant tout celle de ton, de climat et — surtout — de tendance vers la forme, mais forme conçue différemment et même contradictoirement. Car en effet toute cette décennie est à la recherche de la forme et de la structure, de même que la première et la seconde furent à la recherche de la lumière et de la couleur. La forme à la géométrie — extérieure ou intérieure — accentuée, rejetée par l'impressionnisme et adoptée par le cubisme, et sa domination sur la couleur fut le but commun „constructiviste” des artistes aux orientations globales différentes: des modernes et des conservateurs. La poétique de l'époque précédente a été démentie à l'unanimité, mais par des arguments moins unanimes — au nom de Poussin de même qu'au nom de Picasso — pour que ces négations mêmes soient conciliées en une synthèse, Mais encore un trait commun, devant qui ces différences entre les courants de la troisième décennie pâlisent, c'est ce que la réalité empirique n'est qu'exceptionnellement détruite et remplacée par la réalité esthétique.

Autant de raisons qui rendent toute systématisation de cette époque ambivalente et particulièrement difficile. Et pourtant un panorama de ses cours — que la Ve Exposition yougoslave a annoncés ou révélés — rendra plus nette l'idée de ces profils esthétiques particuliers ou généraux.

LE CEZANNISME

Carrefour de l'ancien et du nouveau, de la première et de la seconde période, le cézannisme permettait des conclusions et des choix différents. Le melon de rentier de Cézanne a fait naître la majorité de mouvements révolutionnaires du XX^e siècle: on pourrait même nommer avec précision les oeuvres qui les annoncent en particulier. Pourtant, leur aventure finie, Cézanne nous apparaît non seulement comme leur source mais aussi comme leur synthèse: dans la troisième décennie il est en effet et la cause et la conséquence.

²⁴ Sava Popović, *Sur l'art synthétique, Misao*, 1929, t. II.

²⁵ Dragan Aleksić, *Peinture constructiviste, Misao*, 1923, t. XI.

Que Cézanne ait été, à côté de Picasso et de Poussin, la personnalité centrale de ces processus contradictoires, dont on parlait en avant ou en arrière, toute une suite d'écrits publiés avant 1914 le prouve (Moša Pijade), et surtout ceux d'après 1918 parmi lesquels il faut mentionner en premier lieu les textes de A. B. Šimić *Peinture constructiviste*²⁶ ou de Branko Popović, parlant de l'Exposition yougoslave et disant que Cézanne a été „le réformateur de la peinture moderne au même titre que Léonard le fut pour la peinture de la Renaissance... il a été „le premier peintre moderne... qui a renoncé au plein-air”, qui „diminue l'importance de l'air... et rend la couleur à la matière”... reliant les contrastes du clair et de l'obscur comme un facteur important de la peinture. Ce n'est plus la forme ni des premiers naturalistes ni des impressionnistes. Cézanne a dit lui-même: „Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modèle, il n'y a rien d'autre que le contraste. Ces contrastes ne sont pas le fruit du noir et blanc, ils sont dûs aux sensations de la couleur (des valeurs). Le rapport juste des tons donne le modelé. Si les tons sont en harmonie les uns à côté des autres, si le nombre y est, le tableau se modèle lui-même. — Il ne faut pas dire modeler mais moduler.”²⁷ — Plus tard, en 1924, dans son essai documenté *Cézanne et ses disciples* où, entre autres, il cite la classification des cubistes par Apollinaire et cette distinction importante qu'il fait entre la „réalité de vision et la réalité de connaissance” — Petrov, défendant la création pure contre l'imitation de la nature, considère le cézannisme comme une confirmation moderne du principe créateur éternel.²⁸ Les critiques aussi bien que les peintres ont deviné que le cézannisme pose un des problèmes principaux: comment présenter le volume sur une surface plane à l'aide de la gamme des couleurs au lieu de la gamme des valeurs — qui ouvre le chemin vers le cubisme et qui ne sera pas résolu chez nous d'une manière suivie. Par contre — la couleur pure a été par principe rejetée par la peinture constructiviste.

Le rôle du cézannisme peut donc être envisagé de trois points de vue: en tant que source de nouvelles découvertes; en tant que conception contemporaine de la tradition; en tant que schéma fermé, vicieux et influence. Dans ce dernier cas — craignant le danger que l'idéal vivant de Cézanne ne se transforme en doctrine ou formule desséchée, Moša Pijade remarque dès 1912 que „pour de jeunes peintres Cézanne est... actuellement aussi dangereux que l'étaient autrefois pour de jeunes gens Nietzsche et Tolstoï”.²⁹ Nous examinerons donc, comme virtuelles, ses deux premières conséquences. Dans ce sens, parmi les peintres qui suivaient la voie de Cézanne vers la conception anti-impressionniste de la forme, des plans et de l'espace, il faut distinguer Branko Popović, Moša Pijade, Petar Dobrović, Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Milo Milunović, certains membres du Salon

de Printemps, notamment Becić, Marino Tartaglia, Jerolim Miše et autres.

Des peintures de Branko Popović (*Portrait du jeune savant, Autoportrait*) à la IV^e Exposition yougoslave, Moša Pijade a écrit en 1921 que „pour le connaisseur de la peinture française moderne il ne sera point difficile de sentir dans les petits portraits de Branko Popović l'influence du grand Cézanne”; que Popović „a bien compris la science de Cézanne: que le modelé est le résultat du rapport juste des tons et que la peinture se modèle elle-même si les tons y sont placés là où il faut et si le nombre y est”³⁰ Dans ses peintures exposées en 1919, dans le cadre du *Groupe d'artistes* il note aussi une grande connaissance, mais l'hésitation aussi. „Cette même contradiction pointe aussi dans les autres peintures de Popović. Son *Autoportrait*, si puissant dans sa forme, si bien conçu, porte cette contradiction en lui-même. Tandis que la figure est puissante et plastique, avec des clairs et des obscurs, le fond est plat et décoratif, sans éclairage, sans ombres, c'est une figure de Michelange, sur un fond de Vuillard ou de Matisse”.³¹ Kosta Strajnić dit également en 1925 que Popović a apporté „la valeur de tons de Cézanne et l'arabesque décorative de Gauguin”.³²

Mais dans les peintures de Moša Pijade lui-même on sent une hésitation discrète entre Manet et Cézanne, qu'on devine dans ses autoportraits connus de 1910 et de 1916, et surtout dans le *Jeune délinquant* (1926) et dans la *Nature morte aux oeufs* (1927). Plus tard le traitement et la composition plus spontanés — donc un réalisme de perception et d'exécution — se substitueront à la cristallisation et à la fermeté des formes.

Dans les oeuvres de Petar Dobrović le cézannisme apparaît également avant la première guerre mondiale, en 1912/14, dans la série des croquis de nus, pour passer parfois dans le cubisme et ensuite dans la fascination devant la tradition, le „grand art”, s'arrêtant vers le milieu de la décennie, coupé par l'exaltation pour Van Gogh. Si les dessins mentionnés (1913) signifient un cézannisme avancé — parfois la première phase du cubisme (qui était alors dans sa troisième phase, celle de synthèse), les huiles ultérieures (1914—1916) montrent un mélange du cézannisme et de la tradition (*Nature morte au vase blanc, Nature morte*, 1914). Son exposition de 1920 et ses toiles de la seconde exposition du *Groupe d'artistes* en 1911 sont dans l'esprit d'un cubisme cézanniste tempéré et du mépris de „l'éphémère et de la forme éventuelle”, „de la base scientifique”, „de l'art monumental du XX^e siècle”. Plus tard, ayant passé de la forme plastique à la forme picturale, du volume éclairé à la surface colorée, des valeurs aux coloris, le penchant pour une structure mesurée, réfléchie et pour un dessin classiquement pur, académique, suivra son expression panthéiste et hédoniste.

²⁶ *Savremenik*, année XVI, no. 3, 1921.

²⁷ Branko Popović, *Ve Exposition d'art yougoslave à Belgrade, Srpski Književni Glasnik*, 1922, vol. VI, p. 537.

²⁸ *Pokret*, no. 16, du 17 mai 1924, p. 270—273.

²⁹ Moša Pijade, *A travers l'exposition yougoslave, Mali žurnal*, Beograd, 1912.

³⁰ Ibid.

³¹ Moša Pijade, *Exposition du „Groupe d'artistes”, Beograd, Radničke novine*, 1. XII 1919.

³² K. Strajnić, *Petar Dobrović, Nova Evropa*, Zagreb, 1925, t. XI, no. 8.

Sava Šumanović a fait connaissance avec les principes de Cézanne et de Van Gogh déjà au lycée de Zemun, au cours du professeur Isidor Jung. Il s'agit là plutôt d'une base à son expression ultérieure, d'une influence sur sa formation intellectuelle et sur sa conception générale de l'art que d'une époque au style défini. Dans ce sens il a d'ailleurs écrit lui-même que Cézanne est „le grand moteur” et „qu'il n'y a pas de bon peintre aujourd'hui qui ne lui doit rien”.³³ Et pourtant avant Paris et avant ses études parisiennes il arrivait à Šumanović, — A. B. Šimić le constate à juste titre dans son essai *Peinture constructiviste* en 1921, — d'être sous une influence plus directe de ce courant.

Le cézannisme de Jovan Bijelić est évident surtout dans la suite des paysages faits durant la première guerre mondiale, en 1917 et 1918 en particulier, à Bihać, paysage dans une gamme des verts et des noirs (*Paysage forestier, Bihać*). Mais le foyer classique est remplacé par l'extension centrifuge des parcelles analytiquement décomposées de la forme et de la structure. C'est de Cézanne qu'il a pris le départ vers l'expressionnisme constructiviste et associatif (Mark, Kandinsky) puis, vers son opposition — le traditionnalisme constructiviste, dont les fondements laissaient également deviner le grand maître français, pour devenir, après 1929, un peintre de la couleur pure, des éclairages dramatiques et du geste tourmenté.

Contrairement à la majorité, Milo Milunović est resté protagoniste du rationalisme esthétique dont les oeuvres témoignent des influences équilibrées de Pompéi, de Sopoćani, de Poussin, Derain et de Cézanne. Depuis Osijek (1917) ou il peignait en impressionniste, jusqu'à sa transformation néoclassiciste à Paris en 1919 et l'époque brun-foncé vers 1928, et même plus tard, son expression, aussi différente qu'elle pût être selon la phase, partait d'une manière ou d'une autre de Cézanne, du „constructivisme”, de synthèse; par sa mentalité et par ses tendances il est un représentant type de cette époque. Son oeuvre des années trente, aux tonalités brunes et grises, à la matière raffinée, aux verticales et horizontales, au géométrisme intellectuel et formel (*Nature morte au violon, Nature morte à la pastèque, 1931*) est unique. Quelques années avant la seconde guerre mondiale il ne s'agit plus chez lui des conséquences du cézannisme, mais du cézannisme dans son aspect pour ainsi dire primaire. Après 1950 il disparaîtra, ou bien il se manifestera d'une manière créatrice en symbiose nouvelle avec des expériences de la peinture à fresque.

Entre Cézanne et Tartaglia évoluaient plus tard Đorđe Andrejević-Kun (*Autoportrait, 1930*) et Lazar Ličenoski (*Portrait du peintre Trevelian, 1931*); proche de Cézanne a été aussi Anton Gojmir Kos.

SALON DE PRINTEMPS (1916—1928) — COMPOSANTE CEZANNISTE

Parallèlement à l'expressionnisme, le cézannisme s'est manifesté aussi au *Salon de Printemps*, qui a été „la seule forme de l'activité organisée et continue, collective, dans le domaine des arts plastiques dans son époque, et en tant que tel il s'impose avant tout autre à tout abord historique comme la seule unité de synthèse possible³⁴. Les principaux courants de la troisième décennie représentent, en Croatie, en une grande mesure une conséquence logique de l'époque précédente, contrairement à ce qui fut en Serbie et en Slovénie. Car en comparaison avec Nadežda, Miličević et Milovanović — le cubisme et le néoclassicisme représentent une anti-thèse complète, de même que l'expressionnisme des frères Kralj et de Pilon en comparaison avec Jakopič, Jama et Grohar. Pourtant la *Kroatische Schule*: Račić, Kraljević, Becić, fascinée par Leibl et Manet, voire par Cézanne, a déjà préparé avant la guerre la domination de la forme consistante sur la couleur fluide; de là on pouvait déjà passer sans heurts au cézannisme, ou néoclassicisme, en gardant une certaine continuité.

Le *Salon de Printemps* fut le carrefour du cézannisme, de la sécession, de l'expressionnisme et du néoclassicisme. Le pathos sécessionniste de *Medulić* fut assourdi, mais il survit dans des compositions et les portraits de Miše, Šulentić et Ljubo Babić, — tandis que le fil purement plastique, venant des trois fidèles du *Cercle Munichois*, et surtout de Kraljević, a été très accentué. Steiner, Trepše, Uzelac, Gecan, Varlaj, Tiljak et autres, subissant l'influence évidente du milieu social et de l'ambiance historique et culturelle, réunissent des expériences différentes allant de Manet jusqu'à l'expressionnisme allemand et jusqu'au cubisme, l'élément plastique étant toujours plus important que l'élément littéraire, aussi bien grâce aux peintres que grâce aux critiques et en premier lieu à A. B. Šimić et Iljko Gorenčević. Bašičević considère qu'au début de la troisième décennie le *Salon de Printemps* est réellement compact grâce aux affinités communes pour la palette de Miroslav Kraljević, pour les nuances du vert, pour la facture vivante, et que tout cela est sensible chez des peintres pourtant arrivés de divers côtés: Becić, Babić, Miše, Šulentić, Gecan, Uzelac, Varlaj, Milunović, V. Stanojević, Bijelić, Konjović et même Tartaglia et Ignjat Job³⁵. Et Božidar Gagro considère que le cézannisme, „ou en définitive la stylisation cézanniste, est la plus marquante... caractéristique commune de la seconde, peut être la plus importante, époque du *Salon de Printemps* depuis 1919 à 1922. Sans égard au fait qu'ultérieurement cette voie puisse être étrangère et à Uzelac et à Gecan et à Varlaj et à Trepše, il est hors de doute que tous leurs débuts — ainsi que les premières oeuvres de Šumanović et Bijelić et en même temps la phase de

³³ Sava Šumanović, *Peintre sur la peinture, Književnik*, Zagreb, no. 1, mai 1964.

³⁴ Božidar Gagro, *La peinture du „Salon de Printemps”, 1916—1928, Život umjetnosti*, Zagreb, no 2.

³⁵ Dimitrije Bašičević, *Sava Šumanović*, Zagreb, 1960.

Blažuj de Vladimir Becić, plus ou moins profondément, plus ou moins durablement, sont orientés vers la construction par tonalités et les coloris de la peinture de Cézanne.”³⁶

La transition entre la première et la seconde période de l'art moderne croate, c'est justement Becić, à l'époque seul membre vivant du trio de Munich. Dès l'Académie en 1906 et 1907 il arrive à une synthèse très accomplie du ton et de la forme (*Nu devant le miroir*, 1906, *Nu de femme aux journaux* et *Nu de la jeune fille près de la table*, 1907). A Paris en 1909 il fait la copie de *Balcon* de Manet et fait la connaissance des oeuvres de Cézanne. Ensuite après Osijek, Beograd et Bitola, après la Ière guerre mondiale, depuis 1919 il vit près de Sarajevo dans un atelier en pleine nature, et c'est son époque de Blažuj, par plusieurs de ses traits époque cézanniste (*Tournesols*, *Autoportrait*, tous les deux de 1920), qui évolue d'abord lentement vers une phase tempérée de l'expressionnisme constructiviste (*Vera et Mira* en 1924) et ensuite vers la pureté classiciste, ingrienne, de lignes et de formes (*Portrait du sculpteur Ivan Meštrović* en 1926). Plus tard la forme pleine, dense sera remplacée par une expression plus passionnée, plus illustrative, par la légèreté dynamique.

Durant ces études en Italie Marino Tartaglia a été touché par son climat (il expose en 1918 avec Carrà, Soffici, De Chirico, Prampolini etc.), ce qui est révélé par *l'Autoportrait à la pipe* de 1921, détruit. A Split, Vienne, Beograd et Zagreb il fait des toiles aux formes fermes, cylindriques et à la tonalité douce, cultivée et unie d'une gamme pure où le cézannisme, quoique mêlé à l'expressionnisme et au néoclassicisme, est resté tout de même l'expérience de base (*Les Poissons*, 1918, *La Nature morte à la statue*, 1921, *la Coiffure*, 1925, *le Petit Tambour*, 1926 etc.) A propos de ses peintures exposées à la Ve Exposition yougoslave Branko Popović a écrit qu'il „est proche de certaines oeuvres de Cézanne. Mais déjà les couleurs qu'il utilise (gris, gris-rosé, gris-bleu, gris-mauve, gris-jaune) et surtout une conception très raffinée, délicate, qui saisit la réalité dans un état d'âme très émotif, tendre, et troublant, distinguent nettement Tartaglia...”³⁷ A la fin de la décennie pourtant, à Paris en 1927/8, la plasticité sculpturale des formes disparaît, mais la subtilité des tons reste en tant que marque principale de sa personnalité (*Mon atelier à Paris*, 1928) ce qui sera également la caractéristique de son époque de Zagreb (après 1930). Le cézannisme est sensible dans la création de Jerolim Miše dans des toiles telles que *Pučišće* de 1923. *Petite fille* de 1929 et dans une certaine mesure dans les *Pins de Supetar*, 1928. Après son expression plate, décorative et sécessionniste vers 1922, et surtout à la suite de son séjour à Paris en 1925, cette note-là sera plus marquée.

Marijan Trepše a également subi une certaine influence de Cézanne (*Autoportrait* et *Paysage Dalmate*).

Il a déjà été dit que, en tant que doctrine et en tant qu'expérience vivante, le cézannisme ait permis un développement rayonnant dans des directions différentes, vers le cubisme — grâce à sa conception du tableau en tant que cosmos en réduction, système de formes pures, géométrisées, „absolues”; vers l'expressionnisme — grâce à son accent insistant mis sur le caractère et l'aspect intérieur des objets par le truchement de la déformation de l'objet, par l'intensité de la couleur, de la ligne et de la forme; vers le néoclassicisme — grâce à sa tendance vers Poussin, vers l'absolu, le général, le définitif. La percée vers ces mouvements s'est produite dès le début de cette époque, pour se transformer ensuite en néoclassicisme et d'une manière générale en traditionnalisme. Mais dans le spectre de ses tendances initiales, purement plastiques, le cubisme — ou plus précisément le post-cubisme, reste dominant.

LE CUBISME; LHOTE

Si nous faisons exception des dessins cubistes de Dobrović, composés des formes cristalloïdes, dont nous avons déjà parlé comme du début de notre cubisme et qui ont apparu (Paris 1913, 1914) six ans après que Picasso ait taillé „à coups de hache” les *Demoiselles d'Avignon*; les aquarelles, dessins, collages de Radović; les oeuvres de Milan Konjović de 1922 et certains tableaux et lins de Miahilo Petrov (*Composition n° 77*, 1914³⁸) le courant cubiste de la peinture „constructiviste” est issu directement de la gamme des idées post-cubistes d'Ozenfant et Janneret (Le Corbusier — purisme) et surtout par les „cubistes français” „tempérés”, A. Lhote, Marie Blanchard, Roger de la Fresnaye, Marie Laurencin, idées formulées dans la *Peinture moderne* d'Ozenfant et Janneret, dans les *Notes sur l'art* d'Ozenfant et dans les livres lucides d'André Lhote ainsi que dans les déclarations des autres. Pour eux tous la révision critique, la „correction” du cubisme est caractéristique et le rattachement de la vie, de la nouveauté à la tradition.

Cependant l'influence d'André Lhote est la plus directe. Son cours et ensuite son Académie à Paris au numéro 10 de la rue d'Odessa, ont été fréquentés par une dizaine de nos peintres: Sava Šumanović, Milan Konjović, Zora Petrović, Sonja Kovačić-Tajčević, Milenko Šerban, Ivan Lučev, Oton Postružnik, puis Momčilo Stevanović — peintre, critique et historien, Sergije Glumac — aujourd'hui presque tombé dans l'oubli, Milica Čadević et Vera Nikolić-Podrinski. Sa peinture figurative a continué, dans un revêtement cubiste, la passion pour le sujet, pour l'anecdote. Contrairement aux cubistes il peint la composition, le paysage, la figure, plus rarement la nature

³⁶ Božidar Gagro, Ibid.

³⁷ Branko Popović, Ibid.

³⁸ Faits pour le livre *77 suicidés* de V. Poljanski (Information fournie par l'auteur).

morte. Excellent connaisseur de maîtres anciens, il concilie le cubisme et la renaissance croyant que la continuité est indispensable pour que la peinture puisse se développer et se faire adopter. De même que Roger de la Fresnaye, il croyait indispensable un attachement „à une beauté connue précédemment”. En plus du sujet, de la construction cubiste et de la composition classique, il a introduit aussi la troisième dimension — la profondeur. Il considérait que son expression pouvait être résumée par ces mots: „l'inspiration romantique et la technique classique”. „Sa peinture toute entière est totalitaire, là j'entends qu'il tend vers un art total où la couleur impressionniste est fondue avec le dessin cubiste, l'ambiance de Cézanne avec la forme de Picasso” (Dorival).

Sur le caractère et les convictions de notre troisième décennie témoigne le mieux l'interprétation de Lhote, donnée en 1924 par son meilleur élève Sava Šumanović: „Entre Picasso et Derain une place particulière revient à André Lhote. Ayant approfondi, comme aucun des peintres modernes ne l'a fait avant lui, les lois de la peinture chez les maîtres de la renaissance, cet esprit très intelligent et très vif a éprouvé le besoin de trouver une base scientifique à son style. Il a épuré „le langage pictural” de tous les éléments qui ne sont pas contemporains (économiques) et clairs. Sentant que le tableau est une oeuvre architectonique (l'étude de Signorelli l'en a convaincu) il a examiné les valeurs plastiques et la structure ornementale (plane) du tableau. Sachant que le tableau est la surface à laquelle le peintre par la puissance de sa volonté créatrice donne son monde plastique organisé (et non ce trompe-l'oeil qu'on appelle la perspective), il a découvert que le tableau peut donner le rythme des maîtres anciens sans les imiter. Il prend comme fond „le cadre renaissance” déjà décrit, et sur cette base géométrique constante il inscrit son analyse”.³⁹

Le rationalisme de Lhote ne comportant pas ce noyau sombre irrationnel, intuitif, imprévu, comme c'est le cas d'autres cubistes et de Picasso en premier lieu, ce noyau échappant au „système”, son expression a pu être sans difficulté réduite à une formule sûre, à la „science”. Šumanović est celui de nos peintres qui a eu une très grande oeuvre cubiste, d'autant plus que Dobrović ait détruit la sienne⁴⁰ — sauf les dessins. C'est un peintre à la mentalité très particulière qui se profilait en relief sur le fond expressionniste de l'époque. Šimić a bien remarqué que „son vocabulaire pictural — et c'est le mérite de ses maîtres, peintres français modernes — est en effet celui de peintre, car il consiste uniquement en formes pures, plastiques; et ses paroles de peintre ont une signification très précise, car ce sont des formes géométriques”...⁴¹ Il a commencé à partir de Cézanne, il a étudié chez Lhote, mais comme il le dit lui-même dans son autobiographie, Lhote n'a pas été le seul à exercer une influence sur lui; Picasso, Gromaire, Derain et Friesz ont

également laissé leurs traces. Son époque cubiste et post-cubiste dure de 1920 à 1925, comprenant les cycles cézanniste, analytique (*Sculpteur dans l'atelier, Nature morte à la pendule*, les deux de 1921) et synthétiste (*Nature morte*). Par ses problèmes esthétiques le second cycle, celui d'analyse, est le plus important en raison de l'idée de la pluralité des perspectives et de la simultanéité, en raison d'une existence plus complète de l'objet dans la conscience et dans l'espace. Mais dans sa phase de synthèse Šumanović, aussi bien que Gris, d'un cylindre fait la bouteille laissant la possibilité de — retour. Et en effet, vers 1925 il évolue vers le néoclassicisme et ensuite, niant entièrement son développement précédent, vers l'expressionnisme coloriste (1926/7).

Konjović n'a passé, en 1924, que deux semaines chez Lhote. Dans ses tableaux de 1920—1923 on retrouve d'abord l'influence de Cézanne et parfois de l'expressionnisme, et en 1922 — donc avant Lhote seule l'influence du cubisme et de ses dérivations. Il peignait pour ainsi dire parallèlement des tableaux aux différentes caractéristiques de style. Des oeuvres telles que *Nature morte grise* ou *Nature morte cubiste*, appartiennent, avec celles de Šumanović et de Radović, au dernier degré de la transposition cubiste. Cependant depuis 1924 il peindra de nouveau, dans un esprit dévolutif, à la manière cézanniste — ensuite „classique”, jusqu'en 1927. Plus tard il maîtrisera subitement le contour, la matière, la couleur et l'espace nouveau (*Table rouge*, 1927) et atteindra son choix définitif — l'expressionnisme coloriste commençant par sa première phase, phase bleue.

Zora Petrović n'a passé que deux mois à l'école de Lhote en 1925 et pourtant cela s'est senti à sa première exposition individuelle de 1927. Mais son tempérament n'a pas pu supporter longtemps la méthode rationaliste et la méditation indispensable pour poser et résoudre les problèmes plastiques. — Il en est de même avec Stojan Aralica et Milenko Šerban — le géométrisme de leurs tableaux est adouci par la lumière et la sensibilité intimistes.

Entre 1921 et 1924 Ivan Radović, dans de nombreux dessins et aquarelles décompose souvent la forme à la manière expressionniste, futuriste ou cubiste, conscient de l'idée de la simultanéité, et il fait des collages cubistes abstraits. Sur des coupures de journaux collées — et dans ses tableaux aussi — apparaissent des lettres, des chiffres, des mots.

Sonja Kovačić est celle qui a, avec Šumanović, travaillé longtemps chez Lhote. Pourtant son cubisme est beaucoup plus mesuré, plus doux, intellectuellement moins défini. A propos de son exposition individuelle à Belgrade en 1926, Milan Kašanin a écrit que „non seulement le cubisme en particulier, mais la conception de la peinture moderne en général ne l'ont touchée que superficiellement et souvent elle les renie complètement”⁴². Son *Baigneur* (1927) est peut être la meilleure et la plus marquante de ses oeuvres: c'est une vision presque empi-

³⁹ Sava Šumanović, *Un peintre sur la peinture*, *Književnik*, no. 1, Zagreb, mai 1924.

⁴⁰ Renseignement donné par l'épouse du peintre, Mme Olga Dobrović.

⁴¹ Antun Branko Šimić, *Uz elac, Kritika*, Zagreb, 1922, avril, t. IV, p. 170—173.

⁴² Milan Kašanin, *Trois expositions de peinture*, *Srpski Književni Glasnik*, 1926, t. XIX, p. 546.

rique, en trois dimensions, aux réfractions géométriques de lumière et de formes.

Kamilo Ružička décompose également la forme à la manière expressionniste et cubiste et trouve de rares rapports coloristes (*Autoportrait*, 1923).

Les compositions du Triestin August Černigoj, qui a étudié pendant un certain temps à Weimar, à Bauhaus⁴³ et qui a traversé la distance de l'impressionnisme à Picasso et Malevitch, seraient plutôt l'expression de suprématie du cubisme analytique et du point conceptuel extrême de notre avant-garde.

Les qualités générales de ce moment cubiste de la peinture „constructiviste” yougoslave consistent en suprématie du volume et de l'espace sur la couleur et la ligne, en suprématie de la première (cézanniste) et de la troisième (synthétique) phase du cubisme sur la seconde (analytique) et surtout de la post-cubiste, tempérée, sur toutes les autres. La gamme des valeurs a remplacé la gamme des couleurs. Le cubisme avancé, analytique, n'apparaît qu'incidemment (Šumanović); l'objet est rarement morcelé pour que ses parties servent à une nouvelle entité. D'ailleurs la métamorphose radicale de l'objet était considérée comme une erreur (purisme). Il est de règle que tous les profils de son existence dans l'esprit et dans l'espace ne soient pas donnés: il n'est pas présenté tel qu'il existe, mais tel qu'on le voit — d'un point donné, plus géométrisé et stylisé que transposé à la manière cubiste. Son intégralité n'est pas atteinte, il en est de même avec „le trop réel dans l'art nouveau” et avec „la fusion du temps et de l'espace” (Rastko Petrović)⁴⁴. Parallèlement continue le sujet, la narration — ce qui révèle l'hésitation, l'ambivalence spirituelle, le voisinage de l'expressionnisme et du néoclassicisme: l'objet a rarement remplacé ou absorbé le sujet. De même notre cubisme n'a réussi à construire un espace neutre, „absolu”, sans perspective ni lumière, que partiellement. La troisième dimension, profondeur, est soulignée presque spectaculairement. Le collage en tant qu'élément de la composition et signe évident de l'objectivation du tableau n'apparaît qu'exceptionnellement (Radović). L'idée esthétique, flottant dans l'air et que précisément le cubisme pouvait stimuler, à savoir que „le contenu principal de la forme c'est le contenu formel”, que la notion de la forme est séparée de la notion de l'image, que dans le caractère de l'extérieur réside le principe intérieur de l'oeuvre d'art (Focillon) — cette idée n'a pas encore été adoptée. La réaction au cubisme (purisme, Lhote) a exercé plus d'influence que le cubisme lui-même. Tout cela signifie, en fin de compte, que l'empirique n'a pas encore été transformé en conceptuel. C'est ce qui fait que notre cubisme de la troisième décennie signifie exceptionnellement la fin de „l'époque de l'illusionnisme empirique”, et en général sa continuation et son écho. Ce serait plutôt de l'exercice que de la création — c'est ce qu'ont constaté (et même à propos de Šumanović)

Micić aussi bien que A. B. Šimić. Dans le cézannisme et dans le cubisme les peintres cherchaient plus l'ancien que le nouveau, le fait que l'influence de Lhote ait été plus grande que celle de Picasso, de Braque ou de Gris l'indique clairement. On pourrait donc dire que nos „cubistes” ont traversé cette phase dite „de tôle” comme une école, comme une nécessité imposée par l'époque, confirmant et croyant en cet aphorisme célèbre de Vauxcelles, démenti par l'histoire: „Le cubisme mène dans l'art à condition qu'on en sorte”. Et en même temps que le cours impulsif, „dionysiaque” de la peinture serbe et yougoslave répond mieux au tempérament bouillant et fataliste des Balkans, au trauma romantique et à la miniature lyrique, à l'image sociologique d'un petit milieu non développé dont l'art ne voit qu'incidemment le sentiment sublimé en philosophie et où il n'embrase qu'exceptionnellement les astres froids du lointain.

L'EXPRESSIONNISME DE LA FORME

Sur son chemin du cézannisme au cubisme et du cézannisme ou cubisme à la tradition — la vision febrile de la nouvelle génération s'avancait aussi dans le climat de l'expressionnisme: celui du subconscient, du dynamisme, du mystère et du grand message. Mais l'expressionnisme inclut précisément des mouvements et des expériences qui font le foyer plastique de l'époque — le cézannisme, le cubisme, le futurisme⁴⁵, ce qui a permis à Hervart Walden, éditeur de la revue *Der Sturm*, d'en donner une définition excessivement large. Aussi bien que le surréalisme plus tard, il est une „école ouverte, éternelle, sans „style” précis, mais à la philosophie précise, qui se renouvelle en adoptant des formes et moyens actuels pour que son memento soit vivant, de son temps. Mouvement de base de la culture européenne, il a, d'une manière générale, résumé et uni la révolution dans le domaine de la forme avec la révolution du domaine de l'esprit et des sentiments, les expériences de la *reine Sichtbarkeit* avec les expériences de l'*Einföhlung*, le national et l'universel, le social concret avec la métaphysique abstraite. Cette dualité connue et caractéristique, qui rend difficile toute systématisation précise (dilemme: critère formel ou celui du contenu), Otto Karl Bach l'a expliquée de la manière suivante: *One segment of artist placed its belief in the autonomy of plastic form and the other segment in the autonomy of psychological force and statement*”⁴⁶. Cependant ces deux facteurs ne sont pas indépendants l'un de l'autre; au contraire, le premier — forme, est en fonction directe du second, intellectuel — l'Occident et

⁴³ K. Dobida, *Impressionnisme, expressionnisme, cubisme, Kritika*, Ljubljana, 1925, t. 6, p. 89-90.

⁴⁴ Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, *Savremenik*, Zagreb, 1921.

⁴⁵ A l'exception de Oskar Herman, Ljubo Babić et Božidar Jakac dont l'expressionnisme n'est pas du genre „constructiviste”.

⁴⁶ *German Expressionism*, préface à l'exposition *German Expressionist*.

l'Orient, Kandinsky et Picasso sont réunis en une synthèse et la possibilité d'une conception globale du monde et de l'expression totale de l'homme est offerte (Mihailo Petrov a traduit en 1922 *La peinture en tant qu'art pur* de Vassili Kandinsky)⁴⁷. D'après Selesković l'expressionniste voit les objets qui l'entourent comme autant d'„éléments constitutifs" de son moi. „Les expressionnistes font consciemment ce que les peintres avant eux faisaient instinctivement"⁴⁸. La doctrine de l'expressionnisme a été d'ailleurs plus proche de notre artiste, car elle a gardé le noyau romantique traditionnel, qu'on rattache d'habitude à la notion de l'art, leur permettant — voire les stimulant — des expressions des neuroses subjectives, des confessions, de moyens nationaux. Il est caractéristique par exemple que Micić, qui, semble-t-il, n'estimait pas tant la peinture, puisqu'il a pu écrire qu'elle est „un art de second ordre, mais un métier de premier ordre", — a vu sa chance (aussi bien que celle de la musique) précisément dans l'expressionnisme et non dans le cubisme, les mathématiques et la géométrie; d'après lui le cubisme est un cadre destiné à l'architecture et à la sculpture.⁴⁹

Le cézannisme de Bijelić n'a pas mué en cubisme, comme celui de Šumanović, mais en expressionnisme du genre de Marc et Kandinsky: en rythmes puissants, en densité et concentration des formes, en voix prophétique et vision cosmique (*Combat du jour et de la nuit*, 1919 et *Paysage abstrait*, 1920). Micić ne reconnaît donc que lui (il fait de sérieuses observations à Šumanović, Dobrović et Nastasijević), considérant qu'il est „le seul expressionniste chez nous, qu'il a „le sens de la couleur comme on a le don de musique", citant le *Combat du jour et de la nuit* et surtout la *Couleur dans l'espace* leur donnant la primauté, en tant qu'abstraites et intellectuelles, sur des toiles „qui présentent un objet ou des nus". Rastko Petrović parle en 1921 de ses paysages abstraits les trouvant admirables. Il est, dit Petrović, si „plein de vie et nouveau que cela force l'admiration"⁵⁰. Et de Dobrović il dit qu'à un moment donné il est allé si loin dans la dématérialisation des objets qu'ils ne reflétaient et ne suivaient que les lois éternelles de tons froids et de tons chauds, pour pouvoir, armé de ces connaissances, atteindre une orchestration plus riche. Il construisait ses tableaux en grandes surfaces géométriques sans se référer à aucune réminiscence d'objets. Par cette gymnastique abstraite il résolvait des principes purs, essentiels de la peinture.⁵¹ Mais Bijelić se dirigera rapidement vers la rive opposée, celle de la tradition.

Šumanović est également loin d'être fidèle au cubisme, il est parfois proche non seulement de l'expressionnisme allemand, mais aussi de l'expressionnisme français — il

a indiqué lui-même l'influence de Gromaire révélée par son muralisme; ses grandes toiles ou de grandes formes soulignées sont rythmées, mais l'objet n'y a pas remplacé le sujet, la forme ou l'intention plastique — le thème, l'intention littéraire. Rastko Petrović mentionne d'ailleurs „le réalisme expressionniste" comme une de ses phases.⁵² Tout en étant au carrefour du cubisme et d'Ingres, ces toiles ont le caractère des *Existenzbild* (Manojlović) et le cachet réellement expressionniste (*A la source, Marin au port*, 1921).

Ivan Radović, comme nous l'avons déjà souligné, fait des centaines de dessins et aquarelles expressionnistes, parfois futuristes qui, par le conflit abstrait dans l'espace concret se transforment souvent en collision d'énergies lumineuses et de mouvements. Parallèlement il crée des oeuvres appartenant à l'expressionnisme figuratif basé sur la déformation et la stylisation accentuée. Et Pomořić traverse une phase de l'expressionnisme semi-abstrait d'abord, et ensuite figuratif (*Saint Jean Baptiste ou Joueurs de cartes*).

Influencé par l'ambiance de Prague, Milan Konjović groupe parfois des formes géométriques pour souligner puissamment un caractère (*Portrait de Kotur*, 1922).

Des villes et paysages de visionnaire dûs à Dušan Janković sont expressifs par le vide glacial du mouvement, et exceptionnellement certaines oeuvres de Veljko Stanojević le sont par l'histoire des faubourgs de la grande ville, teintée de romantisme.

SALON DE PRINTEMPS 1918—1928 — COURANT EXPRESSIONNISTE

Si Micić considère, en 1920, que l'expressionnisme soit une „inconnue" au *Salon de Printemps* c'est parce que sa définition en est trop ambitieuse: „L'art qui rompt avec l'imitation"⁵³. En fait l'expressionnisme figuratif y est très visiblement présent en tant qu'angoisse, projection inquiète, douloureuse, romantique du réel dans l'homme et de l'homme dans la réalité. Cette même année — 1920, Batašić considère par exemple qu'à l'exposition du *Salon de Printemps* „règne la Laideur, Laideur absolue... Toutes les formes se sont déformées et devenues laides, tout parle d'une horrible, inconcevablement horrible catastrophe de la Beauté"⁵⁴. Ces paroles sont en fait une image

⁴⁷ *Misao*, 1922, Beograd, t. 20, cahier 1, p. 1379—1382.

⁴⁸ *Expressionnisme, Misao*, Beograd, 1921, tome VII, cahier 44.

⁴⁹ *Peinture contemporaine nouvelle et annoncée, Zénith*, juin 1921, no. 5.

⁵⁰ *Exposition de Bijelić, Dobrović et Miličić, Radikal*, no. 22, du 9 IX et no. 25 du 12 XI 1921.

⁵¹ P. Dobrović, *Exposition de M. Emanuel Vidović, Exposition de M. Jovan Bijelić, P. Dobrović, S. Miličić, Srpski književni glasnik*, t. IV, no. 6 du 16 XI 1921.

⁵² Rastko Petrović, *Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, Savremenik*, année XVI, no. 3, Zagreb, 1921. *Peinture constructiviste I*.

⁵³ Ljubomir Micić, *A travers le Salon de Printemps 1920, Nova Evropa*, Zagreb, 1920, le 16 décembre, t. 1, no. 12, p. 466/7.

⁵⁴ Slavko Batašić, *Beauté ou Laideur, en souvenir du Salon de Printemps, Nova Evropa*, Zagreb, 1920, le 16 décembre, t. I, no. 12, p. 468.

phénoménologique inconsciente, dense, de l'expressionnisme, une preuve de son existence. Il est vrai que sa fugue traverse de diverses structures formelles: dans l'esprit de Munch cristallisé (Trepše), d'un Cézanne littérairement dramatisé (Uzelac) ou d'un classicisme constructif (Tiljak) etc.

L'expressionnisme de Ljubó Babić (comme d'ailleurs celui de Oskar Herman) n'a pas été touché par l'esthétique de la peinture constructiviste, on doit donc sous-entendre ici ce moment essentiel du climat d'après-guerre à Zagreb, exprimé par de la rhétorique pathétique, par de grands gestes ou thèmes, par le romantisme de la revolte de la mort et des catastrophes (*Drapeau noir*, 1916; *Golgotha*, 1917; *Crucifix, Corrida*, 1911; *Devant la vitrine de fleuriste*, 1929).

La critique de l'époque parle surtout de Tartaglia en tant qu'expressionniste, ce qui d'ailleurs est avant tout justifié par son exceptionnel *Autoportrait* de 1917, par ses coloris de visionnaire et par sa déformation également contraire aux „idéals constructivistes” de l'époque. Pourtant, quoique sa forme se raffermît et la couleur devient monochrome, le geste intérieur et le geste extérieur souligné restent (*Mon père*, 1918). Nikola Polić a écrit en 1920 que „pour nos nerfs passésistes, complètement nouveau n'est que M. Tartaglia. Sa caractéristique est de cacher entièrement l'effet des couleurs. Dans cinq tableaux nous ne rencontrons qu'une seule couleur, une seule tonalité... M. Tartaglia est le seul représentant de l'expressionnisme à cette exposition et pourtant ses toiles ne nous ont pas effrayés...⁵⁵ Plus tard sa vision se calmera et se fixera sur le ton, sur une forme calme, tendue, sur une structure cézanienne.

Certaines oeuvres de Vilko Gecan, surtout les dessins du cycle *Clinique* de 1920 et 1921, révèlent une vraie nature expressionniste; elles nous font vivre, dit Nikola Polić, „des visions nevrosées, exsangues, presque celles d'un morphinomane”; ces toiles, avec celles de Šulentić, „présentent surtout des extrêmes du normal”⁵⁶. Ses dessins, déjà mentionnés, lui valent d'être en 1920 distingué par Micić, à côté de Tartaglia, parmi les membres du *Salon de Printemps*, car ils „sont inoubliables et agissent comme la musique sombre de l'enterrement humain”⁵⁷. Mais l'expressionnisme constructiviste n'apparaît que dans les lithogravures *Esclavage à Sicile*, 1921. Durant cette année variable la forme et la couleur luttent, et il semble presque que Gecan, „decevant tous ceux qui en ont fait le porte-drapeau de l'art nouveau” remplacera le conceptuel par de „la peinture solide et ferme spontanée”⁵⁸. Šimić dira pour lui en 1921, qu'il est „surtout le peintre de ce qu'on dit états d'âme, c'est à dire les figures humaines de ses tableaux reflètent quelque chose d'intérieur, le mouvement de la tête, du corps, en un mot le

tableau tout entier dit quelque chose, raconte... (Un des principaux expressionnistes du genre de Gecan, c'est par exemple Oskar Kokoschka)”⁵⁹. Mais la tendance constructiviste, provisoirement repoussée au second plan, réapparaît pour donner, cette même année, le chef-d'oeuvre de Gecan et de toute cette décennie, *A l'auberge*, 1922, et *A table*, 1923, aux thèmes caractéristiques pour l'école de Zagreb de l'époque. Il a été sous l'influence directe de l'Allemagne, où il a fait ses études en 1913 et en 1923, et indirectement de Paris: du cubisme et du cézanisme. Son départ en Amérique (1924—1928) a fait dominer la couleur sur l'élément constructiviste.

Uzelac continue à cette époque la ligne de Kraljević, c'est-à-dire celle de l'expressionnisme de Toulouse-Lautrec, la déplaçant vers la forme géométriquement définie et aux ombres accentuées, particulièrement pure dans le cycle des paysages parisiens aux usines. Mais bientôt l'anecdote reprend le dessus. Constatant en 1922 qu'„il n'est pas allé aussi loin vers l'abstrait que Šumanović, quoiqu'on aurait pu s'y attendre d'après certaines de ses oeuvres”, A. B. Šimić a donné quelques constatations justes: il considère que Uzelac „est en général une nature qui ne peut se satisfaire du jeu des formes purement abstraites”. En effet Uzelac emprunte certains éléments à Cézanne et au cubisme pour donner, paradoxalement, la forme à l'anecdote souvent trop accentuée qui descend jusqu'au satanisme bien joué, en fait jusqu'au romantisme doucereux de la pourriture morale.

Dans le cadre du *Salon de Printemps* Šulentić s'est également présenté en expressionniste. Le fameux *Portrait du Dr. Pelc* (1927) est dans le signe d'un expressionnisme psychologique et d'un équilibre complet de la forme et de la couleur; il peint des nains, des dégénérés, des deshérités. En 1917 il va évoluer vers l'expressionnisme de la forme, de la stylisation et de la déformation. La pureté cristalline formelle de sa vision est peut être à son sommet dans des paysages tels que *Rue dalmate* de 1918, *Motif du Vieux Zagreb*, de 1925 ou le portrait de l'architecte Pitchman de 1926, et l'*Autoportrait* de 1929 etc. Plus tard, ainsi que la majorité de peintres, il adoptera une écriture plus directe et plus dynamique.

Dans ce climat expressionniste entrent aussi les aquarelles de Varlaj, ses paysages marins ou ceux aux longues ombres dramatiques et aux arabesques des arbres (*La Maison rouge*).

Un réflét de l'expressionnisme existe aussi dans les toiles de Režek, qui se situent quelque part entre Cézanne, Picasso et Hofer, ainsi que dans la forme tendue et l'ambiance de Leo Junek.

La majorité de ces peintres continuera à créer plus tard, au cours de la IV décennie, dans l'esprit expressionniste, mais la forme géométrisée sera remplacée par de la couleur dynamisée. Le but commun restera l'intellectuel, la tendance vers une extériorisation complète de la vision intérieure et de la personnalité.

⁵⁵ Nikola Polić, *Kritika*, no. 1, année I, Zagreb, le 10 octobre 1910.

⁵⁶ *Kritika*, no. 1, année I, Zagreb, le 10 octobre 1920.

⁵⁷ Lj. Micić, *Ibid.*

⁵⁸ Petar Kržanić, *XI exposition du Salon de Printemps*, Zagreb, 1921, septembre-octobre, t. 9-10, p. 377/9.

⁵⁹ T. Manojlović, *V Exposition yougoslave, Misao*, t. IX, p. 1072, 1922.

Il s'agissait pourtant des moments passagers et pas si nombreux (du moins en ce qui concerne ceux d'avant-garde) dans une oeuvre par ailleurs énorme de ces peintres. Le véritable expressionnisme de la forme, expressionnisme convaincu, parallèle à l'expressionnisme de la couleur de Jakopič, moins abstrait et moins influencé par Kandinsky et plus par Grosz, la *Neue Sachlichkeit*, Beckmann, Dix, se manifesterà en Slovénie en tant qu'une conviction et école plus durables. L'impressionnisme de Jakopič a évolué vers une couleur et une ligne sonores, vers un trait violent, et une vision vitale de l'ensemble et, de même que celui de Nadežda, il constituera une des bases de l'expressionnisme coloriste de la suivante, quatrième décennie. C'est pourquoi le prédécesseur du *Club des Jeunes*, de l'expressionnisme constructiviste, n'est pas Jakopič mais Francé Tratnik, dont le moyen principal, la ligne, a déjà été remarqué dans ses dessins à la pointe sociale, publié dans des journaux satiriques de Prague et de Munich. A la vision cosmique hédoniste des impressionnistes il a opposé sa vision de révolte et de générosité (*Aveugles, Travaux des champs* etc.). D'ailleurs cette même préoccupation de la vie populaire et de l'ethnographie se retrouve chez *Vesna* (1903), parallèle au groupe impressionniste *Sava* (1902) — dont les membres furent formés à Vienne et sous l'influence de la sécession viennoise (Saša Šantel, Ivan Vavpotič, Marin Gaspari, Gvidon Birola, Hinko Smrekar).

Tout cela pourtant n'a été que le prologue — ce n'est que l'exposition de Francé Kralj en 1920 et de ses partisans, et la fondation du *Club des Jeunes* en 1922, qui ont sorti à la lumière du jour un expressionnisme programmé du socialisme chrétien. C'est lui qui a consolidé dans l'art slovène l'alternative opposée à la précédente, celle de l'impressionnisme. Ses protagonistes, les frères Francé et Toné Kralj, peintres et sculpteurs, se sont d'ailleurs fait remarquer à la V Exposition yougoslave à Belgrade, par leur radicalisme et leur caractère exceptionnel.

La tête de file, Francé Kralj, selon les constatations de Francé Stelè, traverse plusieurs phases: de l'expressionnisme construit sur des expériences plastiques du cubisme, par la „nouvelle réalité” plus réaliste, qui prend plus tard le caractère local de l'école nationale de *Slovenski lik*. L'éventail de styles de cette évolution est marqué par des toiles telles que *Annonciation* et *Crucifix*.

Veno Pilon — qui rejoint le *Club des Jeunes* en 1924 — a une place particulière dans cette constellation, en particulier par ses toiles de 1921—1926. Prisonnier de guerre en 1917, il s'est trouvé dans le tourbillon de la Révolution d'Octobre, pour faire ensuite des études à Prague (1919), Florence (1920—1921), Vienne (1921). Faisant le tour de Munich, Berlin, Dresde, il a été touché par l'esprit critique révolutionnaire de l'après-guerre, par son indignation qui s'est surtout manifestée dans des

oeuvres d'expressionnistes allemands. Son engagement n'est pourtant pas aussi direct que celui de Francé Kralj, et surtout il n'est pas aussi franchement religieux, il s'exprime en premier lieu par le motif réel et par la forme ferme sculpturale — volumes fermes, importants, organisés, unité de l'espace pictural et illusionniste, accent plastique de l'émotion vécue allant jusqu'à une intensité et une torsion intérieure dramatique. Ses portraits et paysages des faubourgs et de la campagne datant de 1923—25, peints surtout durant son séjour à Ajdovščina (*Maison du forgeron, Ajdovščina, Milka, Portrait du peintre Luigi Spazzafan* de 1923 et *Portrait d'une Russe* de 1925, *Vieille centrale électrique de Hublje* — 1926) sont surtout importants. Plus tard, après 1926, et à Paris, apparaissent quelques toiles sous l'influence de la phase „classique” de Picasso, aux figures géantes de femme (*Modèle*), pour arriver en 1930, définitivement établi, à l'expression qui n'a plus ni la fermeté ni la tension des époques précédentes.

L'expressionnisme symboliste du Slovène américain Gregor Perušek consiste en trois composantes: le cubisme, le naïvisme et le folklore indien (*Symphonie de l'Ouest américain*).

Božidar Jakac, après des études à Prague (1919—23), un voyage en Allemagne (1922—23), et en Italie (1923), a fait un cycle de gravures aux thèmes de la vie de grandes villes qui complètent le registre de l'expressionnisme slovène, tout en faisant partie de sa variante non-constructiviste.

En adoptant des expériences post-cubistes, Francé et Toné Kralj (et Veno Pilon dans une certaine mesure) n'ont évidemment pas été préoccupés autant par la construction du tableau en tant que réalité particulière, par l'étude de son espace physique et métaphysique et par l'existence de l'objet dans son cadre, par l'esthétique de la forme pure, qu'ils ont été préoccupés par le tableau comme expression d'une certaine neurose morale et sociale. Il ne s'agissait pas seulement d'une nécessité intérieure subjective, mais aussi d'une attitude objectivement conditionnée. Leurs motifs ne sont pas neutres, purement picturaux, mais leur transposition est exclusivement picturale. Disciple d'Alois Riegl et de Max Dvořak — Isidor Cankar a précisément durant cette troisième décennie constaté dans son *Introduction à l'Art Plastique* que le choix de motif est dicté par la vision du monde, et cette vision est l'hypothèse essentielle des expressionnistes slovènes. Il consistait en une fusion du social et du religieux, il dictait des thèmes, autant que l'expérience supérieure de l'art dictait leur transposition dans le dynamisme de la forme géante, souvent cylindriquement sculpturale, qui ne devait pas atteindre le plaisir esthétique ou la méditation hermétique, mais l'inquiétude éthique, la catharsis et le message. La projection des notions scientifiques sur le monde est remplacée par celle des connaissances religieuses, sociales et existentielles. Malgré tout ce modernisme, la couleur locale, le trait ethnographique, la narration sont conservés: au répertoire du cubisme des moyens sont empruntés — moyens qui ne serviront pas son

idéologie. Au contraire ces toiles résonnent des cloches sereines de petites églises alpines, murmurent la prière suprême des humiliés: notre pain quotidien . . .

NEOCLASSICISME, POUSSIN, INGRES, TRADITIONNALISME

Il y a, je crois, plusieurs raisons à la brève durée de l'esthétique et de la révolution exprimées par le cubisme et l'expressionnisme radical, abstrait ou figuratif à thèse, et au fait que la peinture „constructiviste” ait pris très souvent l'aspect du néoclassicisme et du traditionnalisme en général.

La première est nécessairement sociologique: notre milieu n'a pas pu adopter intellectuellement ou matériellement une oeuvre semiabstraite ou entièrement abstraite de l'une ou de l'autre des deux orientations, ce milieu exigeait toujours que le tableau représentât autre chose que lui-même, qu'il fût absorbé par cette présentation; il refusait toujours de l'admettre en tant que valeur en soi, indépendante du motif. Il admettait son autonomie en tant qu'une présentation plus libre, mais aucunement en tant que tentative de suppression de toute présentation. Le traditionnalisme peut donc être compris aussi comme une réaction à l'idée de l'autonomie de l'art, formulée et réalisée avec passion.

La seconde raison consiste en un besoin inné de continuité. Après Nadežda Petrović et les tentatives d'avant-garde datant des premières années d'après-guerre, après une césure évidente donc, on a éprouvé la nostalgie des cours que les impressionnistes et Nadežda ont interrompu. „Nos néo-classiques, ou si l'on veut nos „constructivistes” ont — dit en 1922 Todor Manojlović — rétabli la continuité dans le cadre plus restreint de notre art national, ce qui n'est pas un mérite négligeable. L'évolution allant d'un Đorđe Krstić à un Sava Šumanović est rigoureusement logique et inévitable . . .”⁶⁰

La troisième raison c'est le besoin et la tendance de l'époque de la synthèse du traditionnel et du contemporain. „Nous devons d'abord saluer bien bas et avec respect le passé et ensuite seulement nous avancer audacieusement, conscients que les coryphées sont déjà derrière nous, nous avancer fièrement et sans hésitation vers le Nouveau”.⁶¹ D'ailleurs la synthèse a pu être faite aussi en se basant sur le cézannisme et sur le cubisme, qui ont jeté une lumière nouvelle sur la tradition, ce qui signifie par le truchement de la forme en tant que facteur primaire et dénominateur commun des impulsions contradictoires de toute une décennie.

Mais cette philosophie éclectique n'a pas été la seule à alimenter et sanctionner des penchants vers le traditionnalisme. L'exemple des grands maîtres de l'époque y a contribué: celui de Cézanne et Picasso. Nous n'ignorons pas que Cézanne, partant de sa „petite sensation”, désirait créer „quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées”, qu'il peignait „comme Poussin, mais d'après nature”. Et que Picasso à l'époque de la collaboration avec les Ballets Russes (décor pour *Parade*, *Tricornet*, *Pulcinella*) a abandonné le cubisme en se tournant vers Ingres et sa propre période rose. Cet intervalle ingrien et gréco-romain (qui a parfois plus directement influencé Pilon et Režek), plein d'Arlequins, de prestidigitateurs, de danseuses, de géants — était par des peintres plus prudents interprété comme une rédemption du génie et une orientation pour leur propre attitude. Šumanović par exemple considérait que le grand Espagnol „a fait abstraction de tout aspect de l'objet et de la nature et qu'il peignait l'espace, le rythme des surfaces, la couleur et la matière. C'est un progrès, certes, mais une voie latérale aussi. L'oeuvre d'art consiste en un équilibre parfait du moment subjectif et du moment objectif. Son tableau était trop subjectif. Mais ce chercheur infatigable s'est libéré avec le temps de cet élément aussi, et il a donné des oeuvres uniques, qui peuvent être comparées aux meilleurs oeuvres de Ingres et de Cézanne”. Ces paroles signifient que Picasso est estimé non dans ses oeuvres radicales, mais quand il est „mesuré”, quand il ressemble davantage aux autres qu'à lui-même. Enfin, les exemples des „rénégats” Derain et Severini, et la situation „constructiviste”, „de synthèse”, „objective”, „puriste”, „après-cubiste”, donnait l'impression que l'époque héroïque de l'art moderne est passée et que ce ne sont pas des révélations qui sont à l'ordre du jour, mais plutôt la synthèse de ces découvertes.

Ces raisons historiques, sociologiques, psychologiques et esthétiques font que de nombreux peintres d'avant-garde de chez nous se dirigent du cézannisme, de l'expressionnisme ou du cubisme vers le néoclassicisme ou la tradition en général. Le traditionnalisme semble avoir ressuscité. Il s'est d'ailleurs manifesté déjà à la Ve Exposition d'art yougoslave et avant elle, depuis il est représenté, ne serait-ce que par quelques oeuvres et en certains moments, par Dobrović, Bijelić, Radović, Milunović, Šumanović, Miličić, Job, Konjović, Pomorišac, Nastasijević, Stanojević, Becić, Varlaj et autres.

Après l'aventure cézanniste et cubiste Dobrović a désiré atteindre, grâce à Signorelli, Mantegna, Titien, Tintoret, El Greco, le style monumental, ce que les oeuvres exposées à la Ve Exposition yougoslave ont révélé. Branko Popović a dit à ce sujet qu'il „réunit fructueusement le classicisme serein de la renaissance vénitienne, à l'expressionnisme pathétique et à un tempérament naturaliste puissant”⁶². Ceci s'était déjà manifesté d'ailleurs à son exposition à Belgrade avec Miličić (*Bacchanal*, *Joseph et la femme de Putiphar*, *Pietà*, *Massacre à Šabac*). Ses tableaux ont une

⁶⁰ Slavko Batušić, *Art, tradition et nous, Nova Evropa*, Zagreb, 1921, t. II, p. 626.

⁶¹ Branko Popović, *V Exposition yougoslave à Belgrade, SKG*, 1922, t. VI.

⁶² Miroslav Krleža, *En marge des peintures de Petar Dobrović, Savremenik*, 1921, t. 4, p. 193-205.

„dureté euclidienne”, ce sont des „sculptures résistantes et défiantes comme la pierre” (Krlježa)⁶³. „Possédant le métier de peintre il voit devant ses yeux le grand but: créer l'oeuvre qui serait non l'imitation extérieure de maîtres anciens, mais la synthèse picturale d'un sentiment intérieur puissant” (K. Strajnić).⁶⁴

Jovan Bijelić aborde le réalisme de musée après 1926 et il lui reste fidèle jusqu'à 1929. Nature morte selon le principe des valeurs, aux formes rigoureuses, nus et portraits illustrent une conviction générale d'une manière moins dogmatique (*Nature morte*, 1927).

Le croisement antérieur des surfaces, le développement des plans et la stylisation accentuée des formes sont remplacés par un ensemble plus calme, picturalement plus tendu, aux rythmes continus et à la structure géométrique qui n'est pas à l'épiderme de la toile, mais en sa profondeur, dans ses fondements.

Aussi bien que Dobrović, Šumanović a également adopté le style du „néoclassicisme constructiviste” (K. Strajnić) après le cubisme. On pouvait s'y attendre dès qu'il a fait d'un cylindre une bouteille. Il dominait dans le *Groupe des livres* par ses tableaux à la note pastorale, et Todor Manojlović dit de sa toile *Vendanges* qu'elle „représente une réalisation purement picturale dans le sens de grands maîtres italiens anciens du monumental... Un *Existenzbild* selon l'expression de Jacob Burckhardt, dont le secret réside dans l'effet de l'espace largement développé et dans la plastique puissante des figures géantes. Dans ce réalisme, dans cette impression presque palpable de la scène... réside ensuite tout le pathos, tout le sens du tableau: une affirmation joyeuse de la vie dans son caractère matériel plastique et dynamique.”

Chez Radović cette conception peut être suivie depuis l'*Autoportrait* de 1918, par *Trois Grâces* de 1923, jusqu'au *Portrait du jeune homme au gant* de 1926, quand il passe au naïvisme recherché. Dans cet esprit, sous l'influence des musées, il peindra des nus dans le paysage, des portraits et des natures mortes où, en plus de l'opposition clair-obscur et de la composition, le ton représente la valeur essentielle.

A sa première époque parisienne (1919—1922) et à celle de Zagreb (1922—1926) Milo Milunović adopte la manière classiciste où l'on retrouve le caractère sculptural des formes et la ligne ciselée d'Ingres, autant que la concentration centripète des formes de Poussin vue par le prisme de Cézanne, avec quelques détails de Derain et de Giorgione. Ses tableaux connus de cette époque sont *Nu au miroir* (1921), l'extraordinaire *Bistro — famille de barman* (1922), *Jeunes filles* (1924). Plus tard cette composante de Poussin sera en baisse et celle de Cézanne en hausse, jusqu'au point culminant dans *Nature morte au violon* et *Nature morte à la pastèque* déjà mentionnées. Sibe Miličić, poète et diplomate, n'existe en tant que peintre qu'en cette période. Il conciliait la fermeté à la fragilité, la figure au paysage. A la Ve Exposition yougo-

slave Manojlović constate que „ses couleurs sont abstraites, vitreuses ou émaillées et appliquées d'une manière décorative, selon la loi des coloris chauds et froids. Sa peinture a cherché exclusivement l'effet des maîtres anciens de la mosaïque et de la fresque, dont la composition était plane...⁶⁵

Dans l'oeuvre de Veljko Stanojević, qui a commencé comme impressionniste — on distingue trois époques dont les limites, par un jeu du hasard, sont marquées par ses trois expositions individuelles. L'exposition de 1922 signifie la transition du naturalisme vers une expression plus librement „imaginative”, celle de 1925 — l'évolution vers „la réalité idéalisée”, celles de 1929 — l'abandon de la sphère du traditionnalisme de la troisième décennie, et à plusieurs points de vue aussi des courants essentiels de notre art — le retour à la nature et au naturalisme.

Konjović — dont pourtant le tempérament est la négation pure de tout classicisme — réussit aussi à s'imposer une discipline, et entre 1922 et 1927 il crée quelques tableaux pleins de réminiscences de musées où l'on retrouve Poussin, Ingres, Derain (*Baigneuses de Morava* 1922, *Baigneuses au voilier*, 1913, *Nu de femme de dos*, 1924, *Trois grâces*, 1926).

Ignjat Job appartient à ce cycle par ses tableaux miniatures, narratifs, rêveurs, sur planche, créés dans le village de Kulina sous l'influence de l'ottocento vénitien et de Brueghel — qui mériteraient une étude à part (*Dimanche dans l'île*, 1927, *Cueillette des champignons*, (1925/7. etc.) De grands espaces panoramiques de ces petits tableaux sont remplis de fluides rêveurs et peuplés de figures humaines minuscules, et par ce contrepoint plastique impressionnant une narration lyrique prend des cadres cosmiques.

Becić — après des toiles cézaniennes de 1920—1922 peint également dans cet esprit (*Garçon assis*, *Mirjana*, vers 1923, et surtout *Portrait du sculpteur Ivan Meštrović* en 1926).

Oton Postružnik a également été touché par ce courant, ce qu'on voit dans sa fameuse toile, précédant la *Terre, Genièvre*, 1927.

Tous ces peintres abandonneront également le néoclassicisme ou néotraditionnalisme et seront beaucoup plus connus par ce qu'ils auront créé plus tard.

Seuls les membres du groupe *Zograf* désiraient continuer le traditionnalisme.

ZOGRAF, 1928

Zograf a été préparé dès 1925, mais il n'est fondé qu'en 1928, au moment où le climat prend une autre orientation — justement pour l'en empêcher ou ralentir ce

⁶³ K. Strajnić, *Nova Evropa*, Zagreb, 1925, t. XI, no. 8.

⁶⁴ Todor Manojlović, *V Exposition d'art yougoslave, Misao*, 1922, t. IX, p. 1072.

⁶⁵ Todor Manojlović, *Ibid.*

mouvement. Plus tôt ce n'était pas nécessaire puisque le néotraditionnalisme, malgré ses tendances différentes, restait la dominante et la résultante de la décennie: dans un certain sens les zographes existaient avant la lettre — avant *Zograf*.

Mais dès que notre peinture a commencé à s'éloigner de „l'art éternel” et à s'attacher de plus en plus à Paris, perdant les caractéristiques directes, ou supposées, de son milieu, Vasa Pomorišac et Živorad Nastasijević, sonnant l'alarme, ont brandi le programme du traditionnalisme national, affirmant que la tradition doit faire partie intégrante de notre société, continuation de celle du Moyen Age et aucunement le réflét d'un art étranger, créé dans des conditions historiques totalement différentes. Seules des conditions culturelles, historiques et économiques similaires — a déclaré Pomorišac — devraient donner les mêmes conditions de l'expression artistique, pourtant chez nous ce n'est pas le cas. Ni psychologiquement, ni socialement, ni économiquement, ni historiquement nous ne pouvons trouver de justification à notre attitude. Deux siècles glorieux de Némagnitch nous ont laissé un trésor immense, encore insuffisamment étudié et encore moins utilisé, trésor d'une valeur inestimable du point de vue architectonique ou pictural. Nous avons une grande responsabilité devant l'histoire, devant des générations à venir. Ils nous demanderont où est notre contribution à la culture nationale. Je ne voudrais pas être le prophète aux mauvais présages, mais la voie que notre vie spirituelle a prise, en général et surtout notre expression plastique, ne nous permet pas de croire que notre réponse sera satisfaisante. Notre expression plastique n'a plus de liens avec forces vivantes de notre peuple, il ne puise pas des suc dans des profondeurs anciennes, il n'est pas enraciné, il ne continue pas notre être, mais, coupé de lui, il s'est transporté dans le jardin des autres, pour vivre, comme le lierre, du suc des autres, sans porter de fruits ni au jardin ni aux siens. Bien vrai! La voie que suit notre art plastique contemporain n'est ni la vraie ni la saine voie.”⁶⁶ Reposant sur une telle idée, *Zograf* croit que l'art qui sied à Paris, New York ou Londres, ne sied pas à Belgrade et à Serbie. „Nous n'avons pas besoin de courir derrière des expériences de l'expression occidentale — dit aussi Živorad Nastasijević, compagnon de route de Nastasijević. — Nous avons une énorme tradition plastique dans nos monastères, peu nombreux sont les peuples qui peuvent en dire autant. Notre art doit se référer à la tradition et il doit chercher ses inspirations non dans des galeries et musées du monde mais sur notre sol natal, riche en toutes sortes de motifs”⁶⁷. De même avis que Pomorišac et Nastasijević, Radoje Marković déclare ouvertement en 1924 „qu'il y a encore trop de tendances internationales chez nous dans l'art” et que „l'internationalité de l'art est une conséquence... de l'impérialisme des idées”.⁶⁸

Sans égard au sérieux de la thèse sur la cohérence organique de l'art et de l'ambiance sociale, historique et culturelle, le programme de *Zograf* a été objectivement conservateur. Dans la discussion sur l'art national, qui dure depuis le début du siècle, il a apporté des idées manifestement rétrogrades et il représentait une diversion, une tentative d'archaïsation, de freinage de l'expansion vers l'universel. Les exemples qu'il citait ne confirmaient pas, mais au contraire, démentissaient ses thèses. Il soulignait comme source de l'art national, et là réside toute l'ironie, précisément un art universel (byzantin) qui a eu sur notre sol une variante nationale authentique, de même d'ailleurs que l'art moderne en avait une. Disant que l'internationalisme de l'art est une conséquence de l'impérialisme culturel occidental, il perdait de vue que justement cet internationalisme et cette universalité ont aboli la primauté occidentale — il suffit de lire Elie Faure, Toynbee ou Malraux pour s'en convaincre — pour la première fois dans l'histoire un masque nègre, une sculpture polynésienne, une icône russe, un tableau naïf sont à pied d'égalité avec des oeuvres issues des milieux européens hautement cultivés, oeuvres qui par inertie — et sous la pression — ont été les seules jusqu'à présent à être considérées comme l'art „vrai” et „grand”.

C'est pourquoi l'orientation vers une culture nationale moderne et autochtone, au moment même de sa création, ne pouvait signifier qu'une régression. Même si les idées du *Zograf* étaient justes dans les détails, elles ne l'étaient pas dans l'essentiel. La tradition s'opposant à l'expérience moderne n'est jamais la tradition prise à la lettre. La peinture des fresques serbes depuis le XII siècle en tant que partie de la suprastructure de la société féodale serbe aurait dû être introduite dans la peinture d'un milieu contemporain aux caractéristiques sociales et économiques très différentes, et ceci, dit au sens figuré, ni par le truchement de Braque ni par le truchement de Chagall. Ainsi *Zograf* lui-même — n'ayant pas saisi la dialectique des interférences culturelles dans le monde et l'évidence que la Serbie contemporaine se sentait plus proche de Paris contemporain que la Serbie ancienne, féodale — a trahi sa propre thèse sur les liens entre l'art et le milieu social. Les membres de *Zograf* — dont les conceptions pendant celle-ci et pendant la quatrième décennie sont isolées et dont les oeuvres sont pleines de motifs anciens, de souvenirs sacrés et périmés, de saints, ce qui souvent les situe hors du temps — ont été Zdravko Sekulić avec ses toiles dures, „comme taillées dans du marbre”, Josip Car, sculpteur Ilija Kolarović et l'architecte Bogdan Nestorović. Mais les plus importants et les plus doués sont ses fondateurs dont certaines oeuvres valent plus que leur idéologie. Ce sont Živorad Nastasijević — qui peint de nombreux portraits stylisés et surtout des paysages de Belgrade, en premier lieu des rues, paysages descriptifs et non expressifs, purs, crispés et rigoureux dans des tonalités de jaune trouble et de brun, sans contrastes plus forts et sans sonorité — et Vasa Pomorišac, qui après les toiles sécessionnistes et expressionnistes, peint des paysages de Paris, des compositions religieuses ou aux thèmes de l'histoire nationale, soit linéaires et schématisées comme celles de

⁶⁶ *Vreme* du 20 février 1941, *Les artistes disent*.

⁶⁷ Interview à *Beogradske opštinske novine*, I, 1941.

⁶⁸ Radoje Marković, Salon de printemps, *Raskrsnica*, no. 21, 1923 et I, 1924.

Nastasijević, soit dans le style des pré-raphaélites ou des maîtres italiens de la haute renaissance. Les zographes renouvellent — et c'est caractéristique — les techniques traditionnelles de la fresque et du vitrail.

FINALE:

VI EXPOSITION YOUGOSLAVE DE 1927;
OBLIK (Forme), 1927, ZEMLJA (Terre), 1929;
ČETVORICA (Les Quatre), 1928, TROJICA
(Les Trois), 1929;
QUATRIEME GENERATION 1928;
NEMOGUĆE (L'Impossible), 1930

C'est dans ce ton néoclassiciste, muséal, traditionnaliste que finit cette époque contradictoire de la peinture constructiviste, et avec elle un temps de bouillonnement. Malgré le *Zograf*, dès 1926 pointent des pousses des convictions nouvelles, contraires.

Si après 1918 l'amour de la lumière a été remplacé par l'amour de la forme, après 1930 l'amour de la forme est remplacé par des buts différents, parmi lesquels le minéral de l'arbitraire géométrique ne figure presque plus. C'est un fait que la Ve Exposition yougoslave à Novi Sad en 1927 a marqué l'évolution et la métamorphose que „le changement de technique devient une chose courante même parmi les meilleurs”.⁶⁹ Ceci est confirmé par les exemples de Šumanović et Milunović. Cette métamorphose des meilleurs a été révélée également par l'Exposition d'automne des peintres et sculpteurs de Belgrade en 1929, exposition qui a inauguré le nouveau pavillon d'art „Cvijeta Zuzorić”, marquant symboliquement la fin d'une époque et le commencement d'une autre. On parle alors de colorisme et de Van Gogh, d'Ernst et Masson, de Freud, de Marx et Breton, de Bergson et Bonnard — mais on ne parle plus de Cézanne, de cubisme, de la peinture constructiviste. Ce changement se manifeste dans tous les centres culturels yougoslaves.

En Slovénie en 1928 apparaît la génération dite quatrième — après *Sava*, *Vesna* et les expressionnistes — sous l'influence directe de Prague et l'influence indirecte de Paris (Miha Maleš, Francé Pavlovec, Mira Pregelj, Olaf Globočnik, Janez Mežan, Nikola Pirnat) qui — quoique ses membres diffèrent entre eux — est tournée vers l'expérimental (Maleš), la métaphore, l'inspiration et la sensation devant le motif (Pavlovec), et orientée plutôt sur Paris et la „peinture pure” que sur l'Allemagne et la vision plastique de la réalité et de l'existence prise dans le miroir convexe intérieur du sujet. L'expressionnisme de la génération précédente se métamorphose ensuite en *Slovenski lik* (1935) et perd sa situation dominante.

A Zagreb, Tabaković et Postružnik exposent des grotesques en 1926. Les groupes sont fondés, notamment celui des *Trois* en 1929 (Babić, Becić, Miše) et *Terre* (*Zemlja*) (Hegedušić, Junek, Tabaković, Postružnik, Grdan, Augustinčić, Mujadžić, Ibler) qui se présente en 1929 au Salon Ulrich. Le premier signifie en fait l'évolution de la forme à la couleur, quoique pas aussi explosive que celle des expressionnistes serbes; il s'agit plutôt de la peinture des miniatures lyriques, des analyses introspectives délicates, des pages arrachées au journal intime, ainsi que du réalisme poétique quelque peu plus ferme. A ce groupe toujours plus large d'intimistes appartient d'ailleurs toute une suite de peintres connus (Miše, Motika, Šohaj etc.) Quoique le plus important, ce groupe n'a ni programme défini, ni même un procédé déterminé. „Nous considérons — dit son protagoniste Krsto Hegedušić — que notre concept plastique — forme simplifiée jusqu'à la synthèse, couleurs locales, coloris francs, surface en contraste avec le volume, excluant l'éclairage et les ombres etc. — signifiera par rapport à l'école dite de Zagreb une nouvelle composante dans notre peinture.”⁷⁰ Brueghel remplace Poussin, Ingres, Lhote, Cézanne, et la peinture engagée dans le sens de la conscience sociale — la peinture de la forme constructiviste pure. Et pourtant *Zemlja* continue dans un certain sens la peinture plane et la forme de la troisième décennie et surtout — il est vrai — dans un autre but, plus précis — but politique et non seulement éthique; il continue aussi la critique aux teintes bibliques des expressionnistes slovènes.

A Belgrade l'épuisement, et puis la disparition de la peinture constructiviste sont surtout visibles dans le cadre du groupe *Oblik* qui, groupant en majorité les membres du *Groupe d'artistes*, apparaît pour la première fois en 1927, justement à la Ve exposition yougoslave de Novi Sad. Au début ses membres sont Branko Popović, Dobrović, Bijelić, Šumanović, Stanojević, Tartaglia, Toma Rosandić, Palavičini, Sreten Stojanović (fondateur), ensuite Radović, Hakman et Aralica (membres permanents). Encore hier semblables, ces peintres deviennent si différents qu'un critique a déclaré avec sarcasme qu'en dehors de la solidarité extérieure, manifestée dans la défense de la liberté créatrice, *Oblik* représente un mélange de divers courants et des valeurs différentes. Depuis l'impressionnisme munichois, par le colorisme français glané ça et là, jusqu'aux épigones de Van Gogh en ce qui concerne la peinture, et de l'expression prago-berlinoise, calmée sous l'égide du métier jusqu'à la forme semi-classique de la renaissance en sculpture! L'éventail idéologique est trop large pour un groupe d'artistes!”⁷¹

Mais sans égard à cette hétérogénéité de styles de *Oblik*, des poétiques et des esthétiques très précises se cristallisent. Belgrade devient un centre surréaliste, connu mondialement. Préparé depuis le début de la décennie (*Putevi, Svedočanstva*), le surréalisme se manifeste finalement par l'almanach *Nemoguće* (L'Impossible) où le manifeste de

⁶⁹ S. Stojanović, *La VI Exposition yougoslave à Novi Sad, Misao*, t. XXIX, t. 3 et 4, p. 227, année 1927.

⁷⁰ K. Hegedušić, *Comment fut fondée „Terre”, Politika* du 28 février 1965.

⁷¹ Stevan Hakman: *Exposition des peintures, sculptures et de l'architecture du groupe „Oblik”*.

douze poètes et d'un peintre (Radojica Noe Živanović) est publié. Conscients de la „crise de la civilisation”, ils demandent — „sentant qu'une isolation constante spirituelle les sépare de tout ce qui leur est imposé comme vie intellectuelle”, unis par la foi de Breton — une révision complète des normes et des valeurs de l'ordre bourgeois. „S'il n'y avait pas de vent, des araignées couvriraient le ciel de leurs toiles”, c'était leur devise. Fidèles à „l'activité surréaliste” intégrale, ils dessinent, peignent, collent dans leurs „expériences” et enquêtes — à la recherche de l'irrationnel dans le domaine du visuel, utilisant souvent des méthodes du „cadavre exquis” et de la simulation paranoïaque. Ils sont tous préoccupés par la phénoménologie de l'irrationnel — dont dans leur *Projet* ont lucidement écrit Koča Popović et Marko Ristić, par „le degré suprême de l'arbitraire”, pour découvrir par miracle, en un instant, l'homme sombre et mystérieux, noyé dans les conventions et les préjugés. A la fin du mouvement (1932), sous la pression du temps et de la conscience, ils adoptent la lutte révolutionnaire concrète, en tant que méthode plus efficace et indispensable de la révolution, tandis que la majorité renie ses expériences explosives. Elle a suivi l'exemple d'Aragon, et la minorité est restée fidèle à Breton. Le surréalisme serbe est la continuation des impulsions datant des débuts mêmes de la troisième décennie: révolte générale, activation du subconscient et du spirituel, mépris pour la logique formelle et négation presque totale du courant „classiciste” dominant.

L'intimisme et le réalisme poétique, qui attirent de nombreux peintres, viennent en tant que revendication de la vie directe, intérieure et extérieure, avec Aralica, Radović, Tabaković, Čelebonović et Hakman en tête.

Pourtant les têtes de files de la troisième décennie rallient l'expressionnisme coloriste comme choix définitif: les adeptes de la peinture constructiviste d'hier seront aussi ses principaux demolisseurs. Ainsi en 1927 Šumanović fait à Paris le *Bateau ivre*, par son esthétique contraire au *Sculpteur dans son atelier* — aux couleurs franches et à la spontanéité fougueuse. Depuis 1929 Dobrović, Job, Bijelić, Konjović le suivent.

L'ambiance donc change à plusieurs points de vue. Deux événements pour ainsi dire simultanés, en 1929, marquent la fin d'un après-guerre et le début de l'avant-guerre suivant: la crise économique mondiale et la dictature du 6 janvier. L'assassinat de Stjepan Radić par Račić dans l'Assemblée a démoli l'illusion idyllique yougoslave des citoyens libéraux et progressistes. Ce n'est pas un fait du hasard que la VI^e exposition yougoslave soit aussi la dernière; les idéaux de Nadežda, Meštrović et Jakopič ont été trahis. Une crise politique, économique et sociale difficile exigeait des attitudes plus fermes aussi bien dans l'art que dans la vie. Le zénith de la paix a été dépassé, l'existential dominait sur le métaphysique.

Dans l'art on ne se dirige plus du réel vers l'idéal, mais de la réalité à l'individuel. L'idéal tyrannique de l'absolu, qui touchait souvent au conventionnel, un schéma rigoureux du classique, du parfait, la force magnétique du général, la rétrospective historique et la réminiscence

sont très souvent remplacés par des pulsations de la sensibilité contemporaine, par l'élan vital qui se manifeste au contact de la nature. Des figures cristalloïdes, paysages ou natures mortes sont remplacés par des visions tourmentées, éoliennes, ou bien intimement vécues et spiritualisées. Une époque s'est terminée, presque cyniquement — sur des connaissances approfondies qui l'ont précédée.⁷²

Dans le sens esthétique, le prestige de „l'homme d'études” de Aleksić, ou du „savant”⁷³ de Krleža, le rôle de l'intention préalable à la création, ont été ébranlés au profit de l'homme de l'imagination, du sentiment ou de l'action.⁷⁴ On croit de plus en plus que „créer avec le don de l'art signifie se laisser porter aux instincts puissants de la vie”, que „la question du don créateur n'est ni question d'intellect ni question de raison. Les vérités vitales sont découvertes dans des moments d'émotion, qui ne sont pas de caractère purement raisonneur, et des vérités artistiques jaillissent plutôt du subconscient, des passions troubles et secrets corporels, très souvent des instincts impurs et sentiments fous, et presque toujours contrairement aux raisons, violemment et primairement comme la fièvre”⁷⁵. Les surréalistes sont pourtant pour le merveilleux, non pour la logique, pour la méthode de la simulation paranoïaque et du simulacre. L'expérience n'est plus totalisée — elle est particularisée. Quel contraste à ce que Dragan Aleksić et Rastko Petrović écrivaient et croyaient après la guerre! La tendance éclairée, constructive, celle d'une peinture de synthèse qui pourrait intégrer tous les pouvoirs de l'homme grâce à de nouvelles découvertes de nouveaux impératifs, — est remplacée par une tendance trouble vers l'abandon vertigineux au bruit sourd de son propre sang et au néant de sa propre existence. La réflexion et le concept ne sont plus estimés, „la discipline de ses propres forces”, „l'éducation de son tempérament” non plus. On ne croit même plus qu'„une nouvelle méthode d'observation paraît toujours plus cérébrale”⁷⁶.

Cette nouvelle idéologie change tout à fait le processus créateur lui-même: dans son cours on tend plutôt vers la découverte de l'ignoré que vers la réalisation du conçu. En tant que schéma initial ou le *Kunstwollen* de Riegl, l'intention dans l'art de la III^e décennie a presque jusqu'à sa fin dirigé l'instinct créateur et le procédé, quoique sa négation fomentait dans ses propres entrailles. L'acte créateur et l'oeuvre sortaient d'elle, le but imaginé différait peu du résultat réalisé, l'espace des jeux, des élans subits, de la fantaisie, du hasard, des „forces obscures” a été considérablement réduit. L'action n'avait pas de chance de dépasser le rationnel et de donner naissance à l'idée nouvelle, car les moyens plastiques étaient dictés presque sans

⁷² On a longtemps eu l'impression qu'intervalle des erreurs et expériences a été inutile. Cette impression est confirmée par le fait que les oeuvres de la peinture constructiviste ne peuvent d'habitude pas être vues dans des expositions de musées ou galeries et que même les protagonistes ont honte de cette époque.

⁷³ Miroslav Krleža, *En marge des peintures de P. Dobrović, Savremenik*, Zagreb 1921, I, 4.

⁷⁴ Quoique la peinture socialement engagée l'ait continué, dans un autre sens, il est vrai.

⁷⁵ Préface aux *Motifs de Podravina* de Krsto Hegedušić.

⁷⁶ Rastko Petrović, *Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, Savremenik*, Zagreb 1921.

possibilité d'opposition par l'intention consciente préalablement cristallisée: le peintre était „le tailleur de diamants” de Jacob. En raison de sa suprématie accentuée sur la sensibilité, de bons peintres faisaient parfois des peintures sans vie, froides. Car la peinture constructiviste, fascinée par le général et l'idéal — le principe de l'identité subjective non seulement n'était pas décisif, il était même indésirable. Les choix de ses adeptes n'étaient pas ancrés dans leur personnalité intime autant qu'elles étaient ancrées dans la connaissance et l'ambiance générale, dans les principes et les possibilités plastiques. C'est ce qui expliquerait une si grande flexibilité et leurs volte-faces. La passion du supra-personnel a été en fait une expression particulière, paradoxe du romantisme révolutionnaire des années d'après-guerre. Dans la troisième décennie — qui mériterait d'être appelée époque — la couleur de l'époque est plus visible que la couleur de la personnalité de l'artiste; on tendait vers le schéma, vers le type culturel et historique. Mais en niant le subjectif, on niait souvent la perception pure, la vision directe, l'impératif de la vie intense et „attentive”, l'auscultation du monde et de son propre être en lui. Pour des raisons supérieures, dans le désir d'approcher l'essence immanente de l'art, de la nature et de l'homme, le besoin et la possibilité de participer dans le direct, dans le réel, n'ont pas été admis. On n'entrait dans la réalité que par la conscience, par la connaissance et non par l'intuition. L'imagination — c'était la règle — ne précédait pas un modelage intentionné de l'idée. On pourrait dire, en tenant compte de la répartition-clé de Croce, que la connaissance logique, qui crée des concepts, a été dans la peinture constructiviste beaucoup plus nette que la connaissance intuitive qui crée des images et que la forme, suivant encore une distinction de Focillon, passait rarement de l'état de la nécessité dans l'état de liberté. La troisième décennie a, en un mot, mis de nouveau à

l'épreuve la volonté, l'intelligence et la contemplation en tant que puissances classiques de la création et du besoin actuel. Sans égards à de nombreux échecs, elle a à ses débuts donné radicalement l'autonomie à la forme d'art, en la préparant en même temps pour des messages existentiels et métaphysiques, et a donné une idéologie des plus émouvantes et des plus inspiratrices. Dans le procédé créateur elle a introduit le conceptuel dont l'absence n'est pas imaginable dans la création contemporaine — étincelle dialectique de la sensibilité et de la connaissance — et la construction, la synthèse dont l'absence dans la civilisation industrielle serait inacceptable. La quatrième, par contre, mettra l'accent sur le sentiment, le tempérament, l'intuition et le poétique, sur le subconscient et l'irrationnel, sur la spontanéité et la force. Au début de la troisième décennie le peintre a été loin, et au début de la quatrième — près d'une pensée de Michaux disant que l'intention tue l'art. L'intention sera refoulée, les problèmes du domaine de la psychologie moderne de la création seront ainsi plus nombreux que ceux des rapports nouveaux de l'artiste avec la réalité extérieure et intérieure. Quoique jamais subordonnée, l'intention — en tant que facteur décisif dirigeant la sensibilité et étant son revers — devra attendre une trentaine d'années pour trouver de nouveau son expression au début de la sixième décennie, dans le cadre du groupe d'*Exat* de Zagreb, du *Groupe de Décembre* de Belgrade, et de l'aventure géométrique abstraite de Stane Kregar, ou bien, dans la variante muséale, zographique, néoclassiciste et traditionaliste des écoles surréalistes de Belgrade et de Zagreb (mais sous une forme tout à fait nouvelle et dans un contexte historique et culturel très différent), s'élevant sur des bases des connaissances sociales et scientifiques nouvelles: en tant qu'irrationnel rationnellement motivé, paranoïa simulé, ou bien, par contre, comme „beauté rationnelle”, programmée et objective.

INDEKS IMENA

- Ajnštajn Albert (Einstein Albert) 19, 43
 Aksentović Teodor (Axentowicz Teodor) 75
 Aleksić Dragan 9, 12, 13, 16, 19, 20, 38, 42, 46, 60, 61, 67, 68, 80, 89
 Aleksić Stevan 92
 Ambrozić Katarina 82
 Andrejević-Kun Đorđe 22, 66
 Andrić Ivo 10, 11, 59
 Anđeliko fra Đovani (Angelico fra Giovanni da Fiesole) 30
 Apoliner Gijom (Apollinaire Guillaume) 19, 21, 43
 Aragon Luj (Aragon Louis) 9, 11, 37, 65
 Aralica Stojan 17, 25, 37, 45, 59, 60, 64, 65, 85, 97, 102
 Arambašić Dragomir 75, 77
 Arhipenko Aleksandar 16, 46, 60, 62, 101, 103
 Aron Rejmon (Aron Raymond) 9
 Arp Hans (Arp Hans, Jean) 8, 12, 13
 Auer Robert 23
 Augustinčić Anton 37, 63, 64, 65, 93
 Ažbe Anton 100
- Babić Ljubo 17, 23, 28, 37, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 94, 95, 97, 100, 102, 103, 104, 105
 Bačić Radoslav 74
 Bah Oto Karl (Bach Otto Karl) 27
 Bal Hugo (Ball Hugo) 12
 Banica Svetislav 77
 Baričević Doris 20
 Bartulica Milostislav 73, 74, 86
 Bartulović Niko 80
 Bašičević Dimitrije-Mića 23, 70
 Batušić Slavko 28, 31, 67, 70, 73, 74, 75, 79, 81, 85, 86, 87, 94, 95, 98, 101, 104
 Becić Vladimir 10, 17, 20, 21, 23, 33, 34, 37, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 73, 74, 75, 84, 86, 95, 105
 Begović Milan 59
 Bejkn Frensis (Bacon Francis) 14
 Bekman Maks (Beckmann Max) 29
 Beljanski Pavle 33, 70
 Beraković Dragan 64
 Bergson Anri (Bergson Henri) 37
 Bešević Nikola 17
 Bešević Petar 80
 Biblić Dragan 60, 67, 74, 79
 Bijelić Jovan 9, 11, 16, 17, 21, 22, 23, 27, 31, 33, 37, 43, 44, 45, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 75, 76, 77, 85, 96, 105, 106
 Bilerova Vera 62
 Birola Gvidon 29
 Blagojević Nenad 81
 Blašar Marija (Blanchard Marie) 24
 Blok Aleksandar 14
 Bonar Pjer (Bonnard Pierre) 37
 Bonifačić Antun 103
 Božičković Olga 90
 Brak Žorž (Braque Georges) 21, 26, 35
 Bratanac Jakov 104
 Bregar Franc 91
 Breton Andre (Breton André) 9, 11, 12, 37, 65
 Brojgl Piter (Brueghel Peter) 34, 37
 Bucik August 61
 Bučar Romeo 68, 83
 Bukovac Vlaho 44, 75, 81, 82, 93
 Burkhart Jakob (Burckhardt Jacob) 23
 Bužan Joso 98
- Cankar Isidor 31, 53, 54, 56, 59, 68
 Car Bogumil 58
 Car Josip 36, 64, 87
 Car Marko 68
- Cara Tristan (Tzara Tristan) 8, 12, 61
 Cesarec August 42, 68
 Cota Franc 61, 81
 Cotić Viktor 17
 Crnčić Menci Klement 17, 73, 74, 80, 82, 95, 97
 Crnjanski Miloš 9, 11, 14, 60, 69, 75, 76, 77
 Cvetišić Vjekoslav 79
 Cuderman Stane 64
- Čačinović Luj 60, 67, 77
 Čadević Milica 24
 Čelebonović Aleksa 70, 76
 Čelebonović Marko, 5, 37, 85, 91, 102
 Celestini Celestino (Celestini Celestino) 91
 Černigoj August 25, 53, 63, 76, 77, 106
 Čikoš-Sesija Bela (Csikos-Sessia Bela) 17, 73, 74, 82, 101
 Čopić Špelca 70, 92
 Čuka Zoltan 69
- Čelić Stojan 80
 Čipiko Ivo 59
- Dante Aligieri (Dante Alighieri) 14
 Davidi Oskar 65
 David Zak-Luj (David Jacques-Louis) 32
 De Kiriko Đordo (Chirico Giorgio di) 8, 23, 75, 99
 De Tuoni Dario 92
 Deanović Mirko 73
 Dedinac Milan 11, 61
 Delac Ferdo 76, 77, 92
 Delale Ivo (Delalle Ivo) 99
 Delone Rober (Delaunay Robert) 16, 46, 60, 62, 63
 Denegri Jerko 70
 Deren Andre (Derain André) 22, 25, 29, 32, 33, 34
 Deroko Aleksandar 11
 Dezbur Teo van (Doesburg Theo van) 8
 Difi Raul (Dufy Raoul) 80
 Diks Oto (Dix Otto) 29
 Dimitrijević Mladen 11
 Dišan Marsel (Duchamp Marcel) 12
 Djagiljev Sergej Pavlovič 8
 Dobida Karel 25, 55, 56, 67, 68, 69, 74, 76, 77, 82, 83, 91, 92, 100
 Dobrović Nikola 64, 66, 77, 78, 85
 Dobrović Olga 6, 25, 106, 107
 Dobrović Petar 9, 11, 17, 18, 21, 24, 25, 27, 32, 33, 37, 43, 44, 45, 48, 55, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 75, 77, 78, 85, 86, 94, 106, 107
 Dolinar Lojze 60, 61, 62, 65, 77
 Dorival Bernar (Dorival Bernard) 25
 Draganić Josip 78, 79, 85, 86, 93, 98, 102, 103, 104
 Dragović Vuk 80
 Drainac Rade 9, 75, 88, 89, 93, 96, 99
 Dučić Jovan 33, 86, 96
 Dujmić Jožo 6, 113
 Dvoržak Maks (Dvorak Max) 31, 49, 52
- Dakometi Augusto (Giacometti Augusto) 85, 99
 Đorđević Dragoslav 90
 Đordone (Giorgio da Castelfranco, detto il Giorgione) 33
 Đuel Edvard Alden (Jowell Edward Alden) 79
 Đukić Anica 86, 98, 103
 Đurđević Stamenko 68
 Đurić Milenko 17, 63, 64, 68, 85
- El Greko (El Greco, Domenico Teotokopulos) 33
 Elijar Pol (Eluard Paul) 9, 12, 65
 Engr Žan Ogist Dominik (Ingres Jean Auguste Dominique) 17, 18, 27, 32, 33, 34, 37
 Erenburg Ilja 9, 16, 60
 Ernst Maks (Ernst Max) 8, 12, 37
- Fajninger Lajonel (Feininger Lyonel) 8
 Fels Floran (Fels Florent) 16, 60, 67, 98
 Fidler Konrad (Fiedler Konrad) 49
 Filakovac Vladimir 75
 Finci Eli 95
 Firens Paul (Fierens Paul) 82, 98
 First Valter (Fuerst Walter) 73
 Flögel Slavko 109
 For Eli (Faure Elie) 35
 Foretić Vinko 62
 Fosion Anri (Focillon Henri) 26, 39
 Frene Rože de la (Fresnaye Roger de la) 24
 Friez Oton (Friesz Othon) 25
 Frojd Sigmund (Freud Sigmund) 11, 37
 Fužita Cuguharu (Foujita Tsugouharu) 16, 63

- Gaber Ante 92
 Gabo Naum 9, 16, 18
 Gagro Božidar 23, 70
 Galogaža Slobodan 59
 Gamulin Grga 70, 80, 82, 94, 100
 Gaspari Maksim 17, 29
 Gecan Vilko 9, 16, 17, 28, 29, 50, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 78, 79, 101, 102, 104, 107
 Gen Žak (Guennes Jacques) 98
 Gladky Sergej 98
 Glez Alber (Gleizes Albert) 16, 62
 Globočnik Olaf 37
 Glumac Sergije 24
 Gogen Pol (Gauguin Paul) 21, 77
 Gol Ivan (Goll Ivan) 14, 60, 67
 Golubović Miloš, 17, 46, 59, 62, 64, 88, 89, 92
 Gončarova Natalija 66
 Gorenčević Iljko (Lav Grün) 13, 47, 48, 49, 67, 68, 77, 82, 83, 84
 Gorjup Josip 63
 Grbić Dragoslav 70, 91
 Grdan Vinko 37, 62, 63, 79, 93, 107
 Greber Hajnrih (Greber Heinrich) 87
 Gri Huan (Gris Juan) 21, 25
 Grinevald Matijas (Grünewald, Mathis Gothart Nithart) 31
 Grohar Ivan 9, 23, 59, 63
 Gromer Marsel (Gromaire Marcel) 25, 27, 30
 Gros Georg (Grosz Georg) 29
 Grum Željko 97
 Gvajc Anton 17
- Habaduš Rudolf 97
 Haberman Hugo (Habermann Hugo) 74, 78, 84
 Hakman Kosta 37, 63, 65, 69
 Hakman Stefan 74, 76, 78, 81, 84, 89, 90, 93, 94, 95, 100, 102
 Hausler Karlo 97
 Hegedušić Krsto 37, 38, 64, 65, 86, 93, 96
 Hejda Jurij 92
 Hekel Erik (Haeckel Erik)
 Hergešić Ivo 73, 74
 Herman Oskar 28, 59, 60
 Herterih Ludvig (Herterich Ludwig) 74, 78, 93, 97
 Hildebrand Adolf 49
 Hilsenbek Rihard (Huelsenbeck Richard) 12, 13
 Hjum Semjuel (Hume Samuel) 73
 Hlebnikov Velimir 16
 Hofer Karl 29
 Horvat Josip 73, 74, 86
 Hristić Stevan 10, 59
 Humo Hamza 85, 89
- Ibler Drago 37
 Ibsen Henrih (Ibsen Henrich) 9
 Iličić Jovanka 11, 98
 Ilijčić Stjepan 101
 Ivanović Ljubomir 17, 47, 61, 62, 63, 64, 87, 88, 90, 92, 95
 Iveković Oton 17, 23, 80, 97, 100
- Jakac Božidar 17, 30, 59, 61, 62, 63, 64, 65
 Jakopič Rihard 9, 23, 29, 38, 52, 53, 92
 Jama Matija 9, 23, 52
 Janevski Jan Karel 75
 Janković Dušan 17, 27, 60, 61, 62, 79, 80, 107
 Janković Milica 87
 Jiroušek Antun 103
 Jiroušek Vesna 86
 Job Ignjat 23, 33, 34, 37, 62, 63, 65, 80, 107
 Jonić Velibor 74, 75, 77, 78, 80, 87, 90, 96, 98, 99, 101, 103
 Josić Mladen 61, 63, 75
 Jovanović Đoka 61, 87, 89
 Jovanović Đorđe 65
 Jovanović Slobodan 59
 Junek Leo 29, 62, 65, 80, 81, 107
 Jung Izidor 22, 97
 Jurišić Petar 101
 Jurković Vinko 78, 79, 97, 101, 102, 103
- Kandinski Vasilij 8, 9, 16, 18, 22, 27, 29, 46, 50, 62, 68, 88, 100
 Kant Emanuel (Kant Emmanuel) 14, 50
 Kara Karlo (Carrà Carlo) 23, 99
 Kara Ljudevit 78, 79, 84, 98, 101, 102, 103, 104
 Karalić Predrag 76, 78, 88, 89, 90, 93, 96
 Karmelić Đorđo (Carmelich Giorgio) 92
 Kašanin Milan 25, 42, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 69, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104
 Kelemen Boris 100
 Kirin Vladimir 101, 103
- Kisling Moiz (Kissling Moïse) 3, 98
 Kle Paul (Klee Paul) 8
 Kljaković Jozo 58, 59, 61
 Knir Hajnrih (Knirr Heinrich) 74, 90, 97
 Kokoška Oskar (Kokoschka Oskar) 8, 29
 Kolaković Vasilije 93
 Kolarić Miodrag 86
 Kolarović Ilija 36, 64, 87
 Konjović Milan 6, 9, 23, 24, 25, 27, 31, 33, 34, 37, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 81, 107, 108
 Korbizje (Charles Edouard Jeanneret, le Corbusier) 8, 24
 Korolija Mirko 10
 Korunović Momir 68
 Kos Gojmir Anton 17, 22, 53, 63, 64, 64, 77
 Kos Ivan 62
 Kos Tine 64
 Kostić Đorđe 65
 Kosor Josip 10
 Kosovec Stanko 91, 92
 Kovačević Božidar 99
 Kovačević Ferdo 17, 80, 87, 92, 93
 Kovačević-Tajčević Sonja 24, 25, 63, 64, 65, 82, 108
 Kralj France 6, 9, 17, 23, 29, 30, 53, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 82, 83, 108
 Kralj Tone 9, 17, 23, 29, 30, 53, 55, 60, 62, 64, 65, 68, 82, 83, 108
 Kraljević Miroslav 23, 29, 48, 50, 59, 60, 63, 74, 83, 84, 101, 108
 Kregar Rado 91
 Kregar Stane 39
 Krenedić Kazimir 79, 98, 102, 103
 Krizman Tomislav 59, 63, 78, 102, 104
 Križanić Petar 28, 74, 78, 85, 86, 87, 91, 97, 98, 101, 102, 104
 Krklec Gustav 9, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104
 Krelža Miroslav 33, 38, 42, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 86, 90, 97, 98, 99
 Kroč Benedeto (Crocio Benedetto) 39
 Krstić Đorđe 17, 31
 Kršić Jovan 89
 Kršinić Frano 60, 61, 62, 65
 Kršinić Petar 78
 Kršnjavi Iso 73, 84
 Kržišnik Zoran 70, 92, 101
 Kujačić Mirko 65, 100
 Kulundžić Zvonimir 67, 68, 93
 Kurbe Gistav (Courbet Gustave) 90
 Kušan Vladislav 69, 87
- Ladović Josip 79
 Lagarić Pavle 75, 77, 91
 Lahman Ivo 80
 Lajbl Vilhelm (Leibl Wilhelm) 23, 90
 Lalo Sarl (Lalo Charles) 9
 Langi Emil (Langui Emile) 19
 Lazarević Branko 42, 67, 87, 93
 Lenoar Marsel (Lenoir Marcel) 84, 95
 Lenjin Uljanov Vladimir Ilijić 8, 11
 Leže Fernan (Léger Fernand) 16, 21, 63
 Ličenoski Lazar 22, 65, 84, 85, 109
 Ličenoska Zoe 6, 109
 Lideke Hainc (Luedecke Heinz) 77, 92
 Lisicki El Lazar (Lissitzky El Lazar) 9, 16, 46, 62
 Livadić Branimir 64, 84
 Lokar Danilo 6, 111
 Loransen Marija (Laurencin Marie) 24
 Lori Leon Marten (Loris Léon Martin) 99
 Los Adolf (Loos Adolf) 60
 Lot Andre (Lhote André) 16, 18, 24, 25, 26, 37, 63, 76, 81, 90, 93, 94, 97
 Lovrić Božo 77, 81, 83, 92, 99
 Ložar Rajko 56, 83, 92
 Lubarda Petar 5
 Lučev Ivan 24
 Lukić Živojin 64, 92
 Lukota Jozef (Loukota Josef) 91
 Lunačarski Anatolij Vasiljevič 15, 60
 Lunaček Vladimir 73, 74, 78, 81, 84, 85, 89, 94, 97, 98, 102, 101, 103, 104
- Majakovski Vladimir 7
 Majer Vjekoslav 98
 Majksner Rudolf (Maixner Rudolf) 104
 Mal Josip 79, 101, 103
 Malarme Stefan (Mallarmé Stéphane) 11
 Maleš Miha 37, 56, 63, 64
 Malro Andre (Malraux André) 35
 Maljević Kazimir 8, 15, 16, 25, 60

- Mane Eduar (Manet Eduard) 23, 44
Manojlović Kosta 10, 59
Manojlović Todor 9, 10, 17, 27, 31, 33, 34, 36, 45, 46, 47, 59, 67,
68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 99, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103
Mantenja Andrea (Mantegna Andrea) 33
Maraković Ljubomir 87, 94
Marinetti Tomaso (Marinetti Tommaso) 16, 60
Marinković Ana 10
Marjanović Milan 79
Mark Franc (Marc Franz) 8, 22, 27
Marković Danica 10
Marković Radoje 35, 68, 75, 77, 80, 85, 87, 98, 99, 100, 103
Marks Karl (Marx Karl) 37
Marolt Marjan 56
Martinoski Nikola 10, 65
Mason Andre (Masson André) 37
Matić Dušan 11, 65
Matis Anri (Matisse Henri) 21
Matoš Antun Gustav 73, 74, 84
Mazalić Đoko 60, 65, 75, 85, 95, 109
Menaše Luc 70, 91
Menaše Ljerka 70, 92
Mesarić Kalman 73, 79, 103, 104
Mesesnel France 54, 55, 59, 68, 69, 70, 79, 91, 92, 99, 101, 104
Meštrović Ivan 9, 38, 43, 47, 50, 51, 59, 60, 61, 62, 63
Mežan Janez 37
Micić Ljubomir 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 26, 27, 28, 35, 42, 46, 60,
61, 65, 67, 68, 75, 78, 98, 99, 102
Mihčić Andro-Vid 81
Mikelandelo Buonaroti (Michelangelo Buonarroti) 21
Mikuž Stane 91
Milčinović Andrija 73, 78, 101, 103, 104
Miličević Kosta 9, 10, 17, 23, 59, 84
Miličić Josip-Sibe 9, 10, 17, 27, 33, 34, 60, 61, 67, 75, 77, 85, 98,
109
Milojević Miloje 10, 59
Milosavljević Predrag-Peda 76
Milovanović Milan 10, 23, 58, 59, 60, 88, 89, 92
Milunović Milo 9, 20, 21, 22, 23, 33, 37, 43, 45, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 68, 85, 86, 98, 102, 103, 109
Miljković Aleksandar 91
Miše Jerolim 17, 21, 23, 37, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 73, 74, 76,
77, 78, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102,
103, 104, 109
Mišo Anri (Michaux Henri) 39
Mitrović Milivoje 103
Modiljani Amedeo (Modigliani Amedeo) 8, 60
Moholji-Nad Laslo (Moholy-Nagy László) 9, 16, 46, 62
Mole Vojislav 53, 54, 68
Molijer Zan Batist (Molière Jean Baptiste) 14
Mondrian Pit (Mondrian Piet) 9
Mone Klod (Monet Claude) 21
Morasi Antonio (Morassi Antonio) 91, 92
Motika Antun 37
Mujadžić Omer 37, 62, 63, 65, 66, 87, 93, 94, 110
Munh Edvard (Munch Edvard) 18, 28
Mužat Marko 17, 87, 89, 95
Mušić Marjan 17
- Nastasijević Momčilo 74, 76, 83, 93, 94, 95, 96, 100, 102
Nastasijević Živorad 17, 27, 33, 35, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 77, 85,
87, 88, 90, 110
Nedeljković Milan 10
Nehajev Cihlar Milutin 69, 74, 78, 87, 98, 99, 101, 102, 103, 104
Nestorović Bogdan 36
Niče Fridrih (Nietzsche Friedrich) 21, 50
Nikolajev Mirko Kus 73
Nikolić Branko 103
Nikolić-Podrinski Vera 24, 58
Nikolovski Antonije 85
Novak Vesna 84
Novaković Boško 80, 97, 101
Novotni Kamil (Novotny Kamil) 81
- Oblak Radoslav 74
Obrovski Jakuv (Obrovsky Jacuv) 91
Olivje Andre de (Olivier André de) 99
Ozenfan Amede (Ozenfant Amédée) 8, 24
- Padovan Ante 81
Palavičini Petar 9, 37, 43, 60, 61, 62, 63, 65, 87, 99
Pandurović Sima 10, 59
Panić Draga 70
Panić-Surep Milorad 89
Pankijević Juzef (Pankiewicz Jusef) 75, 88
- Parać Vjekoslav 65
Parmačević Stjepan 79
Pasarić Ivo 73
Pasternak Boris 16
Pavlovec France 37, 65
Pavlović Barili Milena 65
Pavlović Boža 77, 81, 86, 98, 103
Pavlović Leposava 90
Pehštajn Maks (Pechstein Max) 73
Peić Matko 73, 75, 95
Pere Benžamen (Péret Benjamin) 12, 65
Perić Jefto 65, 79
Permeke Konstant (Permeke Constant) 30
Perušek Gregor (Prusheck Gregory Harvey) 30, 88, 110
Petrov Mihailo 9, 12, 14, 16, 17, 21, 24, 27, 35, 37, 46, 47, 60, 61,
62, 63, 65, 66, 68, 69, 76, 77, 79, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 94,
96, 98, 99, 102, 103, 110
Petrović Miodrag 17
Petrović Nadežda 9, 15, 23, 29, 31, 38, 41, 42
Petrović Rastko 7, 9, 11, 14, 16, 19, 26, 27, 38, 42, 45, 47, 49, 50,
60, 62, 68, 69, 75, 77, 85, 86, 87, 98, 99, 110
Petrović Roman 10, 17, 58, 59, 60, 61, 65, 89, 111
Petrović Veljko 68, 69, 90
Petrović Zora 17, 24, 25, 63, 64, 65, 89, 99, 111
Pevzner Nikola 9, 16, 18
Pijade Moša 11, 21, 67, 70, 73, 74, 76, 85, 90, 91, 93, 95, 111
Pikabija Fransis (Picabia Francis) 12
Pikar-le-Du Zan (Picart-le-Doux Jean) 96
Pikaso Pablo (Picasso Pablo) 8, 9, 11, 16, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29,
30, 32, 54, 63
Pilon Venio 17, 23, 30, 32, 53, 55, 61, 62, 63, 64, 67, 91, 92, 98,
103, 111
Pilković Dora 76, 80, 82, 85, 88, 93, 90, 96, 100
Pirnat Nikolaj 37, 62
Plančić Juraj 61, 64, 65
Polić Nikola 28, 78, 99, 101, 102, 104
Poljakov Nikola 89, 95
Poljanski Branko-Virgil (Branislav Micić) 12, 13, 16, 24, 60, 61, 65, 69
Pomorišac Vasa 27, 33, 35, 46, 63, 64, 69, 76, 87, 88, 89, 92, 93,
94, 111, 112
Pomorišac Smiljka 6, 111, 112
Popović Bogdan 31, 59, 67, 68, 75, 77, 85
Popović Branko 10, 21, 23, 29, 33, 37, 43, 44, 45, 47, 59, 62, 63, 67,
68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 112
Popović Divna 6, 112
Popović Đorđe 70, 76
Popović Koča 37, 65
Popović Sava 9, 19, 42, 67
Popović Vukica 95
Postružnik Oton 24, 34, 37, 63, 65, 79, 93, 112
Potokar Tone 94
Prajlsler Kurt (Preissler Kurt) 78, 102
Prampolini Enriko (Prampolini Enrico) 23, 62, 91, 99
Predić Milan 74
Predić Rade 99
Pregelj Mira 37
Prijatelj Kruno 80, 84
Prodanović Milica 6, 110
Protić B. Miodrag 70, 76, 78, 80, 82, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 96,
97, 99
Pusen Nikola (Poussin Nicolas) 17, 18, 20, 21, 22, 24, 31, 32, 33,
34, 37, 68
Pušić Marija 70
Putar Radoslav 70
- Rac Stanko 76, 79, 86, 87, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103
Račić Josip 23, 50, 58, 74, 84
Rački Mirko 58, 59, 98
Radica Bogdan 74, 83, 91
Radić Stjepan 38
Radović Ivan 17, 24, 25, 26, 27, 33, 37, 47, 59, 61, 62, 63, 64, 65,
76, 89, 94, 95, 112, 113
Rafael Sanzio (Raffaello Sanzio) 33
Regame Rejmon (Regaméy Raymond) 81
Rej Man (Ray Man) 12
Rejnal Moris (Raynal Maurice) 81, 82
Rembo Artur (Rimbaud Arthur) 11
Reti Istvan (Rétí István) 94
Reverdi Pjer (Réverdy Pierre) 11
Režek Ivo 29, 32, 62, 63, 64, 73, 74, 86, 95, 98, 113
Ribemon-Desenj Zorž (Ribemont-Dessaignes Georges) 12, 13
Rid Herbert (Read Herbert) 7
Rigl Alojz (Riegl Alois) 31, 39, 49
Rihter Hans (Richter Hans) 12
Ristić Marko 11, 37, 61, 65
Ristić Vera 91

- Rišar Eli (Richard Elie) 81
 Rjepin Jefimović Ilja 89
 Rodčenko Aleksandar 8
 Rokсандić Sima 59
 Rosandić Toma 6, 37, 47, 58, 59, 62, 65, 99
 Rozić Vladimir 80
 Rupčić Luka 103
 Ružička Kamilo 25, 62, 64, 65, 66, 95, 113
- Sad Alfons Fransa, Marki de (Sade Alfonse François, Marques de) 15
 Samokovlija Isak 85, 89
 Savić Joca 74, 75, 86, 97
 Sefor Mišel (Seuphor Michel) 16
 Sekulić Zdravko 36, 64
 Sekulić Isidora 59
 Selesković Momčilo 18, 27, 42, 67, 75, 77
 Sera Zorž (Seurat Georges) 21, 50
 Sever Ivo 102
 Severini Đino (Severini Gino) 32
 Sezan Pol (Cézanne Paul) 18, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 44, 40, 68, 79, 85
 Sinjoreli Luka (Signorelli Luca) 18, 25, 33
 Simić Zorica 76
 Sirvaž Leopold (Survage Leopold) 16, 60
 Smrekar Hinko 29
 Sofiči Ardengo (Soffici Ardengo) 23
 Sovadž Marsel (Savage Marcel) 81
 Stanojević Veljko 17, 23, 27, 33, 34, 37, 44, 61, 62, 63, 65, 75, 76, 93, 95, 96
 Stelè France 29, 52, 53, 54, 68, 69, 70, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 99, 101, 103
 Stelè Melita 91
 Sternec Matej 17, 52, 59, 63
 Stevanović Borivoje 17, 61, 64, 93, 95
 Stevanović Momčilo 24, 64, 70, 99
 Stijović Risto 62, 64, 66, 77, 78
 Stiplovšek Franjo 62
 Stojanović Sreten 11, 33, 37, 43, 47, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 74, 76, 78, 80, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 96
 Strajnić Kosta 21, 32, 33, 42, 68, 69, 73, 77, 81, 84, 93, 98
 Strzygovski Josef 47
 Studin Marin 48, 59, 61, 64
 Stupar Radomir 6, 111
 Supo Filip (Soupault Philippe) 12
 Sutin Haim (Soutine Chaïm) 66
- Šagal Mark (Chagall Marc) 8, 16, 35, 63
 Šantel Avgusta 17
 Šantel Saša 17, 27, 29, 91
 Šar Rene (Char René) 65
 Šaršun Serž (Charchoune Serge) 62
 Šeferov Vilko 17
 Šekspir Viljem (Shakespeare William) 14
 Šerban Milenko 6, 24, 25, 63, 64, 96, 113
 Šeremet Ivo 63, 66
 Šijanec France 29, 30, 69, 70, 77, 83, 88, 92, 101
 Šimić Antun Branko 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 47, 49, 50, 51, 62, 67, 68, 70, 73, 78, 84, 98, 99, 101, 102, 103, 104
 Šimunić Nada 84
 Škerl Silvester 76, 83
 Škreblić Ljubo 68, 91
 Šnajder Artur (Schneider Artur) 73, 84
 Šohaj Slavko 37
 Šrepel Ivo 69, 73, 97
 Štajner Milan (Steiner Milan) 23, 47, 50
 Štuk Franc (Stuck Franz) 73
 Štursa Jan 83
 Šulentić Zlatko 17, 23, 29, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 97, 113
 Šumanović Ante 77
 Šumanović Sava 7, 9, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 43, 44, 45, 47, 50, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 97, 98, 99, 113, 114
 Švabinski Maks 101
 Švrakić Todor 17
 Švitters Kurt (Schwitters Kurt) 12, 16, 61
- Tabaković Ivan 37, 63, 65, 79, 93
 Tartalja Dragica 6, 105
- Tartalja Gvido 6, 106
 Tartalja Marino (Tartaglia Marino) 9, 17, 21, 22, 23, 28, 37, 44, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 81, 98, 99, 100, 114
 Tatlin Vladimir 8, 16, 48
 Terešković Kostja (Terechkovitch Kostja) 66
 Tešić Ljubomir 91
 Ticijan Večeli (Tiziano Vecelli) 33
 Tihić Smail 76
 Tiješić Petar 17, 59, 60, 75
 Tiljak Đuro 23, 28, 65, 69, 100, 114
 Timotijević Dušan 11, 61
 Tintoreto Jakopo Robusti (Tintoretto Jacopo Robusti) 33
 Tirion Andre (Thirion André) 65
 Tirpen Zorž (Turpin Georges) 98
 Tojnbi Arnold (Toynbee Arnold) 35
 Tokin Boško 9, 14, 16, 42, 60, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99
 Tolstoj Lav 21
 Tomašić Stanko 16
 Tomerlin Slavko 103
 Tomić Mihailo 65
 Tompa Kamilo 98, 103
 Tratnik Fran 9, 17, 29, 55, 59, 100, 114
 Trepeš Marijan 17, 23, 28, 50, 59, 60, 62, 63, 66, 78, 101, 102, 104, 114
 Trifunović Lazar 5, 70, 88, 89, 91, 99
 Trumić Stojan 78, 90
 Turkalj Josip 61, 81
- Ujević Tin 9, 11, 100
 Uzelac Milivoj 17, 23, 25, 28, 29, 50, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 78, 101, 102, 103, 104, 114
- Vajdinger Disko (Weidinger Dizco) 81
 Vajs Oto (Weiss Otto) 75
 Vajzner Ljubo (Weisner Ljubo) 59
 Valdemar Zorž (Waldemar Georges) 77, 81
 Valden Hervart (Walden Herwarth) 27, 50
 Valeri Pol (Valéry Paul) 7
 Valić Rudolf 17
 Van Gog Vinsent (Van Gogh Vincent) 11, 22, 37, 77, 79
 Vanka Maksimilijan 17, 65, 73, 74, 86, 93
 Varlaj Vladimir 17, 23, 29, 33, 59, 61, 62, 63, 78, 101, 102, 104, 114
 Varokje Anri (Waroquier Henri) 16
 Vasić Pavle 70, 91, 95, 97, 99
 Vavpotić Ivan 17, 29, 73, 84, 93
 Velflin Hajnrih (Wölfflin Heinrich) 7, 97
 Vernić Zdenko 84
 Vesel Ferdo 17
 Vičolkovski Leon (Wyczółkowski Leon) 75
 Vidmar Drago 17, 62, 64
 Vidmar Josip 55
 Vidmar Nando 62, 64
 Vidović Emanuel 18, 27, 31, 60, 67, 77
 Vijar Zan Eduar (Vuillard Jean Edouard) 21
 Vilović Đuro 103
 Vinaver Stanislav 9, 14, 60, 70
 Vinči Leonardo da (Vinci Leonardo da) 21
 Vodnik Anton 82, 83
 Voksel Luj (Vauxcelles Louis) 26
 Voringer Vilhelm (Worringer Wilhelm) 49
 Vučetić Mato 1, 81, 98, 103
 Vučetić Paško 44, 75, 77, 90
 Vučo Aleksandar 65
 Vujanac Mrki 84
 Vukadinović Bata 75
 Vukanović Beta 17, 87
 Vukanović Rista 17
 Vurnik Stanko 56, 67, 68, 82, 92, 103
- Zadkin Osip (Zadkine Osip) 16, 46, 62
 Zak Eugen 98
 Zaklanović Rade 83
 Zarnik Miljutin 91
 Zorman Janez 56, 62, 63, 91, 100
- Žakob Maks (Jacob Max) 9, 60
 Žid Andre (Gide André) 11

ŠKOLOVANJE I BORAVCI UMETNIKA PO EVROPSKIM CENTRIMA

	B e č	Budimpešta	Firenca	Krakov	Minhen	Pa r i z	P r a g	R i m
Ljubo Babić					1910—13.	1913—14.		
Vladimir Becić					1905.	1909—10.		
Jovan Bijelić				1909—13.		1913—14.	1915.	
August Černigoj					1923.	1925.		1925. Vajmar
Petar Dobrović		oko 1911—16.				1913—14. 1926—28.		
Vilko Gecan					1913—14.	1928—29.		1923. Berlin 1924—28. Čikago 1929—32. Njujork
Vinko Grdan						1925—26.		
Dušan Janković						1916—35.		
Ignjat Job							1920—21.	1921—22. Napulj, Kapri
Leo Junek						1924.		
Milan Konjović	1921.					1924—32.	1919.	
Sonja Kovačić Tajčević						1926—27. 1928—34.		
France Kralj	1913—15. 1918—19.						1919—21.	
Tone Kralj							1921.	Venecija
Miroslav Kraljević	1904.				1906—10.	1911—12.		
Lazar Ličenoski						1927—29.		
Đoko Mazalić		1914.						
Milo Milunović			1912—14.			1919—22. 1926—32.		1906. Monca
Jerolim Miše			1913—14.		1922.	1925—29.	1911—13.	1922. Minhen Drezden
Mujadžić Omer						1925—26.		
Živorad Nastasijević			1913—14.		1913—14.	1920—21.		
Gregorij Perušek								1906—40. Klivlend, SAD.
Mihailo Petrov	1921.			1923.		1925.		1913. Petrograd
Roman Petrović		1916—17.		1913.		1925—27.		
Zora Petrović	1921.	1915—18.				1925—26.		
Moša Pijade					1906.	1909—10.		
Veno Pilon	1921—22.		1920—21.			1926. 1930—47.	1919—20.	1929—30. Italija
Vasa Pomorišac					1913—14.			
Branko Popović					1906—9.	1909—12.		
Oton Postružnik						1925—26.	1920—21.	
Ivan Radović		1917—19.				1921.		
Ivo Režek						oko 1925.	1919—24.	
Kamilo Ružička					oko 1920.	1923.		
Veljko Stanojević						1920—31.		
Milenko Šerban						1926—29.		
Zlatko Šulentić					1911—14.			
Sava Šumanović						1920—21. 1925—28. 1928—30.		
Marino Tartalja	1921—24.		1912.			1927—28.	1913—15. 1918	1912. Padova, Milano
Đuro Tiljak						1928—29.		1919. Moskva
Fran Tratnik	1902—3.				1903—5. 1907—8.		1898—1901. 1905—1906. 1909—12.	
Marijan Trepše							1919.	
Milivoj Uzelac						1923.	1914—1920.	
Vladimir Varlaj							1918.	

Štampa	Tiraž	Opis	Godina	Broj	Ukupno
Štampa	1000	Opis	1991	1000	1000
Štampa	2000	Opis	1992	2000	2000
Štampa	3000	Opis	1993	3000	3000
Štampa	4000	Opis	1994	4000	4000
Štampa	5000	Opis	1995	5000	5000
Štampa	6000	Opis	1996	6000	6000
Štampa	7000	Opis	1997	7000	7000
Štampa	8000	Opis	1998	8000	8000
Štampa	9000	Opis	1999	9000	9000
Štampa	10000	Opis	2000	10000	10000
Štampa	11000	Opis	2001	11000	11000
Štampa	12000	Opis	2002	12000	12000
Štampa	13000	Opis	2003	13000	13000
Štampa	14000	Opis	2004	14000	14000
Štampa	15000	Opis	2005	15000	15000
Štampa	16000	Opis	2006	16000	16000
Štampa	17000	Opis	2007	17000	17000
Štampa	18000	Opis	2008	18000	18000
Štampa	19000	Opis	2009	19000	19000
Štampa	20000	Opis	2010	20000	20000
Štampa	21000	Opis	2011	21000	21000
Štampa	22000	Opis	2012	22000	22000
Štampa	23000	Opis	2013	23000	23000
Štampa	24000	Opis	2014	24000	24000
Štampa	25000	Opis	2015	25000	25000
Štampa	26000	Opis	2016	26000	26000
Štampa	27000	Opis	2017	27000	27000
Štampa	28000	Opis	2018	28000	28000
Štampa	29000	Opis	2019	29000	29000
Štampa	30000	Opis	2020	30000	30000

Štampa: KULTURA BEOGRAD

Tiraž: 2000 PRIMERAKA

Graf. oprema: NIKOLA MASNIKOVIĆ



muzej savremene umetnosti beograd