1930

4

ČETVRTA DECENIJA
EKSPRESIONIZAM BOJE
POETSKI REALIZAM

Jugoslovenska umetnost XX veka

Jugoslovenska umetnost XX veka

ČETVRTA DECENIJA

EKSPRESIONIZAM BOJE
KOLORIZAM
POETSKI REALIZAM
INTIMIZAM
KOLORISTIČKI REALIZAM

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI
Beograd, jun-jul 1971.

KONCEPCIJA I POSTAVKA IZLOŽBE	Miodrag B. Protić
ORGANIZACIJA	Draga Panić Jerko Denegri Dragana Vranić
SARADNICI	Marija Pušić Dragoslav Đorđević Ljiljana Stojanović Ljiljana Simić Kosta Bogdanović Štefka Cobelj
BIOBIBLIOGRAFIJE	Radmila Panić-Matić
HRONOLOGIJA IZLOŽBI I LITERATURA	Ljiljana Simić
RESTAURACIJA I KONZERVACIJA EKSPONATA	Zdravko Blažić Zagorka Cerović
FOTOGRAFIJE	Foto služba MSU—Hristifor Nastasić
RÉSUMÉ	Ljiljana Stojanović
PREVOD NA FRANCUSKI	Vuka Kovačević

GRAFIČKA OPREMA	Bogdan Kršić
TEHNIČKI UREDNIK	Sovra Baračković
PLAKAT	Kosta Bogdanović

Sadržaj

Muzej savremene umetnosti u Beogradu zahvaljuje svima koji su ustupanjem svojih dela omogućili ovu izložbu i publikaciju:

Ustanovama: *Narodnom muzeju, Zbirci Flegel, Izvršnom veću SR Srbije, Klubu ratnih vojnih invalida — Beograd; Spomen-zbirci Pavla Beljanskog, Galeriji Matice srpske — Novi Sad; Galeriji Save Šumanovića — Šid; Modernoj galeriji JAZU, Galeriji suvremene umjetnosti — Zagreb; Galeriji umjetnina — Split; Modernoj galeriji — Ljubljana; Umetnostnoj galeriji — Maribor; Umjetničkoj galeriji BiH — Sarajevo; Umjetničkoj galeriji SRCG — Cetinje;*

Privatnim vlasnicima: *Sonji Alkalaj, Elviri Baruh, Radmili Bunuševac—Dedinac, Aleksi Čelebonoviću, Slobodanu Dragoviću, Olgi Dobrović, Ruži i Milanu Doniću, dr Ratimiru Kašaninu, Olgi Humo, Dušanu Mašoviću, arh. Oliveru Miniću, Ivanki Marković, Milivoju Ristiću, Feđi Soretiću, Kolomanu Trčki, Jovanu Veselinovu — Beograd; Marijanu Detoniju, Oskaru Hermanu, Dragovanu Šepiću, Dragutinu Tadijanoviću — Zagreb; Aleksandru Bassinu, Zdenku Kalinu, Stanetu Kregaru, dr Hubertu Pehaniju, Frančiški Pregelj — Ljubljana; Mici Todorović — Sarajevo.*

Isto tako, Muzej savremene umetnosti u Beogradu zahvaljuje ustanovama i ličnostima koje su svojom pomoći i saradnjom doprinele da se upotpuni dokumentaciona građa u ovoj publikaciji:

Ljubi Babiću, Doris Baričević, dr Antunu Baueru, Špelci Čopič, Miri Tartalja Kelemen, Ljubomiru Nikiću; zatim Univerzitetskoj biblioteci u Beogradu, Arhivu JAZU i Leksikografskom institutu u Zagrebu.

UVOD

Miodrag B. Protić

ČETVRTA DECENIJA: EKSPRESIONIZAM BOJE POETSKI REALIZAM INTIMIZAM KOLORISTIČKI REALIZAM

U četvrtoj deceniji, deceniji uoči drugog svetskog rata, umetnost je, prema tadašnjoj terminologiji, bila jasno polarizovana između l'art pour l'art-a, »čiste umetnosti«, i, l'art pour l'idée, angažovane umetnosti, borbenog realizma. Između ta dva shvatanja postojali su žestoki ideološki sukobi, koji su često prelazili u političke. Već krajem treće decenije, završetkom pustolovine »konstruktivnog slikarstva« (sezanizam, postkubizam, ekspresionizam oblika, neoklasicizam i tradicionalizam), oba su se jasno ispoljila. Na strani angažovane umetnosti bili su beogradski nadrealisti (»Nemoguće«, »Nadrealizam danas i ovde«, zagrebačka »Zemlja«, umetnici oko beogradskog Bojkotaškog salona i grupe »Život«, itd). Pošto je njen spektar Muzej savremene umetnosti prikazao na izložbi 1969, pod naslovom »Nadrealizam — socijalna umetnost«, ostala mu je obaveza da prikaže i ispita i drugi, veći krug umetnosti četvrte decenije, »čistu umetnost«, koja je bila angažovana na drugi način, manje politički, a više metafizički i opštehumanistički. U stvari, treba prikazati i struktuirati pretežni deo umetnosti toga vremena koju je u toj deceniji jugoslovensko društvo volelo i smatralo svojom. Ako je u njoj ponekad i bilo elemenata pobune, ona je pre svega imala svojstvo revizije estetičkih pogleda i kriterijuma, a možda tek implicitno i šire revizije, težnje da se socijalni okvir uskladi sa bićem umetnosti i vrednostima života.
Estetička morfologija »čiste umetnosti« ovog razdoblja otkriva nekoliko njenih bitnih tokova.

1. Ekspresionizam boje, koji smenjuje ekspresionizam oblika iz treće decenije, čuvajući istu napetost i uznemirenost, isto patetično prožimanje unutarnjeg i spoljnjeg sveta. Njegove prototipove obeležavaju dela kao što su: Hermanov *Prosjak*, Konjovićev *Sejač*, Jobovi *Bezazleni*, itd.

2. Poetski realizam koji se zasniva na opštoj i opšte prihvaćenoj sintaksi, što traje do kraja XIX veka, tj. od početka moderne slikarske revolucije, i koji ipso facto nije vezan za hronološke prednosti u istraživanju forme, već za osobenost i autentičnost umetničke poruke. Njegovim karakterističnim delima mogu se, na primer, smatrati dela kao što su Čelebonovićeva *Porodica*, Milosavljevićevi *Dimnjaci i ruže*, Tartaljin *Crveni enterijer*, Kosova *Cesta*, itd.

3. Intimizam, koji raspoloženjem i sintaksom takođe potiče još od impresionista i nabista, sistemom svojih znakova materijalizuje posebnu filozofiju života i emocionalnu klimu. Njega ilustruju mnoga dela tipa Radovićevog *Žutog enterijera*, Motikine *Stanice u Mostaru*, Plančićevog platna *U fotelji*, i dr.

Svaki od ova tri toka »čiste umetnosti« — od kojih su drugi i treći dosta slični — ima svoje osobene varijetete i imena u različitim nacionalnim i kulturnim područjima Jugoslavije — pre svega u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji, zatim Bosni, tada najrazvijenijim kulturnim središtima.
Strukturišući ovako krug »čiste umetnosti« četvrte decenije, dužan sam da u uvodu iznesem generalne oznake svakog od pomenutih tokova — pre nego što se oni u posebnim studijama koje slede hronološki precizno ispitaju i geografski i nacionalno odrede — jer istorija umetnosti je, pored ostalog, i istorija stila, značenja i senzibilnosti.

EKSPRESIONIZAM BOJE KOLORIZAM

Dok treća decenija protiče u kolebanju između avangardizma i tradicionalizma, jedinstvena koliko i protivrečna, četvrta je već od samog svog početka u polarizaciji, sređivanju i zrenju... Treća se najpre približila evropskoj aktuelnosti (dada, postkubizam, ekspresionizam forme, l'esprit nouveau, itd.), da bi se zatim okrenula tradiciji i akademizmu, koji su još početkom XX veka odlučno prekinuli slovenački i srpski impresionisti i Nadežda; četvrta je, obrnuto, posredstvom koloristička impresionizma i intimizma — objektivno nastavila prekinuta iskustva osnivača moderne.

SLIČNOSTI I RAZLIKE

Većina glavnih protagonista »konstruktivnog« slikarstva dvadesetih godina, Bijelić, Dobrović, Šumanović, Konjović, Job, Zora Petrović, okreće se ekspresionizmu boje, zbog čega se na mahove ima utisak dvaju uzastopnih analogija, relativnog ponavljanja dveju ranijih uzastopnih i suprotnih faza: akademske i moderne, Jakopičeve i Nadeždine (Bijelić, itd.). U stvari, ponavljanja nema. Jer, različiti su shema, Weltanschauung, Lebenswelt, socijalna sredina i istorijski trenutak. Više nije u pitanju empirijski sklad zelenog i crvenog, dramatizovana impresionistička paleta, već moderni urbani zvukovi ultramarina, crvenog ili oranža, kadmijuma, ljubičastog kobalta, ili žutog oksida; najmanje je u pitanju borba za »svetlost-slobodu« ujedinjenje, vlast Srba, Hrvata i Slovenaca na Balkanu. Ekspresionizam je potvrđivao subjektivnu istinu, strastan odziv na životne tokove, lirsku opijenost ili dramsku napetost, svetlu i tamnu stranu trajanja, sagledanu u ezoteričnim burama ljudske krvi: snagu ovozemaljskog i tragičnog. I sam razum pregrejan je egzaltacijom do vizionarskog buncanja. Suprotno Malbranšu, u njemu je istina više u čulima nego u duhu. Taj romantični, dionizijski vid sveta umetnosti je, uostalom, prisan, jer relativne istine pretvara u fascinantne. Proučavajući Nadeždu* i ekspresionizam forme treće decenije,** istakao sam neke bitne odlike ovog velikog pokreta, kao i osetljivu razliku između njega i fovizma, pa se na tome neću ponovo zaustavljati. Selesković je, uostalom, još 1921. zastupao tezu da je ekspresionizam sinteza i izraz bitnih odlika same umetnosti, umnogome njen romantični sinonim. »Znači, dakle«, piše on, »da između ekspresionizma i svekolikog slikarstva pre njega razlika i ne postoji... Zakon o umetnosti je jedan, i ona ne može da ga napusti ako misli da ostane umetnost. Ako nam jedna ekspresionistička slika ipak izgleda neobična, to nije zato što ona negira taj »zakon izražavanja«, već zato što ga ispoljava u jačem stepenu. Ekspresionisti rade svesno ono što su slikari pre njih radili instinktivno... I kao Van Goga, tako ćemo i Hodlera gledati drugim očima. Nećemo više govoriti o »umetnosti plakata«, jer ćemo pojmiti onaj duh koji više nije hteo da svojom umetnošću krasi salone male privilegisane klase koja živi od života jedne bespravne većine.«[1]

Ekspresionizam u Jugoslaviji ima korene u Van Gogu, Vlamenku, Kokoški, Ruou i slikarima srodne sintakse i inspiracije. Većina njegovih pripadnika studirala je na srednjeevropskim akademijama: Herman u Minhenu, Bijelić u Krakovu i Pragu, Konjović u Pragu i Beču, Dobrović i Zora Petrović u Budimpešti, i na njih je nemački ekspresionizam snažno uticao (Die Brücke, Der Blaue Reiter, Der Sturm). Pošto je prvo stilizovan u njima, on je zatim prestilizovan u Parizu, gde je oslobođen velikih gestova i emocionalnih grčeva i prilagođen vizibilističkoj dikciji nove sredine (Konjović, Dobrović, Šumanović), koja mu je ponešto oduzimala od tajanstvenosti i literature, a davala od formalne čistote i preglednosti. To je, međutim, samo ublažilo, ali nije ukinulo poznate razlike između ekspresionizma i fovizma, germanske i romanske kulturne sfere. »Dok Francuzi razaraju formu, duboko želeći da ispitaju njena svojstva kao forme, Nemci i formu i boju emocionalno razaraju da bi otkrili univerzalno značenje onog što leži iza realnosti koju su upravo uništili. Različitost između logičke fragmentacije kubizma i dekorativne deformacije fovizma u Francuskoj, i krajnje emotivne i mistične deformacije ekspresionizma u Nemačkoj, nagovestiće pre svega razlike koje postoje... u socijalnom, političkom, kulturnom i religioznom pogledu«...[2] Ekspresionizam je podstaknut i nekim posebnim događajima. U Nemačkoj je »zapažen prelaz od mehanicističkih shvatanja Sempera, koji je umetničko delo precenjivao kao proizvod utilitarnog karaktera, kao materijal i tehniku, do stanovišta Rigla, koji je zastupao svrsishodnu estetiku kao značajan elemenat istorije umetnosti. Njegova »Kasnorimska umetnička industrija« (1901) preobrazila je čisto materijalističku istoriju umetnosti u duhovnu istoriju čovečanstva. Još značajniji za razvoj ekspresionizma bili su nešto docniji »Apstrakcija i uživljavanje« Vilhelma Voringera (1907), koji je smatrao da je čitava umetnost u osnovi subjektivna i da je intuicija najznačajniji činilac stvaralaštva. Voringerov stav potvrđen je i Bergsonovom »Stvaralačkom evolucijom« iz 1907 (veoma popularna knjiga u Nemačkoj), koja predstavlja najveći deo ideološke baze ekspresionizma«.[3]

Isti razlozi koji su u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji i Jugoslaviji uopšte onemogućili trajniju i suštastveniju pojavu kubizma i fovizma (odsustvo grada u pravom smislu reči, slabe racionalističke i mehanicističke tradicije) ograničili su i polivalentnost u razvoju samog ekspresionizma, uskraćujući mu onu psihičku napetost usamljenosti, unutarnje pocepanosti i revolta koji su osobeni za urbani socijalni ambijent, svodeći ga na transpoziciju realno postojećeg. Sasvim izuzetno, na primer, pojavi se sličnost sa Ensorom (Mirko Kujačić, *Kompozicija*) i gotovo nikada sa Bekmanom, Noldeom ili Kleom. Istina, u tzv. »sintetičnom«, »konstruktivnom« slikarstvu treće decenije bilo je odsjaja Kandinskog i Marka (Bijelić), odnosno Gromera i Pikasa (Šumanović). Ali u kasnijem ekspresionizmu boje — koji se ovde jedino i ispituje — to više nisu ishodišta. Ishodišta su pre svega primeri koji čuvaju empirijsku osnovu slike. Bez iskustva fovizma i kubizma njegova sintaksa bila je, osim toga, skučenija, pošto nije u pitanju poseban »stil«, već poseban egzistencijalni stav i raspoloženje. Zato on usvaja logičan odnos između predmeta, prožimajući ih ponekad jetkom svetlošću karikaturalnosti i panično pojačanog osećanja.

Čovek je dodat prirodi, ali priroda nije zamenjena, već samo obasjana njegovim strahovima, pasijama i neurozama. Zato u jugoslovenskom ekspresionizmu — iako je Herman blizu toga — nema ni biblijskih velikih tema (Nolde, Bekman), ni moralističkih alegorija, ni tamnih fantasmagorija i jeza (Munk), ni krilate metafore u susretu predmeta iz srodnih, ali ne istovetnih sfera koje bi najavile nadrealizam (Šagal). Što je naš ekspresionizam takav, razlog ipak pre svega treba tražiti u odrednicama, u istoriji, opštim svojstvima sredine, njenom kolektivno nesvesnom, koje na domaćim meridijanima odudara od tipa kolektivno nesvesnog razvijenih zapadnih sredina; njemu se priključilo i individualno nesvesno i, naročito, individualno svesno, koje je, međutim, kao noviji sloj svesti, već bilo uobiličeno dejstvom prosvećenog Zapada. Karakter i odnos ta dva sastojka i izvora različitog porekla odredili su prirodu ekspresionizma u Jugoslaviji , svodeći ga na stadijum koji još čuva ravnotežu između spoljnjeg povoda i privida i unutarnjeg odziva i komentara.

Na jugoslovenskom tlu ekspresionizam ispoljava ipak i neke bitne odlike: zaokupljen je subjektivnom, uznemirenom slikom bitnih vidova stvarnosti i života: »Čovek dodat prirodi« (Van Gog); snažnim izrazom unutarnjeg osećanja, etičkim dilemama: »In interiore homine habitat veritas« (S . Augustin); čistom, elementarnom bojom, jakom konturom i neposrednim gestom. Sem etičkog, u njemu je očigledan i etnički momenat: izuzev Hermana, koji je univerzalniji, zaokupljen biblijskom legendom, ovi slikari često lokalizuju svoje simbole i medijume. Bijelić ih najčešće traži u Bosni i Beogradu: posle avangardnih platna i čvrstih, gotovo akademskih aktova iz prethodne decenije, on od 1929. slika uzvitlane predele u znaku duhovne snage i gestualne širine; Job u Dalmaciji slika bahanale i anakreontske scene iz primorskih krčmi, u kojima ipak zašumi prolaznost i smrt; Konjović u Vojvodini slika ljude i prirodu uzburkano i ekstatično. Gotovo se isto može reći i za Petra Dobrovića, koji je, međutim, zaljubljen u letnje usijanje Dalmacije i Dubrovnika: za Savu Šumanovića, koji, posle ranog kubističkog i neoklasicističkog eksperimenta, počev od 1926. stvara u Parizu ekspresionističke kompozicije, enterijere sa aktovima, *Pijanu lađu* (1927), da bi se zatim okrenuo predelima iz Srema i usvojio jedan tiši postupak koji će se vezivati za poetski realizam; za Zoru Petrović — njene ciničnoistinoljubive monumentalne ženske figure gole ili u narodnoj nošnji. Međutim, na različita svojstva celine takvih opštih osobina njegovi pripadnici stavljaju lične akcente. Bez obzira na vitalizam i slobodu boje, Dobrović, na primer, najviše poštuje realnu percepciju, što se vidi iz sklopa cele njegove slike iz prilično akademskog crteža i odnosa prema ljudskoj figuri; sledstveno tome, on je najmanje okrenut senovitim noćnim stranama života koje uznemiruju bolnim unutarnjim projekcijama. Job je, međutim, suprotno njemu, zaokupljen upravo time — senkom života, umbrom vitae, svestan prolaženja i dogorevanja *(Bahanal, Vetar, Pijanci)*. U delu Zore Petrović čista vizuelnost, zajedno sa idealom lepog, sklada i ravnoteže, potisnuta je ciničnom istinoljubivošću. Amor fati oseća se u Konjovićevom delu posredno, a ponekad i neposredno, kao u platnima nastalim u Somboru u toku drugog svetskog rata, kada su svi prividi iščezli i opora misao o životu izbila u prizorima »sa dna«, sa prosjacima, pogrebima *(Sahrana*, 1942; *Starica*, 1945), da bi se nastavila i kasnije *(Seljačko dvorište*, 1955; *Pijanka*, 1956; *Sunce nad Bačkom*, 1956). Šumanović je najviše ekspresionist ove vrste od 1926. do 1929, kada je nastalo nekoliko njegovih čuvenih dela *(Pijana lađa* i *Doručak na travi*, 1927).

Opšta odlika vizuelne sheme ovih slikara je postepeno udaljavanje od konkretnog predmeta, koji je prinuđen na ustupke: njegova materijalnost zaklonjena je koloristickim vatrometom i svedena na ornament, dinamičku arabesku, simbol. To je postignuto autonomizacijom linije, s jedne, i čiste boje, s druge strane. Ali . . . boja, linija i forma međusobno se ne stapaju, razlike između njih se ne gube. Dok je u impresionizmu boja služila uglavnom zato da tačno zabeleži trenutak stalno promenljive atmosfere, svetlosni treptaj sjedinjen sa čulnom senzacijom, ona sada teži da što jasnije zablista, da zadovolji racionalne potrebe slike i iracionalne pobude stvaraoca. I kompozicija se menja u smislu razbijanja klasičnog reda, koji je trijumfovao prvih godina posle rata, i ukidanja međusobne podređenosti plastičnih elemenata u interesu njihovog ravnopravnog postojanja. Budući u osetljivom dijalektičkom odnosu sa bojom i kompozicijom, crtež više ne opisuje predmet, već ga transponuje, pripremajući mesto za boju i artikulišući ritam.

Ovi slikari su težili karakteru, unutarnjoj viziji i njenoj ekspresiji, određenom emocionalnom značenju boje i plastičnih činilaca uopšte, ubeđeni da se crvenom i zelenom mogu izraziti »strašne strasti ljudske duše«. Principi »poetskog sklada« (Fraj) »emocionalnog sklada«, »subjektivnog integriteta« (Rid) značajniji su za njih od principa čiste forme, njene strukture; jer za njih naglašeno osećanje nije nesvesna, netražena, već svesna i svesno tražena posledica, cilj plastičnog govora: da bude saopšteno i preneto.

Taj momenat pojačavanja sredstava i doživljaja, forme, linije i boje distinktivna je njihova osobina. Impresionisti polaze od senzacije viđenog, tačne analize; njihovi naslednici, intimisti, subjektivnije od zaljubljenog usvajanja motiva i njegovog pretvaranja u duševno stanje, štimung; ekspresionisti, međutim, obrnuto: polaze iz sebe, iznutra, ka spoljnjem, predmetnom; od opšteg osećanja sveta, ka predmetu: osećanje posebnog motiva samo je *movens*, povod da se aktivira i ispolji opšte osećanje. Ekspresionist vidi ono što oseća, sebe, svoju eksteriorizovanu unutrašnjost. (Neshvatanje te osobine navešće kasnije Jovana Popovića i Branka Šotru da Konjoviću zamere što Vojvodinu i Dubrovnik slika na isti način.) Slikajući svoju projekciju i zagonetnu senku koja se spušta na realno, ekspresionisti se ne oslanjaju na čistu percepciju i finu analizu: nisu prisutni u konkretno datom životu, ne vide nijanse i finese, njihove oči su usijane, vizionarske, okrenute unutra, oni imaju povišeno i »tragično osećanje života« — tragično po opštem

---

* Srpsko slikarstvo XX veka, Nolit, 1970.

** Treća decenija — Konstruktivno slikarstvo, Muzej savremene umetnosti, 1967.

[1] Ekspresionizam, »Misao«, god. III, 15. oktobar 1921, sveska 44.

[2] Bernard S. Meyers, German Expressionists, Mc Hrav-Hill Book Company, Inc., New York — Toronto — London.

[3] Ibid.

tonu i napetosti; predmet je zato simbolična redukcija realnog, ključ plastične apstrakcije slike, regulator njenog smisla, bitna osećanja i semantička premisa. Pošto su zaokupljeni smislom, značenjem, ikonološki aspekt njihovog dela je jako izražen. Oni insistiraju — da upotrebim shemu Ervina Panovskog — na primarnim, prirodnim značenjima, činjeničnim i ekspresivnim, koja su u njihovoj svesnoj nameri. Kao kod Van Goga, u funkciji subjektivne drame su i suncokret, i ljudsko lice, i zalazak sunca. U pitanju je slikarstvo patetičnog nemira, unutarnje pobune i zebnje, uzvitlanog gesta.

PROSEDE I VREME; TRENUTAK I TRAJANJE

Sem stalnog odnosa prema realnom postoji i druga zajednička odlika ovih slikara. Nastavljajući nesvesno Nadeždu i Jakopiča, oni su uveli zadihan, vitalistički stvaralački prosede — brzina je stavljena u službu oslobođenja nagonskih, iracionalnih snaga, što će do krajnjih posledica dovesti tek Bijelić u svojim apstraktnim predelima oko 1950. Najčešće je, međutim, u pitanju akciono figurativno slikarstvo, kao uzbuđen čin, koje psihički interiorizovanu realnost plastički eksteriorizuje. Novina je u drukčije postavljenoj jednačini vreme-prostor, u smenjivanju Bergsonovog poimanja vremena kao kontinuiranog trajanja sa Rupnelovim poimanjem vremena kao izdvojenog trenutka. Prema prvom, granice između prošlosti i budućnosti iščezavaju u jedinstvu i gustini samog trajanja, koje poriče originalnost i integritet trenutka: prema drugom, prošlost i budućnost, naprotiv, iščezavaju pred očiglednom realnošću prezenta u kome se jedino rađa intuicija života i trajanja i u kome jedino postoje uspomene u dvema svojim suprotnim perspektivama: prošlosti i budućnosti. U svome visprenom i veoma jasnom delu »L'intuition de l'instant«[4] Gaston Bašlar je ispitivao ove suprotstavljene teoreme i, priklanjajući se više drugoj, racionalizovao i sistematizovao njihove pojmove i intuicije. Polazeći od njegovih zaključaka, može se reći da ekspresionisti izdvajaju sadašnji plan i trenutak kao bitan, jer se samo u njemu jarko doživljava sopstveno biće u uzajamnom odnosu sa bićem stvari i sveta. Filozofiju akcije (Bergson) zamenila je filozofija samog akta (Rupnel). Slikarski čin je trenutna odluka — život ne može biti shvaćen u pasivnoj kontemplaciji; »shvatiti ga znači više nego živeti ga — to znači stvarno ga pokrenuti«. Život nije kontinuirano već diskontinuirano tkanje činova — u kome činovi i trenuci čuvaju svoj integritet. »Ono što od toga može biti trajno u biću jeste izraz, ne jednog nepokretnog stalnog uzorka, već jednog naporednog stavljanja neprestanih rezultata koji iščezavaju i od kojih svaki ima svoju usamljenu osnovu, i čija veza, koja je samo navika, sačinjava ličnost.« »Samo je ličnost trajna — čin je trenutan.« Trajanje je kod ovih slikara intenzivno, ne ekstenzivno. U pitanju je atomizovani bergsonizam, »jedan *elan vital* što se ispoljava u impulsima, u temporalnom pluralizmu . . .« (Bašlar). Uporedo sa atomizacijom javlja se u stvari i »aritmetizacija vremena«, jer »trajanje je samo broj čija je jedinica trenutak«. »Prostor i vreme izgledaju nam bekrajni samo kada ne postoje.« »Samo je ništavilo neprekidno« (Rupnel).

Svest o suštini ovih osnovnih teza neophodna je da bi se dublje razumeo izrazito aktivistički prosede ovih slikara. Svaki artikulisani gest, gest koji se razaznaje u ritmičkom tkanju celine, ustvari je materijalizovan, pun, životom zasićen trenutak, a zbir tih gestova-trenutaka i tih trenutaka-gestova, to je slika u vremenu i vreme u slici: on, dakle, predstavlja njeno efektivno trajanje. Ritam obezbeđuje pregnantnost, unum-multum iluziju saglasnosti i celovitosti. Što se tiče samih intervala između gestova i činova, oni su, budući prekidi života, isključeni iz trajanja, zbira vitalnih otkucaja i trenutaka koji se mere hronometarskim beleženjem svakog pojedinačnog akta, a ne neprekidnim radom peščanog sata. »Jer i odmor bića je već ništavilo.« Prema tome, ovako shvaćeno trajanje u slici u principu je kraće, mada punije i duže, od stvarnog trajanja njenog nastanka. Nije ipak u pitanju samo puka aritmetizacija, puko zbrajanje pojedinačnih trenutaka koji sačinjavaju isprekidanu tačkastu liniju trajanja, već i skraćenje, selekcija i pojačavanje vremena, njegovo razlikovanje od ništavila, koje je bez dimenzija, jer se u njemu ništa ne događa: vreme se meri činom.

Kako uskladiti ovo izdvajanje i sadržajno zgušnjavanje trenutaka sa činjenicom koju svako može da primeti: da ovi slikari često slikaju »isto«, ili bar čitave cikluse sličnih slika? Prema tome, u čemu je integritet rupnelovskog trenutka? Bilo je zato neophodno uvesti operacionalno efikasan pojam navike. »Za nas je navika uvek na nov način obavljen čin . . . Novinu treba shvatiti u njenom rastenju da bi se shvatila u njenoj suštini; ona je . . . sinteza novine i rutine koja je postignuta u plodnim trenucima . . . Biće koje se nudi životu, u svojoj opijenosti novinom, spremno je čak da sadašnje uzme kao obećanje budućeg . . . Važnije je objasniti diskontinuitet rađanja nego kontinuitet života . . . Moć bića je u povratku slobodi mogućeg, njegovim mnogostrukim odjecima nastalim u samoći bića . . . Navika je volja da se počne ponavljanje samog sebe . . . U svim ponavljanjima želja za napretkom daje pravu vrednost početnom trenutku koji uvodi novinu . . . Ono što traje uvek je ono što se obnavlja« (Bašlar).

Pamćenje aktivira energiju trenutka i omogućava zgušnjavanje intuicija i vremena.

Pošto se grčeviti ekspresionistički patos često prepliće sa hedonizmom, sa opisom viđenog, sa osobinama suprotnim ekspresionizmu; pošto se u zajedničkom krugu ne posmatraju samo Herman, Konjović, Bijelić ili Job, koji mu često izrazito pripadaju, već i Dobrović i Šumanović, koji mu često ne pripadaju — smatram da je neophodno pored užeg pojma ekspresionizma boje uvesti i širi pojam kolorizma. On, uostalom, ima pojedina njegova svojstva, sličan prosede i boju u prvom redu, Van Gogovu ili Vlamenkovu sintaksu, ali ne i njihove egzistencijalne iskaze. Jer, ako pojačava izražajna sredstva, on to ne čini zbog patetične problematike »suštinskog čoveka«, »kosmičke čežnje«, odnosa jedinke i svemira, reskosti alegorije straha i revolta, ružnog. Termin, uostalom, nije nepoznat ni opštoj literaturi, ni našoj sredini. Pre 1941. Dobrović je na beogradskoj Akademiji likovnih umetnosti, zasenjen Van Gogom, vodio klasu »kolorista«, a Milunović klasu »tonskih« slikara, zaljubljen u Sezana. Sve su to dovoljni razlozi da se ovi slikari proučavaju u zajedničkom odeljku, ali i da se — u

njegovom rasponu — međusobno i razlikuju; tačnije, da se u svačijem delu jedan smer odvaja od drugog.
Sem beogradskog nadrealizma, koji je bio kratkotrajna avantura, talentovana i značajna, ali gotovo bez uticaja na stvaranje tadašnjih profesionalnih slikara, koloristički ekspresionizam je u okviru »umetničkog slikarstva« u Jugoslaviji očuvao ugled avangardne umetnosti, superiorni stav u stvaranju i životu. Borio se protiv eklektičke estetike tridesetih godina, koja je oživela neke akademske predrasude o korektnom crtežu, o »proživljenosti površine«, tj. o potrebi da se svaki santimetar platna bezbroj puta dotakne i pomiluje četkom, o »dekorativno« shvaćenom u pogrdnom smislu, o proporcijama, perspektivi, itd. Zato su ekspresionizmu često priznavali temperament, polet, ali ne i finiji sluh. Njegova boja i njegov crtež neposvećenima su izgledali apriorni u odnosu na spoljnu realnost, mada su stvarno funkcionalni u odnosu na unutarnju čovekovu realnost: njegove polazne estetičke osnove bile su suprotne ubeđenjima sredine, pa nisu mogle naći mesta u shemi jednog malog estetizma upravo zbog svoje dvostruke privezanosti: za život i za umetnost. Prividna protivrečnost — insistiranje na autonomiji umetničkih sredstava i istovremeno odbijanje da se ta autonomija proglasi osnovnim ciljem, spajanje umetnosti i života — pokazala se u stvari plodnom. Ekspresionisti su u stvari prvi našli višu formulu angažovane umetnosti, (ali im to nije bilo priznato), ne poričući njenu posebnost i nesvodljivost: uskladili su njenu misiju sa njenom suštinom.

INTIMIZAM I POETSKI REALIZAM

Istovremeno sa patetičnom razmahnutošću koloristička ekspresionizma, košmarom, pobunom i korozivnošću nadrealizma i kriticizmom socijalne umetnosti — intimizam i poetski realizam su, u odnosu na njih, suprotne, ali karakteristične struje četvrte decenije: vraćanje prirodi, realnom i neposrednom unutarnjem životu.[5]
Naime, oko 1930. javlja se i postepeno preovlađuje i jedno slikarstvo koje prezire intelektualnu pustolovinu, program, manifest, suprotstavljajući im lirsku evokaciju i minijaturu, dučićevsko ubeđenje da »stvari imaju onakav izgled kakav im naša duša dade«, da je slika jedno duševno stanje. Kao posledica neposredno opaženog, simpatije, prisnog saživljavanja subjekta sa predmetom, stvaraoca sa prirodom, ono nije u većoj meri predodređeno prethodnim opštim saznanjem, načelom, ideologijom. Tri bitna sloja slike — motiv, plastična struktura, emocija — u njemu su uravnoteženi i podjednako značajni. Motiv često nije neutralan, jer otkriva umetnikovu pobudu i težnju da sažimanjem s predmetom dođe do identiteta. Stil je sredstvo koje objedinjuje formalne i sadržajne činioce. Suprotno od ekspresionista, intimist, a umnogome i poetski realist, polazi od motiva ka osećanju; on usvaja i proživljava ono što vidi; interiorizovan i preobličen, predmet prima predikate unutarnje vizije, sagledan zaljubljenim duhovnim okom. Emanacija se javlja i kao uzrok i kao posledica: ona je i prethodno podrhtavanje pred motivom, transcendirano jedinstvo s njim, i stvarna posledica sistema oblika, njegov naboj i zračenje.

FENOMEN INTIMNOG

Kosmogoniju ovih smerova ispunjava, dakle, fenomen intimnog. Nije zato slučajno što su ovi slikari tematski često zaokupljeni enterijerom, voljenim i zaštićenim prostorom, ukratko, kućom, čiju je fenomenologiju, psihoanalizu i psihologiju Bašlar izneo u svojoj »Poetici prostora«. Po njemu je kuća »instrument analize za ljudsku dušu«. Jer »čovek pre nego što će biti *bačen u svet* . . . biva položen u kolekvu kuće«. Ona je njegov kut u svetu, njegov svemir — može se govoriti o materinstvu kuće, o kući kao pozorištu prošlosti, najzad o njenoj kosmičnosti. Zato »sećanja na spoljni svet neće imati nikad istu tonalnost kao sećanja na kuću. Evocirajući sećanja na kuću, mi sabiramo valere snova.« Kolevka, produžena intimnost unutarnjeg bića, ona je za čoveka jedna od najvećih integracionih sila koja mu u trenutku sanjarenja daje »savete kontinuiteta«, bez koje je rasut, izgubljen, opustošen. Nikada kod ovih slikara nije, međutim, reč o njenom opisu, o njenoj iskustvenoj, čulnoj konkretnosti, već o sanjarskoj evokaciji i poetskoj sugestiji. Jer »prave kuće sećanja, kuće u koje nas vraćaju naši snovi, kuće bogate vernim onirizmima odupiru se svakom opisu . . . Prvobitna i onirički definisana kuća mora da ostane u senci.« Ove reči mogle bi se ispisati ispod tolikih »enterijera«, »soba«, »kuća« Radovića, Čelebonovića, Gvozdenovića, Milosavljevića, Plančića, Vidovića, kao prolegomena njihovog fenomenološkog proučavanja. Poetici intimnosti — za koju je prostorno određenje, mesto, značajnije od vremenskog određenja, trenutka — ovi slikari pripadaju intuitivno, nagonom svoje mašte, koja objedinjuje funkciju stvarnog sa funkcijom nestvarnog, konkretan podatak sa poetskom slikom. Prostor, kuća, soba, »enterijer« doživljeni u sa »svim pristrasnostima imaginacije«.
Postoji, međutim, osetna estetička i duhovna razlika između oba smera ovog samo globalno jedinstvenog slikarstva. Intimistička slika pretežno je impuls trenutka, njegov senzitivni treptaj i integritet; slika poetskog realizma više je duhovno stanje i klima, trajnije i svesnije osećanje sveta; uvek zaokupljena istim, ona u izvesnom smislu supstituiše prethodne trenutke; intimistička je, naprotiv, raspoloženjem neponovljiva, i kao impresionistička, uvek varijacija, i tek iz zbira varijacija pomalja se Weltanschauung. U prvom slučaju osećanje je razrađeno i nije opšta svest o vremenu i metafizički shvaćenoj egzistenciji, već o jednom intenzivnom trenutku i prisustvu u njemu; u drugom, sećanje sveta zgusnuto je u svest. Tamo se traži trenutno u trajnom; ovde — trajno u trenutnom. Materijalne razlike u prosedeu i tehnici još su očiglednije. Intimizam donekle produžava impresionističku tehniku da bi šifrovao senzaciju u magnovenju; poetski realizam impresionističku tehniku smiruje i oslobađa je hedonističkog nerva, privodeći je naturalizmu Vijara, naivizmu Utrila, čak srebrnozelenkastom lirizmu Koroa. Intimizam se služi polifonijom umekšanog zvuka; poetski realizam monohromijom i valerskom modulacijom. Da bi očuvao autentičnost i svežinu

[4] Edition Gauthier, 1932 (By Edition Stock).
[5] Iako su ovi termini (uobičajeni naročito u francuskoj kritici), kao i većina njih, nedovoljno određeni, uslovni, smatram da su dovoljno zasnovani i korisni, ako se objasne i dosledno upotrebe.

istrgnutog trenutka, intimist često pribegava tehnici al prima; poetski realist, naprotiv, prosedeu koji podrazumeva nekoliko uzastopnih postupaka, složeniju elaboraciju, sliven potez, insisitira na stalnom, opštem raspoloženju, na njegovoj kontemplativnoj rezultanti. Razlike će se jasno zapaziti uporede li se Araličina *Dama sa šeširom* i Lubardina *Mrtva priroda sa zelenom draperijom*, ili Motika sa Kosom.

Može se takođe reći da intimisti nastavljaju izvesne trenutke plenerizma i impresionizma — melodiju slika kao što su, na primer, *U vrtu* Bete Vukanović ili *Plava terasa* Milana Milovanovića, njihovu svetlost i toplinu, strast mirnog života i prisustva u njemu. Polazeći od Bonara i domaće tradicije — pri čemu u pogledu Beograda ne treba izgubiti iz vida ni Milovanovićevu ulogu profesora Umetničke škole — izgrađujući osobenu ikonografiju, oni, ponavljam, slikaju enterijer sa figurom ili bez nje, ispunjen određenom atmosferom i svetlim fluidom, zatim predeo, mrtve prirode sa cvećem i dekor svakidašnjeg života. Intimisti ne izazivaju i ne iznenađuju; filtriraju jake životne sokove i zvukove; paleta im je diskretna, utišana. Intelektualna namera zamenjena je čednošću, blagom čulnošću, intuicijom. Ne bi se moglo reći da i poetski realizam nije zaokupljen istim motivima, ali su oni za njega, kao što je istaknuto, više sredstvo nego razlog jednog opšteg osećanja, koje, sem toga, nije vedrog, već napregnutog melanholičnog karaktera: u njegovom gustom podneblju ponekad zašumi refleksivnost nadrealnog.

BONAR I VIJAR; PARIZ 1930. I 1935.

Ove škole nemaju, dakle, korene samo u prilikama kod nas, već, prvo, u adoraciji prema Vijaru i Bonaru, kao osveštanim vrednostima, i, drugo, u prilikama koje su postojale u tadašnjem pariskom slikarstvu (1930. i 1935). Pa ipak, Bonar i Vijar su često u središtu njihovog duhovnog i stilskog sazvežđa; Bonar više intimističkog, Vijar više poetskorealističkog.

Spajajući ga sa uticajem Gogena, Degaa, japanskih estampi, i stavljajući ga u službu unutarnjeg života, Bonar je impresionizam obnovio i oslobodio svega doktrinarnog. Protiv intelektualizma, on je stalno usredsređen na prirodu i svakidašnji građanski enterijer i dekor obasjan intimnošću žene, sjajem cvetnih stolova s voćem i predmetima. Ta prisnost sublimira, međutim, često u panteizam; prostranstvo mora, nebo, sunce. Njegovim platnima vlada ton povišene blagosti, melodija praznika, raspusta, doživljenog mira. Prema Renalu, njegov cilj je da »obojene senzacije« prevede u »senzoralne poeme«. To je tačno, mada je Bonar govorio da mu prisustvo predmeta smeta dok slika: on prenosi njegov utisak, njegovu čarobnu projekciju, nikako njega samoga. Na izgled čedna, i gotovo naivna, njegova vizija je iznutra titrava, nervozna i prefinjena do luksuza, a tehnika spontana, u znaku prisutnih tačaka, zareza, linija hitrih i sporih, poteza punih, sočnih ili ovlašnih, boje prozirne ili guste. U strukturi i materijalnosti kompozicije ima dražesnih nepravilnosti i neočekivanosti: centrifugalna, njegova kompozicija beži od centra ka rubovima, tako da je posmatrač u nedoumici da li se traka postojanja svakidašnjeg sveta pomera u celini, stalno čuvajući odnose između svojih delova, ili predmeti, boje, linije kreću po logici kosmički uređenog organizma. Počev od 1927. njegova boja je sve zvonkija, praćena maštovitim i sanjarskim tonovima i pulutonovima. Sam je isticao da je njegovo slikarstvo negde između intimnog i dekorativnog, a Renal veli da u okviru »peinture — peinture« niko nije dostigao toliku snagu apsrakcije. Bitno je naglasiti upravo to, jer su naši intimisti preuzi mali Bonarovu impresionističku, a ne njegovu »konstruktivnu« plastičnu dekorativnost, od koje su akademizam i parisko slikarstvo 1930. uspeli da im uliju strah, koji u stvari otkriva patrijarhalnu skučenost njegove posebnosti, što je, uostalom, stalna odlika našeg slikarstva. Iako je dekorativno atribut moderne umetnosti (Pikaso, Šagal, Brak, Kandinski, Kle, itd.), i same slike uopšte, ono sve do 1950. nije svesno preobražavano u elemenat govora i vizije. Zato je, bez te dekorativne komponente, Vijar često bio bliži od Bonara, jer je, prema Reneu Uigu, »plaš jiviji i delikatniji«, a prema Kasuu— »naslednik francuskog XVIII veka«.

Pored Bonara i Vijara, na intimiste i poetske realiste uticala je, kao što je naglašeno, i tadašnja situacija u Parizu: slikarstvo 1930. i 1935, čija je estetika nedovoljno poznata, jer nije obeležena velikim delima i slikarima. Pa i pored toga u njoj su ključevi mnogih pojava. Istina, na našu umetnost nisu neposredno uticali pojedinci — dobro je primećeno da je parisko slikarstvo 1930. suviše vezano za svoj društveni ambijent, najmanje internacionalno — koliko i klima tridesetih godina uopšte. Podvucimo da se njegovi predstavnici — Ožam, Brijanšon, Kajar, Šaplen—Midi, Ležel, Udo, Planson, Ponsle, Saburo, Terešković — odriču pustolovina avangarde za ljubav realističkog, mirnog, dopadljivog izraza. Osećajući da, prema rečima Šaplen—Midija, »dolaze nekako posle svečanosti«, oni nedostatak izvornosti i veličine žele da nadoknade skromnošću, toplinom i potpunošću — usvajanjem stare i pojedinih načela moderne umetnosti. Dorival je sa dosta prava nabrojao njihovih pet odlika, u kojima je u stvari njihova negativna definicija: otpor prema intelektualizmu, ezoterizmu, dekorativnosti, isključivosti i modernizmu,[6] u kome, gledajući ga iz žablje perspektive, vidi afektaciju i šablon. Da predmetima pretrpana platna ovih umetnika, islikana do poslednjeg santimetra, ne mogu da prikriju odsustvo smelosti i genijalnosti — to će kasnije biti jasno; ali 1930, u podneblju razočarenja i krize, ona su mnogima izgledala kao izlaz, spasenje. Ohrabrena starim traktatima, zasnovana na ukusu i odmerenosti, estetika tridesetih godina osnažila je, sem toga, jedan sitan i oštar dogmatizam o hijerarhiji rodova i izražajnih sredstava, koji je došao u sukob sa najvećim modernim iskustvima. Ali čitavoj generaciji koja je nastupila oko 1930. ta estetika je povlađivala u konzervativizmu, i čak je snažno guiala u njega; ni estetika beogradske škole, na primer, ni njen mirni senzibilitet — krećući se u idejnom rasponu između Koroa, Vijara, Bonara, Utrila, Terešković i Brijanšona — ne mogu se odvojiti od nje. Kao u Parizu, i kod nas su brodolom samozadovoljnog, smirenog eklektizma preživeli samo pojedinci.

Suprotno slikarstvu 1930, slikarstvo 1935. ili (uglavnom) pokret Nove snage — Emblo, Lan, Roner, Žano, Polan, Tal Koat — registruje nemir, političku, socijalnu i moralnu nesi-

gurnost, ispoljavajući se kao postnadrealizam bez protesta i snage, ili kao, u manjem stepenu, produžetak smirenog Derena, Pikasa i Rožea de la Freneja i, u većem stepenu, Engra, Davida, Žorža de Latura, Filipa de Šampenja, Učela, Mazaća, itd. I ono je više uticalo posredno, a neposredno jedino na Milenu Pavlović Barili, koja se u Parizu 1935. i pojavila na prvoj izložbi grupe u Galeriji Pjera Vormsa, kao i na Staneta Kregara.

Ali, uprkos međusobnim razlikama, slikari 1930. i slikari 1935. imaju i međusobnih sličnosti. Veruju u primat crteža i uspostavljaju — da upotrebim Dorivalovu formulaciju — »trijumvirat crteža, oblika i valera na štetu boje«.[7] I jednima i drugima su uzori stari majstori. Već te dve činjenice dovoljne su za zaključak da modernu umetnost zajedno poriču, bez obzira na to iz kojih razloga i u kojim uslovima. Ali dejstvo ove ograničene doktrine nije se proteglo samo na vreme uoči rata i na jednu generaciju, već se ono i kasnije osećalo u nastavi umetničkih škola i akademija, u javnosti i u jednom delu slikarstva i kritike. Štaviše, ako pokušaje na uvođenju politički angažovane umetnosti iz perioda 1945—1950. svedemo na materijalno, praktično sintaktičko iskustvo, prepoznajemo u njima upravo ovu doktrinu: prvo crtež, pa valeri, pa volumen, i, najzad, boja; boja je kao »modernističko« nasleđe zapostavljena, ugušena. Zatim: prvo figurativna kompozicija, pa figura, pa predeo, i, najzad — mrtva priroda. Čak i neke težnje s kraja šeste i početka sedme decenije (neo-nadrealizam, Medijala, etc.) usvajaju takođe, mutatis mutandis, ovu poetiku. Iz tih razloga sasvim je razumljivo što i domaćoj intimističkoj i poetskorealističkoj struji pripada pokolenje koje je odbacilo revolucionarne doboše i barjake svojih prethodnika. Izvesna oseka modernih ideja započeta u Parizu pokličme: Retour aux apparences! — osetila se i u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani.

Buntu, avanturi emocionalnoj i intelektualnoj, eruptivnoj snazi snu i iracionalnom — kao iskušenjima jedne dezintegracije, čije su posledice u patrijarhalnoj sredini uvek izgledale sumnjive i nedogledne — suprostavljene su, u podneblju skepse i zamora, jednostavnost, prisnost i neposrednost kao moralne vrednosti i garantije. Javlja se revandikacija realnog, koje je avangarda, svojom težnjom ka »suviše realnom« u trećoj deceniji, ozbiljno ugrozila. Karakteristična je pojedinost da mu se vraća i Poljanski, nekadašnji pokretač »Dade-Jok«, pristalica zenitizma, i da (povodom svoje izložbe 1930. kod Zborovskog) izdaje »Manifest panrealizma«[8], koji počinje: »Izvan prirode ne postoji ništa. Sve je samo realnost. Zbog toga usvajam reč: panrealizam. Sve stvari su irealne, nadrealne i podrealne istovremeno. Sve je samo priroda koja prevazilazi naš eksperimentatorski duh. To je umetnost. Stvarnost je najprirodnija stvar, stvarnost je najneobjašnjivija stvar. Oh! Stvarnosti, obožavam te, patim zbog tvojih tajanstvenih preobražaja, istržem poneku sliku iz tvojih večitih promena.« Dve struje nisu, dakle, revolucionarne ni u formalnom ni u sadržajnom smislu; retko im je šta tako oprečno kao poetika nemira, dramatičnog kovitlanja i revolucije. Suprotno od toga, opsednute su čovekovom željom, duhovnom egzaltacijom, koninuitetom. One žele da osvoje, da budu prihvaćene, uvek mobilisane u smeru »prema«, ne u smeru »protiv«; zato su i imale uspeha u društvu i kod publike. Za njih forma ima karakter jezika koji se pre svega upotrebljava, a posle svega ne izmišlja iz početka, a život je bogatstvo koje očarava, pred kojim je čovek zagrcnut ili raznežen u jednom slučaju (1930), ili poetska enigma pred kojom je zamišljen i čiji smisao treba dosegnuti, u drugom (1935). Na slikaru je, prema njima, da budu u jezgru njegovih večnih, esencijalnih vrednosti, a ne da ga menja, revolucioniše i uznemiruje. Pokretači treba da budu ljubav, mir i mirenje sa prirodom stvari i ljudskom sudbinom. Zato na publiku imaju najveći uticaj. Jer, prema Bašlaru, »nema prave intimnosti koja bi odbijala. Svi prostori intimnosti odlikuju se privlačnošću«. I jer je »svest tu povezana s dušom, i zato stabilnija, manje intencionalna od svesti vezane za fenomen duha«. Dimenzijom sanjarenja i sreće slikar pomaže posmatraču da sa onirizma njegove intimnosti neosetno pređe na vlastiti onirizam. Ne opisujući i ne određujući, već podstičući i budeći, on ga poziva da krene u avanturu sopstvenog sanjarenja. Iz prostora slike koja je pred njim posmatrač izlazi u prostore svoje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na njega je preneta samo »orijentacija ka tajni«, čije će kapije, međutim, morati sam da nađe, da otvori. Komunikacija je, dakle, potpuna.

To bi moglo da bude istorijsko objašnjenje i opravdanje za izvestan konzervativizam ovih škola i shvatanja. U složenom umetničkom organizmu i spektru one imaju ulogu osiguranja i čuvanja primarnih istina i potreba.

Izoštreni snimak ovih ili sličnih tokova »čiste umetnosti« u onim kulturnim i nacionalnim sredinama u kojima su se izrazito ispoljili daće tekstovi koji slede (J. Denegri, A. Čelebonović, I. Zidić, Š. Čopič), pri čemu se podrazumeva da će izneta tipološka apstrakcija ovih pravaca, zbog različitosti stanja u tim sredinama, koliko i zbog različitih uglova posmatranja samih autora, ponegde biti potpuno potvrđena, ponegde izmenjena ili osporena.

---

[6] Bernar Dorival, Savremeno francusko slikarstvo, III, Svjetlost, Sarajevo, 1957.

[7] Bernar Dorival, Savremeno francusko slikarstvo, III, Svjetlost, Sarajevo, 1957.

[8] Manifeste du Panréalisme par Polianski, exposition Polianski chez Zborovski, 26 rue de Seine, Plançon, imp. 2, rue Labrouste. Svojim panrealizmom i pankolorizmom Virgil Poljanski privukao je pažnju Valdemara Žorža, Gastona Pulena i drugih.

EKSPRESIONIZAM BOJE
KOLORIZAM

Ješa Denegri

KOLORISTIČKI EKSPRESIONIZAM ČETVRTE DECENIJE

Jedno od polaznih metodskih pitanja koja se nameću pri pokušajima izučavanja pojedinih pojava u umetnosti jugoslovenskih naroda u prvoj polovini XX veka jeste problem što adekvatnijeg i tačnijeg terminološkog određivanja naših umetničkih pokreta u odnosu na one opšte tokove savremene umetnosti sa kojima oni uspostavljaju određenu duhovnu, stilsku ili formalnu srodnost. Ovo pitanje javlja se, naime, najviše zbog toga što jugoslovenska umetnost ovog perioda, usled specifičnih društvenih i kulturnih prilika u kojima se razvijala, nije dostizala nivo pune vremenske i problemske paralelnosti sa vodećim usmerenjima evropske umetnosti, već se, naprotiv, u odnosu na njih ispoljavala u stalnim manje ili više izraženim retardacijama, što je onda, normalno, uslovljavalo pojavu čitavog niza prelaznih ili heterogenih oblikovnih celina kojima nije lako odrediti jedinstvenu stilsku oznaku. Tako su na našem terenu izostale formulacije čistih jezičkih struktura u onim vidovima u kojima ih poznaje opšta istorija moderne umetnosti (impresionizam, fovizam, kubizam, ekspresionizam, rana apstrakcija, nadrealizam i dr.), što, međutim, nikako ne znači da se mnoga iskustva koja su doneli ovi pokreti nisu na određeni način reflektovala i u našoj umetnosti prve polovine veka. Štaviše, ona je na te poticaje odgovarala nekim vlastitim stavovima, koji su bili posledica stanja što su ih uslovljavale mogućnosti sredine, a zbog svih tih razloga naša umetnost je s vremenom dobivala takvu problemsku fizionomiju koja nije mogla biti jednostavno poistovećena sa gibanjima u opštoj evropskoj umetničkoj situaciji. Upravo zato se toliko nužno i postavlja pitanje izgrađivanja jednog pogodnog kritičkog instrumentarija koji bi dozvolio da se što je moguće realnije sagledaju postojeći stilski elementi unutar pojedinih pojava u kompleksu savremene jugoslovenske umetnosti: jer, s jedne strane, nju treba svakako analizirati u najširim komparativnim merilima, ali, s druge strane, ta merila ne treba primenjivati striktno i mehanički, već je neophodna jedna vrlo osetljiva tehnika pristupa kako bi se konačna kritička ocena kretala u granicama što objektivnije istorijsko-umetničke dijagnoze. Sva ova pitanja sa posebnim razlozima se nameću pri pokušaju definisanja onog kompleksa pojava koji uz mnogo ograde, ali ujedno i bez nekog adekvatnijeg rešenja, možemo nazvati kolorističkim ekspresionizmom četvrte decenije. Da bi se, međutim, došlo do što prihvatljivijih konstatacija o osnovnim aspektima ove pojave, mislim da bi bilo potrebno najpre postaviti taj tip ekspresionizma, izraslog u uslovima naše sredine, u odnose sa raznim vidovima evropskog ekspresionizma, a nakon toga pokušati ukratko utvrditi individualne profile onih slikara koji celinom ili pak jednim delom svoga opusa sudeluju u formiranju ovog istorijsko-umetničkog organizma.

Za razliku od većine pokreta savremene umetnosti, koji su strogo ograničeni na jedan istorijski trenutak ili na jednu određenu grupu ili generaciju umetnika, ekspresionizam sadrži u sebi značenje jednog pojma koji prevazilazi stilske i formalne determinante i postaje, više od toga, oznaka za jedno stanje duha, za čitavo jedno umetničko doživljavanje života i sveta. Štaviše, u modernoj istoriji umetnosti termin ekspresionizam se često uslovno upotrebljavao i za neke oblike nastale u

ranijim vekovima, oblike koji su neovisno od svog stilskog kodeksa nosili u sebi prevagu izražajnog momenta nad čistom plastičkom ili prostornom strukturom dela. U umetnosti kraja XIX i prve polovine XX veka termin ekspresionizam upotrebljavan je za čitav niz pojava koje su poticale iz vrlo različitih izvora, koje često nisu imale međusobno čvrsto uslovljene vremenske i prostorne relacije i koje su se razvijale u različitim socijalnim, političkim i kulturnim konstelacijama. Reč je, dakle, u slučaju termina ekspresionizam, ne toliko o jednoj čvrstoj stilskoj oznaci, još manje o jednom jedinstvenom umetničkom pokretu, koliko o jednoj duhovnoj konstanti u kojoj dominira psihološka motivacija individualne svesti, u kojoj postoji potreba za ispovešću što proizlazi iz afektivnog odnosa prema temeljima umetnikovog opšteg životnog iskustva, konačno, u kojoj snažno živi težnja da se subjektivni doživljaj jednog fragmenta realnosti izdigne iznad nekih mogućih saznanja i zakonitosti koje mogu imati objektivno važenje. Upravo zbog tih svojih postojanih osobina, koje su inače svojstvene umetničkom govoru u nesigurnim i uznemirenim periodima istorije, ekspresionizam je i mogao prevazići kategorije jednog vremenski i prostorno omeđanog formalnog jezika i postati jedno od karakterističnih obeležja umetničkog izražavanja u pojedinim važnim periodima našeg vremena.

Oblici koji u modernoj evropskoj umetnosti mogu s punim opravdanjem poneti oznaku ekspresionizma javljaju se u nekoliko etapa, među kojima često ne postoje motivi čvrstog duhovnog i formalnog kontinuiteta. Još krajem XIX veka, kao momenti koji označavaju radikalan prekid sa objektivističkom estetikom impresionizma i koji idu ka isticanju naglašenog subjektivizma i dramatske intonacije izraza, stoje usamljenički prodori Vincenta Van Gogha, Jamesa Ensora i Eduarda Muncha, čija ispovedna i u osnovi tragična umetnost otvara čitavo jedno novo područje osećajnosti nagoveštavajući istovremeno i u funkciji sižea i u značenju boje neke od bitnih elemenata kasnije tipične ekspresionističke plastičke sintakse. Osobine izrazito subjektivne izražajnosti vođene emocionalnim učešćem umetnikovog preosetljivog duha donosi u svojim kasnim slikama, nastalim oko 1900, Henri de Toulouse-Lautrec, a u prvim godinama našeg veka mladi Pablo Picasso, u delima svog plavog i ružičastog perioda, otkriva jedno u osnovi ekspresionističko raspoloženje egzistencijalnog nemira i melanholične strepnje. Izraziti individualisti, ovi umetnici predstavljaju u stvari samo prolog talasa ekspresionističke osećajnosti što je upravo nadolazio, osećajnosti koja će se naglo razbuktati u sledećim godinama i tako otvoriti neka od najvažnijih problemskih područja evropske umetnosti prvih dveju decenija našeg veka. Pod uticajem Van Gogha, Gauguina, a posebno Muncha, javlja se u Nemačkoj generacija mladih umetnika koji upravo i čine jezgro ekspresionističkog pokreta sagledanog u užem smislu tog pojma: samostalni umetnici Paola Moderson-Becker i Christian Rohlfs, kao i pripadnici grupe Die Brücke (Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff i Fritz Bleyl, kojima će se nešto kasnije pridružiti Emil Nolde, Max Pechstein i Otto Müller), osnovane u Drezdenu 1905, otkrivaju nove tematske izvore u subjektivnim projekcijama svesti, iznoseći svoje teme sa vidljivim moralnim i religioznim angažmanom, naglašavajući pri tom izražajnu funkciju čiste boje i oštrog pojednostavljenog crteža. Kao vremenski, premda ne i problemski pandan ovoj pojavi u Nemačkoj stoji pokret francuskog fovizma, čiji su vodeći predstavnici (Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy, Oton Friesz i drugi) više zaokupljeni ispitivanjem novih mogućnosti plastičke i prostorne funkcije boje nego samim njenim izražajnim medijem, karakterističnim za nemačke ekspresioniste. U ovoj generaciji fovista jedini će Georges Rouault u celini ovog opusa, negujući istovremeno i posebnu pikturalnu kulturu, ostati usredsređen na teme u kojima je čista ekspresionistička intonacija bila stalno prisutna. Nadalje, kao jedan važan tok ekspresionizma, u čijem će se krilu razviti i klica rane apstrakcije, javlja se u Minhenu, 1912, grupa Die Blaue Reiter, čiji su članovi bili Wassili Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Heinrich Campendonck, Gabrielle Münter i dr., a nakon njenog rasformiranja Kandinsky, Paul Klee, Alexej von Jawlensky i Lyonel Feininger udružuju se u grupu Die Blauen Vier. Nešto ranije i Beč postaje jedan od aktivnih centara ekspresionizma, koji ovde šire Oscar Kokoschka, Egon Schiele i Richard Gerstl. U godinama posle I svetskog rata, u tadašnjim društvenim i duhovnim uslovima koji su potencirali osećanja opšteg i individualnog nespokojstva, javlja se još nekoliko samostalnih žarišta ekspresionizma: tako se u Nemačkoj formira pokret Neue Sachlichkeit u kome učestvuju Georg Grosz, Otto Dix i Max Beckmann, u čijem delu dolazi do izražaja oštra kritička komponenta u odnosu na postojeće socijalno stanje, dok se istovremeno razvija rustični i elementarni flamanski ekspresionizam Constanta Permekea i Gustava de Smeta. U pariskoj umetnosti, u kojoj su se tokom prve dve decenije, u fovizmu, kubizmu i orfizmu, prevashodno rešavali plastički problemi slike, jedna varijanta ekspresionizma javlja se tek u delu nekolicine umetnika jevrejskog porekla. (Amedeo Modigliani, Chaim Soutine, Julius Pascin i Moise Kisling), koji su u Pariz došli iz raznih sredina Evrope, donoseći sobom posebnu čulnost, pesimističko osećanje života i sklonost ka samouništenju. Istovremeno sa ovim značajnim tokom pariske škole, koji u celini predvode stranci, razvijao se i jedan umereni vid ekspresionizma francuskog porekla, čiji su predstavnici bili Marcel Gromaire, Edouard Georg, Henri le Fauconnier, Charles Walch i drugi. Konačno, tokom četvrte decenije, razne varijante ekspresionizma šire se u mnogim evropskim zemljama, ostajući uglavnom pojave užeg lokalnog dometa, kao što je to bio slučaj u Italiji sa tzv. »rimskom školom«, koju su predvodili Gino Bonichi, nazvan Scipione, Mario Maffai i Benedetta Raphael.

Koloristički ekspresionizam koji se tokom četvrte decenije javlja u delima niza jugoslovenskih slikara ne proizlazi direktno ni iz jednog od pomenutih tokova evropskog ekspresionizma, već nastaje ukrštavanjem nekoliko faktora, od kojih neki, štaviše, nisu ni bili u neposrednoj vezi sa osnovnim izvorima ekspresionističke poetike. Karakteristično je, naime, da se u pojavi našeg kolorističkog ekspresionizma udeo germanskih i srednjoevropskih uzora (Munch, grupa Die

Brücke, Nolde), izuzev u svega nekoliko individualnih momenata, nije bitnije osetio. Mnogo više od toga, osnove od kojih je polazila većina naših ekspresionista treba tražiti, s jedne strane, u ličnosti Van Gogha, tog velikog umetnika koji je i u svojoj životnoj sudbini i u svom delu sažeo gotovo sve komponente tipične za ovaj izražajni svet, i, s druge strane, u opštoj atmosferi i nekim aspektima pariskog slikarstva treće i četvrte decenije, naročito u delima Rouaulta i Soutinea, dvojice umetnika neposrednog dogovora i naglašene osećajnosti, ne zanemarujući pri tom i uticaje koji su dolazili od iskustava koloristička sloboda fovista Matissea, Vlamincka, Friesza i Dufyja. Iz toga proizlazi unekoliko paradoksalna činjenica da je u formiranju našeg kolorističkog ekspresionizma četvrte decenije mnogo važniju ulogu odigralo nasleđe jednog dela pariske škole, u kojoj ekspresionizam nikada nije postao dominantna slikarska koncepcija, nego oni kulturni izvori za koje je ekspresionizam bio stalni i karakteristični umetnički izraz. Razloge ovoj situaciji treba tražiti u uslovima formiranja naših umetnika, koji su posle početnih orijentacija ka srednjoevropskim centrima bili još od sredine 20-tih godina pretežno, a kasnije skoro isključivo vezani za Pariz, što je u velikoj meri determinisalo njihove osnovne životne poglede, temperament, obim likovne kulture i sl., preko kojih su se vremenom u njima izgradili neki posve određeni umetnički afiniteti i shvatanja. Evo kako je Miodrag B. Protić definisao ovaj proces složenih idejnih i oblikovnih asimilacija: »Srpski ekspresionizam ima korene u Van Gogu, Vlamenku, Kokoški, Ruou i slikarima srodne sintakse i inspiracije. Većina njegovih pripadnika studirala je na srednjoevropskim akademijama (Bijelić u Krakovu i Pragu, Konjović u Pragu i Beču, Dobrović i Zora Petrović u Budimpešti) na koje je snažno uticao nemački ekspresionizam (Die Brücke, Der Blaue Reiter, Der Sturm). Pošto je prvo stilizovan u njima, a zatim prestilizovan u Parizu, gde je oslobođen velikih gestova i emocionalnih grčeva i prilagođen vizibilističkoj dikciji nove sredine (Konjović, Dobrović, Šumanović), koja mu je ponešto oduzimala od tajanstva i literature, a davala od formalne čistote i preglednosti«.[1]

Umetnička atmosfera Pariza između 1925. i 1935, dakle, u vremenu kada nekolicina naših koloristička ekspresionista formira svoj slikarski govor, bila je obeležena jednom tihom reakcijom na tekovine avangardnih pokreta prve i druge decenije (kubizam, orfizam, rana apstrakcija), nasuprot čijem eksperimentalnom nagonu i rušenju tradicionalnih pogleda — što je od većine slikara i jednog dela tadašnje kritike bilo ocenjeno kao intelektualizam i hermetičnost govora — dolazi do poziva na spontano i emotivno slikarsko izražavanje podstaknuto direktnim utiscima prirodnih motiva. To je ona dobro poznata krilatica: »povratak na izgled stvari«, što je u bîti značila postepeno odustajanje od daljih istraživačkih poduhvata i zalagala se za stanovišta već utemeljenih umetničkih iskustava, što su sada interpretirana u različitim ličnim varijacijama. To je ujedno i vreme u kome mnogi pioniri ranih etapa fovizma i kubizma ulaze u stadij smirivanja, kada se neki od njih čak vraćaju jednom novom klasicizmu i potpuno napuštaju onu oštrinu početnih prodora iz perioda vlastite mladosti. Tako se stvarao otpor prema kategorijama kao što su »škola« ili »stil«, a nasuprot tome prihvatao se uzor jednog instinktivnog izražavanja vezanog za klasične predmetne teme pejzaža, akta ili mrtve prirode, date slikarskim postupkom u kome je naglašavana lepota i bogatstvo pikturalne materije, kao i lakoća i brzina rukopisa. Momčilo Stevanović, koji je i sam bio svedok umetničkih gibanja ovog perioda, opisao je slikarsku atmosferu Pariza s kraja treće i u prvoj polovini četvrte decenije: »Godine velikih teoretisanja, »otkrića« i programske umetnosti, godine fovizma, kubizma, orfizma, purizma stajale su već u prošlosti. Krupna imena Matis, Pikaso, Brak, Deren, Ruo, Leže, Difi, Friez blistala su u punom sjaju, ali se sada više držalo do stvaralačke individualnosti ovih slikara no do čistote idejnih smerova čiji su oni bili protagonisti, čistote prema kojoj su sad i sami postali ravnodušni. Osim toga, ispoljilo se jedno prolazno osećanje potrebe za predahom od učestalih i stalno novih i novih »izama«, za reasumiranjem, pre nego za revizijom onoga što je u zaletu bilo stvoreno. Najzad, jedan otpor prema težnjama koje su umetnost vodile u ezoteričnu apstrakciju manifestovao se pod geslom »retour aux apparences«. Prestiž slikara koji nikad nisu teoretisali, Dinoajea de Segonzaka, Utrila, bio je u porastu«.[2] Većina naših koloristička ekspresionista, koji su negde u to vreme boravili u Parizu ili su pak iz zemlje pratili ova gibanja, našla je u tim estetskim postavkama potvrdu svojih umetničkih afiniteta i podsticaj u daljem razvoju vlastitih već ispoljenih predispozicija. Vaspitani u kulturnim koordinatama u kojima su veliki pokreti evropskih avangardi s početka veka bili u to vreme u osnovi neshvaćeni i smatrani samo za prolazne ekstremne zalete, oni su u ovim slikarskim shvatanjima videli jednu prihvatljivu sredinu između nekih novih iskustava i one u njima već formirane ideje o mogućnostima i granicama umetničkog govora. I upravo ti momenti orijentacije na uzore koji već u samim svojim izvorima nisu posedovali premise nekih bitnijih inovatorskih perspektiva dali su osnovna obeležja oblicima koloristička ekspresionizma nastalim tokom četvrte decenije na našem terenu. Jer, izražajni stupanj naših ekspresionista retko dostiže one dimenzije egzistencijalne uznemirenosti koje razdiru njihove izvorne predstavnike; nadalje, u slikama naših umetnika ne postiže se onaj nivo transpozicije u kojoj predmetna tema gubi svoju empirijsku podlogu i postaje skoro vizionarska refleksija o temeljnim društvenim, etičkim ili religioznim pitanjima čovekovog postojanja. Vremenski nastao u periodu kada je sam pokret evropskog ekspresionizma u užem smislu reči bio jedna već završena istorijsko-umetnička celina, naš koloristički ekspresionizam četvrte decenije nosi u sebi, u odnosu na izvorne tipove ove estetike, neke različite idejne i plastičke intencije. Naime, više nego iskazivanje one sudbinske neizvesnosti i isticanje stanja konflikta individue sa postojećim društvenim kontekstom, u slikarstvu naših ekspresionista ispoljava se jedno naglašeno emotivno raspoloženje, jedan u osnovi vitalistički pristup realnosti postojanja, pristup koji odaje unutarnju euforiju pred samim fenomenom prirode. Kao posledica ovog prevashodno emocionalnog odnosa prema postavljenom plastičkom problemu, građa njihovih slika stalno zadržava striktnu pred-

metnost motiva u kome se poštuje empirijska struktura prostora, a takvom tipu prizora priključen je brz i slobodan rukopis, spontan u postavci bojenih poteza, nebrižljiv prema preciznom opisivanju detalja i stoga stalno aktivan u intenzitetu namaza, u čemu se, više nego u suštinskoj idejnoj dimenziji značenja, upravo i ispoljava ekspresionistički karakter ovog slikarstva.

Krajem treće decenije, u kojoj je preovlađivalo slikarstvo zasnovano na dalekim odjecima sezanističkih i umerenih kubističkih principa, kao i na jednom vidu ekspresionizma naglašene plastičnosti figuralne forme, došlo je u delima nekolicine naših slikara do naglog oslobođenja u pravcu emotivnog pristupa slikarskom činu, s tim što je faktor boje, potisnut u prethodnom periodu težnjom ka konstrukciji predmeta, postao sada jedan od bitnih elemenata strukture slike. Uzroci ove radikalne promene bili su mnogostruki: s jedne strane, oni su rezultat uticaja koji su dolazili iz velikih evropskih umetničkih metropola, u prvom redu iz Pariza, u kome se u to vreme takođe primećuje napuštanje prethodnih kubističkih iskustava i prelazak na jedno nedoktrinarno shvatanje slikarstva postavljeno izvan čvrstih stilskih kategorija, dok s druge strane uzrok tome su i individualne evolucije umetnika kod kojih se nakon višegodišnje discipline u duhu slikarskih ideala treće decenije spontano javila potreba za jednim neposrednijim i emotivnijim pristupom konkretno doživljenom predmetnom motivu. Karakteristično je, naime, da je većina protagonista našeg kolorističkog ekspresionizma prošla u svom razvoju kroz period racionalne formalne analize, što, čini se, nije odgovaralo ni njihovom temperamentu ni njihovoj likovnoj kulturi, tako da su se oni tek ulaskom u oblast emotivnog slikarskog izražavanja u stvari približili stupnju postepenog sazrevanja, a zatim i konačnog definisanja svojih tipičnih umetničkih profila. Ovom preorijentacijom od racionalnog ka osećajnom pristupu slikarskom činu došlo je, posle jedne prelazne etape u duhu konstruktivne discipline forme, do ponovnog povezivanja sa nekim umetničkim pogledima izgrađenim još u prvoj deceniji, pre svega u delima Riharda Jakopiča i Nadežde Petrović, premda njihov primer nije neposredno uticao na formiranje shvatanja naših kolorističkih ekspresionista sledeće generacije. No, neovisno od toga, Jakopič i Nadežda Petrović ostaju u izvesnom smislu njihovi posredni prethodnici, s obzirom na to da pojedini elementi njihovog slikarstva, kao što su čistota i aktivnost boje, brzina i sloboda rukopisa u prizorima pejzažnih motiva, kao i određena psihološka komponenta izraza u nekim figurativnim temama, sadrže jasne atribute ekspresionizma, što ove umetnike dovodi i vremenski, a donekle i problemski u blizinu nekih istorijski najranijih ispoljavanja ovog pokreta.

Iako je svoje slikarsko delo započeo još poslednjih godina XIX veka, a svoju prvu zrelost dostigao već u periodu cvetanja slovenačkog impresionizma, između 1905. i 1910. Jakopič je, zahvaljujući dugotrajnoj neprekidnoj aktivnosti i izuzetno plodnom radu, koji je trajao sve do nekoliko godina pred smrt (1943), prošao kroz niz etapa, među kojima istaknuto mesto pripada fazi kolorističkog ekspresionizma. Jakopičevo formiranje je vrlo složeno i uslovljeno ukrštavanjem nekoliko različitih kulturnih komponenti, što je i inače karakteristično za početke rada mnogih slikara srednjoevropskog područja na prelazu iz prošlog u naš vek: posle realističkog i simbolističkog uvoda, on ulazi u period impresionizma, kada će se u njegovom delu potpuno učvrstiti orijentacija prema pejzažnoj tematici slovenačkog kraja, kao i prema slikarskom izražavanju zasnovanom na naglašenoj funkciji boje. Međutim, on je već tada bio svestan iscrpljenosti postavki klasične impresionističke tehnike i, vođen svojim instinktom izrazitog koloriste, napuštao je ono slikarsko shvatanje po kome se dejstvo boje ublažava posredstvom opisa prirodne svetlosti, krećući odatle ka intenziviranju kolorističkih akcenata iznad realnih određenja lokalnih tonova. U godinama posle prvog svetskog rata, kada je u slovenačkoj umetnosti došlo do korenite promene slikarskih shvatanja i kada je tadašnja mlada generacija (braća France i Tone Kralj, Veno Pilon i dr.) prišla figurativnom ekspresionizmu, Jakopič je takođe, sledeći putanju vlastitog razvoja, ušao u ovu izražajnu klimu ne toliko promenom svojih sižea koliko promenom uloge i značenja boje u slici. Naime, u osnovnoj strukturi prizora Jakopič je i nadalje zadržao neke osnovne elemente koji otkrivaju njegov impresionistički odnos prema predmetnosti (poznato je da je često slikao niz varijanti jednog istog motiva: tako je, na primer, temu *Križanki* u različitim pikturalnim rešenjima obrađivao u vremenskom rasponu od 1907. do 1934, a slično je bilo i i sa temama *Cveće*, *Pri klaviru*, *Sava* i dr.). No iako je u izboru motiva zadržao taj u osnovi impresionistički stav, Jakopič je u samoj organizaciji slike išao ka sve odlučnijem oslobađanju plastičkih elemenata od podvrgavanja strogim tematskim zahtevima, pri čemu je naročiti stepen emancipacije pokazivao upravo u upotrebi bojenih vrednosti: tokom treće i četvrte decenije njegovu paletu najčešće sačinjavaju jaki crveni, zeleni i plavi tonovi, koji sâmom svojom aktivnošću postaju prenosioci izražajne snage slike, dok je potez kojim je boja nanošena na platno stalno ubrzavan i postavljan u gustim slojevima paste, postajući tako i sâm jedan od faktora one energije koja slici daje njen direktni ekspresivni učinak. S obzirom na to da boja i potez postaju sve samostalniji plastički elementi, predmet u Jakopičevim slikama ovog perioda nikada nije donet u svojoj opažajnoj strukturi, već je utopljen u nanosima bojene materije, iz koje samo vrlo uopšteno izviru njegovi osnovni nagoveštaji: pogotovo u slikama sa temom predela (*Rožnik*, 1913; *Sipine*, 1919; *Sava*, 1922; *Orači*, 1924; *Sava*, 1925; *Sipine*, 1926; i dr.) Jakopič se približava granici »čistog slikarstva«, u kome je funkciju predmeta zamenio slobodnom, skoro »muzičkom« funkcijom boje. U najvećem broju slučajeva Jakopičev ekspresionizam oslobođen je, dakle, literarnog podteksta, mada u njegovom delu postoji niz slika punih predmetne simbolike: naime, u slikama *Slepac* (1926), *Porodica* (1927), *Katastrofa* (1930) i nekim crtežima iz istih godina javlja se u postavci i tretmanu figurativne kompozicije akcenat na sadržajnom, humanističkom i socijalnom momentu, iako

[1] Miodrag B. Protić, Srpsko slikarstvo XX veka, I, Beograd, 1970, str. 148.

[2] Momčilo Stevanović, Predgovor kataloga Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad, 1961, str. 9.

stepen deskripcije ni tada ne ide iznad mere prevashodnog plastičkog postupka. Najzad, tokom četvrte decenije, Jakopič se sve više usredsređuje na motive portreta, a posebno na motive mrtve prirode (*Neznanka* u nekoliko varijanti iz 1935; *Ruže*, 1934; *Krizanteme*, 1935; *Cveće*, 1935; *Tulipani*, 1936, i dr.), u kojima se njegov raniji koloristički napon postepeno stišava, no u kojima intenzitet poteza ostaje i nadalje vidljiv, potvrđujući i u poslednjim godinama umetnikove aktivnosti njegovu živu duhovnu budnost.

Pored Jakopiča, Oskar Herman je drugi koloristički ekspresionista čije slikarsko formiranje započinje još u prvim godinama našeg veka i čiji se izraz stoga ne može omeđiti hronološkim okvirom četvrte decenije; slučaj ovog umetnika izuzetan je i po tome što se njegovo delovanje nastavlja sve do naših dana, izrastajući time u jedan od doista retkih primera duge i plodne umetničke prisutnosti. Zajedno sa Josipom Račićem, Miroslavom Kraljevićem i Vladimirom Becićem, Herman čini onaj poznati »minhenski krug« unutar modernog hrvatskog slikarstva, a već sredinom prve decenije on donosi rezultate koji govore o umetnikovoj ranoj zrelosti, izraženoj u još klasičnom realističkom konceptu slike (*Devojčica*, 1907). Mada je započeo svoje formiranje u Minhenu u vremenu povlačenja uticaja secesije i prvih prodora ekspresionizma, Herman se tada nije našao u krugu nijednog od ovih pokreta: naprotiv, njegovo se slikarstvo vraća početkom druge decenije na izvore jednog romantičnog simbolizma podstaknutog delom Hansa von Maréesa, upravo tada ponovo otkrivenog nemačkog slikara s kraja XIX veka. Posledice ovog susreta, mada u vremenskom smislu kratkotrajne, a u stilskom pogledu prolazne, znatno će uticati na opštu atmosferu Hermanove umetnosti u sledećim godinama: naime, realizam rane *Devojčice* biće ubrzo zamenjen ikonografijom nekih mitskih i legendarnih prizora (*San*, 1911; *Kod vrela*, 1912; *Bura*, 1913) u kojima motiv dobija karakter nosioca subjektivnih simboličkih refleksija »atmosfere snoviđenja i nestvarne stvarnosti«.[3] Herman će, međutim, ubrzo prekinuti sa ovom u osnovi literarnom funkcijom sižea i približiće se jednoj znatno direktnijoj komunikaciji sa svetom predmetnosti, ostajući ipak i nadalje otvoren prema sadržajima naglašenog emotivnog napona. Početkom 20-tih godina Herman deluje u Minhenu i razvija se u uslovima bitno različitim od onih koji tada postoje u našoj sredini: on stoga ostaje po strani od racionalnog načina konstrukcije slike koji dominira u estetici treće decenije i nastavlja sa razradom vlastitog već formiranog kontemplativnog značenja teme: slike iz ovog perioda (*Žena u naslonjaču*, 1919; *Žena s plavom vazom*, 1921; *Nagovaranje*, 1921—1922) sugerišu raspoloženja u kojima se prožimaju odjeci imaginarnih stanja sa mogućom realnošću prizora. Dodiri sa slikarskom kulturom Pariza, koji su usledili u drugoj polovini 20-tih godina, nisu ostavili bitnijeg traga u Hermanovom delu: »renoarovska čulnost«, koja je pominjana povodom slika iz 1927. (*Devojka u vrtu*)[4], ne vodi približavanju čistoj vizuelnoj analitici motiva; nasuprot tome, on stalno naglašava latentnu psihološku napetost slike, prisutnu čak i u prizorima koji inače ne sadrže eksplicitne dramatske akcente. Ovi akcenti javiće se, međutim, u mnogo otvorenijem vidu u slikama nastalim tokom 30-tih godina: *Učenje Thore* (1932), *Prosjak* (1936) i *Stari muzičar* (1939) ulaze u područje jednog izrazitog ekspresionizma u kome emocionalna nota izbija ne samo iz izbora motiva već i iz sâmog pikturalnog postupka, iz zasićenosti bojenih namaza i žive kolorističke organizacije površine. Naracija koja je u ranim Hermanovim slikama još opisivala tok određene radnje sada se sve više zgušnjava u sâmu atmosferu slike, u sugestiju jednog aktivnog psihološkog stanja. Ova koncentracija ka jezgrovitosti izraza nastaviće se i u Hermanovom delu posleratnog perioda, u kome ovaj slikar polaganog i mirnog razvijanja vlastitih ideja, uprkos potpuno izmenjenoj umetničkoj klimi, nije bitnije skrenuo sa svoje već formirane ekspresionističke koncepcije: tako slike *Pred ogledalom*, *Dve žene* i *Mladić sa psom* (1946) otvaraju polje jedne doživljajnosti u kojoj umetnik preko stavova figura, preko njihovog položaja u prostoru i njihove veze sa okolnim predmetima sugeriše raspoloženje teškog i sumornog psihičkog stanja. Istovremeno, Herman ulazi u jedno novo tematsko područje svog slikarstva: sa slikom *Pejzaž s putnikom* (1947) on se okreće ka motivu predela koji najpre tumači posredstvom zbira opisanih podataka, da bi se od sredine 50-tih godina usredsredio na neke osnovne prirodne oblike date pročišćenim i pojačanim bojenim vrednostima čija funkcija u slici ne ide više ka usklađivanju, već ka skoro disharmoničnom intenziviranju kolorističkih partija (*Pejzaž sa crvenim brdom*, *Pejzaž o podne*, *Pejzaž s putom*, *Pejzaž sa zelenim stablom*, i dr.). Koncept predela u kasnom Hermanovom delu nije prikaz jednog određenog pojavnog motiva, već njegova projekcija jedne idealne predstave o prostranstvima prirode, projekcija koja u sebi sadrži jednu dimenziju nadstvarnog, vraćajući se time na završetku ovog plodnog opusa u atmosferu imaginarnih tema njegove davne slikarske mladosti.

Petar Dobrović je među slikarima svoje generacije prvi ušao u problematiku kolorističkog slikarstva: sredinom treće decenije, dok su se ostali još borili sa recidivima sezanističkih i postkubističkih uticaja, Dobrović je, posle dvogodišnjeg boravka u Parizu i upoznavanja sa iskustvima Van Gogha i fovista, definitivno prišao elementu boje, koja je od tada postala osnovna plastička komponenta njegovog dela. Ovaj radikalni ulazak boje u sliku podigao je temperaturu Dobrovićevog izraza, potisnuo je ranije konstruktivno određenje predmeta, učinio je i sâm slikarski postupak bržim i neposrednijim, mada i pored svih tih promena nikada iz njegovog dela nije iščezla izvesna realistička struktura forme, što se ispoljavalo pre svega u crtežu, koji je skrupulozno poštovao realne proporcije i odnose među predmetnim podacima na slici. »Tu dotičemo još jednu bitnu osobinu Dobrovićevog slikarstva: njegov crtež je umnogome akademski, vezan za empirijsku predstavu predmeta. Zbog toga je na mahove neusklađen sa bleskom i nemirom njegovog kolorita; stepen transponovanja kudikamo je veći u boji nego u crtežu«.[5] S druge strane, tretman boje, uključene u racionalno postavljeno crtačko i kompoziciono određenje predmeta, kretao je daleko iznad svakog pridržavanja vrednosti lokalnog tona i često se dopirao do maksimalnog aktiviranja hromatske zvučnosti slike. Tako su dela nastala između 1927. i 1930. (*Mrtva priroda sa kamenicama*,

Barbun i meso, *Mrtva priroda sa slikom Modiglianija*, i dr.), uprkos strogom centralnom rasporedu predmeta, već posedovala vrlo slobodna koloristička rešenja, sa nizom jakih akcenata i skoro drastičnih odnosa, dok je i sâm potez dobio funkciju nosioca podignute emocionalnosti izraza sugerisane velikim brojem kratkih i brzih udaraca koji naglašavaju ritmičku razuđenost slikane površine. Kao pravi kolorist, Dobrović je organizaciju bojenih partija na slici vršio potpuno neovisno od hijerarhije prikazanih motiva i predmeta, kao i od zahteva za opisnim karakterisanjem prikazane materije: često se najaktivnije i upravo glavne bojene zone ne nalaze na osnovnom motivu, već u pozadini ili u pojedinim detaljima koji su, u duhu postavki matisovske »integralne vizije«, u plastičkom smislu tretirani sa podjednakim značenjem kao i sâma centralna tema slike (*Karanfili*, 1937, *Cveće*, *Božuri sa žutom pozadinom*, i dr.). Emancipacija Dobrovićeve kolorističke intuicije došla je do posebnog izražaja u seriji njegovih predela sa motivima Hvara, Dubrovnika i Mlina, kao i u ciklusu sa motivima Venecije: u ovim vrhunskim dometima njegovog celokupnog opusa slikana površina organizovana je čitavim jednim mnoštvom bojenih partikula podignutog intenziteta, kojima su često traženi neki namerni disharmonični sudari, a u ovom učinku hromatske integralnosti slike doprinosi i delimično povlačenje ranije čvrste strukture crteža, koji sada postaje sve sintetičniji i sve više povezan sa sâmim potezom, što sumarno definiše opšti izgled predmeta. Upravo sa ovom grupom predela (*Dubrovački Stradun*, 1933; *Vile na Hvaru*, 1933; *Bele kuće; Seoska mesarnica*, 1934; *Plaža u Mlinima*, 1934; *Stara luka u Dubrovniku*, 1935; *Venecija, Trg svetog Marka*, 1938) može se adekvatno povezati ona Dobrovićeva formulacija kojom je on sažeto definisao vlastiti slikarski kredo: »Slika je za mene koloristička masa. Ja gledam u istu kolorističku masu i na objektu koji slikam, ja ne aranžiram sliku, ja je prenosim onako kako mislim da ona doista u prirodi postoji. Intenzifikacija kolorističkih masa na objektu to je moj program po svaku cenu«.[6] Karakter boje i opšte značenje njene prisutnosti u slici, kao i samo shvatanje odnosa predmeta i njegove obojenosti daju indikacije za određivanje osnovnog tipa Dobrovićevog plastičkog senzibiliteta: Dobrović je pre svega kolorist, dakle, slikar kome je boja bitni nosilac izraza, a ne samo tumač ili posrednik u izražavanju nekih vanpikturalnih sadržaja. Njemu je strana svaka težnja ka literarnom, socijalnom ili moralnom značenju umetničke komunikacije, što je upravo najčešće i bitna osobina pravih ekspresionista, dok, nasuprot tome, on slikarstvo shvata kao jednu euforičnu i čisto vizuelnu reakciju na impulse koje crpi iz sveta okolne realnosti. Po tim bi osobinama Dobrović bio bliži fovističkom nego ekspresionističkom modelu slike, s tim što ga od čistog fovizma opet deli jedno u osnovi empirijsko određenje predmetne forme. Poznato je da i sam Dobrović nije pokazivao ličnih afiniteta prema onim umetnicima kod kojih je dolazila do izražaja simbolička, metafizička ili izrazito ekspresionistička komponenta: po Krležinom svedočenju[7] on je bio nepoverljiv prema fantastici jednog Chagalla ili silovitosti jednog Soutinea, a kao uzore na koje se pozivao on je isticao lineaizam Modiglianija i kolorizam Matissea. Međutim, uprkos tome što su Dobrovićeve veze sa čistim ekspresionizmom u bîti izvanjske i što se manifestuju pre svega u naglašenom izražajnom dejstvu boje, mogu se u nekim njegovim portretima pronaći elementi udubljivanja u psihološku analizu prikazanog lika, u kojima je nastojao ukazati na njihovu specifičnu individualnu karakterizaciju (*Prijatelj Hurter*, 1932; *Portret novinara*, 1933; *Lefi*, 1943; *Dum Andro*, 1935; *Portret Branka Gavelle*, *Portet Marka Ristića*, 1936. *Portret Olge Dobrović*, 1938, i dr.). Osetljiv prvenstveno na motiv, na podatak realnosti, a ujedno i siguran crtač u klasičnom smislu reči, Dobrović je vrlo precizno uočavao osobine pojedinih ličnosti unoseći, pritom, u svoje muške portrete jednu notu skoro ironične karakterne deskripcije, dok je u ženskim potretima isticao jednu pritajenu crtu čulnosti, koja ga je mestimično dovodila u blizinu nekih Van Dongenovih rešenja.[8] Umereni elementi ekspresionizma javljaju se, takođe, i u nekim potenciranim bojenim akcentima u tretmanu ljudske figure (na primer, izrazito crvenilo ruku na slikama *Pralja Suzana* i *Stari Pepo*), kao i u pojedinim, u njegovom delu inače retkim, motivima u kojima sâma tema implicira stanje moguće dramatike (*Zaklani beli vo*, 1935). Međutim, ovi trenuci ostaju u celini Dobrovićevog dela ipak epizodni: ona stalna emotivna napetost koja je dala osnovni ton njegovoj umetnosti više je bila ispunjena vedrim i čulnim sadržajem nego nagonskim i iracionalnim akcentima. To potvrđuje konačno, i njegov poslednji nedovršeni gročanski ciklus, u kome je Dobrović, zainteresovan za probleme svetlosti, stišao onu svoju raniju kolorističku dinamiku, približavajući se jednoj vrsti poetiziranog impresionizma.

Slično ostalim pripadnicima ovog slikarskog shvatanja, i Jovan Bijelić je do svog koloističkog ekspresionizma došao preko nekoliko pripremnih etapa: on se tokom treće decenije, posle jednog kratkog sezanističkog uvoda, približio samim granicama apstrakcije potaknute iskustvima Franza Marca i delimično Kandinskog (*Apstraktni predeo*, *Borba dana i noći*, 1920—1921)[9], a upravo te njegove slike čine one najudaljenije tačke do kojih se u tom periodu u našoj sredini doprlo u cilju prevazilaženja direktne percepcije predmetnog motiva. No, zbog vlastitih predispozicija, kao i zbog opšte kulturne i umetničke klime u kojoj je delovao, Bijelić se nije dugo zadržao na ovom eksperimentalnom stadiju, i već od 1923. on ulazi u onaj tipični konstruktivni stil treće decenije, u kome se postkubistička geometrijska redukcija forme prilagođavala jednoj skoro realističkoj tematici slike. Mada je i unutar ovog shvatanja dao nekoliko vrednih rezultata (*Mrtva priroda*,

---

[3] Boris Kelemen, Školovanje Oskara Hermana, Peristil II, Zagreb, 1957, str. 223—228.

[4] Grgo Gamulin, Oskar Herman, Izraz V, 4—5, 1961, str. 403.

[5] Miodrag B. Protić, Petar Dobrović, Savremenici II, Beograd, 1964, str. 51.

[6] Miroslav Krleža, Petar Dobrović, Zagreb, 1954. str. XII.

[7] Miroslav Krleža, Petar Dobrović, Zagreb, 1954. str. XI.

[8] Miodrag B. Protić, Petar Dobrović, Savremenici, II, Beograd, 1964. str. 54.

[9] Smail Tihić, Jovan Bijelić — kontakti sa Zagrebom i učešće u »Proljetnom salonu«, Peristil VIII—IX, Zagreb, 1965—1966.

Mrtva priroda sa skulpturom, Mrtva priroda sa fetišem, 1927), Bijelić se još kretao u jednom plastičkom svetu koji nije do kraja odgovarao njegovom pravom slikarskom temperamentu. Oslobođenje ka kolorizmu i ka slobodnijoj postavci namaza nastupilo je u njegovom delu između 1928. i 1930: nekoliko već klasičnih slika iz tih godina (*Devojka sa knjigom, Sedeći akt, Kupačica*), kao i jedna grupa predela manjih formata (*Vršačka ulica, Iz Bosne, Predeo iz Bosne*, i dr.), otkivaju u svojoj plastičkoj građi izvesno dvojstvo koje postoji između crtačke osnove forme, stroge u definiciji datog predmetnog motiva, i boje što već mestimično dobija punu samostalnost svog zvučnog određenja, podržanog bogatom fakturom koja napušta materijalizaciju prikazanog predmeta. Polazeći od ovih iskustava, Bijelić je tokom četvrte decenije sve više oslobađao svoj slikarski govor, menjajući pri tome samo pojedine elemente unutar jedne već formirane celine: ono što predstavlja temelje Bijelićevog postupka, to je neposrednost i brzina slikarskog čina, u kome umetnik više ne vodi prvenstveno računa o predmetnoj suštini forme, već se slobodno prepušta kolorističkoj egzaltaciji saopštenoj jednim kaligrafskim, a na momente i gestualnim potezima. Pri tom, Bijelić se ipak pridržava onih okvirnih koordinata koje mu nameće sâma odabrana tema: tako je njegov česti motiv bosanskog predela i u ovom periodu sačinjavao podlogu za čitave cikluse slika, no ni ovde umetnikov cilj nije u tome da se na platnu zabeleže neki realni i postojeći ambijenti, već mu, naprotiv, ovaj prizor samo koristi kao katalizator njegovih mnogobrojnih pikturalnih intervencija. Poznato je, naime, da je Bijelić svoje predele slikao ili po sećanju[10] ili je pak u toku rada improvizirao konture osnovne teme, u kojoj se upravo zbog toga u prvom redu otkrivaju umetnikova unutarnja psihološka raspoloženja u trenutku nastajanja slike: tako, na primer, pojedine serije sa motivom predela nose u sebi vedru i idiličnu atmosferu (*Pejzaž sa mostom, Izvor Bune kod Mostara, Primorski motiv*, i dr., iz 1932), da bi zatim ta ista ili slična tema dobila znatno oporije akcente (*Primorski predeo*, 1932; *Bosansko selo*, 1933; *Veliki bosanski predeo*, 1935), približavajući se krajem decenije sve dramatičnijem naponu (*Zaselak*, 1937; *Pejzaž u Bosni*, 1937—1938), koji će se konačno razrešiti u skoro vizionarnoj projekciji *Tamnog predela* iz 1944. Sličan proces vidimo i u istovremenom Bijelićevom portretnom slikarstvu: pored rešenja u kojima on nije želeo da prevaziđe čitljivost zadane teme zadržavajući se na prikazu određenog lika (*Portret Edena Gajića* 1932; *Portret Vladimira Dvornikovića*, 1934, i dr.), Bijelić dostiže stupanj u kome se umesto opisne fizionomijske karakterizacije javlja predstava nekih skoro enigmatskih maski, koje i pored svoje anonimnosti nose u sebi jaku ekspresivnu notu (*Portret devojke sa šeširom*, 1932; *Portret umetnika*, 1932, *Devojka*, 1933; *Devojčica u kolicima*, 1933; *Devojka sa bokalom*, 1935; a pre svega *Maskirani čovek sa žutim šalom* i *Dama*, iz 1937). I treći Bijelićev dominantni motiv — mrtva priroda — sadrži slične pikturalne i izražajne oznake: mada ponekad upravo ovde Bijelićeva obimna produkcija doživljava svoju kvalitetno najnižu razinu, u delima u kojima je umetnik uspevao da postavi svoj vlastiti plastički problem (kao što je to slučaj sa *Mrtvom prirodom, Mrtvom prirodom sa papagajem*, 1932; *Mrtvom prirodom sa crvenom skulpturom*, 1935; *Mrtvom prirodom*, 1935—1936), koloristička organizacija slike dostiže slobodu i razuđenost najviših dometa unutar Bijelićeve karakteristične morfologije. U posleratnom periodu, posle umanjene aktivnosti u godinama socijalističkog realizma, Bijelić je još jednom našao snage da u svoje slikarstvo unese neke bitne koncepcijske novine: posle 1950, a naročito oko 1955, on ide ka radikalnom sažimanju predmetnog motiva, gradeci specifičan tip predela, u čijem kadru preovlađuje široki prostor sa prikazom olujnog neba, dok je pojas zemlje lokalizovan u donjem perifernom delu slike. Boja i potez, koji su u Bijelićevom načinu rada stalno imali važnu ulogu, doživljavaju sada svoju krajnju emancipaciju: on misli isključivo u čistim bojenim masama, služeći se zamasima koji u nekoliko intervencija rešavaju osnovnu konfiguraciju motiva (*Olujno nebo*, 1954; serija *Oluja* različitih formata, iz 1955; *Crveni predeo*, 1959, i dr.) Nakon toga slikareva vizija postepeno se smiruje, i njegov poslednji ciklus *Improvizacija* iz 1960, približava se čistoj apstrakciji i ide ka jedinstvenom tonskom razrešenju slikane površine. Mada su godine i bolest postepeno umanjivale umetnikov izražajni zamah, koncepcijske promene koje su se odigrale u ovoj kasnoj fazi njegove aktivnosti ne samo da su značile dostojan finale Bijelićevog opusa, već su ujedno našle svoje određeno mesto u izmenjenim estetskim shvatanjima šeste decenije, javljajući se kao jedan izvorni prolog u problematiku apstraktnog pejzažizma i enformela sledećih generacija.

Sredinom treće decenije slikarstvo Ignjata Joba razvija se u granicama narativnog poetiziranja scena iz primorskog života, koje je on po sećanju slikao za vreme svog boravka u selu Kulini kod Jastrepca između 1925. i 1929. Izlaz iz ovog »minijaturnog stila«[11] uslovljen je Jobovim ponovnim prelaskom u Dalmaciju, gde ga je neposredni susret sa njemu inače prisnim motivima usmerio ka postepenom oslobađanju slikarskog postupka. Ovaj za svoje delo presudan razvojni korak Job je učinio preko dva bitna momenta: jedan je bio vezivanje za doživljaj prirode, za život koji je svakodnevno promatrao i u kome je i sâm učestvovao, a drugi je bio poticaj što ga je dobio od primera Van Goghovog slikarstva, kome on u znatnoj meri duguje izgrađivanje svog kolorističkog afiniteta i emancipiranje svog slikarskog rukopisa. Ovaj put bio je kod Joba postepen i vodio je preko čitavog niza slika u kojima se pripremalo sazrevanje njegovog govora na početku 30-tih godina. (*Ludaci*, 1929—1930; *Vinska družina*, 1930—1931). Usamljen u dalmatinskoj provinciji, u stalnoj borbi za elementarne uslove egzistencije i često rastrzan izlivima naglašene osećajnosti, Job nije imao uslova za miran i odmeren rast; kod njega je, štaviše, svako novo iskustvo bilo usvojeno u direktnoj slikarskoj praksi u kojoj su se smenjivali visoki dometi sa delima pripremnog i prelaznog karaktera. Pri tom se ovakva Jobova slikarska intuicija ispoljavala u dve osnovne teme: u temi primorskih predela i u žanru figurativnih prizora sa scenama i događajima iz svakodnevne realnosti. Jobovo slikarstvo predela je euforično, ali i poetizirano viđenje prirode, a u njegovom načinu predstavljanja predmetna logika motiva ostaje sačuvana ispod jednog dinamičnog slikarskog postupka, u kome niz slobodnih poteza, zapeta i udaraca kistom akti-

viraju slikanu površinu, dok boja, posebno u lokalitetu mora, krovova kuća i krošnji stabala, dopire do čistih sazvučja plavog, crvenog i zelenog (*Supetar posle kiše*, 1931—1932; *Vela glavica I - II*, 1933; *Dalmatinski pejzaž*, 1934). Naime, i pored živog toka vanjskih kontura i brze postavke bojenih namaza, organizacija prostora na Jobovim slikama temelji se na čvrstim iskustvenim podacima koji regulišu kompozicionu strukturu, u kojoj dominira ritam središnje postavke osnovnog motiva (*Kuće na kraju sela* 1930—1931; *Pejzaž s kućom*, 1932), dok je u nekim slikama vidljiv pokušaj uravnoteživanja kolorističkih vrednosti na čvrstom, skoro geometrijskom rasporedu formi (*Masline*, 1933; *Kuće u Lumbardi*, 1933; a naročito *Gripe*, 1935). U pojedinim slučajevima, međutim, direktni pristup motivu dopire do spontanog i brzog rešavanja površine, u kojoj umetnik više ne poštuje stroge kompozicione punktove, a slika prerasta u kolorističku masu iz koje se izdvajaju tek retki jasno čitljivi predmetni podaci (*Supetar na Braču*, 1935; *Zalaz sunca*, 1935; *Kameni sto*, 1935). Još veći stepen ekspresionističke deformacije predmeta Job dostiže u svojim figurativnim temama bahanala i vinskih družina: u potpunoj suprotnosti sa svakom opisnom anatomskom i prostornom logikom, Job u slobodnom rasporedu figura sugeriše dinamična i euforična raspoloženja, a slika se sastoji od niza samostalnih kompozicionih centara u kojima se koncentrišu prizori određenih radnji (*Svadba*, *Bahanal*, *Nedelja*, 1932—1933; *Turnjanje vina*, 1935). Isto tako, kada se udubljuje u fizionomijske opise likova, Job dopire skoro do grotesknih deformacija (*Pijanci*, 1934; *Slikar i vindžije*, 1932—1933; *Večera na obali*, 1934), dok u pojedinim rešenjima motiv prelazi iznad realnosti iskustvenog doživljaja i dopire do jedne skoro fantastične predstave (*Procesija na Braču*, 1935). No, neovisno od ovih parcijalnih karakteristika u pojedinim ciklusima i tematskim oblastima, Jobovo slikarstvo sagledano u celini kreće se u sferi jedne prenaglašene emocionalnosti: kao kod svih pravih ekspresionista, tako i kod njega postoji ona neumitna unutarnja nužnost da se slikarstvo shvati kao kompenzacija i korekcija teško podnošljive životne realnosti, s tim što njegov otpor nema u sebi ničeg kolektivno determinisanog u smislu šireg socijalnog revolta, već je čitavo sazdano od subjektivnih iskustava jednog čoveka čije se životno postojanje odvijalo u najdonjim društvenim slojevima. Job je, kao što je to već tačno bilo uočeno, pravi tip onog »narodnog« ili »pučkog« slikara,[12] slikara čiji je doživljajni svet uslovljen instinktivnim i spontanim reakcijama, no čija su izjašnjenja krajnje iskrena, nemirna i puna nekog tragičnog životnog osećanja.

Po svom temperamentu i umetničkom obrazovanju Sava Šumanović je stajao daleko do svakog afektivnog likovnog govora i u njegovom slikarstvu teško je otkriti tipične ekspresionističke formalne oznake. Ovaj umetnik, koji je toliko verovao u znanje i u metodičnost slikarskih postavki, umetnik koji je početkom treće decenije bio sigurno ovladao jednom racionalnom postkubističkom morfologijom, nije ni u najtežim trenucima ličnog života dozvolio da simptomi unutarnjih razdora provale u svet njegove umetnosti i pretvore je u područje ispovedanja nekih subjektivnih i podsvesnih raspoloženja. Pa ipak, u njegovom delu ima nekoliko momenata u kojima je slikarski govor dobio manje ili više vidljive ekspresionističke forme. Napuštajući svoja kubistička iskustva lotovskog porekla, Šumanović je najpre prošao kroz jednu neoklasičnu epizodu, a već sredinom treće decenije suočio se sa problemom emocionaliziranja izraza posredstvom pročišćene i rasvetljene kolorističke skale. Presudan momenat, u kome je boja već postala jedan od glavnih likovnih faktora slike, bila je *Bela vaza*, iz 1926, u kojoj je, istina, način gradnje prostora zadržao izvesne, iako znatno ublažene, kubističke recidive, dok je karakter obojenosti sadržavao u osnovi matisovski prizvuk. Od ovog momenta boja je sve više prevladavala u Šumanovićevom slikarstvu i od njenog tretmana zavisio je intenzitet psihološkog učinka u pojedinim etapama njegovog dela. *Doručak u travi* iz 1927. nastavlja se na početke kolorističkih sloboda *Bele vaze* i predstavlja potpunu prevagu problema boje nad problemom konstrukcije, što je i navelo Lazara Trifunovića na sledeći zaključak: »Iako je na ovoj slici boja već na putu pune samostalnosti, ostalo je još uvek mnogo elemenata koji su opominjali na školovanje kod Lota«[13]. Odatle je Šumanović bez postepenih prelaza još iste godine došao do zamisli slike *Pijani brod*, koja svakako predstavlja kulminaciju ekspresionističkog raspoloženja u njegovom celokupnom delu. U stvari, kao što je to tačno objasnio Momčilo Stevanović,[14] *Pijani brod* čini jednu epizodnu etapu u celini Šumanovićevog slikarstva: on nema neposrednih nagoveštaja, kao što nema ni direktnih posledica, već samo označava jedno izuzetno stanje koje po mnogim svojim karakteristikama znatno odudara od tipičnog umetničkog slikarskog govora. Kao što je poznato, slika je nastala u relativno kratkom vremenu, za svega šest dana, i ova brzina izvođenja, kao i sama neobičnost sižea, koji odaje jedno povišeno i egzaltirano osećanje, uslovila je niz plastičnih zahvata koji se pre svega sastoje u izražajnosti crteža i u svežini poteza kojima su tela figura vođena ka svesnoj deformaciji, kao i u zvučnosti pojedinih bojenih akcenata unutar jedne inače kompaktne tonske organizacije slike. U stvari, moglo bi se reći da je atmosfera *Pijanog broda* više atmosfera jedne romantičarske egzaltacije nastale u stanju trenutne obuzetosti nego izraz umetnikovog permanentnog ekspresionističkog stanovišta: ona u svom podtekstu kao da odaje eksploziju jedne prikrivene i za ovog umetnika inače neuobičajene čulnosti. Mnogi faktori među kojima je jednu od prevashodnih uloga igralo i umetnikovo teško psihičko stanje, uslovili su da tematski i likovni problemi *Pijanog broda* nisu kasnije bili nastavljeni. Naime, u toku svog daljeg boravka u Parizu do 1930. a potom i u narednoj deceniji svog šidskog perioda, Šumanović se uglavnom bio usredsredio na temu predela, datu u jednom blago poetiziranom viđenju i realiziranu u gustoj i bogatoj slikarskoj materiji koja je u stabilnim nanosima boje špahtlom uspostavljala vrlo odmerenu tektoniku slike. U Šumanovićevom slikarstvu jasna pred-

---

10 Aleksa Čelebonović, Bijelić i njegova sredina, Predgovor kataloga retrospektivne izložbe, Beograd, Umetnički paviljon, oktobar 1957.

11 Grgo Gamulin, Ignjat Job, Zagreb, 1961, str. 40.

12 Grgo Gamulin, Ignjat Job, Zagreb, 1961, str. 78.

13 Lazar Trifunović, Sava Šumanović, Delo VIII, 12, 1962, str. 1473.

metnost teme nije nikada, pa čak ni u njegovim najradikalnijim kubističkim zamislima (kao što je slika *Skulptor u ateljeu*, 1921) bila potisnuta čistim plastičkim zahtevima: sada je ta predmetnost još više naglašavana, a sama obojenost slikane površine gubila je svaku proizvoljnost i čvrsto se vezivala za realnu karakteristiku slikanog motiva. Međutim, često je i u tim njegovim vrlo preglednim prizorima postojala neka prikrivena napetost, koja svedoči o tinjanju jedne u umetnikovom duhu stalno prisutne unutarnje borbe. U kasnoj šidskoj fazi ova se napetost postepeno pretvarala u opsesivnu privrženost konstantnom motivskom izvoru: Šumanović sve češće slika prizore puteva što se gube u daljini prostora, i upravo u toj zaokupljenosti jednim te istim fiksnim sadržajem predmet prelazi iz stanja realne opservacije u stanje simbola, u kome kao da se ispoljava slutnja njegovog tragičnog životnog završetka. Tako shvaćena, ekspresionistička komponenta u Šumanovićevom slikarstvu ne iskazuje se, dakle, preko vanjskih činilaca slikarske forme, već se otkriva u nekim dubljim psihološkim oblastima: jer, za Šumanovića je slikarstvo predstavljalo poslednju odbranu pred težinom vlastite sudbine postojanja i on je u nj uložio sva svoja unutarnja stremljenja. Upravo po takvom karakteru angažmana, u kome umetnost postaje krajnja sublimacija života, delo ovog umetnika sadrži specifičan ekspresionistički prizvuk, iako se, izuzev u epizodi *Pijanog broda*, ono nikada nije ispoljavalo kroz tipičnu ekspresionističku slikarsku formu.

Milan Konjović je tokom treće decenije prošao najpre kroz jednu kratkotrajnu kubističku avanturu, kada nastaju slike *Siva mrtva priroda* i *Mrtva priroda*, obe iz 1922, u našem slikarstvu dva najradikalnija primera kubističke analize predmeta, da bi zatim, prelaskom u Pariz, radio izvesno vreme u duhu derenovskog neoklasicizma. Do napuštanja ovih principa umerene geometrizacije forme, kao i do preokreta ka usvajanju boje i jednog spontanijeg načina slikanja, došlo je u njegovom delu tokom 1927—1929, kada je on preko nekih primera renoarovskih i matisovskih iskustava[15] prihvatio pročišćeniji kolorit i dinamičniji crtež. Prelazna slika koja najbolje tumači te simptome promena jeste *Crveni sto* iz 1927, u čijoj se strukturi još otkrivaju izvesni ostaci kubističke organizacije prostora, naročito vidljivi u plošnim planovima u desnom delu kompozicije, s tim što su i boja i faktura već dobili znatno aktivniji ritam i nagovestili su put koji će biti nastavljen u slikama *Belleza* (1928) i *Ulica u Cassisu* (1929). Ova dela bila su u stvari samo uvod u njegovo zrelo slikarstvo na početku 30-tih godina: tada nastaje niz slika tzv. »plave faze«, u kojima boja postaje osnovni plastički faktor, a njenu pojavu prati i ubrzanje poteza, koji svedoči o umetnikovom unutarnjem raspoloženju u trenucima savlađivanja slikane površine. Pri tom, Konjović se pridržava određene tonske dominante plavog, što upravo i povezuje rasute akcente i daje slici jednu zajedničku koloristička atmosferu, koja uprkos intenzitetu pojedinih detalja ipak teži određenoj harmonizaciji opšte bojenog registra. Istovremeno i postavka predmeta u kadru prostora posmatrana je iz umerenog gornjeg rakursa (*Moj atelje*, 1930.) ili je pak data iz vrlo približenog prvog plana (*Crvena flaša*, 1930), dok faktura poseduje skoro emajlni sjaj, a upravo ta briga oko niza plastičkih zahvata daje ovoj pariskoj fazi Konjovićevog rada više neka matisovska i uopšte fovistička nego čisto ekspresionistička obeležja. Put ka ekspresivizaciji govora započinje tek u vreme kad se Konjović vratio u Sombor: već na prvim slikama iz ovog perioda gubi se ranija kompaktnost plavog tonaliteta, a bojeni raspon se širi na otvorenije crvene akcente, koje prati i niz intervencija u zelenom i žutom. Za Konjovićevo slikarstvo 30-tih godina karakteristično je da odnos prema motivu, najčešće prema vojvođanskom predelu i ljudskoj figuri, ne sadrži u sebi strogu predmetnu determinaciju: motiv mu, naime, više služi kao temelj na kome organizuje bojene tokove nego kao prevashodni tematski sadržaj, a ono što zaokuplja umetnika jeste iskazivanje povišenog emotivnog raspoloženja koje u njemu pobuđuje predavanje samom činu slikanja. U tom rastu emocionalnosti Konjović se povremeno približava Soutineovom tematskom svetu (*Šunka*, 1931; *Zaklano pile*, 1932, a pre svega *Mali ministrant*, iz 1936), od kojeg se, međutim, razlikuje znatno umerenijim osećanjem egzistencijalnog napona, čije dimenzije ne dopiru, kao kod Soutinea, do dramatike unutarnjeg psihološkog konflikta, već se zadržavaju na ispoljavanju jednog podignutog i oslobođenog osećanja vitalnosti. Deformacije u tumačenju figure i izvesna koloristička disharmoničnost koja se javlja u nekim slikama nastalim pred sâm rat (*Sejač*, 1938) nastavljaju se i u Konjovićevom slikarstvu ratnih godina: u tematiku njegovih slika ulaze sada sve dramatičniji akcenti (*U zarobljeništvu*, 1941) dok u samom tretmanu figure slikar sada teži svesnom isticanju grubosti sažetoj u neindividualisanim maskama (*Prosjaci*, 1943; *Starica*, 1944; *Sahrana*, 1945) ili u fizionomijama izvesne karakaturalnosti (*Čika Đura Koporšoš*, 1942; *Čira Falcion*, 1945). Odatle proizlazi i tipično ekspresionistički izraz Konjovićevog ranog posleratnog ciklusa Ljudi: u slikama *Ribar Balaž* (1945), *Popovi*, *Loža* (1946), *Društvo Bronef* (1947—1948) i dr. u Konjovićev govor ulazi jedna nota groteske, koja ide skoro do otvorene kritičnosti ljudskih naravi, a ova promena opšteg psihološkog raspoloženja odražava se i u nekim osnovnim elementima slike: boja gubi raniji sjaj, u njoj sada preovladava atmosfera oporog sivila, dok faktura dobija skoro krečnjavu materijalnost i često je postavljena širokim nanosima špahtle. Konačno, u posleratnom periodu, koji traje sve do danas, Konjović se najčešće vraća svojoj već tipičnoj tematici vojvođanskog predela, a povremeno i figuri i mrtvoj prirodi, ponovo pojačava aktivnost kolorita, sažima kompozicione i predmetne podatke i koristi iskustva ubrzanog slikarskog postupka, ostajući ipak u formalnom smislu, kao i u opštem duhovnom karakteru svog dela, na pozicijama onog tipa kolorističkog ekspresioznizma koji je u osnovnim momentima izgradio još tokom četvrte decenije.

Među slikarima ove grupe Zora Petrović se jedina čitavim rasponom svog dela kreće u idejnom i formalnom području ekspresionizma. Istina, zahvaljujući više slučajnim okolnostima nego svesnom afinitetu, i ona se poput još nekih slikara njene generacije našla u školi Andre Lhotea, a rezultat ovog uticaja

je njen *Portret Sretena Stojanovića* (1927), nastao potpuno u duhu slikarskih shvatanja treće decenije. Međutim, već sledećih godina Zora Petrović prerasta posledice tog kontakta i postepeno definiše svoj karakteristični krug tema: to je pre svega motiv ženskog akta, koji donosi u nizu različitih situacija još od svojih prvih zrelih radova *(Prvi akt* 1929), pa do slika svog poslednjeg i nedovršenog Kosovskog ciklusa (1960—1962.), dok su teme figuralne kompozicije, a naročito portreta i mrtve prirode u njenom delu znatno ređe. No, iako ekspresionista po svojoj pravoj umetničkoj prirodi, Zora Petrović nije u početku pokazivala sklonosti ka čistom kolorističkom izražavanju: njeno slikarstvo sredine četvrte decenije karakteriše jedna dominantna oker i mrkocrvena gama, u čijem se jedinstvenom tonalitetu gube mestimičniji aktivniji bojeni prelazi. U ovoj tzv. »tamnoj fazi« Zora Petrović se pridržava principa centralne kompozicije, a formu figure još rešava uz poštovanje njenih realnih proporcija datih modeliranjem pune plastike lika u jednom dubinski određenom prostoru *(Ciganka sa žutim čarapama* 1935; *Devojčica sa cvećem*, 1935; *Deca)*. Faktura, međutim, već tada ispoljava nagoveštaje njenog tipičnog slobodnog i anarhičnog slikarskog rukopisa: pogotovo one partije koje nisu bile podvrgnute zahtevima za prikazivanjem predmetne forme obrađene su brzim potezima i obilatim nanosima boje, što podiže izražajnu temperaturu inače statičnog motiva *(Ciganka*, 1936). Postepeno rasvetljavanje kolorita u slikarstvu Zore Petrović započinje tek krajem 30-tih godina *(Bremenita žena*, 1938), a nastavlja se u njenom ratnom i ranom posleratnom periodu u nizu slika sa prikazom žena u narodnim nošnjama *(Seljanka iz Crne Trave*, 1941; *Žena iz Skopske Crne Gore*, 1952) i dalje se razvija u nekim kasnijim figurativnim kompozicijama *(Beca s mamom*, 1955), u kojima čisti akordi boje definitivno probijaju raniju tonsku organizaciju površine. No svi ovi njeni dotadašnji dometi kao da blede pred pravom erupcijom najneposrednije emocionalnosti što je posle 1957. počela naglo izbijati iz njenih slika sa temom ženskih aktova, nastavljajući se nesmanjenim tempom sve do njenih poslednjih dela. Čini se kao da je u jednom krajnje iskrenom suočenju sa sâmom svojom unutarnjom intimom Zora Petrović osetila znake one neumitne prolaznosti vlastitog fizičkog bitka iznevši sve ove spoznaje jednom drastičnom, skoro bolnom ispovednom notom. Nastaju tako slike aktova velikih formata *(Zrelost*, *Nage žene*, 1957, *Cigančica*, 1958. *Mršava žena* i dr.), u kojima umetnica prati rastvaranje pûti tih svojih uvelih deformisanih likova, napuštajući pri tom svaku anatomsku uslovljenost gradnje figure i dopirući tako do samih granica jedne upravo ciničke otvorenosti saopštavanja vlastitih uverenja *(Njih dve u igri*, *Zrele žene*, *Dve žene* i dr., iz 1959—1960). Takvim odnosom prema temi konačno je pala u umetnosti Zore Petrović ona barijera kojom je nekada slikani model uspostavljao distancu između slike i samog osećanja života: ona sada sažima svoju misao skoro do nekih poslednjih egzistencijalnih iskustava, namerno zaboravljajući u toku rada na sve zakonitosti gradnje forme: tako se boja na platnu počela razlivati slobodno i bez strogo određene predmetne motivacije, a proporcije figura dobile su obličja koja su čitavom njenom slikarskom konceptu davala osobine jednog svesnog i skoro programskog antiesteticizma. Pri takvom načinu rada figurativna forma više ne poseduje prethodno postavljenu crtačku osnovu, već se tema slike rešava direktno na platnu, u gustim nanosima boje, date u slojevima koji prelaze jedan preko drugoga, stvarajući tako jednu tešku i zasićenu slikanu površinu. Anatomski podaci u građi figure rešavaju se sada krajnje uopšteno, tako da na slici više ne postoje izolovani i čitljivi detalji forme, već je celokupna predmetna konfiguracija uronjena u jedinstvenu bojenu masu. Način kompozicije, takođe, otkriva odstupanja od svake pravilnosti klasičnog reda: krupne forme figura zbijene su u tesnom prostoru ili su pak postavljene na samoj periferiji slike i potom presečene na mestu koje negira zahtev za uravnotežavanjem njihovih međusobnih odnosa. I boja, isto tako, dobija na intenzitetu zvuka i u njenoj paleti se sada javljaju čisti tonovi crvenog i plavog koji uokviruju prostranu smeđu ili sivozelenu površinu centralnog motiva. Pošto je ovladala tim složenim slikarskim postupkom, Zora Petrović je tokom poslednje dve godine svog života prišla realizaciji siklusa *Oj davori ti Kosovo ravno*[16], inspirisanog motivima narodne poezije, a slike koje je uspela da dovrši *(Robinje* I-III, *Oplakivanje* I-II, 1960—1962) predstavljaju u stvari nastavak opšte tematske i pikturalne problematike njenog slikarstva druge polovine šeste decenije.

U granicama kolorističkog ekspresionizma kreće se delo Nikole Martinoskog i Lazara Ličenoskog, dvojice pionira savremenog makedonskog slikarstva. Formiranje ove dvojice umetnika bilo je u mnogome slično: ono je najpre vezano za iskustva koja su crpili u dodiru sa slikarskom atmosferom Pariza, gde borave između 1927—1929, da bi se zatim tokom četvrte decenije njihova traženja postepeno individualizirala izborom vlastitih slikarskih tema, koje su skoro redovno vezane za njihov uži zavičajni ambijent. Izvori slikarskog postupka Martinoskog nalaze se u onom kosmpolitskom ekspresionističkom toku pariske škole čiji su glavni nosioci bili Modigliani i Soutine: od prvoga on preuzima linearni princip gradnje forme, slično tretiranje stavova figura i pojedinih detalja, od drugog sklonost ka ekspanzivnom dejstvu same slikarske materije. Ova plastička iskustva Martinoski je primenjivao na svoje prizore ljudi i događaja makedonske sredine, krećući se od pitoresknog do umerenog socijalnog značenja u podtekstu svojih motiva. S obzirom na važnost koju u njegovom slikarstvu igra određenje figure u prostoru slike, Martinoski je više od ostalih ekspresionista ovog perioda vezan za postupak opisnog crteža: linearni momenti nose prevagu nad kolorističkim, dok je boja u stvari samo pratnja osnovnoj grafičkoj strukturi forme. U posleratnom periodu Martinoski intenzivira svoj koloristički registar, dovodeći ujedno formu svojih figura do drastičnih deformacija, u kojima se već potpuno gubi svaka jasna tematska i pikturalna artikulacija ce-

---

14 Momčilo Stevanović, Sava Šumanović, Beograd, 1957, str. 10.
15 Katarina Ambrozić, Milan Konjović, Sombor, 1965, str. 29.
16 Dragoslav Đorđević, Jedan neostvareni ciklus Zore Petrović, Zbornik za likovne umetnosti 4, Novi Sad, 1968, str. 393—405.

line slike. Kod Ličenoskog, naprotiv, koloristički faktor ima stalnu pravagu nad ekspresivnim učinkom forme: posle napuštanja pikasovskih i lotovskih modela, u čijem se delokrugu kretao oko 1930, on je vraćanjem na tematiku makedonskog predela uneo u svoje slikarstvo otvorenije bojene akorde, u kojima preovladavaju prostrane površine raznih nijansi zelenog tonaliteta. Ličenoski, dakle, te slikovite motive *(Bačila, Dolap, Afionska polja)* ne donosi u njihovim opširnim narativnim detaljima, već teži njihovom svođenju na osnovne podatke, podvrgavajući ih dominantnoj pikturalnoj funkciji boje. Stoga on, za razliku od Martinoskog, ne insistira na linearnom tretmanu forme, već prikazane motivske činjenice izvlači direktno iz materije, u kojoj se zbog toga i otkrivaju mestimična ubrzanja slikarskog rukopisa.

Pojedini ekspresionistički momenti mogu se uočiti u delima još nekolicine slikara koji su se inače glavninom svog dela kretali u nekim drugim duhovnim i formalnim konstelacijama: mada epizodni, ovi primeri ipak doprinose kvantitativnom proširenju raspona našeg koloristička ekspresionizma četvrte decenije, upotpunjavajući sliku celine ovog stilskog kompleksa. U tom smislu mogu se registrovati dela Mirka Kujačića *(Kompozicija, Zaklani vo)*, nastala na tragu nekih ensorovskih i sutinovskih iskustava, pojedini portreti Voje Dimitrijevića, zatim predeli Mihaila S. Petrova i Nikole Graovca nastali sredinom 30-tih godina pod uticajem Bijelićevog slikarstva, kao i *Predeo* (1934) Milenka Šerbana, koloristički i po načinu slikarske egzekucije blizak nešto ranijim rešenjima Ignjata Joba. Na samoj hronološkoj granici četvrte decenije započinje se u pravcu koloristička ekspresionizma razvijati slikarstvo Ante Kaštelančića: najpre pod nekim sugestijama Van Gogha *(Žrnovnica*, 1939), a zatim preko direktne asimilacije Soutinea *(Lubenica*, 1941),[17] on će krenuti ka koncentraciji na osnovne podatke mediteranskog predela, približavajući se sredinom 60-tih godina jednoj koloristička sintezi motiva koji će posle 1960. doći do samog ruba apstraktnog pejzažizma.

Kompleks koloristička ekspresionizma čini najhomogeniju slikarsku celinu četvrte decenije, a uključujući i njegove ranije nagoveštaje i njegove kasnije odjeke predstavlja, takođe, i jedno od vodećih estetskih shvatanja u jugoslovenskoj umetnosti prve polovine veka. Ova pojava, naime, uspostavlja puteve kontinuiteta sa počecima modernih strujanja u prvoj deceniji (Jakopič, Nadežda Petrović), a preko svojih sve do nedavno aktivnih (Bijelić, Zora Petrović) i još živih predstavnika (Herman, Konjović) zalazi duboko u posleratni period, dopirući sve do naših dana. Javljajući se posle raznovrsne i u mnogo čemu prelazne problematike treće decenije, tog perioda u kome skoro istovremeno traju eksperimentalna traženja i neoklasicističke retardacije, koloristički ekspresionizam četvrte decenije redovno se smatra etapom kvalitetnog sazrevanja i problemskog definiranja naše međuratne umetnosti. Tome svakako doprinosi i lični ugled njegovih glavnih protagonista: Jakopič, Herman, Dobrović, Bijelić, Job, Šumanović, Konjović i Zora Petrović prošli su u svom razvoju kroz nekoliko faza, ostajući u svakoj od njih u središtu onih shvatanja koja su se u našoj sredini prihvatala kao sigurne i autentične vrednosti. Doista, koloristički ekspresionisti afirmisali su neke izražajne osobine koje su u svom vremenu poistovećivanje sa bitnom funkcijom i mogućnostima slikarstva: bio je to spontani emotivni pristup motivu, čitljivost i pristupačnost predmetnog sadržaja, konkretnost inspirativnih izvora, kao i negovanje likovnih kvaliteta u smislu krajnjeg kultiviranja pikturalnih sredstava. Uz to, često tematski vezani za svoja uža zavičajna područja (Bijelić za Bosnu, Job za Dalmaciju, Konjović za Vojvodinu, Martinoski i Ličenoski za Makedoniju i sl.), većina ovih slikara nije dovodila u sumnju iskrenost svoje inspiracije, izgrađujući upravo na toj komponenti temelje svoje umetničke izvornosti. U tom pogledu oni su doista i izražavali neke od osnovnih karakteristika vlastitog društvenog konteksta: izrasli u sredini bez razvijene urbane strukture u vremenu koje u našim uslovima još nije bilo dublje potreseno onim duhovnim i psihološkim dilemama čoveka modernog velegrada, ovi slikari su svoje izražajne simbole lokalizovali u onom prirodnom ambijentu koji tada još nije bila zahvatila karakteristična atmosfera savremene industrijske civilizacije. »Isti razlozi koji su u Srbiji onemogućili trajniju i suštastveniju pojavu kubizma i fovizma (odsustvo grada u pravom smislu reči, slabe racionalističke i mehanističke tradicije) ograničili su polivalentnost u razvoju samog ekspresionizma, uskraćujući mu onu psihološku napetost usamljenosti, unutarnje pocepanosti i revolta koja je karakteristična za urbani ambijent, svodeći ga na transpoziciju realno postojećeg«[18]. Zato slikarstvo naših koloristička ekspresionista predstavlja u stvari jedan vid produženog romantizma, u kome su kroz aspekte pojedinih individualnih viđenja iskazivana raspoloženja potekla iz neposrednog čovekovog suočavanja sa samim fenomenom prirode ili sa nekim temeljnim osećanjima vitalnosti, a u takvu duhovnu klimu tek povremeno su ulazili znakovi prikrivenih ili otvorenijih dramatskih situacija koje su u sebi sadržavale reflekse onih nemira i slutnji što su se sve određenije počeli ispoljavati na opštem socijalnom horizontu vremena. S druge strane, na plastičkom planu, slikarstvo koloristička ekspresionizma doprinelo je daljem učvršćenju svesti o onom pozitivnom vidu autonomije umetničkog dela: razvijajući pikturalne i bojene vrednosti, ono je podiglo kulturu slikanja do mere pune profesionalnosti, pa stoga nije slučajno da je upravo u ovom kompleksu nastalo nekoliko najviših dometa međuratnog jugoslovenskog slikarstva. Zajedno sa paralelnim tokom intimizma i poetskog realizma, sa kojima ima u stvari niz dodirnih mesta, koloristički ekspresionizam je doprineo definisanju one zajedničke estetske platforme koja je, pored postojanja i nekih drugih umetničkih uverenja, ipak dala dominantno obeležje našem slikarstvu četvrte decenije. A kada jedna pojava ili jedan splet pojava uspe da svojom prisutnošću oboji vreme u kome se razvija, onda razlozi njihovog nastanka moraju biti prihvaćeni kao neminovni rezultat čitavog jednog niza istorijskih, društvenih i kulturnih uslovnosti.

---

[17] Igor Zidić, Slikar Ante Kaštelančić, Život umjetnosti 5, Zagreb, 1967, str. 82.

[18] Miodrag B. Protić, Srpsko slikarstvo XX veka, Beograd, 1970. str. 148—149.

POETSKI REALIZAM
I INTIMIZAM
KOLORISTIČKI REALIZAM

Aleksa Čelebonović

TEŽNJA IZVORNOSTI U SRPSKOM SLIKARSTVU IZMEĐU DVA RATA

Srpsko slikarstvo između 1930. i drugog svetskog rata razvijalo se u tesnoj vezi sa istovremenim događajima u Parizu, kasnije definisanim kao »obnova kompletne umetnosti«.[1] Drugi termini za istu vrstu slikarstva, ili za njegove podgrupe, postali su i neorealizam,[2] slikarstvo 1930,[3] poetski realizam,[4] intimizam[5] i, delimično, pariska škola.[6] Jedinstven naziv za ovaj složeni pokret nije usvojen, kao što je to učinjeno za druge pokrete moderne umetnosti. Teškoće su dolazile od njegovog eklektičkog porekla, od antiintelektualističkog stava njegovih pobornika i od odsustva teoretske misli o njegovoj suštini kako kod samih slikara, tako i kod pisaca i kritičara koji su ga zastupali. Čak je u vremenu njegovog nastupanja, kao i kasnije, bilo očigledno da pripadnici tog pokreta osporavaju teoriji moć da prodre u dubinu umetničkog stvaralaštva kao što je njihovo i da svako bliže fiksiranje umetničkih ciljeva onemogućava kreativni akt i prihvatanje njegove složene poruke. Ujedno je to značilo i povratak kompleksnom poimanju umetničkog dela, štaviše, povratak shvatanju da delo ima neobjašnjivu i magičnu vrednost, koju ne treba narušavati racionalnom analizom.

Bio je došao trenutak novog poverenja u umetnički instinkt kao suprotnost istraživačkim pokušajima racionalnog karaktera, koji su se u slikarstvu smenjivali od početka veka do kraja prvog svetskog rata, a bili su prethodno podstaknuti Cézanneovim analizama forme i boje i opštim napretkom nauke i tehnike. Zavladalo je uverenje da su prethodni pokreti: neoimpresionizam, kubizam, futurizam, purizam i dadaizam iskoristili svoje mogućnosti i ostali na nivou korisnog, ali prolaznog ogleda.

Sličan stav održavao se čak i u odnosu na fovizam, kome je prethodio Van Goghov čisti kolorizam i kome se nije mogla prebaciti racionalistička krutost. On se pričinjavao kao preterano i neprirodno pojednostavljenje umetničke sadržine, pa su ga i njegovi tvorci u to vreme napustili, da bi se vratili složenijoj interpretaciji prirode. Što se tiče nadrealizma, koji se razvijao uporedo sa obnovom kompletne umetnosti četvrte decenije, zameralo mu se da skreće sa problema forme, za koje se tokom četrdeset godina smatralo da sačinjavaju suštinu umetnosti, na probleme psihologije i psihoanalize, što će reći da mu se više priznavao smisao eksperimenta vrednog za nauku, sa kojom se bio tesno povezao, nego za razvitak slikarstva. Jednom reči, idejne osnove i teorijski stavovi svih pomenutih pokreta okvalifikovani su kao dogmatski i, u svakom slučaju, preuski da prime bogatstvo prave umetničke sadržine.

Pod ovom se sve više podrazumevala iskrena, izvorna ili originalna interpretacija prizora viđenih u prirodi — izrazi koji su se rado upotrebljavali u tadašnjoj kritici — interpretacija pod dejstvom ličnih senzibiliteta stvaralaca, koji se pod uticajem te svoje osećajnosti i individualizma neće više odricati vere u vrednost saznanja o materijalnom postojanju sveta i o njegovim stalnim promenama. Praćenje tih promena posredstvom ličnog osećajnog i čulnog aparata svakog umetnika pojedinca i njegovo iskazivanje preko boje i crteža na ravnoj površini postali su prvi od pisanih pravila novog slikarstva. »Umetnost izvire iz ljubavi koja je očarana životom. Gledati oko sebe prirodu u svim njenim oblicima, sa poniznošću

i strašću... savršeno analizirati najskromnije predmete; ispitati oblik i boju jednog cveta, svetlost koja oblikuje svakodnevna oruđa, na stolu, pored prozora...«[7] — to su reči koje je napisao Asselin, jedan od francuskih neorealističkih slikara, a karakteristične su za opšte stanje duhova u umetnosti rečenog perioda.

Stav neorealističkih slikara koji su se sa originalnim delima pojavili oko 1930. savršeno prianja Bergsonovoj filozofiji, koja je dostigla punu zrelost tokom dve prethodne decenije. Bez obzira na to što tu filozofiju, verovatno, većina tih slikara nikad nije upoznala, a još manje želela da u svome radu primenjuje bilo kakve rezultate iz oblasti filozofije i nauke, kompleks Bergsonovih misli o suštini stvaralaštva u prirodi i kod čoveka, kao i nova intelektualna atmosfera koja je oko njih nastala ogledali su se i ponovili u umetničkim traženjima. Kao što uvek biva kad se filozofska razmatranja dovode u vezu sa izvesnim umetničkim pokretima, sličnosti opstaju u opštim stavovima, dok se u konkretnim ostvarenjima javljaju odstupanja koja je korisno konstatovati od slučaja do slučaja. Tako se Bergsonovo gledište o stalnom kretanju u prirodi, o stalnom razvitku, koji je on nazvao »stvaralačkom evolucijom«, jer daje nepredvidive rezultate, u potpunosti slaže sa svim slikarskim kretanjima koja smo podveli pod težnju obnove kompletne umetnosti. Kao što Bergson smatra da se budućnost ne može svoditi na posledicu koja bi se mogla predvideti,[8] te da se svet stalno i uvek nanovo stvara i, sledstveno tome, uvek nanovo otkriva, slikarstvo posle kubizma odustaje od intelektualističkog izgrađivanja umetničkog dela i vraća se neposrednom beleženju vizuelnog doživljaja. Umetnici smatraju da se u njemu nalazi vrednost otkrivanja sveta. Isti motiv »mrtve prirode« može se tretirati bezbroj puta a da se nikad ne ponovi i nikad ne izgubi vrednost svakog od svih posebnih dela. Ali zato je potreban nov odnos prema realnosti. Jedino intuitivno mišljenje, koje nije konceptualne prirode, može, prema Bergsonu, pratiti tok događaja u prirodi i dosegnuti do preciznih predstava. Umetnici koje razmatramo protivni su kubizmu, pa i drugim »izmima«, jer smatraju da su sve vrste intelektualnog opredeljivanja za određene koncepcije u suštini antiumetničke. Oni veruju da se umetnička kreacija sastoji baš u nepredvidivom i nečuvenom odnosu oblika i boja, koji do sada nije postojao i koji nastaje u neposrednom dodiru sa stvarnošću, a ovaj dodir se za njih ostvaruje u zapažanju čulom vida, koje se zatim interpretira i prelama kroz određeni lični temperament.

Pogrešno bi bilo, međutim, izjednačiti njihov stav sa impresionističkim, kome, uostalom, ne bi moglo odgovarati ni navedeno filozofsko gledište. U tom pogledu karakteristično je Bergsonovo tretiranje pojma vremena, odnosno trenutka. On konstatuje da se vreme ne može meriti nekom apsolutnom vrednošću, jer ne postoji mogućnost poklapanja sukcesivnih jedinica, pa zbog toga postavlja pitanje kako se pojam trajanja pričinjava jednoj svesti koja ne bi težila da je izmeri. Odgovor nalazi u postojanju unutrašnjeg života za koji upotrebljava izraz »čistog unutrašnjeg trajanja« (»la durée interieure toute pure«) i traži da se ljudska misao prilagodi trajanju koje je nešto drugo od lanca različitih trenutaka ili položaja. Time on odustaje od vanvremenskih i večitih istina i zalaže se za ona traganja koja će u potpunosti prionuti za svoj predmet, koji je u stalnom procesu razvitka i promene, i to ne samo spoljašnjim konstatacijama ili merenjima već i unutrašnjim metodom.

Slikari impresionisti beležili su optički trenutak. Nasuprot njima, slikari oko 1930, nastavljajući težnje Dunoyera de Segonzaca, pokušavaju da u isto delo ugrade trenutke koji su sledili jedni iza drugih, odnosno da iz njih izvuku ono što je trajno ili, ukoliko je to moguće, osećanje samog trajanja, pridajući optičkom utisku o predmetima u prirodi samo značaj prolaznog elementa.

Kao što je za nove razloge povratka prirodi karakteristična Bergsonova misao o njenom stalnom stvaralačkom razvitku i o potrebi antikonceptualnog mišljenja radi njegovog poimanja i praćenja, tako je za duhovnu pripremu tog prelaza u umetničkom stvaralaštvu, za davanje prevage ličnom senzibilitetu nad objektivnom zakonitošću značajna evolucija misli Paula Valeryja. U njoj nalazimo teorijsku podlogu na kojoj se vršilo odvajanje umetnosti od mislenih spekulacija i njeno ponovno upućivanje na slaganje sa prirodom. Pesnik ,što će reći, umetnik, jedan od najsuptilnijih mislilaca svoga doba i zastupnik shvatanja umetničkog dela kao kopmleksnog individualnog čina, prešao je idejni put od umetnika usamljenika, čije se stvaralaštvo ogleda u odvajanju od sredine, do umetnika koji se svesno spaja sa elementom prirode i, pri tome, teži da pomiri klasični, grčko-latinski ideal lepote, njegovu tipičnu uzdržanost u ispoljavanju kretanja, sa krajnjim individualizmom. Valeryjev primer ukazuje takođe na svu težinu promena koje je zahtevalo novo shvatanje evolucije u prirodi, na mučno napuštanje intelektualističkog metoda rada u umetnosti, koji je bio zavladao nakon veličanstvenih i jednostavnih rezultata fovizma i doslednih konstrukcija kubizma tokom prve dve decenije našeg veka. Na njemu se vredi zadržati, jer je put većine naših slikara koji su težili obnovi kompletne umetnosti i začeli kod nas intimizan, poetski realizam, pa čak i ekspresionizam, bio sličan njegovom i vodio ih od postpubističkog konstruisanja slike do slobodnog ispoljavanja osećajnog toka, na bazi čulnog doživljavanja sveta.

Dok je u svom ranom spisu *Veče sa Gospodinom Testom*, pisanom krajem XIX veka, Valery formulisao mišljenje da je umetnost mukotrpna delatnost, neka vrsta ovaploćenja izuzetka u kome je prethodno upotrebljena energija stvaraoca mnogo značajnija od samog dela — setimo se uporedo sa tim i Cézanneovog metoda rada, njegovog večitog proveravanja sopstvenih senzacija i nemogućnosti da završi svoje slike — dotle je u *Ojpalinosu (Eupalinos)*, pisanom 1921, došla do izražaja koncepcija umetnosti kao izraza individualnog stava koji, bez obzira na to što, u prvoj fazi nastajanja, remeti harmoniju prirode, po svojoj suštini teži da se sa njom ponovo spoji. Time je bio obezbeđen idejni prelaz od tumačenja umetničkog dela kao samostalnog, apstraktnog, izuzetka — koji u konkretnom slučaju možemo zamisliti i u obliku kakav su mu dali usamljeni pesnici Baudelaire, Verlaine, Rimbaud i Mallarmé — na tumačenje koje ga uključuje u stalan tok unutrašnjeg i spoljašnjeg kretanja. »Koja bi se duša snebivala«, pita se Sokrat u »Ojpalinosu«, »da naruši visinu da bi malo više bila ona sama? Ti znaš da mi svim ostalim stvarima

samo priznajemo pravo da nam odgovaraju! Mi vrlo određeno hoćemo da nam bezbrojna nebesa, i zemlja, i more, i gradovi, i da nam takođe ljudi, a osobito žene, i njihove duše, i njihove snage, i njihova privlačnost, kao i životinje i biljke — a u svojoj naivnosti hoćemo da čak i bogovi — sve zajedno i svako prema svojoj lepoti koja se usklađuje sa našom željom, ili prema snazi koju daje našoj slabosti — budu samo hrana, ukrasi, začini, podrška, izvori, svetlost, robovi, blago, zidine i slasti isključivo naše ličnosti!«[9] Beskompromisni individualizam u moralnom pogledu spaja se zatim, u istom delu, sa potrebom i sa postojećom mogućnošću, prema Valeryju, da se čovek, umetnik, preko svoje telesnosti, upotrebom, dakle, svojih čula, uklopi u prirodu i identifikuje sa njom i sa materijom u kretanju. Tako će Ojpalinos, arhitekta, iskazati ovu misao: »O telo moje, koje me u svakom trenutku podsećaš na temperamenat mojih težnji . . . obrati pažnju na moje delo; podučavaj me potajno o zahtevima prirode, i prenesi mi tu veliku umetnost kojom raspolažeš, s obzirom na to da si od nje sačinjeno, kako se godišnja doba preživljavaju, i kako se čovek oporavlja od dejstva slučajnosti.«[10]

U istom dijalogu Valery dodiruje za ono doba i veoma aktuelno pitanje uloge geometrije u umetničkom delu. Ako se ima u vidu da je tekst nastao baš u godinama kada se borbeni i ekskluzivistički kubizam počeo da gubi, da bi ustupio mesto blažim oblicima primene nekih njegovih otkrića, Valeryjeve formulacije dobijaju smisao dokumenta. Pisac raspravlja o vezi između motiva i prisustva geometrije u likovnom delu i dolazi do zaključka da postoje dva smisla pojma geometrije kao oblika pravilnosti, i to jedan u odnosu na sličnost predstave sa motivom, odnosno sa prirodom, a drugi sam po sebi, nezavisno od ove. Dok je prvi neophodan, jer predstavlja vezu između stvarnog predmeta i njegove predstave na ravnoj površini, drugi, za koji bismo rekli da označava čistu geometriju, sasvim je nepotreban. »Nazivam, dakle, 'geometrijskim',« reći će dalje Sokrat u ime Valeryja, »one figure koje su trag određenih pokreta koje možemo izraziti sa malo reči.«[11]

Još jednom se nameće paralela između Valeryjevog teksta i njemu savremenog slikarstva krajem druge i početkom treće decenije. Pri tome možemo razlučiti pesnikovu misao na tri polazne tačke. (1) On dovodi u sumnju primenu striktne geometrije u umetničkom delu; (2) pledira u prilog jednostavnih oblika u formulisanju predstava iz prirode; i, na kraju, (3) izjašnjava se za upotrebu elemenata iz prirode radi izražavanja ličnih misli i emocija. Tada će i protagonisti osnovnih pokreta prve polovine našeg veka, fovizma i kubizma, ulaziti u nove faze svog stvaralaštva i vratiti se, tokom njihovog trajanja, na tretiranje prostora primenom perspektive sa jedne tačke posmatranja. Nastaje doba kada će Picasso, Bracque, Matisse i Derain, svaki na svoj način, ostvarivati klasične periode, doba povratka »antici, koja je preovladala u duhovnim stremljenjima prvih posleratnih godina, a bio je simptomatičan kao opšta reakcija protiv haosa i razaranja, i kao pokušaj da se obnovi evropska kultura posle četiri kobne godine.«[12]

Postavljena načela tražila su i svoje potpuno ostvarenje. U sukobu između težnji za uspostavljanjem ljudskog reda u prirodi i davanja prvenstva duboko individualnim i uznemirenim raspoloženjima, kojima je čovek u stanju da neposrednije i bolje prati promene u svojoj okolini, ponovio se, u izvesnom smislu, problem koji je u XIX veku razdvajao klasičare i romantičare. Dok je u početku treće decenije preovlađivalo još prvo načelo, onako kao što ga je formulisao Valery, uskoro je uloga ličnosti sa svim svojim subjektivnim opterećenjem postala dominantna. U literaturi su dela Marcela Prousta, sazdana na preciznom praćenju unutrašnjeg odnosa ličnosti prema fenomenu trajanja u prirodi, stekla svu privrženost intelektualnih krugova, dok je u slikarstvu istovremeno došlo do novog talasa subjektivističkog tumačenja sveta, koje je polazilo od egzaltacije i čulnosti. Time je na konkretan način opovrgavana vrednost svedenih i pojednostavljenih formulacija utisaka iz prirode, kakve su imale široku primenu u evropskom, pa i u našem slikarstvu. Na scenu stupaju slikari iz istočne i srednje Evrope, odlični koloristi, sa ekspresionističkim karakterom izražavanja, koji, mada na izgled prihvataju sve postulate francuskog slikarstva, svojom sponatnošću i slobodom mašte unose u njega novu živost. Mahom su to bili umetnici jevrejskog porekla, među kojima kao glavne treba pomenuti Chagalla, Kislinga, Soutinea, Pascina, Krémegnea,

---

1 Huyghe René, *Les Contemporains*. Ed. Pierre Tisné, Paris, 1939. Autor primenjuje ovaj izraz (Rénovation d'un art complet) na slikarstvo koje je došlo do izražaja pred sam drugi svetski rat, odnosno na tendenciju »koja nije oslobođena izvesnih sistematičnih tenzija«, a zastupaju je: Poncelet, Planson, Chapelain—Midy, Latrille, Grange, Aujame, René—Jean Clot i Charles Blanc.

2 Grupa autora, *Les Clés de l'Art moderne*. La Table Ronde, Paris, 1955. Deo za slikarstvo napisao Robert Collin. U neorealizam se ubrajaju: Asselin, Boussingault, Dufresne, Dunoyer de Segonzac, Lotiron, Moreau (Luc—Albert), Savin, Savreux i Waroquier.

3 Op. cit. U slikarstvo 1930 (Peinture de 1930) ubrajaju se: Aujame, Bertholomé—Saint-André, Bezombes, Brianchon, Caillart, Cavaillés, Chapelain—Midy, Legueult, Limouse, Oudot, Planson, Poncelet, Sabouraud, Terechkovitch.

4 Assailly Giseled': *Avec les Peintres de la Réalité Poétique* (Préface de Claude Roger—Marx). Ed. Julliard, Paris, 1949. U knjizi su obuhvaćeni portreti slikara: Brianchona, Caillarda, Cavaillesa, Legueulta, Limousea, Oudota, Plançona, Terechkovitcha.

5 Tartaglia Marino, Jugoslavia, *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo* (Predgovor), Alfieri Editore, Venezia, 1952. Na izložbi su zastupljeni: N. Gvozdenović, P. Milosavljević, A. Motika, G. Stupica, E. Vidović (slikari) i Z. Kalin, P. Palavičini, R. Stijović (vajari).

Protić Miodrag B., *Srpsko slikarstvo XX veka*. Nolit, Beograd, 1970. U poglavlju *Intimizam i poetski realizam* navode se slikari: Ivan Radović, Stojan Aralica, Nedeljko Gvozdenović, Milenko Šerban, Jefta Perić, Aleksandar Kumrić, Ante Abramović, Vera Čohadžić, Svetolik Lukić, Živojin Vlajinić, Branko Stanković, Živko Stojsavljević, Eduard Stepančić, Nikola Bešević (kasni odjeci impresionizma), Kosta Hakman, Marko Čelebonović, Nikola Graovac, Ljubica Sokić, Dušan Ristić, Pavle Vasić, Đorđe Popović, Danica Antić, Stojan Trumić, Jurica Ribar, Aleksa Čelebonović, Bogdan Šuput, Bora Baruh, Milivoj Nikolajević, Dušan Vlajić (mladi uoči drugog svetskog rata, »Desetorica«, Bijelićevi đaci), Predrag—Peđa Milosavljević.

6 Dorival Bernar, *Savremeno francusko slikarstvo*. Knjiga III. Svjetlost, Sarajevo, 1960. Prevod sa francuskog.

7 Op. cit. pod 2.

8 Bergson Henri, *La Pensée et le Mouvant*. Presses Universitaires de France, Paris, 1969.

9 Valéry Paul, *OEuvres*. Tome II. Bibliothéque de la Pléiade, Paris, 1960. Citat preveo A. Č. str. 140.

10 Op. cit. str. 99. Citat preveo A. Č.

11 Op. cit. str. 109. Citat preveo A. Č.

12 Jaffé Hans L. C., *Picasso*. Jugoslavija. Beograd, 1967. (Prevod sa engleskog.) str. 32.

Pougnyja i, donekle, Modiglianija, koji je došao iz Italije i razlikovao se od ostalih strogom stilizacijom svojih figura, a približavao im se po tužnom izrazu svojih modela i po slobodi kolorisanja njihove puti.

U rekonstruisanju razvitka pojedinih stilskih pokreta uobičajeno je da se prvenstveno vodi računa o trenucima nastajanja određenih dela i preko njih prati širenje i evolucija samih koncepcija. U slučaju srpskih umetnika, a, verovatno, i u slučaju mnogih drugih perifernih sredina toga vremena, korisno je uključiti još jedan elemenat kada je reč o prihvatanju novih koncepcija u slikarstvu: trenutak prodora tih koncepcija u sredinama iz kojih su ih umetnici donosili i njihove opozicione ili konformističke uloge u tim sredinama. Prema mišljenju Rastka Petrovića, iskazanom veoma rano,[13] dok je period neorealizma tek nastupao, srpske i ostale jugoslovenske umetnike treba ceniti u odnosu na ono što se događalo u Parizu, što pogotovo važi u slučajevima kada su stvarno učestvovali u događajima kojima se pripremala jedna nova stilska epoha. Prilikom davanja ocene o njihovoj ulozi treba imati u vidu poseban slučaj ekspresionizma. Ako su Modigliani, Chagall, Soutine i drugi već desetak godina boravili u francuskoj prestonici, činjenica je da su priznanje i autoritet stekli tek posle prvog svetskog rata, baš u trenutku kada su u Pariz počeli priticati umetnici iz naše zemlje. Tako će se između 1918. i 1928. ti srpski emisari naći u dilemama koje su u to vreme razdirale prve redove intelektualnog sveta Evrope. Budući da su bili na samom izvoru, oni će neposredno participirati u formiranju i širenju tih ideja, koje su još nailazile na oštru opoziciju u samom Parizu, a zatim ih prenositi i u svoju užu sredinu.[14]

Pre njih je Nadežda Petrović već bila u Parizu, 1910, i tamo jednom prilikom izlagala, ali nije u njemu zarađivala svoj hleb, niti je bila uključena u tamošnje umetničke krugove. Reklo bi se pre da je onamo došla, videla prilike i izvukla zaključke, jer joj ni vremena, sa materijalne i političke strane, nisu dozvoljavala uživljavanje u jedan nov, specifičan svet. Posleratna plejada umetnika iz Srbije došla je u Pariz s namerom da tamo i ostane. Za prekid tog boravka treba tražiti razloge prvenstveno u nastupanju ekonomske krize 1929. i 1930, a tek zatim u potrebi za novim inspiracijama u rodnom kraju, koja se prirodno nadovezivala na shvatanje da se povod za umetnost i mogućnost njenog najvišeg dometa ostvaruje u neposrednom kontaktu s prirodom. Svi su članovi te plejade bili mladi u trenutku dolaska u tadašnju metropolu umetnosti, tako da su se tamo u pravom smislu i formirali, dok je Nadežda, naprotiv, u vremenu svog pariskog boravka već bila prešla četrdesetu. Među njima ipak postoji izvesna bliskost u pogledu naklonosti za negovanje antiintelektualističkog slikarstva, koje se prvenstveno zasniva na spontanom beleženju percepcije boje, što će i kasnije, u četvrtoj deceniji veka, važiti ne samo za naše slikare koji su više ili manje pripadali ekspresionističkoj struji već i za one mirnije, koje bliže vezujemo za obnovu kompletne umetnosti, u okviru novog realističkog izražavanja.

Sumnja u vrednost intelektualističkog pokreta u slikarstvu, na prvom mestu kubizma, izazvala je, uporedo sa ekspresionističkom reakcijom, i oživljavanje potrebe za nastavljanjem ranije slikarske tradicije, osobito francuske, i njeno dalje razvijanje. U toj tradiciji postojala je uvek ravnoteža između mašte i stvarnosti, odnosno ravnoteža između razumske konstrukcije i čulnog opažanja. Dva osnovna pokreta moderne umetnosti, fovizam, sa svojim kultom čistih boja, i kubizam prvog trenutka, sa svojim isticanjem apstraktnog mišljenja i redukovanjem boje na prateći element forme, bila su već ranije postala predmet složenije i manje dosledne interpretacije. Kao što su ekspresionisti pariske škole dali neke od svojih najboljih rezultata pre kraja rata, a da u tom trenutku nisu bili dovoljno poznati da bi izvršili neki presudan uticaj na razvitak slikarstva, tako su pre 1918, pa čak i pre 1914, uveliko postojale interferencije između nabizma i fovizma, s jedne, i kubizma, s druge strane, ali ni one nisu bile došle do potrebnog kontakta sa publikom. Dok su slikari kao što su Delaunay, Roger de la Fresnaye i André Loth počeli da primenjuju kubističku formu na motive iz prirode i da, ujedno, u svoja dela uvode naglašeni kolorizam, drugi su, kao Dunoyer de Segonzac, L.-A. Moreau, Boussingault, prihvatili kubističko gledanje o potrebi primene mrke game i sivih površina za definisanje svog temeljitog i prilično otežanog osećanja života u prirodi. Tako se situacija oko 1920. i kasnije pokazivala ne više u svetlu opredeljivanja za neke ekstremne stavove, već za rezultate njihovih međusobnih uticaja i prožimanja, pa će i naši slikari, došavši u Pariz, imati da biraju između tri sintetična ugla gledanja na slikarstvo i između tri centra okupljanja mladih umetnika: neokubističkog u Lotheovoj školi, individualističkog i antiškolskog u taboru ekspresionista pariske škole i slikarstva obnavljanja francuske tradicije jednog Segonzaca i njemu po shvatanjima bliskog skulptora Bourdellea. Neokubistički stavovi ne predstavljaju predmet ovog razmatranja. Dotičemo ih samo s razloga što su mnogi od umetnika koji će kasnije biti u prvim redovima našeg neorealizma, sa ekspresionističkim, intimističkim ili poetsko-senzibilističkim varijantama, počeli svoj pariski staž pohađajući kurseve Andréa Lothea. Neki od slikara, osobito oni koji su u Pariz došli nakon produženog boravka u Zagrebu, u kome su izlagali samostalno ili u okviru Prolećnog salona, praktikovali su već ranije neku vrstu geometrizma, kao što je bio slučaj sa Šumanovićem, Uzelcem, Milunovićem, Konjovićem, Dobrovićem i Tartagliom, dok su oni drugi, koji su pre Pariza bili na različitim stranama, ili samo u Beogradu, bili bliži realizmu ili ekspresionizmu, kao K. Hakman, Zora Petrović, S. Aralica i M. Čelebonović. Ipak su svi, na ovaj ili na onaj način, odmah po dolasku udahnuli vazduh pariske škole u širem smislu i participirali u nekim trenucima njenog razvoja. Prvi je bio Sava Šumanović. On je brzo ušao u ekskluzivne i napredne krugove na Monparnasu, koji je u to vreme postao centar svetskih umetničkih događaja, kao što je to još desetak godina ranije bio Monmartr. Opisujući herojsko doba posleratnog Monparnasa, u kome je uzeo aktivnog učešća, pisac i kritičar Floran Fels doslovno kaže: »Modiljani se pojavljivao s večeri sa ešarpom magle ili haloom električne svetiljke i vladao kao princ nad našim skupom, u koji su se primali samo Kisling i njegova žena Rene, Šumanović, Deren i Papazof, bugarski slikar vrlo originalnog talenta, Rastko Petrović, ambasador balkanske književnosti, Kars, Zak, doktor

Barijen, koji je damama lečio srca, dr Venšon, autor dela »Umetnost i ludilo«, Maks Žakob, Salmon i Žana, Fužita i tajnovit i ironičan, Pablo Pikaso, kome je dolazio da se pridruži Žan Kokto, Remon Radige, Orik, Iren Lagit, Serž Fera, jednom reči, dovoljno da se snabdeju umetnički časopisi, pozorišta, deset izdavača i deset trgovaca slikama cele jedne generacije«.[15] Šumanović je tada još uveliko slikao kubistički i postkubistički, ali je sigurno da je u tom društvu morao čuti različita mišljenja, pa i ona koja će kasnije uticati na njegovo opredeljivanje za »čisti slikarski izraz«, kako ga je sam definisao prilikom kratkotrajnog boravka u Beogradu, 1928.[16] Isto važi i za Šumanovićevog prijatelja Rastka Petrovića, koji je u nas bio tumač i pratilac mlade slikarske generacije, pa se čak i sam vrlo uspešno bavio slikanjem i crtanjem. Verziran u tokove moderne umetnosti, one koja se tek stvarala, i poznajući iz ličnog kontakta težnje i naklonosti pojedinih velikih umetnika onog doba, mogao se prebaciti za čitavu deceniju unapred i 1921. napisati proročanske reči: »Posle ove epohe stila i stilskog odabiranja nastaće verovatno doba neo-realizma, gde će opet umetnost biti bol najinteresantnijeg temperamenta i radosti najinteresantnijeg pejzaža, kao što je to već bivalo.«[17] Pri tome mu je u predviđanju razvitka umetnosti pomagala svakako i lična naklonost, jer je i sam bio duboko angažovan u težnji »da ostvari nešto, u neku ruku posve oprečno epigramu, nešto nepotpuno, nešto kao krik, vrisak i slutnju, krnjetak«,[18] kako kaže Vinaver, takođe pripadnik istog idejnog kruga. Rastko je uskoro posle pariskog boravka postao i najverniji tumač napuštanja geometrizacije i stilizacije predmeta iz prirode, a za ljubav neposrednijeg ispoljavanja slikarskih ličnosti. Opisujući 1926. težnje slikarstva u Parizu, on će za nj reći »grad gde se sa nepojmljivom ljubavlju i požrtvovanjem neguje duboko intimna umetnička vizija prirode i izražava ogromno čudo i radost što ljudi žive obasjani sunčevom svetlošću, u carstvu boja i oblika«, i time dati, možda, najneposredniju definiciju jednog slikarstva u nastajanju, definiciju u duhu vremena, bez ikakvog pribegavanja teorijskim i filozofskim pojmovima. Kao da se i on držao Proustove izreke po kojoj je omogućavanje da se kroz roman nazire teorija »isto što i pokloniti komad nakita sa koga cena nije skinuta«. Srpska književnost je u to doba, preko njega, Vinavera, Crnjanskog i drugih, prednjačila u idejnom pogledu ispred slikarstva, kome, opet, nešto kasnije, pripada zasluga da je tim idejama pružilo razvijenije i definitivnije forme. »Hoće se pokret, a ne njegovo značenje; hoće se ono što Vinaver označava svojim najomiljenijim rečima »trepet i slutnja«.[19] Isto to važi i za slikarstvo sa težnjom ka obnavljanju intimnog i neposrednog kontakta sa prirodom, u stvari, sa životom.

Neorealistički pokret u srpskom slikarstvu trajao je od svojih začetaka, oko 1925, sve do 1951, kada su se, odjednom, kod njegovih pobornika i kod pripadnika mlađih umetničkih generacija javile nove preokupacije. Međutim, ni početak tog pokreta ni njegov kraj ne mogu se oštro odvojiti od onog što mu je prethodilo, ili od onog što je kasnije sledilo. Neka konkretna rešenja koja je ta vrsta slikarstva dobila u našoj sredini vezuju se, s jedne strane, sa slikarstvom s početka veka ili iz vremena prvog svetskog rata, a, s druge strane, ukazuju na nesumnjive uticaje na dalji razvitak slikarstva u okvirima drugih koncepcija i ciljeva, tokom šeste i sedme decenije. Pokret je bio najaktuelniji, kod nas i u svetskim razmerama, tokom četvrte decenije. Tada je bio najjasniji u htenjima i uzimao ulogu avangarde koja se borila protiv pompjerizma, oličenog u ostacima »akademskog realizma«, mlakog impresionizma, ostacima »minhenskog« realizma, pa i u daljoj primeni postkubističke i neoklasičarske stilizacije, koja se tada sve više pričinjavala bezličnom zabludom.

Neposredno pre apogeje neorealizma, kao i posle nje, pojedinci su na osnovi istih principa dali veoma značajna, katkad i svoja najbolja dela. U tom relativno širokom vremenskom rasponu, kada je slikarski pokret povratka prirodi sa specifičnim zahtevima i traganjima bio u usponu, a zatim prihvaćen od znatnog broja stvaralaca, da bi se, na kraju, raspao kao pokret i održao se samo kod upornih pojedinaca, možemo razlikovati pet uzastopnih faza. Njihova podela tada više ne odgovara razvitku događaja u Francuskoj, pa čak ni u jugoslovenskim centrima, već predstavlja specifičan aspekt razvitka srpskog slikarstva u okviru moderne umetnosti. Drugim rečima, ako je ceo pokret bio uslovljen događajima u Parizu i tamo započet, njegov kasniji razvitak omogućio je snažno ispoljavanje ličnih osobina njegovih pristalica, njihovih naklonosti i mentaliteta. U slikarstvo su ušle neke zajedničke osobine savremenika, mentalne veze, zajednička raspoloženja, koja ovom periodu pridaju izvesne nacionalne crte.

Prva faza povratka prirodi odlikuje se napuštanjem stilizacije. Ono se dešava postepeno, od 1925. do 1928, i zahvata prvenstveno probleme kolorisanja, znači, probleme boje i materije koju ona može da sugeriše, a tek zatim formu predstavljanih objekata. Kao da proces teče iznutra, u samim figurama na platnima, što se simbolično može tumačiti kao da se odnosi i na njihove autore, pa se od centra širi prema konturama, težeći da ih umekša i prirodno spoji sa prostorom. Više nema glatkih namaza »kao linoleum«, ni postupne degradacije svetlosti na predmetima, kao što je praktikovano u prethodnom, postkubističkom periodu, pa čak ni modelisanja oblika istom bojom. Na slikare u Parizu, koji će u to vreme, ili nešto kasnije, uneti neorealistička shvatanja u naše slikarstvo, utiču prvenstveno i uporedo slikarstvo francuske tradicije iz krugova bliskih Segonzacu i Bourdelleu i ekspresionizam pariske škole u užem smislu. U te slikare ubrajamo u tom trenutku Šuma-

---

13 N. J. (Rastko Petrović), Izložba slika *Milana Konjovića* — Parisko slikarstvo i naši slikari u Parizu. »Politika«, 30. 10. 1932.

14 Kao primer otpora prema slikarima pariske škole može da posluži knjiga: Adolphe Basler, *La Peinture ... religion nouvelle*. Librairie de France, Paris, 1926.

15 Fels Florent, *L'Art Vivant de 1900 a nos jours*. Tome II, 1914—1950. Pierre Cailler Editeur, Genéve, 1950. str. 132.

16 *Sava Šumanović, pronalazač sremskog pejzaža*. »Politika«, 3. 9 1928.

17 »Savremenik«, XVI, 3, 1921.

18 Vinaver Stanislav, *Rastko Petrović*. »Književnost«, knj. XIX, god. IX, sv. 10, 1954. Preneto u »Čuvari sveta«, Srpska književnost u sto knjiga, Matica srpska, Srpska književna zadruga, Novi Sad, Beograd, 1965.

19 Konstantinović Rade, *Vinaverova minđuša*. (Predgovor izboru Vinaverovih dela.) Matica srpska, Srpska književna zadruga, Novi Sad, Beograd, 1965.

novića i Milunovića, koji su 1926. ponovo došli u Pariz, pošto su nekoliko godina proveli u svojoj zemlji, M. Čelebonovića, koji je tu boravio od 1921, Aralicu i Hakmana, koji su takođe došli 1925. Njima treba pridružiti i M. Tartagliju, koji je došao u Francusku 1927, družio se sa većinom pomenutih slikara, sačinjavajući sa njima isti idejni krug, pa sa njima zajedno, a i nešto ranije od njih, preneo svoju aktivnost i u Beograd.

Istini za volju, promenu u slikarstvu je među prvima najavio M. Čelebonović. Zahvaljujući tome što je tek 1924. počeo da slika, posle skulptorskog staža provedenog u Bourdelleovom ateljeu, i da nije slikarski ni pripadao ranijem postkubizmu, mogao je odmah, iako mlađi od drugih, da bez opterećenja počne svoj rad u koncepcijama koje su se tek najavljivale. Prilikom njegovog prvog izlaganja u Tiljerijskom salonu, u maju 1925, on postiže uspeh sa slikom *Bucoliques*, kompozicijom koja je tada reprodukovana u listu »Le Crapouillot«, a prikazivala je dve polunage ženske figure, od kojih jedna svira u pastirsku frulu. Tela su bila voluminozna, inspirisana Picassovim klasičnim periodom, a faktura sasvim originalna, sa težnjom ka stvaranju naslaga, ka pasti. Boje su bile stavljene na površinu u čistom stanju, kao kod primitivaca iz rane renesanse. Svako telo, draperija ili pozadina izdvajali su se jasno po drugačijoj osnovi.

Godinu dana kasnije dolazi i do Čelebonovićeve prve samostalne izložbe, u jednoj galeriji koja danas više ne postoji, a koja se zvala »Campagne Premiere«, po istoimenoj ulici u kojoj se nalazila. Način njegovog slikanja je tada već bio evoluisao u pravcu približavanja ekspresionističkim tendencijama pariske škole. Sižei njegovih slika bili su izrazito poetični. Uvek su to bile kompozicije sa nekoliko manjih figura, koje izražavaju ljubav na neki neobičan, čedan način, u ambijentu znatno većeg prostora. Tako su bile i slikane: čedno, pomalo kruto, ali sa sokom u koloritu. Odmah zatim ukazale su se u njegovom slikarstvu i neke bliskosti sa Chagallom, osobito u jednom kratkom periodu u kojem je Čelebonović naslikao čitavu seriju manjih kompozicija po motivima uzetim oko cirkuske šatre. Serija ima značaj utoliko što se u njenoj realizaciji potez oslobodio i evoluisao ka instiktivnom, kurzivnom znaku, pogodnom za neposredno prenošenje unutrašnjeg raspoloženja, ka onoj vrsti poteza koja je svojom antisistematičnošću u daljim fazama postala karakteristična za njegovo slikarstvo. Iste godine, 1926, Čelebonović se vraća u zemlju da odsluži vojni rok, pa se početkom naredne godine vratio u Francusku, u Sen Trope, tada malo i nepoznato ribarsko mesto, u kojem se bio nastanio. U tom trenutku, pošto nekoliko meseci nije slikao, dolazi do presudne promene u njegovom metodu rada: on počinje da slika prema prirodi.

U istom razdoblju, od januara 1926, počinje prisno prijateljstvo između Milunovića i Čelebonovića. Nastaje epoha kada Milunović dosta brzo napušta svoj dotadašnji način slikanja, sa tvrdim konturama, stilizovanim formama i glatkim površinama. Konture prelaze u atmosferu, forme se hvataju »na živom«, pred objektom, a namazi postaju sočniji. Milunovićeve slike pokazuju sve osobine novih htenja, izuzev jedne: on zadržava izvesnu intelektualnu notu u komponovanju, koja se ogleda u poznatoj ravnoteži i smirenosti njegovih slika, uz koje ide i uzdržanost u koloritu. Sve te osobine, karakteristične i za takozvano slikarstvo francuske tradicije, dolaze osobito do izražaja tokom 1928, posle češćih kontakata sa Bourdelleom i sa krugom mlađih umetnika koji su se kod njega okupljali. Ali prethodnih godina, tokom 1926. i 1927, kada je duže vreme boravio u Sen Tropeu, kod Marka Čelebonovića, a posle toga u ateljeu u predgrađu Malakof,[20] na periferiji Pariza, nastaje niz slika, od kojih danas poznajemo samo nekoliko, u kojima je pristup prirodi spontan, razmaz poznaje fugu, a kompozicija nije strogo koncentrisana. Sa tim slikama Milunović doživljava nagao uspeh, relativno veoma značajan ako se poredi sa situacijom drugih jugoslovenskih slikara u Parizu i sa teškom oskudicom u kojoj je do tada živeo. Bourdelle mu povodom njegovih eksponata u Tiljerijskom salonu, u maju 1927, piše oduševljeno pismo o fiksnom otkupu njegovih dela i, kao poslednje, on ulazi u izbor mladih slikara koji reprezentuju Francusku na Bijenalu u Veneciji 1928. Uspesi ipak ne usmeravaju njegov umetnički razvitak. On ubrzo izlazi iz faze spontanosti, da bi evoluisao u duhu uzdržanijeg i disciplinovanijeg komponovanja, koje se uvršćuje u drugi stil modernog slikarstva, u nas označavanog kao sezanizam.

Tokom 1927. i 1928. stvorio se u Sen Tropeu mali jugoslovenski krug. U njemu je boravio i Marino Tartaglia, koji je takođe ovde, na jugu Francuske, doživljavao svoj stvaralački preokret. Kako je Tartaglia bio nešto stariji od svojih drugova i već imao za sobom značajna dela, ostvarena na osnovu dubokog ličnog iskustva u postkubističkom stilu, on se, verovatno, teže i bolnije nego oni odvajao od svog ranijeg načina izražavanja, da bi istovremeno, u toku promena, nalazio i jaču nit kontinuiteta između novog i pređašnjeg. Radeći pod kontrolom svoje naglašene samokritičnosti i težnje za maksimalnom koherentnošću svakog detalja u načinu izražavanja, on je sporo dovršavao platna, slagao doživljaj za doživljajem i često uništavao ono što je tek bio zabeležio. Zbog toga ima malo njegovih radova iz tog vremena. Kao da je u njima osvetljavao jednu drugu stranu otkrića kojima je Cézanne dao prvi impuls. Dok je u ranijoj fazi naglašavana čvrsta, definitivna forma, sada je ova postala fluidna, promenljiva, sposobna da podstakne vizuelnu maštu, a sama boja, osobito granice njenih prelaza, kao i potezi, njihov pravac, providnost, neposrednost dobili su sasvim drugu funkciju. Majstorska nedorečenost njegovih platna odgovaraće sada u potpunosti ranije pomenutoj poetskoj definiciji »trepeta i slutnje«. Kao što je kazao Gamulin: »krajolici iz 1928, građeni na osnovu daleke pouke sezanizma, laki su i pokrenuti nekom vibrirajućom neposrednom impresijom.«[22]

I Šumanovićev povratak u Pariz označava novi kurs u njegovom slikarstvu. Promene nastupaju dosta naglo i ogledaju se kako u sižeima, tako i u načinu njihovog saopštavanja. U poznatoj slici *Vaza sa hrizantemama i mimozom* korak ka novom je još nešto uzdržan u pogledu forme i kompozicije, ali obojenost pokazuje usredsređivanje intresovanja na probleme svetlosti, koji će uskoro zauzeti tako značajno mesto u pejzažima. Već početkom 1927. on izlaže u Salonu nezavisnih kompoziciju *Letnja zadovoljstva*, a u Jesenjem salonu iste godine *Doručak u polju*,[23] koju Luc Benoist opisuje ovim

rečima: »G. Šumanović sanja snove bogate senzualnošću, usred gomile plavih, bujnih prijateljica, pored vode, u cveću.«[24] To je ujedno i trenutak kada se ispoljavaju prvi znaci njegove bolesti. Iz korespondencije sa Rastkom Petrovićem proizlazi da su počeci zla povezani sa problemima intimne prirode.[25] Reklo bi se da se u tom razdoblju slikar bori za mesto poznavaoca ljubavnog života, mada u realnosti toga nije bilo. Situacija ga približava ekspresionizmu. Nastaje jedno od najznačajnijih dela te vrste u nas, *Pijani brod*, izloženo u Salonu nezavisnih u februaru 1928, za koje Momčilo Stevanović, koji je lično dobro poznavao Šumanovića, kaže da u njemu ima »više buke nego snage . . . nešto od pijanstva trezvenjaka.«[26] Da li iz kurativnih ili intelektualnih razloga, Šumanović se, kao da je bio vođen nepogrešivom intuicijom, istovremeno počeo koncentrisati i na život prirode. Ne samo već pomenutom izjavom »Politici«, kada sa ubeđenjem konstatuje: »Oslobodio sam se crtačke forme i pronašao jedan čisto slikarski izraz«, već mnogo više delima, pejzažima iz Pariza i, nešto kasnije, iz Srema, Šumanović pokazuje mirno i strpljivo unošenje u fenomen trajanja, saživljavanje sa ritmom promena u prirodi. Predmet opservacije, kao ni metod njegovog praćenja nisu vezani za brze promene i njihovo trenutno beleženje, pa ni slike ne daju utisak trenutka, nego izvesne stabilnosti i stalnosti. Svetlost koja je karakteristična za više dana u godini, za čitavo godišnje doba, proces sušenja lišća u jesen, kopnjenje snega zimi ili letnja opuštenost biljaka predstavljaće uskoro pravu sadržinu njegovih slika. Kao kod svih bolesnika njegove vrste, ličnost se cepa. Dok jedna deluje za okolinu, u funkciji predstave koju bi o sebi htela da pruži, druga je introvertna, iskrena i trajna, bez glasnih uzbuđenja. U rasponu Šumanovićevih sposobnosti i jedna i druga imaju svoju vrednost. I dok jedan deo njegove ličnosti, onaj socijalniji i bučniji, ima prevagu u prvim godinama posle prekretnice, kad slikar još učestvuje u društvenom životu svetske metropole i u njenoj umetničkoj utakmici, druga će utoliko više zaokupiti njegove snage ukoliko se bude povlačio iz vreve. Srećan sticaj okolnosti složio je tada u njegovoj ličnosti ideološke potrebe za povratkom u zemlju i ka zemlji sa neminovnom potrebom koju je nalagalo zdravstveno stanje. Šumanović je od tada bolestan i ne nalazi uvek potrebnu koncentraciju za stvaranje, ali kada se rečeni momenti poklope, nastaju biseri neorealizma kojem tih godina, zahvaljujući Šumanoviću i drugima, najbolje odgovara naziv poetskog realizma.

Jedan od umetnika koji nisu imali potrebe da se oslobađaju postkubističke stilizacije da bi pristupili neorealizmu bio je Kosta Hakman. Njegovi prvi pariski pejzaži pokazuju čist realizam, u kojem su motivi dati u diskretnim sivomrkim tonovima. Time je on već bio predisponiran da ubrzo obogati svoja istraživanja novim shvatanjima: o potrebi dočaravanja materije, o osećanju za dejstvo vremena na njoj, za trajanje, za intiman prostor i za tihi tok života. *Autoportret* sa gestom zaustavljenim pri paljenju cigarete svedoči o umetnikovom posebnom interesovanju za problem trajanja u jednom novom tematskom vidu: u prikazivanju jednog položaja, izdvojenog iz niza sličnih. Položaj otrgnut iz prirodnog toka nije na slici prikazan sredstvima koja bi sugerisala trenutak, već tehnikom u kojoj se oseća stalnost i mir. Dobija se utisak da je postavljena intelektualna dilema između osećanja vrednosti trenutka i dužeg vremenskog trajanja. Kao da autor pred nama postavlja sam sebi pitanje šta je to vreme u odnosu na sadržinu slikarstva i može li se ono fiksirati. U kasnijim radovima takođe oseća se oscilacija između ovih osećanja, tako da će se Hakman u nekim trenucima znatno približiti impresionističkim utiscima, uz puno angažovanje na problemima svetlosti i osvetljenja, kao na slici *Mrtva priroda u pejzažu*, dok će u drugim slikama, osobito u pejzažima, preovlađivati osećanje stalnosti, u vrlo diskretnim tonovima i u utišanoj atmosferi.

Pošto su se oslobodili potrebe za stilizacijom, prirodno je da su umetnici krenuli da stvaraju sa većim ambicijama. Javlja se želja da se primene nova iskustva i novi pogledi na svet u većim formatima i u složenijim problemima. Počinje druga faza neorealizma, od 1928. do 1932, u kojoj nastaju kompozicije sa figurama u prirodi i u enterijeru, slikane zamahom i snažnim, emocionalnim angažovanjem umetnika. U tome kao da je prednjačio već pomenuti Šumanovićev *Pijani brod*. Uprkos tome što ga fantazija i ekspresionistička deformacija svrstavaju izvan neorealizma, delo ostaje simptomatično za stanje duhova u kome se nedvosmisleno ispoljava potreba za proširenjem registra tema i predmeta u slikarstvu. Težnja za podjednakim naglašavanjem poetičnih situacija, u kojima učestvuju figure, i iskustava čistog slikarstva, u kojem je sva pažnja bila posvećena isključivo plastičnim i koloističkim problemima, pokazaće se ubrzo posle ove slike i na planu slikanja u neposrednom kontaktu sa realnim životom.

Čelebonović je već imao za sobom mnoge kompozicije manjeg formata u kojima se počela javljati figura u ambijentu enterijera kada je 1930. naslikao čuveno platno *Porodica*,[27] izloženo prvo u Parizu a zatim, dve godine kasnije, i u Beogradu. Slika nosi sve karakteristike komponovanja, što će reći da umetnik nije, po primeru impresionista, sedeo pred jednom scenom u kojoj su se lica nalazila oko stola i ćaskala, a on, sa kičicom u ruci, hvatao trenutke vizuelne istine, niti je težio da prenese na platno faktografske činjenice i psihološke izraze, kao što su radili nizozemski žanr-slikari XVII veka. Ličnosti su mu pozirale, pa su odlazile i ustupale mesto drugim, dok su široki sto pun predmeta, zidovi i draperije ostajali na svom mestu. Slikar je obrađivao na platnu jedan po jedan predmet, jedno po jedno lice, slažući vremenski različite utiske i različite činjenice tačno kao što se u Proustovom romanu nižu različite situacije i analize bez direktnog kontinuiteta. Metod se svakako razlikuje od Bergsonovog shvatanja vremena, o kojem je

---

20 Milunović Milo, Salon des Tuileries, 1928. Catalogue.
21 *Milo Milunović, Retrospektivna izložba slika* — 1967. Galerija Kulturnog centra Beograda, sveska broj 105. (Reprodukcija pisma.)
22 Gamulin Grga, *Marin Tartaglia*. Zora, Zagreb, 1955.
23 Tačan naziv »Déjeuner sur l'Herbe«.
24 Benoist Luc, *Le Salon d'Automne*. »Le Crapouillot«, Paris, Novembre 1927. str. 35.
25 Trifunović Lazar, *Zvezde su ugašene za mene*. Umetnost 3—4, 1965. (Dokumenta.)
26 Stevanović Momčilo, *Sava Šumanović*. Prosveta, Beograd, 1957.
27 Tačan naziv »Grupa«. Slika je nastala 1930, a ne 1931, kao što je ponegde naznačeno. Zabunu izaziva cifra »0« u donjem desnom uglu, koja usled meke četke kojom je slikar radio, izgleda slepljena.

napred bilo reči, mada mu je blizak po opštoj intenciji. Filozof je imao osećanje za kontinuitet vremena, za permanentno događanje i neprekinut niz promena koje se u prirodi dešavaju, dok je umetnik, kao i pisac, uostalom, po sili posla kojim se bavio, morao da beleži diskontinuirane situacije. Ali baš takvim postupkom, koji je sav potčinjen jednom osećajnom aparatu, niče snaga toga dela koja općinjava. Realnost je prisutna i, ujedno, neosetno i magično preneta na jedan drugi plan, na plan trajanja i relativnosti u kojem stvari i lica žive u zamišljenim odnosima, jedni pored drugih, i samo ukoliko su predmet detaljnog i preciznog slikarskog, odnosno poetskog tretmana.

U navedenom razdoblju raste i indirektan uticaj Segonzacovog slikarstva i slikarstva ranih »Nabisa«, kako u Parizu, tako i u Beogradu. Jovan Bijelić se usredsređuje na realnost figure, njenih oblika i puti. On daje nekoliko aktova i pokreta u kojima se težina paste i crtačka smirenost povezuju sa tendencijama povratka prirodi. Marino Tartaglia nalazi se u Beogradu tokom 1929. i 1930, gde slika svoja dva enterijera, jedan sa gipsanom glavom na postolju, a drugi s »toticom«. Oba dela spadaju u najkarakterističnija ostvarenja poetskog realizma, spajajući više osobina koje će, sve zajedno, ostati bitne odlike celog pokreta. Kad se one više ne budu iskazivale u slikama, nestaće u nas neorealizma u njegovoj originalnoj varijanti iz prve polovine XX veka.

Povod za sliku je kod Tartaglije nesumnjivo neposredan vizuelni kontakt sa prirodom. Pred tim pogledom i pod njegovim uticajem umetnik ostaje skroman i ponizan. Ali je ipak njegova reakcija na tu prirodu daleko od bilo kakve želje za reprodukovanjem ili imitiranjem. Ona je u potpunosti introvertirana, »proosećena«, kako su se slikari te decenije izražavali, tako da na osnovu nje priroda, pošto prođe kroz filter zapažanja, ponovo nastaje u slici i opstane samo u elementima bitnim za izražavanje onoga što je istovremeno i prirodno i čisto slikarsko. U obradi motiva, koji mogu biti i veoma poetični, teži se odbacivanju svega što bi moglo da spada u bilo koju drugu oblast ljudske aktivnosti, literarnog ili naučnog interesovanja, osim slikarskog i vizuelnog.

Tokom druge faze povratka prirodi dolazi do proširivanja prvobitnog kruga njegovih pristalica, kao i do njihovog grupisanja. U Parizu 1931. zajednički izlažu u Galeriji Bernheim-Jeune: Aralica, Čelebonović, Milunović i Uzelac. Kao i drugi slikari oko 1925, Aralica je, posle dolaska u Pariz, bio promenio svoj slikarski izraz. Na žalost, slike iz tog prvog perioda njegovog pariskog boravka nisu nam poznate, tako da se za informaciju moramo ograničiti na novinske kritike. U njima se registruje prisustvo umetnikovih dela u okviru pojedinih salona, pri čemu treba imati u vidu da je nekoliko reči o pojedincu u tim prilikama značilo vidno priznanje, bez obzira na to da li je u njima pored hvale bilo i sugestija ili zamerki. Pominjanje u kritičkim osvrtima značilo je onda, kao i danas, izdvajanje vrednosti. Tako povodom Salona nezavisnih u januaru 1927 kritičar[28] hvali njegovu mrtvu prirodu, a žali što je akt »manje ličan i suviše bosardovski«. Godinu dana kasnije, povodom drugog salona, ugledni kritičar Paul Fierens konstatuje da se »Milo i Aralica oduševljavaju pred prirodom sa fugom i nervozom.«[20] Od tada će se Aralica sve više služiti koloističkim rečnikom i, u tom smislu, približiti ekspresionistima pariske škole. U njegovom slikarstvu se više neće naglašavati razlike u valerima između svetlosti i senke, nego će se osvetljena i tamna mesta beležiti gustom pastom čiste boje. Međutim, u izboru i načinu tretiranja motiva on će ostati vezan za pokret vraćanja prirodi, sa težnjom da pronalazi koloističke ekvivalente za njeno bujanje, za njen život, a ne egzaktne, ili trenutne, optičke utiske. Prilikom izložbe njegovih dela u Beogradu u januaru 1929. Sreten Stojanović je napisao oduševljenu kritiku, u kojoj je ovako definisao Araličin metod rada i slikarski rezultat: »sav u koloističkim uživanjima... bez ikakvih predsprema, bez teorije... postavio se on, majstor boje, sa otvorenim srcem pred jedan motiv koji mu je blizak i dao ga divnog u tonu i prekrasnog u materijalizaciji boje.«[30] Njegova tehnika u to vreme odaje neposrednost. Potezi su pastozni i povučeni u različitim pravcima, da bi nešto kasnije, u doba izlaganja u Galeriji Bernheim-Jeune, postali sitniji, disciplinovaniji i paralelni. Tada je jedan kritičar zapazio da se Aralica pokazuje kao »izuzetan kolorista, čije je delo puno ljupkosti i delikatnosti.«[31] Dalja evolucija, međutim, opet će ga navesti na tehniku spontanog izražavanja, u funkciji koncepcija bliskih Bonnardovom spektru. Nastupa doba vedrih i bogatih koloističkih transpozicija života i prirode, kojima će ovaj umetnik ostati veran i u narednim decenijama.

U Beogradu se umetnici savremenih i nekonformističkih shvatanja grupišu oko društva »Oblik«. Mada kritičar Stefan Hakman izražava 1929. misao da je društvo suviše heterogeno i da pored novih tendencija, koje danas smatramo naprednim za ono vreme, egzistiraju u njemu i zastarela shvatanja, činjenica je da je ipak ono pružilo platformu prvim zajedničkim istupima neorealističkih slikara. Sa »Oblikom« izlaže Ivan Radović u takozvanoj »primitivističkoj fazi« svog slikarstva, koja pokazuje tendenciju sažimanja nekih iskustava ekspresionizma pariske škole. Tada se javlja i znatno mlađi Anton Huter, čiji će rad ostati obeležen težnjama druge faze neorealizma. On će stvarati svoje poetične kompozicije manjeg formata, veoma uzdržane u tonu, bez direktnog osvetljenja, a sa izrazitim naglaskom na osećanju trajanja.

Treća faza povratka prirodi traje od 1932. do 1938. U njoj se razvija jedna nova podgrupa, koja se, principijelno, ne može odvojiti od prethodne faze, nego predstavlja samo dalji korak u istom idejnom pravcu. Reč je o upornijem usredsređivanju pogleda na detalje, o odabiranju motiva među sasvim beznačajnim predmetima i situacijama iz svakodnevnog života, jer se, po mišljenju umetnika, tim putem i preko takvih preteksta bolje ispoljava njihova unutrašnja ličnost, njihov osećajni svet i skrušenost pred prirodom. Neorealizam je u toj fazi, zbog navedenih osobina, stekao i naziv intimizam, što ne znači da su svi njegovi pripadnici postali intimisti, nego samo da su ovi predstavljali stvarnu novost u okviru šireg pokreta, neku vrstu veoma značajnog otkrića za umetničku atmosferu Beograda. Zajedno sa slikarima koji su bili bliski eksprezionizmu, u njegovoj ublaženoj varijanti, oni će dati karakter slikarstvu koje će se znatno kasnije rado svrstavati pod novi pojam »beogradske škole«.

Bila je to izložba dotad malo poznatih slikara, Gvozdenovića i Tabakovića, koja je dala podsticaja da se jasnije ispolje naklonosti i potrebe koje su latentno tinjale u beogradskom umetničkom krugu. Sastavljena od malih komada, tempera, crteža, ulja na kartonu i hartiji, izložba je, osobito zbog stava svojih autora, izazvala interesovanje mlađih umetnika. Oni su kroz nju nazreli nove mogućnosti u okvirima neorealističkog delovanja. Reducirani motivi, fragmentarne zabeleške, katkad veoma precizne analize kolorističkih detalja otvarali su nov vidik prema unutrašnjosti ljudske ličnosti, upućivali na koncentraciju i na mogućnost da se slikarstvo ispolji svuda, povodom svakog motiva u prirodi ili njegovog detalja, samo ako je način gledanja »slikarski«. Termin nije označavao profesionalizam, već način života i osećanja. Izložba kao da je, pored slikarske, imala moralnu vrednost, jer je upućivala na potrebu angažovanja celokupne ličnosti u umetničkom stvaranju, makar ono bilo i fragmentarno, na potrebu senzibilističkog načina življenja, čiji su uslovi: zapažanje tananih odnosa boja, iskrenost i nenametljivost u beleženju njihovih odnosa.

Intimističko gledanje na slikarstvo nije trpelo jake kolorističke kontraste, kao ni naglašene suprotnosti između svetlosti i senke. Ono uopšte nije tražilo jako osvetljenje na motivu, već je sve bilo u okviru blagih kontrasta tonova, koji su se više dopunjavali u prostoru i na površinama, kao što biva kod ćilimova, nego što su se jedni drugima suprotstavljali. Karakteristično je da je baš takav način izražavanja otvorio perspektive jednom delu beogradskog slikarstva, kao i mogućnosti da se ispolje vrlo određene i originalne ličnosti.

Nedeljko Gvozdenović je ušao u umetnički život 1929. slikama manjeg formata, u kojima se već nazirao stav budućeg intimiste. Sve osobine intimizma u okviru povratka prirodi odnosiće se na njega, s tim što je on postao i njihov najizrazitiji nosilac. Iz 1932. potiču njegove slike *Povrće I i II* i *Zečja koža*, u kojima će koncentracija pažnje na beznačajan detalj iz života, tačnije, na materijalne predmete organskog porekla, dostići visinu jednog univerzalnog pogleda na umetnost, na kreativnost, i upućivati umetnike, kao i uživaoce njihovih dela, da odgovore na sva pitanja o suštini umetnosti potraže u sebi samima, a ne u spoljašnjim činjenicama. Ako je uočavanje vrednosti promena u prirodi, njene stalne evolucije koju treba otkrivati u bergsonovskom smislu, bilo do tada rezervisano prvenstveno za prirodu, njeno bogatstvo i veličanstvenost, sa Gvozdenovićevim malim i skromnim platnima pažnja se usredsređuje na sam metod. Postaje očigledno da su način osećanja, način prilaza motivu, način nanošenja namaza boje bitniji od poetskog osećanja, koje, van slikarstva, van versifikacije i poznavanja sintakse, ili van tehnike bilo koje umetnosti, svako može nositi u sebi. Oduševljenje prirodom, njenim neizmernim bogatstvom kao stimulansom unutrašnjih vibracija umetnika, ustupiće mesto traženju — tihom, doduše, ali punom pažnje i inteligencije — samih vibracija ljudskog duha. Da bi one došle do izražaja, bilo je korisno otkloniti sve što bi im moglo konkurisati.

M. B. Protić je tačno zapazio da je Gvozdenović od početka dao prednost materijalnom delu slike. »Ton, obično dugo tražen, sive osnove; osetljiv potez koji ima svojstvo pulsacije, sitnih gestova koji treba da dovedu do poklapanja vremena i prostora, emocionalne vrednosti i plastične građe.«[32] Takva tehnika dopunjuje se onim što je još Dragan Aleksić konstatovao povodom izložbe 1934, da je »Gvozdenović uspeo da reši jedan važan problem: da sređuje svoje oblike tek kad su oni u ovaploćenju«,[33] čime je ujedno rečeno da su Bergsonovi zahtevi za tačno praćenje stvaralačkog principa u potpunosti zadovoljeni.

Ivan Tabaković je imao umetničku prošlost sasvim drukčiju od Gvozdenovićeve. Konstatujući bliskost u pogledima dva izlagača, Mihajlo Petrov se tom prilikom [34] začudio kako je uopšte bilo moguće da je Tabaković pripadao grupi »Zemlja«, čija su htenja bila sasvim suprotna njegovim. Sa vremenske distance ovaj se slikarski razvitak čini razumljivijim. Petrov je u pomenutoj prilici upotrebio izraz »uritmljenje slikane celine«, koji vrlo tačno upućuje na Tabakovićevu originalnost. Osećanje za ritam linija, za pokret — katkad latentan, a ređe eksteriorizovan u figurama — postojalo je uvek u njegovim slikarstvu, od zemljaške faze u mladosti do simbolične fantastike kasnijih ostvarenja. Grafičko beleženje ritma u muzičkom smislu, kao alternacija i ponavljanje određenih dužina, primenjeno na figurama, predmetima ili, kasnije, na simbolima, povezuje sva njegova istraživanja, bez obzira na odnose između njegovih tema i empirijskog doživljaja prirode. Raspon različitih faza od 1932, odnosno 1934, kad se prvi put prikazao beogradskoj publici, pa do 1951. predstavlja samo jednu epizodu, veoma značajnu, doduše, u kojoj je ovaj umetnik, mislilac, istraživač i radoznao duh usmeravao svoja ispitivanja na otkrivanje saglasnosti ritmova u čoveku i u prirodi. Zbog toga su njegovi eksponati 1934. godine bili gotovo samo gvaševi i crteži. Kasnije će se Tabakovićeva potreba za naglašavanjem ritma nešto smanjiti, da bi se slikar usredsredio na boju i njene svetlosne vrednosti, a njegovo će se slikarstvo približiti impresionizmu, posle probuđenih sondaža na terenu intimizma.

Tabakovićeva intimistička faza odlikuje se u početku brzim, magistralnim crtežom ljudske figure i nežnim, ali čistim sazvučjem tonova. On uspeva da spoji jednu misaonu nit, koja ga nikad ne napušta, sa osećanjem za štimung. I dok će na jednim slikama preovlađivati njegovo intelektualno i filozofsko interesovanje, osobito za razvoj svih vrsta unutrašnjeg pokreta, u drugima će pod atmosferom i štimungom *(U pozorištu, U kafani)* navirati težnja za uočavanjem sličnosti između detalja, odnosno za njihovim svođenjem na ritmičke odnose, za pronalaženjem opšteg u različitom.

---

[28] Nije poznat autor članka ni list u kome je objavljen. Na isečku iz francuskih novina koji se čuva u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu označen je datum 23. I 1927.

[29] Fierens Paul. Naslov članka nepoznat. »Journal des Débats«, Paris, 3. 11 1928.

[30] Stojanović Sreten, *Izložba slika Stojana Aralice*. »Politika«, 29. 1 1929.

[31] M. V. »Comoedia«. Paris, 8. 4 1931.

[32] Protić Miodrag B., Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe. Muzej savremene umetnosti, Beograd, mart—april 1970.

[33] Aleksić D[ragan], *Izložba slikara Gvozdenovića i Tabakovića*. »Vreme«, Beograd, 16. 2 1934.

[34] Petrov Mih[ailo] S., *Izložba Nedeljka Gvozdenovića i Ivana Tabakovića*, »Pravda«, Beograd, 24. 2 1934.

Predrag Milosavljević-Peđa javlja se prvi put na Jesenjoj izložbi u Beogradu 1929. Mada đak Jovana Bijelića, kod koga je, kao student prava, dobijao izvesne pouke, on ne sledi majstorov stil. Njegovi prvi koraci u umetničkom životu Beograda odaju vedru i istovremeno nežnu prirodu. U pitanju su pejzaži u gvašu sa diskretnim plavetnilom neba i mora, u koje se utapa vegetacija, takođe mekih i toplih tonova. Ali tek od 1935. može se u punom smislu govoriti o izrazito ličnoj sadržini i originalnoj tehnici njegovih slika, sada uglavnom rađenih u ulju. Blizak Gvozdenoviću i družeći se sa njim, on će se oduševljavati atmosferom Proustovih romana, koja će se u jednom olakšanom i nenametljivom vidu uplitati u slike. U njegovim radovima se tada odražava tihi život pun blagih varijacija u osećanja. Slike kao što su *U parku* i *Beli prozori* prikazuju niz figurina, devojčica u belim haljinama, kako trčkaraju ispred ružičastih fasada od opeke. Svojstvenost tih slika je u izboru blagih boja, u njihovom dopunjavanju toplim akordima, bez većih kontrasta, i u finoći prelaza. One bi sasvim mogle nositi prustovski naziv »U senci devojaka u cvetu«, jer ih za poeziju romana vezuje i tipično osećanje trajanja, sa svom neuhvatljivošću koju kod pisca ima kontinuitet u praktičnom i teorijskom smislu. Iz tog osećanja izrodiće se vrlo originalna poetika u slikama, koja će kod Peđe, s jedne strane, ispunjavati sve zahteve povratka prirodi, a s druge, označiti u tom pokretu i prve tragove povratka intelektualizmu. U Peđinom slikarstvu, punom oduševljenja za ono što je minulo i sećanja na tihe radosti, doći će u prvim godinama do izražaja neka vrsta aristokratske distance prema bilo kakvim drastičnim uzbuđenjima, da bi kasnije sve više izrastala težnja za intelektualnim sažimanjem kontinuiteta vremena, preko jedne tada raširene koncepcije o trajanju kulturnih vrednosti.

Slikarstvo Ivana Radovića u toku četvrte decenije pripadalo je delimično kolorističkom ekspresionizmu, a delimično intimizmu. U ekspresionizam on zalazi još u doba postkubističkog stila. Tada je to »ekspresionizam forme«, dok u kolorističkі ekspresionizam, sa osobitom naklonošću prema naivnom narodskom načinu izražavanja, ulazi oko 1928. Od tada će slikati scene iz života na selu i, kao što je Pavle Vasić primetio, oko 1930. »preneti taj svoj stil i u oblast gradskog života.«[35] Slikajući scene u ateljeu, enterijere i aktove u zatvorenom prostoru, Radović će se postepeno približavati intimizmu, da bi u mnogim radovima koji nastaju paralelno sa slikama pretežno ekspresionističkog karaktera dao čitav niz intimističkih dela. Ona se među sobom povezuju u evoluciji koja ide od lazurno slikanih platna sa brzim i nešto primitivističkim anotacijama (*Samčeva soba*, iz 1930), preko realističkih i nežno slikanih aktova, takođe lazurnih i čistih, do zasićavanja površine gustim i tamnim tonovima koji nose u sebi bonarovsku atmosferu. Niko kao Radović nije umeo da u slikarstvo unese akorde sasvim suprotne vladajućem ukusu, sa prisustvom ljubičastih, narandžastih i zelenih tonova, a da pri tom ostane na terenu čiste umetnosti. Zbog toga ovom umetniku pripada izuzetno mesto u okviru pokreta kojem je samo delimično pripadao, mesto usamljeno, koje ne samo da sadrži u sebi elemente ekspresionizma i intimizma, pariske i srednjoevropske škole, već povezuje prisno narodsko izražavanje sa intelektualnim dometima svog vremena i sredine. Između ekspresionizma i intimizma kreće se i rad Borislava Bogdanovića. Pojavljuje se krajem treće faze povratka prirodi, izlažući u Beogradu sa grupom »Dvanaestorica«. Njegove tadašnje slike su guste u materiji i kao da teže otkrivanju bogatstva i sugestivnosti njene strukture. Pojedine osobine poetskog realizma iz prve i druge faze dolaze ovde ponovo do izražaja. U njegovim slikama nema direktne svetlosti, nema naglašavanja rubova predmeta ni njihove unutrašnje armature. Kao da iz neke guste, fluidne materije izrastaju oblici najbliže okoline. Intimista više po osećanju nego po tehnici, Bogdanović će ostati u toj epohi izolovan i nedovoljno poznat.

Uporedo sa razvijanjem intimističkog stava u slikarstvu produžava se i neorealizam iz druge faze, u svetlosti rigoroznijeg tonalnog postupka, sa više oštrine u crtežu i težine u osećanju materije. Kod Čelebonovića nastupa takozvana »zelena faza«, vrlo bogata u registru sižea i u formatima. Njoj pripadaju figuralne kompozicije, prerušene figure u enterijeru ili one u svakodnevnoj odeći, mrtve prirode sa naglašenim prostorom ambijenta, enterijeri, pejzaži i aktovi. Mirna svetlost bez određenog izvora obasjava predmete i lica, dok neka latentna tuga i osećanje udaljenosti od sveta ispunjava njegove prostore.

Sve pomenute karakteristike treće faze neorealizma, kao što su oštrina postupka, težina osećanja, ozbiljnost i tuga, izrazito su zastupljene u pejzažima Petra Lubarde, tada mladog slikara, koji se sa rekvizitom kompozicija u enterijeru bio vratio iz Pariza 1932, predstavivši se naredne godine beogradskoj publici. Njegovi pejzaži koji nastaju oko 1935, ne veliki po formatu, ali neobično zgusnuti i bogati u materiji, potiču iz Crne Gore i svojom snagom daju obeležje jednoj celovitoj viziji prirode. Povratak prirodi se ovde penje do snažnog, dramatičnog osećanja. U pogledu Lubardinog interesovanja za prirodu i njene promene, za problem trajanja u njegovim ljudskim relacijama, vrlo je zanimljiva i oštroumna analiza koju je, 1938, dala Isidora Sekulić: »U predelu G. Lubarde nema nikakvog usklađenja prirode. On se goni sa prirodom da je uhvati u onom čime ona baš beži od čoveka istraživača, u zonama njenih promena.«[36]

Krajem treće faze, 1937, priređena je izložba »Dvanaestorica«. Od slikara intimista, u tom trenutku, na njoj učestvuju: Aralica, Bogdanović, Gvozdenović, Hakman, Milosavljević i Tabaković, a na drugoj izložbi grupe, u narednoj godini, pojavljuje se i Čelebonović. Na taj način grupa postaje oličenje tog pokreta. Milan Kašanin je tim povodom iskazao opšte uverenje po kojem se pojava grupe i uloga njenih članova ugradila u tok naše kulturne istorije. On je smatrao da je »blagodet sresti umetnike koji su sigurni u sebe i mirni na svom putu, i videti izložbu na kojoj je sve sređeno i odmereno, zrelo i jednostavno.«[37] Bio je to trenutak kulminacije neorealističkog pokreta.

Četvrta faza neorealizma obuhvata godine uoči drugog svetskog rata i prve godine posle ovog. U njoj se naglašavaju sve postojeće karakteristike treće faze i dovode do krajnjih mogućih konsekvenci, koje se nisu kosile sa osnovnim principima pokreta u njegovoj vernosti čisto slikarskom izražavanju. Na platnima preovlađuje osećanje atmosfere i štimunga uz

snažno ispoljavanje težnje ka preciznosti u određivanju materijalne predmetnosti. Kod mnogih umetnika crtež postaje »verniji« u klasičnom smislu, jer se smatra da je isuviše lako ispoljavati ličnost deformacijom objekta i da pravo slikarstvo, u svakom povodu i kroz pažljivu opservaciju, može i treba da ispolji umetnikovu ličnost i njenu svojstvenost. Veruje se u poštenje postupka i u normalnu angažovanost umetnika u otkrivanju ljudske duše, sa svim njenim bremenom kulture, u njenom spajanju sa prirodom iz koje je nastala, sa društvom i ambicijom koji je okružuju.

Stroži realizam ogleda se u delima svih umetnika koji odranije pripadaju pokretu, a istovremeno javlja se i kao težnja mlađih koji tek nastupaju. Sama težnja podržana je i sličnom evolucijom u stvaralaštvu dotadašnjih ekspresionista. I oni uvode više discipline u sam crtež, a u okviru svog intenzivnog kolorizma. Prisustvo umetnika socijalnih tendencija, čija je težnja bila da komentarišu činjenice od značaja za razvitak društva, takođe utiče na to da poetski realizam i intimizam zaoštre svoje mogućnosti u otkrivanju stvarnosti. Svi uslovi navode da u beogradskom slikarstvu dođe do naglašavanja težnje ka realizmu, u kojoj je dalje teško odvajati pojedine pokrete. Umetnici koji potiču iz ekspresionističkih krugova često stvaraju dela koja se potpuno uklapaju u pojam intimizma, a sledbenici intimizma stvaraju dela u duhu ekspresionizma. Javlja se nov Salon nezavisnih sa mnogim neorealističkim delima mlađih umetnika. Među njima se ističe Bora Baruh, koji je u kratkom razdoblju od 1935. do 1941. dao niz pejzaža sa periferije Pariza i iz Beograda, kompozicija i portreta. U nekim kompozicijama, čijoj je pripremi prilazio uz mnogo studioznosti i sa jasnim slikarskim zahtevima *(Zbeg)*, nazire se tendencija povratka konstruktivizmu, uz primenu kolorističkog iskustva. Među mnogim umetnicima koji u to vreme neguju strože oblike realizma od vodećih pripadnika pokreta, a u osnovi svoga rada zadržavaju njegove poglede, ističu se: Ivo Šeremet, Živojin Vlajnić, Stevan Bodnarov, Mihajlo Vukotić, Franja Radočaj, Jovan Zonjić, Svetolik Lukić, Aleksandar Kumrić, Sabahadin Hodžić i Jefto Perić. Pred sam rat nastupa grupa »Desetorica«, sastavljena od mladih umetnika, sledbenika intimizma ili ekspresionizma. Posebno mesto u grupi pripada Ljubici Sokić, Bogdanu Šuputu i Jurici Ribaru, kao direktnim nastavljačima intimizma i poetskog realizma, koji su vrlo rano pokazali izrazite individualne crte. Objedinjuje ih naglašena realistička težnja i indirektno ispoljavanje socijalne angažovanosti. Umesto uticaja pariske umetnosti, sada se može govoriti o nastavljanju jedne domaće tradicije, jer se ovi umetnici, kao i neki drugi izvan ovog kruga, neposredno nadovezuju na iskustva njihovih starijih kolega.

U portretima i mrtvim prirodama Ljubice Sokić koegzistiraće nešto od dramatičnosti istovremenih slika Petra Lubarde sa neodređenom nostalgičnošću Čelebonovića iz »zelene faze« i dobrim ukusom Gvozdenovićevih pejzaža. Odličan crtač, ona će u toku mladalačke faze umeti da u složene odnose tonova utka čvrste, realistične forme. Preko njenog slikarstva povezaće se realistička tendencija iz prvih godina posle drugog svetskog rata sa visokim vrednostima koje je beogradsko slikarstvo dostiglo u prethodnoj deceniji. Neposredno posle rata, ona slika pretežno pejzaže sa naglašenim osećanjem za složenost materijala, obasjanog diskretnom, difuznom svetlošću, kao kad sunčevi zraci prolaze kroz tanak sloj magle. Bogdan Šuput je do svoje tragične smrti dao nekoliko pejzaža i mrtvih priroda sa istaknutom preciznošću crteža i valerskih odnosa. U jednoj od njih kao da čudnom lucidnošću predoseća stradanja *(Lobanje)*, dok se u većini drugih njegovo interesovanje usredsređuje na atmosferu, na prostor, na pulsaciju života. U sivom prikazu pariske katedrale oseća se uticaj Peđe Milosavljevića, uz karakteristično Šuputovo naglašavanje ozbiljnosti i preddramskog momenta.

Svoj kratkotrajni slikarski put Jurica Ribar je počeo karikaturalnim i nihilističkim ekspresionizmom, u vrlo uzdržanim sivomrkim tonovima, koji će i kasnije preovladavati u njegovim delima. Zatim je prišao realizmu pod uticajem Utrillovog, ranog Cézanneovog i Čelebonovićevog slikarstva. Sjedinjavao je u sebi, na vrlo uzdljiv način, neorealistički zahtev za prihvatanjem empirijskih činjenica sa romantičarskom potrebom poniranja u sopstveni osećajni svet, koji snažno koloriše sve njegove prizore iz prirode i života. Otuda njegove slike redovno imaju prizvuk zanesenosti i sete.

Rat ne prekida ovo stanje duha u umetnosti, ni osećanje tuge koje zrači iz mnogih senzibilističkih i sitno-realističkih dela drugih umetnika. Izuzetak predstavlja Dušan Vlajić, koji svojim logorskim skicama najavljuje novu psihološku sadržinu.

Prve godine posle rata takođe pokazuju sličnu težnju za strogim i ujedno diskretnim praćenjem oblika u prirodi. Tek će se pod uticajem promena koje su se dešavale u evropskoj umetnosti, kao i usled novih mogućnosti što ih je pružio kulturni život u zemlji, srpsko slikarstvo, u godinama posle 1951, dosta naglo menjati. Pojedini učesnici u neorealističkom pokretu prethodnih dveju decenija teže novim oblicima izražavanja, koji bi bolje odgovarali modernizaciji života, dok se istovremeno javljaju nove generacije umetnika sa potrebom da se odupru pritisku zvanične, socijalne umetnosti i uskom realizmu. Ipak se jedan deo mlađih slikara inspiriše velikim dostignućima neposredne prošlosti i posvećuje svoje napore daljem razvijanju poetskog realizma i intimizma. Tako će slikari Majda Kurnik, Ksenija Divjak i Milan Kečić otvarati nove vizije realnosti, predmetnosti, u kojima se, pored naglašenih valerskih odnosa, otkrivaju i elementi romantičarsko-fantastične poezije.

Glavni nosioci neorealističkog pokreta takođe će evoluirati u svome radu: Čelebonović ka jednom kolorističkom realizmu čiji rukopis navodi gledaoca na vremensko praćenje procesa nastanka slike, a uloga boje na postavljanje sasvim novih pitanja; Gvozdenović u pravcu »redukcije vizuelnog utiska na jedan koloristički akord i jasnu linearnu strukturu«.[38] Drugi

---

[35] Vasić Pavle, Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe. Galerija Matice srpske, Novi Sad, 1966.

[36] Sekulić Isidora, *Predeli Petra Lubarde*. »Umetnički pregled«, Beograd, januar 1938, god. I, br. 4, str. 120—121.

[37] Kašanin Milan, *Druga izložba dvanaestorice*. »Umetnički pregled«, Beograd, novembar 1938, god. I, br. 12, str. 376—378.

[38] Č. [Aleksa Čelebonović], *N. Gvozdenović, čovečanska zainteresovanost u eksperimentu*. »Revija«, Beograd, 1. 7. 1953.

slikari neorealističke epohe udaljili su se tada, svaki svojim stilom, od ranijih osnovnih principa pokreta, okrenuvši se sa svojim iskustvom drugim ciljevima i primenjujući nove metode rada. Lubarda je težio apstraktnom ekspresionizmu; Tabaković intelektualnom simbolizmu i, kasnije, fantastici; Peđa Milosavljević poetičnim raspoloženjima punim fantastične figuracije; Ljubica Sokić tonalnom i geometrijskom svođenju elemenata realnog sveta. Do tih promena ne dolazi naglo. Kod Lubarde se apstrakcija javlja posle niza predela iz Crne Gore, u kojima se neobična kamena struktura otvara prema gledaocu kao nepresušni izvor asocijacija. Koncentracija snage i jasnoća vizije pridaju ovim predelima novu i univerzalnu vrednost. Tabaković istražuje psihološku sadržinu u organskim i neorganskim oblicima prirode i, ujedno, otvara jedan od puteva fantastike; Peđa Milosavljević, pejzažima sa Konakom u Topčideru i, kasnije, iz Dubrovnika, povezuje fantastiku sa epohom poetskog realizma. Na prelazu iz četvrte u petu fazu povratka prirodi, ili neorealizma, nastaju dela koja po ubedljivosti i snazi spadaju među najviše domete tog pokreta: Gvozdenovićev *Park*, Čelebonovićeve mrtve prirode velikih formata, Lubardini pejzaži iz okoline Skadarskog jezera i Milosavljevićev veliki *Konak u Topčideru*.

Sa nestankom neorealizma, u idejnim okvirima koje je zastupao tokom četvrte decenije, ne prestaje stalan uticaj koji su umetnici ovog pokreta, preko svojih konkretnih ostvarenja, izvršili na srpsko slikarstvo. Čak se može s pravom tvrditi da nijedan pokret modernog slikarstva nije u ovoj sredini imao tako trajne i dalekosežne posledice kao neorealizam, sa svojim kultom moralnih osobina: iskrenosti, spontanosti i skromnosti.

Ukoliko se razvitak slikarstva posmatra u dužem razdoblju, mogu se bolje uočiti reperkusije pokreta i može se tačnije odrediti njegova uloga. Same nazive koje smo ovde upotrebili za njegovo označavanje, kao što su »neorealizam« i »povratak prirodi«, ne bi trebalo tumačiti u smislu vraćanja na ranije stilove ili kao težnja za zaustavljanjem umetnosti na prevaziđenim principima. Aktivirajući u slikarstvu metod posmatranja pojava u prirodi i usredsređujući se na ispitivanje utisaka koje subjekti pri tom vizuelnom dodiru stiču, pokret je mnogo više bio usmeren na podsticanje introspekcije svakog autora, kao nosioca tog utiska, i analize njegovih subjektivnih doživljaja, nego na utvrđivanje činjenica vezanih za predmet. U takvom njegovom svojstvu treba tražiti pravi smisao, pa i značaj u lancu događaja. Nije slučajno što su neki od istaknutih pripadnika toga pokreta, u kasnijem vremenu, koje ne ulazi u okvire ovog teksta, usmerili svoju pažnju na prikazivanje fantastičnog sveta, jer je introspekcija u oblasti osećanja principijelno vrlo bliska onoj koja vodi računa o buđenju podsvesnih nagona, strahova i želja posredstvom fantastičnih predstava. Razumljiv je i put na kome su umetnici sve više uzimali motive među beznačajnim detaljima svog vizuelnog polja, da bi ih, zatim, podizali na rang uzbudljivih i kontrastnih prizora. To takođe važi i za treći pravac razvitka, na kome su umetnici težili izdvajanju unutrašnjeg ritma u odnosima objektivnih površina na slici, za koje su prizori viđeni u prirodi davali samo prve impulse. Na taj način značaj pokreta za kasnije događaje bio bi prvenstveno u podsticanju temeljne, strpljive, pa čak i odgovorne analize sopstvenog subjektiviteta svakog umetnika. Za njegovu ocenu, kao i za ocenu neintelektualističkog stava, lišenog svake euforije, kojim se pokret suprotstavio ekstremističkim tendencijama iz prvih decenija ovog veka, mogla bi poslužiti Kierkegaardova konstatacija: »Velika je stvar dosegnuti ono što je večno; ali je još veće uhvatiti ono što je podložno vremenu, pošto smo ga prethodno bili napustili.«

---

39 Kierkegaard Sören, *Furcht und Zittern, Wiederholung*. Eugen Diederich, Jena, 1923. (Prevod sa danskog.) Citat preveo A. Č. str. 14.

POETSKI REALIZAM
INTIMIZAM
KOLORISTIČKI REALIZAM

Igor Zidić

SLIKARI ČISTOG OKA- NEKE TEŽNJE U HRVATSKOM SLIKARSTVU ČETVRTOG DESETLJEĆA

Kada je, godine 1928, prestao postojati *Proljetni salon* — izdanak negdašnjeg *Hrvatskog proljetnog salona* (1916) — a cjevasta i mračna debla Tiljkovih *Lipa* (1928) mastodontskim nogama zgnječila čak i sjećanja na kovrčice nekoć tako moderne duševnosti, sjećanje na bečko-medulićevske maestrale i ruske literarne podočnjake iz prvih dana te družine — jedno je razdoblje protuslovnih htijenja bilo zaključeno bezlisnim, neorganičkim deblima prema kojima se, nesvjesno ali utoliko sigurnije, dvanaest punih godina, od istočnog grijeha secesionističkog[1], preko leđa Kraljevićevih, brodilo u vrijeme sustajanja evropske avangarde[2] i povratka tradiciji (monumentalnosti quattrocentističke kompozicije, Ingresovoj crtačkoj disciplini, Corotovoj »klasičnoj ustrajnosti«)[3]. Nažuljani Cézanneovim stošcem, valjkom i prizmom, uznemireni kubističkim razlaganjem kontinuirane forme i futurističkim razlaganjem kontinuiranoga pokreta na mehano-geometrijske, susljedne stavke, naši će slikari stvarati »novi red« gašenjem boje, metalno glatkim epidermama izjednačenog tretmana prirodne i industrijske forme (drvo — cijev), prirodne i proizvedene materije (zemlja — beton); precizionizmom u kojemu se ispotiha zrcali jednostavna veličina *metafizičkog slikarstva* — tjeskoba pred nanovo nađenim prostorom[4] — i jednostavna težina njemačkog neorealizma — tjeskobno utvrđivanje rasporeda stvari u prostoru.[5] U *Lipama* Đure Tiljka, zahvaljujući čak neskladu između kubofuturistički oblikovane mase debala (mrkih i teških kao oblice Légerovih šumskih aktova ili Maljevičevih vojnika) u prednjem planu, srednjeg prostornog pojasa što ga ne ispunja takva graditeljska strast[6] i, najposlije, motiva arkada u pozadini — koji bi mogao (ili morao?) prizvati u sjećanje volte metafizičarsko-mjesečarske Ferrare — ne samo da se primjerno, a još u krugu *Proljetnog salona*, uobličila suprotnost pretežno secesionističkom tonu njegova neodlučnog početka, nego je, isto tako, pomoću formalnih i sadržajnih aspekata toga djela mogao biti određen, u paru sa spomenutom mu protutežom, raspon pojava koje će tek morati da otrpe reakcije novog desetljeća.

»Promatrajući s kakvim se olakšanjem oslobađaju ove manire ponajbolji stvaraoci — poput Joba, Tartaglie, Becića i dr. — s kakvom se neposrednošću najmlađi opredjeljuju u širokom rasponu usmjerenja — Junek, Plančić, Hegedušić — dolazimo na pomisao da je najveće značenje ovog razvojnog trenutka njegovo katarktičko značenje: po rasponu slikarskog

---

1 Vidi platna Ljube Babića, Jerolima Miše, Zlatka Šulentića i Tomislava Krizmana iz 1914—1917. godine.

2 Usp.: Massimo Carrà: La crisi delle avanguardie e il «ritorno all'ordine», *L'arte moderna*, N. 73, Vol. IX, Milano 1967.

3 Usp.: Bernard Dorival: Francusko slikarstvo, Mladost, Zagreb 1959, str. 215 (prijevod: dr Slavko Ježić).

4 U kubizmu i futurizmu izgubila se bila euklidska prostornost ali stvar nije bila ugrožena!

5 U »lirskim apstrakcijama« Kandinskoga predmet i tradicionalni prostor nestaju simultano: novi je univerzalni prostor ostao nenapučen. Neorealisti su prazne dvore Kandinskoga zatrpali stvarima.

6 Božidar Gagro upozorio je na podvojenost volje i nesigurnost načela (ističući kako se u nas cézanneizira »u normalnom euklidovskom, sezanovski neizanaliziranom prostoru«) u vrlo instruktivnom eseju: Slikarstvo »Proljetnog salona« 1916—1928, *Život umjetnosti* I/2, Zagreb, 1966, str. 46—54.

problema veoma uska i neočekivano sveobuhvatna karantena dozvolila je da se primire duhovi i staložе snage, da se s tom tamnom pozadinom koštano tvrdih cilindričnih oblika pripremi orfički ili intimistički nastup boje godina koje će uslijediti.«[7] Tome bismo tek dometnuli — pomišljajući, osobito, na neke sugestije Georgea Grosza (1920/1922) i neke, *ante factum*, zemljaške značajke *Lipa* — da opseg i priroda te reakcije nisu bili determinirani samo pitanjima plastičke interpretacije objekta budući da sredstva i načini predmnijevaju namjeru i svrhu.

»Orfički ili intimistički nastup boje« označit će, ponajprije, povratak svjetlosti: drugačijoj modelaciji oblika (tu i tamo čak i modulaciji u Cézanneovu smislu: Tartalgia) čime se, zapravo, ostvaruju pretpostavke »čistog slikarstva«. To nas upućuje na novi ideal: *saper vedere*, koji potiskuje dojučerašnje geslo: *saper costruire*. Možda bi se moglo reći da je to samo pitanje redoslijeda: »Kada je boja u punom svom bogatstvu, tada je oblik u svoj svojoj punoći«.[8] Dodajem, da se ne shvati doslovce: konstrukcija, u biti, jest sagledavanje oblika u prirodi; ona se, dakle, priprema promatranjem, a postiže razumijevanjem oblika. Tiljak je, naprotiv — iz praktičkih se razloga pozivam opet na to paradigmatsko djelo — polazio drugim putem; putem konstruktivističke aprioristike. Skrivenu je geometričnost prirodnih formi izložio kao pojavnu očitost a očitu je organičku sustavnost tih istih prirodnih oblika prikrio uvjetujući je promatranjem i razumijevanjem djela tj. voljnog oblika prikrivanja prirodnih oblikâ. Prvim se načinom (ono što je) općenito postizalo studijem pojedinačnog dok je u konstruktivističkoj inverziji gonetanje prefabricirane općenitosti moralo otkriti pojedinačne sadržaje. Nedostaci su potonje interpretacije u odnosu na pojedino (dakle: posebno) neusporedivo veći nego grijesi prve u odnosu na opće (dakle: zajedničko): Cézanneovi su borovi prodorno otkrivali svoju geometrijsku konstrukciju ali iz općenitosti Tiljkove geometrijske konstrukcije nikako nije izlazilo pojedinačno prirode. Duboke se razlike među tim dvama interpretativnim sustavima primarno pa i najnedvojbenije stoga očituju u odnosu prema objektu (predlošku); označavajući daljnju etapu »povratka redu« slikari su »čistog oka« to manje objektivisti što su više objektivni. Stoga će Ljubo Babić, opisujući intencije *Grupe trojice* (kojoj je i sam bio članom), u oporbi prema *Zemlji* — što će reći: sporeći se sa *kritičkim realizmom* — moći istaknuti da su oni, ne čineći ustupaka ilustrativnosti, težili tome da pomoću slikarskih sredstava budu »što direktniji spram objekta.«[9]

Poslije svjetla trebalo je osvojiti fakturu: tako se u slikarstvo vratila materija i vidjelo se da revalorizacija objekta i predmetnosti uopće neće biti omogućena nesvjesnom objektivnošću same stvari — kao da stvar u slici sama sebe obrazuje — nego da se prirodni i predmetni oblici u slikarstvu objektiviraju tek voljom i opservacijom subjekta koji slika. »Povratak redu«, unatoč stanovitoj i časovitoj rehabilitaciji klasicizma (Picasso, Severini, Derain . . .), nije isključio nego je, naprotiv, uključio neka dobra romantike; napose ona koja su izravno ili kroz Maneta doprla do impresionista i Cézannea. »Povratak redu i realnosti« u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća zbiva se i kao fundamentalan, po značenju i po širini, povijesni obrat: tek u kontekstu opće restauracije »trajnih vrednota« osjetno je — i po prvi put — prevagnuo francuski utjecaj. Kao što dvadesetak godina prije toga nije bilo podnice s koje bi — kao svjesna i logična a ne slučajna i iznimna — bila ostvarena naša fovistička ili kubistička djela tako se, nakon što su vidjene njihove patvorine bilo moguće motivirano odazvati onom pozivu na sumnju u čuda, što je dolazio od kritički (i skeptički) nastrojenih duhova, koji su, suočeni sa katastrofalnim rasapom tradicija — prije svega: svih moralnih i kulturnih vrednota i mjerila, svih uljudbenih načela — s dubokom nevjericom u trajni smisao poricanja, s karakterističnim konvertitstvom i sentimentalnim grizodušjem europskih buntovnika i onom fatalnom, strašnom i vazda spasonosnom memorijom, znali na mjesto svrgnutih afrikanskih kumira instalirati gospara Camillea Corota.

Onda kad je napredovati postalo isto što i vraćati se mi smo, na razumljivoj razdaljini, počeli slijediti te retrogradne struje. I ne samo što je konzervativna sredina iz psihol oški razumljivih razloga s olakšanjem morala dočekati taj obrat ukusa, nego je za nj imala i idealan likovni oslonac; takav, koji je, i kao visoki uzor, ostavljao mogućnost stilske evolucije unutar involutivnog općeg gibanja. To jest: hrvatsko je moderno slikarstvo u svojim vlastitim počecima moglo s lakoćom razaznati uskladištene atribute one — već kodificirane — nove tradicije; one akademije modernizma koju, naročito spram kubističkih i futurističkih inovacija tada označava impresionizam: prvo, premda bez zasluženog odjeka, u divizionističkoj inačici Emanuela Vidovića (1870—1953): pejzaži iz Venecije i Chioggie (1896/1898) i, ponovo, neki gotovo apstraktni, monokoloristički krajolici (1908/1916), zatim, sudbonosno za budući razvoj hrvatske umjetnosti, u onoj varijanti manetovštine što se oslanja na libertinstvo a ne na revolucionarnost, što počiva na naizgled nehajnom Manetovu rezimeu španjolsko-flamanske palete i energične sintetičnosti (Velazquez, Hals, Goya) a u nas je ostvaruje Josip Račić (1885—1908), Miroslav Kraljević (1885—1913) a, u prvom razdoblju svoga rada, još i Oskar Herman (1886) i Vladimir Becić (1886—1954). (Sve je velike uzore naših münchenaca jasno već ustvrdio Ljubo Babić označivši taj izbor kao »orijentaciju spram čistog slikarstva«.)[10] Najposlije, kao zadnju kariku toga predšasničkog lanca, valja spomenuti Kraljevićev pokušaj cézanneiziranja s Manetovom paletom.

Nakon što su već i u krugu *Proljetnog salona* pojedinci uočili značenje te orijentacije — tako je, na primjer, Marijan Trepše (1897—1964), na osjetno nižoj razini, nastavljao legendarnog Kraljevića — u četvrtom se desetljeću nadovezivanje na tradiciju »hrvatske škole« pretvorilo u program: »Španjolski slikari El Greco, Velázquez i Goya, slikarstvo Edouarda Maneta a napose u Zagrebu, djela ranoumrlih i mitiziranih slikara Račića i Kraljevića, važili su za generacije slikara a i za našu sredinu, kao primjeri ne samo najviših vrijednosti, nego i kao konačni modeli slikarstva općenito«.[11] Uostalom, nije li Babić i sam izričito napomenuo da je *Grupa trojice* »naginjala likovnim smjernicama, koje su u našoj sredini započeli Račić i Kraljević«?[12] U idiomatici Babićevoj to označava »čist i nenatrunjen ideal slikarstva«.[13]

Edouard Manet koji je kopirao Velázqueza i slikao *Španjolskog gitaristu, Lolu od Valencije, Španjolski balet, Mrtvog toreadora* podsjećajući, tu i tamo, na Goyu — poduzme 1865. godine putovanje u Španjolsku da bi, kako se čini, nacrtao mnogobrojne tauromahije.[14] Josip Račić krene, pak, iz Münchena u Pariz diveći se Manetu i kopirajući (u Louvreu) Velázqueza i Goyu;[15] Ljubo Babić dosegne, nakon Münchena i Pariza, Španjolsku: crta i slika krajobraze i tauromahije, kopira Goyu. U dnevniku s putovanja, godine 1920, pod nadnevkom: *Madrid, 26. V Prado*, bilježi: »Kopiram Goyu, već nekoliko dana (. . .). Sve je pokret, svuda je impresionistička atmosfera. Sve je slikano iz temperamenta«.[16] Poslije gotovo dvadeset godina, u Ženevi 1939, na izložbi djela iz madridskog Prada, još je odlučniji: ». . . ta djela tih velikih majstora nose u sebi već sve ono, što će izneti buduća stoljeća poslije njih kao novost u slikarstvu. Courbet i Manet nisu uopće zamislivi bez Velázqueza, a u vražjem temperamentu poteza kista jednog Goye sadržan je čitav impresionizam . . . «[17]. Godine 1927. Krležin zapis: »Mnogo mislim o Goyi ovih dana (. . .). Pred četrnaest godina, ja sam sanjao o velikoj junačkoj pentologiji, o herojima . . . «[18] govori o tome kako je, još tamo 1913, ne tako dugo po smrti Becićevoj i u zadnjoj godini života Kraljevića, budući veliki kritičar počeo, ako već ne s kopiranjem a ono s apologijom Goye. »Pet giganata htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu«.[19] Goyu, dakle, Krleža uvodi među (historijske) bogove, a Babić ga uzdiže i nad velikane: »U poredbi i sa najvećim pojavama duhovnog svijeta i europskog umieća iztiču se značajke Goyine pojave kao naročito osebujne«.[20]

Nekako u to doba, u vrijeme proslave stote obljetnice Goyina rođenja, piše Krleža esej o Račiću.[21] *Hrvatska revija*, koja počinje izlaziti u rujnu 1928. godine — a napose će se isticati kvalitetnim prilozima s područja likovnih umjetnosti — stojeći po tome, s *Književnikom*, na samom vrhu hrvatske periodike — gotovo deklarativno stupa u javnost s Goyom,[22] da bi već 1930. prikazala Račića[23] i Kraljevića.[26] Slikari i pisci našli su se na istome poslu, a u Ljubi Babiću i u istoj osobi: zahvaljujući njegovu radu slikara, teoretičara, kritičara i pedagoga, traje mit o Račiću odnosno »naslanjanje na cieli kompleks svih onih slikarskih realizacija iz kojih je Manet, osobito onaj ranije faze, vukao svoj korien«.[25]

Vladimir Becić, kao münchenski đak, slika *Damu u crnom* (1908) — model odjeven na španjolsku, a u Parizu, odmah po dolasku, ne časeći ni časa, kopira (1909) Manetov *Balkon*. Velázqueza kopira Ivan Benković (1887—1918) i ne tek sebi za pouku: eno kako od godine 1921. ta kopija služi kao »pedagoško pomagalo« u *Akademiji za umjetnost i obrt*, najvišem likovnom učilištu u Hrvata, kamo će slijedeće, 1922. godine dospjeti i Račićeva kopija Goye da posluži istoj stvari.[26] Babićev đak, Frano Šimunović (1908), za boravka u Španjolskoj (1934/1935) kopira Velázqueza i Goyu, a drugi, Bruno Bulić (1903), slika *U čast Maneta* (1938), mrtvu prirodu s »reprodukcijom« Manetova *Frulaša*.

To dokazivanje odanosti Račićevu idealu kao da je u isti čas krijepilo i umirilo hrvatsko slikarstvo: zahtijevalo se lijepo majstorstvo i, možda, malo previše solidnosti; bolje reći — zaziranja i ustezanja od (slikarskog) eksperimenta, što ilustriraju tolike naše pohvale konzervativizmu što se, posve prirodno, kupe na repu razumljiva zahtjeva za vlastitim postojanjem, kao prelogični — dakle: i nelogični — produžetak ad absurdum po kojemu bi svaki konzervativizam bio samobitan, a svaki modernizam neizvoran izraz »naše sredine«. Ironična Krležina formulacija notira avangardističke ambicije u pokrajinskim uvjetima kao težnje raspadanju egzistencije prije same egzistencije, kao umiranje prije života,[27] dok se Kršnjavi, zaokupljen sličnim brigama, pita: »može li se odobriti, da narodi, koji nemaju ovakovu umjetničku tradiciju, kao što je imadu Francuzi, ulaze u borbu protiv nečega, čega nemaju«.[28] To je pitanje, logično zaključeno pretpostavkom »da bi zgodnije bilo, kad bi se u takovih naroda ponajprije stvorila solidna umjetnost, protiv koje bi se onda mogli kasnije boriti«.[29] (Nije nam ovdje namjera ispitivati razinu tih

---

7 Isto, str. 54.

8 Paul Cézanne; cit. prema: Ljubo Babić: Paul Cézanne (1839—1906), u: FRANCUSKO SLIKARSTVO XIX STOLJEĆA, Matica hrvatska, Zagreb, 1953, str. 318.

9 Usp.: Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, A. Velzek, Zagreb 1943, str. 233.

10 Isto, str. 165.

11 Vera Horvat-Pintarić: GABRIJEL STUPICA, Naprijed, Zagreb 1966 (s. p.).

12 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 233.

13 Isto, str. 165.

14 Usp.: Louis Piérard: MANET, Kultura, Zagreb 1952, str. 157, 83 (prijevod: Ivo Steiner).

15 Usp.: Miroslav Krleža: ESEJI III, Sabrana djela M.K., sv. 20, Zora, Zagreb 1963, str. 253.

16 Ljubo Babić: Iz požutjelih putnih uspomena, u: MAESTRAL, Zagreb 1931, str. 32. Isto u: ZLATNI VIEK ŠPANJOLSKOG SLIKARSTVA (prikazi i uspomene), Sabrana djela Lj. B., knjiga IV, A. Velzek, Zagreb 1944, gl. XVII, str. 160.

17 v. ZLATNI VIEK ŠPANJOLSKOG SLIKARSTVA, cit. izd., str. 14.

18 Miroslav Krleža: Francisco Jocé Goya u Lucientes, cit. prema: ESEJI I, Sabrana djela M. K., sv. XVIII, Zora, Zagreb 1961, str. 236 (prvi put tiskano u *Književnoj republici* IV/2, Zagreb 1927).

19 Isto, str. 237.

20 vidi: ZLATNI VIEK ŠPANJOLSKOG SLIKARSTVA, cit. izd., gl. XIX, str. 173.

21 Miroslav Krleža: O smrti slikara Josipa Račića, Književnik I/8, Zagreb 1928, str. 273—281.

22 N. A.: Goya i naše sensibilnosti, Hrvatska revija I/1—2, Zagreb 1928, str. 141—145.

23 Ljubo Babić: Josip Račić (1885—1908), Hrvatska revija III/1, Zagreb 1930, str. 33—37.

24 A. Schneider: Uz slike Miroslava Kraljevića (1885—1913), Hrvatska Revija III/2, Zagreb 1930, str.

25 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 165.

26 Usp.: Babić-Peić: Pola stoljeća Akademije likovnih umjetnosti, u: SPOMENICA AKADEMIJE LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU (prigodom 50-godišnjice njenog osnutka 1907/8—1957/8), izd. Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb 1958, str. 20.

27 Usp.: Miroslav Krleža: Marginalija uz slike Petra Dobrovića, u: ESJI III, cit. izd., str. 208.

28 Kršnjavi: Uvod, u: Prof. Milenko D. Grujić: SLOBODNO CRTANJE ČOVJEČJEG TIJELA, A. Ćelap, Zagreb 1931, str. 8.

29 Isto, str. 9.

»odgovora« — kao estetičkih činjenica — ni njihove specifične razine — jedne spram drugoj; zadovoljimo se konstatacijom da je u oba slučaja modernizam negativno obilježen: u Krleže, to je problem in-adekvacije, kritika pokušaja da se, jedna inače objektivna pojava — posljedica stanovitih okolnosti — lišena svoga objektivnog preteksta, prebaci u sferu subjektiviteta i, u patološkoj projekciji, predstavi kao čista inspiracija, kao halucinirana forma ex nihilo. Krleža, dakle, zaključuje o nemotiviranosti našeg modernizma, o njegovoj neutemeljenosti. Kršnjavi sudi isto ali dopušta zaključak da je modernizam uopće borba protiv solidne umjetnosti; drugim riječima da je on, općenito nemotiviran odnosno, negativno motiviran: da nije dao ništa novo osim što je negirao staro. Jednome je, prema tome, apsurdno simuliranje modernosti, drugome je, pak, apsurdna sama modernost). Podvrgavanje račićevskom projektu slikarstva dalo je dobrih slika, dobrih *komada*, no da li je pripomoglo stvaranju dobrog slikarstva *(sustava)?* Značajni izrazi ne nastaju povlađivanjem nekom značajnom izrazu. Obožavatelji stvaraju škole, školnici maketarnice: izraz postaje predmet pa se ljubitelji stvaranja premeću u stroge čuvare stvari. Đuro Tiljak (1895—1965) — neka se čuje i druga strana — napisat će o Ljubi Babiću: »On nikako ne može izaći iz tutorskog stava spram našeg likovnog života i gibanja.«[30] Bit će da je Babić, osjećajući se legitimnim izvršiteljem Račićeve likovne oporuke,[31] a posebice — i ne bez razloga — glavnim tumačem španjolskih i francuskih izvora hrvatskog impresionizma (uvjetno rečeno) i »čistog slikarstva« uopće[32] mogao nastupati kao arbitar i tutor. Ali koliko god je njegovu izboru Račića kao polazišta objektivno teško prigovoriti ostaje ipak činjenica da i vrijeme ima svoju logiku: od münchenskog, nezadovoljnog akademca postat će na kraju akademski uzor i pomagalo. Ispunjajući taj dio svoje sudbine Račićevo je djelo poučno pokazalo kako svaki oblik identifikacije s drugim i prošlim ima, uz dobre, i mnoge slabe strane. U obranu Babićeva izbora reći ćemo da su, na stupnju kulturnog razvitka hrvatske sredine, ti negativni refleksi bili neizbježivi. Nema, naime, dvojbe da je darovitost Račićeva, kraj nevelike opće naobrazbe, bila obilježena tragovima — za ono vrijeme već konzervativnih — obrtničkih radionica i školskih zavoda kroz koje je prošao: i ako se u opserviranju forme, ako se oštrinom oka mogao takmiti s Derainom ili Marquetom, ruka je toga mladog barbarina bila starija, opterećenija — da se slobodno izrazim — zglobnom »memorijom« (historijom, školama, receptima), sputanija od pesti onih koji su, od njega stariji, baštinili često godina tradicije *tableau*-a. Premda naizgled paradoksalne — takve pojave nisu neobjašnjive: u Račiću se morala dogoditi ona »rekapitulacija vrste« kojom je, u sebi, ostvarivao kompenzaciju za nepostojeće oko sebe (u Hrvatskoj); zapalo ga je da u sebi razvije one otrove koje će, u strasnom traganju za svojim (novim) slikarskim jezikom, morati suzbijati; on nije mogao zabasati u atelje Gustavea Moreaua da bi se onda osvrtao za Manetom, ali je dospio Ažbeu i Habermannu da bi, misleći na Leibla, mogao sanjati o Manetu. On se nije ni mogao pojaviti kao epifenomenska emanacija jer je fenomen izostao; utoliko je njegovo djelo stvaralačka reakcija na naše nepostojanje u modernosti: ono destruira jedan povijesni deficit jer ne postoji neka velika hipoteza našeg XIX stoljeća koju bi morao nijekati (da bi mogao opstati): on stoga ne može biti ni destruktivan — u odnosu na zatečeno stanje — do li konstruktivnim djelovanjem. U slikarskoj praksi Račić je intuitivno razriješavao, do godine 1908, problematiku koja će, u posljednjih pedeset godina, biti središnjim mjestom mnogobrojnih kritičnih analiza Miroslava Krleže.[33] Smijemo li, međutim, i pretpostaviti da kontroverzna situacija Račićeve *par distance* modernosti — Manet je umro 1883, a Račić, koji se rodio 1885. nije slijedio staroga nego mladoga Maneta — nije bila jasna Krleži, Babiću i drugima u vrijeme kad oni, i deset ili dvadeset godina poslije Račićeve smrti, vide u njemu ne samo početak hrvatskog modernog slikarstva nego i uzor na kojemu se zasniva njegova budućnost? Dilema tih kritičara nije bila drukčija od dileme samog Račića. Iz dana u dan, s račićevštinom kao idealom moglo se samo zapadati u sve dramatskiji sukob s idejama i nastojanjima postmanetovskog razdoblja. Dobivajući u Račiću obrazac vrednota mladi su slikari bili izloženi kušnji jedne velike tradicije. Do studentskih dana Miljenka Stančića (1926) i Josipa Vanište (1924) napajalo se hrvatsko slikarstvo bogatim sivilima Račićeve palete i klasičnim métierom: realizacijama »u bravuroznoj, gotovo starinskoj tehnici«.[34]

Da se, dakle, ne raspadne prije postojanja hrvatsko je slikarstvo htjelo sabrano postojati nakon općeg rasapa; ono se, izbjegavajući svaki rizik, zatvorilo i muzealiziralo: navuklo na se historijski kostim. Njegova je sreća da je taj kostim bio građanski sako i da — ni onda kad je očevidno bio starijeg kroja — nije djelovao teatralno. »Njegovo istinito konstatiranje, izvedeno virtuozno, nema ničega senzacionalnog, ničega uznemirujućeg. Potez mu jasno i točno obuima oblik, nigdje nije nametljiv«.[35]

Od Račićevih je (i Kraljevićevih) kredita hrvatska moderna umjetnost živjela s vremenom sve skromnije; u raskoraku s onom Europom o kojoj je Miroslav Krleža često mislio kao o apsurdnom uzoru naših užarenih glava, a ne rjeđe morao misliti kao o prirodnom idealu koji valja doseći.[36] Uostalom, što god je vrijednoga stvoreno u modernom hrvatskom slikarstvu — stvoreno je u doticaju s tom istom Europom. Račić kao slikar nije ništa neovisniji o jednom dijelu europske tradicije nego nekoji današnji naši slikari o nekim strujama europske suvremenosti.

U razdoblju vraćanja nekim idealima prošlosti — prostornom iluzionizmu, dubinskoj (konstruktivnoj) a ne plošnoj (ornamentalnoj) kompoziciji, koji kao objektivnom sadržaju realnoga svijeta — hrvatski je slikar, ne imajući posvojene one postmanetovske škole kolorizma, morao — iščući duh velike klasične tradicije — posegnuti za onim sustavima kojih je koloristička energija podržavala a ne rastvarala prirodnu formu. Između Renoira i Moneta Miše će se privoljeti Renoiru; birajući između Cézannea i Signaca Tartaglia će izabrati Cézannea; odlučujući se između Van Gogha i Gauguina Babić će iznaći da je prednost na Van Goghovoj strani. Nepogrešivo se, kao što vidimo, pronalazilo ono konkretnije. U Hrvatskoj su »ćinezarije« oduvijek bile slabe sreće.

II

Početkom tridesetih godina taj je val okupljanja uz ideal tradicije, reda i prirode počeo pokazivati sve očitije značajke programa nacionalne, kulturno-političke emancipacije; u granicama općenarodne proturežimske opozicije u kojoj su stvaralački raznorodne grupe, upletene u međusobna razračunavanja, usuprot žučljivim protimbama — u cijelom spektru od teorijskih disputa do pamfleta i paskvila — počele pronalaziti ne samo ono što ih odvaja nego i ono što ih veže. U deset godina — od 1929. do 1939 — dva su glavna odvjetka, dvije temeljne antiteze, hrvatskog slikarstva prevalila put od neuskladivih protivština do organizacionog jedinstva. U tome su, po našem sudu, bila odlučujuća tri faktora.

Prvi je izričito političke prirode: to su nacionalni programi, koji — uza sve političke razlike ne izlaze, općenito govoreći, iz okvira najšire, najliberalnije — pluralistički — koncipirane *narodne lijeve fronte;* neformalne i nadstranačke sa svom širinom specifičnih orijentacija: od dogmatske ortodoksije i revizije dogmatizma na jednoj do narodnjačkog pragmatizma i građanskog liberalizma na drugoj strani; od kolektivizma do individualizma na objema stranama.

Drugi je faktor utjecaj Miroslava Krleže. Dogodilo se, da je, kao kulturna činjenica, književno djelo Krležino postalo prvorazredan politički čimbenik uzrokujući centrifugalna gibanja u svim strankama i centripetalna koheziona, međustranačka kretanja, u svrhu stavaranja antitotalitarističke, antimilitarističke koalicije pri čemu su nadstranačkim ili svestranačkim vrednotama smatrani narod i kultura, a imperativima narodni probitak i kulturne norme.

Treći je faktor socijalne naravi: široki, organizirani otpor velikoj društvenoj moći i utjecajnosti Ivana Meštrovića.

Nisu organizacionoj integraciji dviju glavnih struja u hrvatskoj likovnoj umjetnosti pripomagale samo političke prilike (premda ne bi trebalo podcijeniti njihovo značenje i ulogu u formiranju kulturnog ambijenta). Činjenica je da su *Zemlja* i *Grupa trojice* osnovane 1929. godine kad je zločin u Narodnoj skupštini ondašnje Jugoslavije i smrt hrvatskih političkih vođa bila u svijesti naroda još posve svježa. To je razbojstvo postalo traumatskom opsesijom hrvatske javnosti, a praktička mu je politička posljedica bila, protivno očekivanju organizatora, radikaliziranje »hrvatskog pitanja«. Smrt je Stepjana Radića, Đure Basaričeka i Pavla Radića prisilila sve one koji su htjeli zadržati ili tek osvojiti položaj nacionalne političke snage na zaoštravanje nacionalnog pitanja. Objektivno, zločin je poslužio protivnicima politike hrvatsko-srpskog sporazumijevanja; svi ostali morali su mu se politički akomodirati što će reći da su, iskreno ili demagoški, morali pooštriti svoje programe i svoje neposredne zahtjeve dajući im jasan nacionalni sadržaj. Na području su kulture posljedice također bile duboke i dalekosežne; to je novo iskustvo hrvatska inteligencija, osobito onaj njezin dio koji je imao udjela u pripremanju »ujedinjenja«, primila kao tragičnu potvrdu svoje povijesne odgovornosti za položaj u kojemu se našao hrvatski narod. Naivnost više nije pružala časna utočišta, a vrijeme je samozatajnih zanosa, čini se, prošlo: počinje odlučno konstituiranje programâ i izrazâ kojih će se zadaća da univerzalističkim formulama modernosti udahnu »kolektivnu personalnost« naroda učiniti mnogo manje anahroničnom nego što se činila prije deset ili dvadeset godina (kada je A. B. Šimić tvrdio: »U umjetnosti, tom izrazu duše, nacionalno je, dakle, sporedno, nebitno«[37].)

Ne može stoga što bismo danas spremnije prisegli na »osnovice čistog nepatvorenog pojma naše ljepote« kako ga obrazlaže Babić,[38] nego zato što se, rjeđe izrijekom nego pomišlju i djelom, u cijeloj tadanjoj Evropi formiraju nacionalno obojene škole i programi. U nas su, valjda, više nego drugdje političke okolnosti pridonosile stvaranju programatsko ideologijske pomame za apsolutima Čistoće i Našinstva. Ali postoji, dakako, i unutarnja, samom zbivanju imanentna, logika. Zakonomjernost tih događaja bila je u mnogočemu određena polazištem. Okupljeni uz program ili želju povratka prirodi svi su ti slikari morali apostrofirati *realno* tj. *konkretno* prirode. Za njih, dakle, priroda nije bila »šuma simbolâ« nego šuma stvari; dakako da je *milieu* isponova dobio na važnosti a teorija se Hippolytea Tainea počela vraćati u modu.
Nisu stoga ni Babićeva ni Hegedušićeva zamisao »našeg izraza« bile tek refleksi provincijalne samoživosti nego rezultati jednog novog Weltanschaunga; on, razumije se, ne isključuje postojanje nekih drugih težnji (apstraktne umjetnosti, npr.) ali je važno ustvrditi da ta nastojanja nisu mogla opovrći svjetskost nacionalnih ili — tu i tamo — regionalnih programa; toga povratka prirodi i vlastitoj tradiciji.[39]

Ograničimo li se na ispitivanje raširenosti stanovite pojave onda ćemo nedvojbeno iznaći da su, naizgled proturječno, tridesetih i četrdesetih godina univerzalističke tendencije bile zapravo ekskluzivne i da su težnje ukorijenjivanja — »lokalističke«, »regionalističke«, »nacionalističke« — postale univerzalnim htijenjem.
Koliko je faktor samobitnosti bio odlučan u svim tadanjim rasprama pokazuje i to što je žarište sukoba između *Grupe trojice* i *Zemlje* bio — osim pitanja o političkoj tendenciji u umjetnosti — spor o izvornosti: Krsto će Hegedušić zajedljivo prigovoriti eklekticizmu Babićevu spočitavajući mu da se sam ne libi onoga što drugima zamjera:

---

30 Đuro Tiljak: Likovni život, Književnik IV/11, Zagreb 1931, str. 460—461.
31 Dajući mu, između ostalog, središnje mjesto u prvom postavu Moderne galerije Hrvatskog društva umjetnosti, kao njezin prvi kustos, 1918—1919. godine. (Usp.: Ljubo Babić: IZMEĐU SVIJETA, Zora, Zagreb 1955, str. 191.).
32 Tome su ozbiljni argumenti i citirane Babićeve knjige: ZLATNI VIEK ŠPANJOLSKOG SLIKARSTVA i FRANCUSKO SLIKARSTVO XIX STOLJEĆA.
33 Vidi: Marginalija uz slike Petra Dobrovića, Savremenik XVI/4, Zagreb 1921: Račić u Diskusiji na II kongresu književnika Jugoslavije, (izrečena u Zagrebu, 26. XI. 1949), Republika VI/1, knj. I, Zagreb 1950, str. 13—17; i dr.
34 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 166.
35 Isto.
36 Miroslav Krleža: O Vladimiru Beciću, Hrvatska revija IV/1, Zagreb 1931, str. 73, odnosno u: ESEJI III, cit. izd., str. 270.
37 Antun Branko Šimić: *Meštrovićevo kiparstvo*, Sabrana djela II, Znanje, Zagreb 1960, str. 416.
38 Ljubo Babić: *O našem izrazu;* MAESTRAL, Zagreb 1931, str. 24.
39 Valja, svakako, ustvrditi da se naša *retardiranost* očitovala u odnosu spram toga fenomena isto kao i spram drugih fenomena moderne umjetnosti; samo je saživljavanje bilo brže.

»Prije no što je sam pošao tim putem i postao koloristom, taj mu je stav bio običan šverc posljednje pariške mode«.[40] Na to će, istom mjerom, Jerolim Miše uzvratiti Đuri Tiljku napominjući da se Tiljkovi prigovori *Grupi trojice* zvonko razbijaju uprav o Tiljkovu glavu.[41]

Sam će Ljubo Babić, komentirajući 1943. godine, »posljednju fazu« hrvatske umjetnosti naglasiti da su *zemljaši* »podcrtavali sadržaj, a manje oblik, koji je bio pod utjecajem početno s jedne strane Pariza, kubizam, a s druge strane njemačkih crtača nove stvarnosti«.[42]

A Krsti će Hegedušiću na uzdarje zabilježiti, ne otkrivajući ničim da je riječ o namiri staroga duga:

»Umjesto realiziranja novog sadržaja u novu prirodu, ostvarili su pripoviedanje tog sadržaja ili po starim uzorcima (Breughel) ili po najnovijim tadašnjim primitivističkim i ekspresionističkim uzorcima ili uzorcima 'Nove stvarnosti'.«[43]

Taj spor, koji se čini klasičnom polemikom između »čiste« i »tendenciozne« umjetnosti — pa bi mu u središtu moralo biti pitanje društvenog i političkog angažiranja — zaoštrava se pitanjem o samobitnosti izraza. Budući da Babić i Hegedušić inkriminiraju jedan drugome strane utjecajne i budući da obojica svoj izraz temelje i na studiju kolorističke i tonske ljestvice hrvatskih pučkih tvorevina (nošnja, vanjsko i unutarnje uređenje kuće, grnčarstvo i dr.) odnosno, na studiju onih kolorističkih i tonskih odnosa koji se u tim djelima očituju kao konstante (drugim riječima: kao zakonomjerne, svjesne skladbe) — da »time pokažu mogućnost stvaranja naše osebite palete«[44] — onda je posve očito da se »principjelna borba protiv importa iz vana«[45] vodi, u objema alternativama, kao borba za »neovisnost našeg likovnog izraza«,[46] odnosno: za »pravi izraz naše zemlje i panonske i dalmatinske Hrvatske«.[47]

Strastvene zadjevice nisu ipak mogle nadjačati ono jedinstvo u bitnom, predanost »kruženjima za našim stvaralačkim uporištem, za onom hipotetičnom podlogom, što je Dostojevski zove počvom«.[48] Taj je krležijanski motiv bio sastavnicom njihovih putova a sam je Krleža imao, posredno i neposredno, znatnog udjela u otupljivanju grupaških antagonizama[49] i, posebice, u prevladavanju latentnog sukoba između stvarnih vođa obiju grupa: Ljube Babića i Krste Hegedušića. Štoviše, Krleža je predgovorom *Podravskim motivima* izazvao, 1933/1934. godine, krizu *Zemlje* a toj je krizi ciljem mogla biti diferencijacija do koje je odista i došlo: razgraničenje stvaralački nezavisne, kritičke pozicije do programiranog, direktivnog »linijašenja«. Rascjep u *Zemlji*, izazvan Krležinim tekstom, ubrzao je zbliženje Hegedušića i Babića tj. *zemljaškog* centra i *Grupe trojice*. Je li Krleža tome težio? Premda nećemo kategorički odgovoriti na to pitanje, čini se, da je Krleža morao prijekim okom gledati na mogućnost uspostave harkovske filijale u Zagrebu i da je djela nekolicine evropski odgojenih hrvatskih slikara, k tome opsjednutih traganjem »za našim stvaralačkim uporištem«, pretpostavljao verbalističkom prozelitizmu ultra lijevih popova. Napose mu pak, nije moglo odgovarati organizaciono jačanje grupacije kojoj su neke snage u njoj samoj i neke, mnogo jače, izvan nje, krojile naočnjake od partijskih iskaznica. Krležin izbor prihvatila su i zastupala i dva oštra pera iz *Grupe trojice:* u kritičkim napisima Babića i Miše o *Zemlji* Krsto je Hegedušić uvijek izdvojen i vrednovan kao neserijska više-nego-ideološko-programatska pojava. Tako je izuzet iz porazne Mišine ocjene Zemlje,[50] tako je u Babićevoj povijesnici[51] dobio dvije reprodukcije - kao Becić - a više od Tartaglie, Miše, Šulentića. Simptomatično je, također, da i *Hrvatska revija* Matice hrvatske, koja živo prati likovne pojave u nas i u svijetu i koja upravljana, u tom poslu, nevidljivom rukom Ljube Babića očigledno preferira *Grupu trojice* — od godine 1933. pokazuje sve veće zanimanje za Krstu Hegedušića i sve veće uvažavanje njegova djela.[52]

Valja, međutim, znati da ta nacionalna komponenta hrvatskog slikarstva tridesetih godina isključuje sve *desne* i *lijeve* dogme boreći se protiv sve učestalijeg simplificiranja estetičke problematike i, usporedo s tim, sve glasnijeg ljevičarskog ikonoklazma a na drugoj strani, protiv malograđanskog ukusa, klerikalizacije kulture, ekskluzivne umjetnosti i kako teorijskog tako i praktičko-političkog ekstremizma kao formule samouništenja. Ta se, dakle, nacionalna komponenta hrvatskog slikarstva očituje kao demokratski korektiv i protuteža oblicima fašizacije kulturnog života.

One iste, 1933, godine Hegedušićevih *Podravskih motiva*, Krležina predgovora i Mišine kritike *Zemlje*, anonimni je *Odbor Zagrebačkog Građanstva* oblijepio grad plakatima protiv Miroslava Krleže obarajući se na njegovo (tek najavljeno) predavanje o hrvatskoj književnosti. Harangerski taj oglas završava pozivom na tvorni obračun s Krležom.[53] Na izazov će odgovoriti, plakatom u obranu Krleže, trideset dva istaknuta hrvatska intelektualca i umjetnika ocijenivši da je napadaj *Odbora Zagrebačkog Građanstva* »jedna od onih gnusnih akcija koje idu za ugušivanjem slobode hrvatske riječi«.[54] Među potpisnicima nalazimo Ljubu Babića, Vladimira Becića, Jerolima Mišu i Krstu Hegedušića.

Postoji, naposljetku, još jedan neobično rječit znak o početku te (samo naizgled čudne) suradnje; još iz 1932. godine: velika izložba djela Georgea Grosza u Zagrebu.

»Priređena je brigom *Grupe trojice*, društva *Zemlja* i grupom (!) hrvatskih savremenih muzičara, književnika, publicista i arhitekata«.[55]

Treba li kazati da je riječ »o njemačkom slikaru Georgeu Groszu« o kojem je znameniti Krležin esej objelodanjen još 1926. godine,[56] a onda — do Groszove izložbe u Zagrebu — još u dva navrata?[57]

Kada je, nedugo zatim, 1937. godine, Krsto Hegedušić, kraj Babića i Becića, postao profesorom Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu — svoj trojici pridružit će se 1943. i Jerolim Miše — onda su zahvaljujući mnogim razlozima — a ističem činjenicu da od 1935. godine formalno ne postoje ni *Grupa trojice* ni *Zemlja* — bile stvorene mogućnosti da međusobno uvažavanje, onkraj svih ograda, postane osnovicom tješnje suradnje. To više, što su Babić i Hegedušić imali i mnogo zajedničkih crta: izuzetnu radnu energiju, ustrajnost, smisao za organizaciju, kritičko nagnuće s izrazitim polemičkim darom, racionalnost i autokontrolu iz koje je proistjecala stanovita tvrdoća crteža, naklonost prema »kompozicijama«, jaku scenografsku i, uopće, ilustrativnu žicu, neke autokratske

značajke, voluntaristički optimizam i samouvjerenost koja je, prigodice, poticala (i) varavu iluziju da je htijenje moć.
Mnogobrojne su te sveze i srodnosti ostavile traga i u pedagoškom radu dvojice slikara na istome zavodu. Prethodna je Babićeva iskustva učitelja i njegov način crtačke obuke Krsto Hegedušić »sistematizirao, razradio i popunio te je zadržan kao osnova rada pripravne crtačke škole. Za upotrebu je umnožen pod nazivom 'Metoda rada Babić—Hegedušić'«.[58]

Siječnja 1939. godine, izložbom u Osijeku, dolazi i do neformalne fuzije »ostataka« *Grupe trojice* i *Zemlje*. Do te su zgode prvi, poslije 1935, nastupali pod imenom *Grupe hrvatskih umjetnika* a drugi pod imenom *Grupe nezavisnih hrvatskih umjetnika*. Ilustrativno je za vrijeme, prilike i nastojanja o kojima smo govorili da obe grupe nalaze potrebnim istaknuti već u imenu svoju pripadnost nacionalnoj kulturi. Pretpostavka da su motivi tih deklaracija faktorom koji je odlučujuće utjecao na povezivanje interesa i akcije obiju strana — sve do spomenute fuzije — bila je mnogo osnovanija nego što se, možda, činilo i nego što se, možda, htjelo priznati. Nastupajući, poslije osječke smotre, prvi put u novome sastavu pred zagrebačkom publikom, udruženi će se slikari (Lj. Babić, I. Generalić, K. Hegedušić, Ž. Hegedušić, E. Kovačević, Z. Mušič, V. Svečnjak, G. Stupica, N. Đorđević—Tomašević, E. Tomašević, M. Ehrlich—Tompa, K. Tompa, F. Vaić) i jedan kipar (V. Radauš) predstaviti pod imenom *Hrvatskih umjetnika*.[59] S jasnom namjerom da se naglasi kontinuitet rada *hrvatskih umjetnika*, okupljenih u dvije matične i dvije »izvedene« grupe i njihovo desetgodišnje zajedništvo ta će smotra biti označena kao njihova XVI izložba.[60]

U vrijeme borbe za »naš izraz« zagrebačka je izložba Georgea Grosza, priređena zajedničkim pregnućem najustrajnijih boraca za samobitnost hrvatskog likovnog izraza, pokazala da tu borbu treba shvatiti kao napor da se pučka predaja, kao iskonsko i najpostojanije utočište posebnog narodnog izraza i općih, univerzalnih — ne samo arhetipskih — slika (sadržaja) učini živodajnom osnovicom individualnome djelu ali ne i jedinim njegovim smislom, ne i jedinim njegovim izvorom, ne na razini mitsko-legendarnoj (za razliku od Meštrovića i Račkog), ne na razini folklorno-anegdotalnoj (za razliku od Bužana i, djelomice, Vanke) nego na razini kromatskoj; u posebnosti likovnih elemenata; »boje i sklada«, onih elemenata koje su, kao bitne, kao *čiste* spominjali i pioniri astratizma.

S druge strane, u vrijeme diktature, kad su, kraljevskim proglasima, narodi pretvarani u plemena a narodno se ime, posebnosti i tradicije poricale i gušile, borba je za reafirmaciju narodnog (pučkog) stvaralaštva i za demokratizaciju kulture (bivajući borbom za kulturni entitet naroda, za njegovu samobitnost) postajala dijelom opozicije unitarističkom teroru i praznoj slami njegovih kulturnih mitova. Pučki je karakter svega životnog u hrvatskoj kulturi predmnijevao i onu puntarsku, rebelsku, republikansku utopiju koju nikad nije prestala sanjati i stvarati. Braneći neke posebnosti, ističući neke kulturno-historijske i formalno-likovne značajke hrvatske pučke umjetnosti koje mogu poslužiti u stvaranju suvremenog, individualnog izraza, Babić i Hegedušić zastupaju tezu da je nacionalno pretpostavka inter-nacionalnog; borba za demokraciju u Hrvatskoj uvijek je značila otpor provincijalizaciji: borba za osnovna prava pomagala je ispunjenju pravih mogućnosti.

U hrvatskom je slikarstvu povratak prirodi bio, u pravilu, povratak realnim datostima okružja; odlučnije krajoliku nego posoblju, bitnije zemlji nego predmetima, više specifičnom (hrvatskom) podneblju nego anonimnom (građanskom) inventaru. Najposlije, krajolik je bio primarna realnost, stvari tek sekundarna.[61] Ako je, dakle, povratak prirodi bio povratak realnosti određenog pejzaža a nije bio iznalazak Arkadije, nije bio »otisnuće za Kiteru«, onda se u nas taj povratak realnosti zbio kao povratak selu. Tako je, slijedeći jednu univerzalnu ideju, hrvatsko slikarstvo, otkrivalo zavičajni svijet i nacionalne determinante. Pritom ono nije sužavalo univerzalno nego ga je proširivalo. »Dostojevski izvanredno duboko primjećuje u jednom svom romanu da je njegov junak, što je više bio nošen općečovječanskim idealima, sve manje zapažao i volio svoje bližnje. Vi ne možete poznavati ono daleko ako ne poznajete ono kraj vas. Gubitkom (. . .) zavičaja čovjek se nađe u praznini, često opkoljen samo apstrakcijama (. . .) Univerzalnost je usađena u zavičaj svakoga od

---

40 v. Književnik, Zagreb, IV/6, 1931, str. 261.
41 Jerolim Miše: *Izložba Zemlje*, Hrvatska revija, Zagreb, VI/2, 1933, str. 116—119.
42 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 233.
43 Isto.
44 Ljubo Babić: *O našem izrazu;* cit. izd., str. 28.
45 *Udruženje likovnih umjetnika »Zemlja«*, Književnik, Zagreb, II/7, 1929, str. 267.
46 Isto.
47 Ljubo Babić: *O našem izrazu;* cit. izd., str. 29.
48 Miroslav Krleža, predgovor u: Krsto Hegedušić: PODRAVSKI MOTIVI (trideset i četiri crteža), Minerva, Zagreb 1936, str. 21.
49 O grupama se (*Trojica, Zemlja*) Miroslav Krleža nije izjašnjavao ali je, pisao o Vladimiru Beciću (1929. i 1931) Jerolimu Miši (1931) i Krsti Hegedušiću (1933).
50 Jerolim Miše: *Izložba »Zemlje«*, cit. izd.
51 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd.
52 Tako su iz citirani Mišin osvrt otisnuta po jedna reprodukcija M. Detonija, Ž. Hegedušića, Đ. Tiljka, O. Postružnika, A. Mezdića, po dvije I. Generalića i Ede Kovačevića i četiri K. Hegedušića (1 u boji).
53 »Zar će Zagreb mirno slušati da Krleža govori o Hrvatskoj književnosti? ZAGREBČANI! — SVI NA PREDAVANJE!«, v. faksimil integralnog teksta: Kolo, Zagreb, VI (CXXVI) 7, 1968, str. 75, tb. IX.
54 v. Kolo, Zagreb, VI (CXXVI) 7, 1968, str. 76, tb. X i str. 115.
55 Lj. B.: *Izložba Georga Grosza*, Hrvatska revija, Zagreb, V/1932, br. 5, str. 335.
56 Miroslav Krleža: *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*, Jutarnji list, XV, br. 5229, Zagreb, 1929.
57 v. Književna republika, Zagreb, IV/2, Zagreb 1927; ESEJI I, Minerva, Zagreb 1932.
58 Lj. Babić: *Crtanje i slikanje;* SPOMENICA AKADEMIJE LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU, cit. izd., str. 45.
59 *XVI Izložba hrvatskih umjetnika* (katalog izložbe), Umjetnički paviljon, Zagreb, 19. XI — 3. XII 1939.
60 Do toga se broja na jednoj strani došlo zbrajanjem izložbi *Grupe trojice* (9), *Grupe hrvatskih umjetnika* (4) i Ljube Babića (1) a na drugoj strani zbrajanjem izložbi *Zemlje* (8) i *Grupe nezavisnih hrvatskih umjetnika* (6), što daje po 14 izložbi na svakoj strani; zajednička izložba u Osijeku označena je kao XI po redu, a zagrebačka kao XVI.
61 Glavni pobornici »našeg izraza« izraziti su pejzažisti: sva su najbolja Babićeva djela krajolici i gotovo su sva Hegedušićeva djela toga doba krajolici ili figuralne kompozicije »u prirodi«.

nas (. . .)«.[62] Tako je zatvoren krug kojemu je na početku stajalo, već spominjano, traganje »za onom hipotetičnom podlogom, što je Dostojevski zove počvom«. Da otkriće zavičajnog nije poticalo izolacionističke iluzije dokazom je izložbeni život Zagreba i izlagačka praksa *Grupe trojice* i *Zemlje*.[63] Hrvatska je kultura naglašeno kritična prema nekim modernističkim nastrojenjima i, pomalo, tradicionalistična: uvijek svjesna svoje društvene zadaće i njome, kojiput, sputana; nedostatno svjesna darova intuicije; pomalo i odgojna, didaktična što će reći, gdjekad, suviše namjerna i sračunata; češće trijezna nego opojna, češće korisna nego zanosna, češće razborita nego lucidna; politična i polemična od iskona ona ne zazire od pragmatičnih ciljeva, ona se ne stidi svoje »nečistoće«: da bude izrazom individualne i kolektivne psihologije, individualne i kolektivne svijesti, znaka i podloge, poriva i funkcije.

Tradicionalnoj suzdržljivosti hrvatske kulture nije teško iznaći objektivne razloge i nije, isto tako, nemoguće otkriti svojevrstan (historijski) etos kojim je hrvatski artifex kovao, u svome jeziku, svojim izričajem, analogno otkucajima svjetskoga bila.

Stanovitom se tradicionalističkom dispozicijom hrvatsko slikarstvo nije moglo kompromitirati kao protusvjetsko: dočim je to *tradicionalno* obuhvaćalo i širu, evropsku baštinu (Goya—Manet, Brueghel—Grosz, Corot—Cézanne). Babić je, ilustrirajući svoje (taineovske) teze o hrvatskom izrazu u Dalmaciji došao, naposljetku, do van goghovskih i, možda, derainovskih sigli. To je doduše grešna misao spomenemo li se njegova »čistog nepatvorenog pojma naše ljepote«; ali samo pod pretpostavkom da ta čisto naša ljepota nije preambiciozno i nerealno zasnovan cilj odnosno, da je apsolutno a ne relativno mišljena. Budući da se pretpostavke toga čistog izraza ne ostvaruju kao apsolutno čiste to ovu prividno apsolutivnu formulu možemo odjednom pročitati i kao realnu: ako, naime, *čisto* ne označava mitologetsku (tj. ideologetsku) nego realističku (tj. relativističku) razinu po kojoj je nepatvorenost i čistota naše ljepote i »našega izraza« ona i onakva kakvu dopuštaju ili omogućavaju objektivne pretpostavke toga izraza. Drugim riječima ta bi čistoća bila zapravo adekvacija i ne bi isključivala mogućnost srodstva sa onim ostvarenjima kojih su (taineovski) izvori bili srodni. Ako se Provansa i Dalmacija u nečemu bratime, ako Arles i Solin — od amfiteatra do kupusa — imaju dodirnih točaka onda Ljubo Babić ostaje »čisto naš« i, dakako, bezgrešan.

Kad se polet *trojice* i *zemljaša* već bio primakao zenitu — godinu dana prije raspada prve grupe i policijske zabrane druge — osnovana je bila, 1934, nova zajednica: *Zagrebački likovni umjetnici*.[64]

Ljubo Babić tvrdi da je u toj grupi »bio odlučan upliv ne toliko likovni već društveni bivših Medulićevaca na čelu s Meštrovićem«.[65]

Opisavši je kao najheterogeniju od svih grupa, Babić će kazati: »Kod nje je bila očita tendencija da se bez osobitog izbora okupi i okuplja što više likovnih radnika i da bude brojem ne samo najjača, nego i jedina odlučujuća i jedina o kojoj treba voditi računa kod svih nabava i poslova, što ih je vršila državna vlast ili banovinska ili gradska, kako je to pokazala njihova najveća priredba 'Pola vieka hrvatske umjetnosti' (1938)«.[66]

Sve je to, uostalom, kazano i u samom predgovoru, u katalogu I izložbe *Zagrebačkih likovnih umjetnika:*

»Smatramo da se likovne orijentacije pojedinih grupa trebaju respektirati, ali staleški interesi treba da su iznad interesa grupa«.[67]

Zanimljivo je da su među brojnim izlagačima nazočni i nekoliki otpadnici *Zemlje* a i neki koji su s njom još bili povezani. To je dostajalo da upozori na početak osipanja *Zemlje* ali i pritajeno rivalski odnos grupe oko Ivana Meštrovića.

Izbjegavajući teorijske ili programatske konfrontacije ta se treća grupa na samo zbog *društvenog upliva bivših Medulićevaca* našla između dvije vatre: apstiniranje od ideoloških i formalnih programa nije joj moglo osigurati naklonost pa čak ni ravnodušnost onih koji su takva određenja zahtijevali. Neutralnost u borbi za »naš izraz« i *načelnu* nezainteresiranost — u ime »viših« interesa — Ljubo im Babić nije oprostio; zato ih je i definirao kao klub socijalne skrbi.

Međutim je, istini za volju, u stalnom nastojanju oko rješavanja staleških pitanja ta heterogena grupa ipak bila na korist hrvatskoj kulturi. Na njihovim su izložbama nastupali, pokraj cijele svite prosječnika i nekoličine diletanata, i mnogi značajni djelatnici; to se posebice može reći za kipare kojih u *Grupi trojice* nije nikad bilo i kojih u *Zemlji* nije više bilo. Kiparski je udio na izložbama *Zagrebačkih likovnih umjetnika* bio, naprotiv, najznatniji; za ondašnje hrvatske prilike — reprezentativan.[68]

Osim toga, kriterij je »drugarskog povjerenja«[69] i mogućnost svih članova »da izlože što ih je volja«[70] — ostavljajući, doduše, mjesta i mediokritetskim pekmezarijama — širom otvorio vrata slikarima zanosa i gestualne spontanosti (I. Job), vrhunske — »dekadentne« — rafiniranosti (M. Tartaglia) ili dekorativne brzopisne kaligrafije (M. Uzelac). Te sastavnice suvremenog izraza i te značajke hrvatskog slikarstva zalud bismo tražili i u *trojice* i u *zemljaša*; štoviše, neke su od tih značajki — ne samo implicite! — jedni i drugi smatrali likovnom kontrabandom; znacima iskorijenjenosti, povodljivosti, ako ne i likovne nepismenosti (trijebeći tako iz hrvatskoga slikarstva i neke od najvećih hrvatskih slikara).

III

Kao što se, po Matoševu savjetu, iz opijenosti domovinom budila ljubav prema svakom njezinu kutu tako se, u ova bedekerska vremena, kult domovine pretvarao u slikarstvu u *pejzažizam;* manufakturu (u proizvodnom smislu) kulta zemlje (u ideologijskom smislu) što je neprestance obnavljalo pretpostavke politizacije krajolika u slikarstvu pa, prema tome, i slikarstva samog .

Nakon kostumerijskih alegorija Vlahe Bukovca *(Hrvatski narodni preporod)*, satova nacionalne povijesti u melodramama Otona Iveковića *(Smrt Petra Svačića)*, genre-idila Nikole Mašića, »prizora iz narodnog života« Jose Bužana — sve one didaktične romantike što se s kraja XIX prelijeva u prve

godine XX stoljeća — u četvrtom se desetljeću napokon pojavio i konstimirani pejzaž. Moderna ta stečevina ne počiva, kao što se prečesto isticalo, na teatralnosti Babićevoj (te je herojske vidike, pejzažne scene s dubokim perspektivama i visokim motrištima on mogao vidjeti na slikama i grafikama, svoga učitelja Mencija Clementa Crnčića pa ne znam, pravo govoreći, nije li u tome uvijek bilo malo više oficirske nego teatarske poze); bliže je istini kažemo li da počiva na ideologičnosti, na »idejnosti«, da se zasniva na nacionalnim — uvijek tipičnim i karakterističnim: stoga i tipskim i karakternim — obilježjima.

Taj je pejzaž kostimiran *iznutra*. On nije i ne mora biti drečav, preciozan ili našminkan ali zahvaljujući taineovskoj teoriji glavnog (dominantnog) svojstva on ne može ne biti tipičan. U njemu je više realističnosti nego realnosti što znači da je eklektičan, statističarski prosječan i reprezentativno ilustrativan. To je osobito vidljivo na dalmatinskim pejzažima Ljube Babića: oni su, ne samo u očima Babićevim nego i doista, *tipičnije* slike Dalmacije od svega što su hrvatskom slikarstvu dali Vidović, Tartaglia, Plančić ili Job (kojih su djela neusporedivo *individualnije* slike iste pokrajine). Sistematičarski duh Babićev bio je i inače sklon racionaliziranju — stvaranju tipova. Njega, nasuprot prvom dojmu, potiču ideje a ne krajolici i odatle nezatomljiva ilustrativnost (to-je-tako) i, jednako, stanovita poučnost (to-se-tako-radi) njegovih djela. Pejzažima iz Dalmacije on je ilustrirao svoje teze o »našem izrazu« — točnije: o bipolarnosti »našega izraza«. Ako je, stoga, ideologija ona podloga na koju on projicira svoje krajolike — udovoljavajući tipičnom a ne posebnom, kolektivnom a ne individualnom, općenitom a ne konkretnom onda bi, prema terminima instruktivne trodiobe suvremenog hrvatskoga pjesničkog iskustva što ih ustanovljuje Zvonimir Mrkonjić[71], Ljubo Babić bio slikar »iskustva prostora«, Ignjat Job, zacijelo, slikar »iskustva egzistencije« a Marino Tartaglia slikar »iskustva jezika«. Babićeva se reprezentativna naškost, da ostanemo pri Mrkonjićevom nazivlju,[72] realizira u koordinatama *zemlja/povijest* što nam pak dostatno govori o imanentnom kostimu ili, manje zazorno, o imanentnom ruhu Babićeva, a dijelom, svakako, i Hegedušićeva krajobraza.[73]

Ta djela, zametnuta u trijeznoj analizi naših likovnih prilika, razborito se i logično upućuju iz univerzalnoga u posebno — od povratka prirodi kao Weltanschaunga do domovinskog pejzaža kao (dijela) ideologije — uza sav svoj neosporni smisao — ne mogu obezvrijediti sva druga nastojanja; od *metafizičkih*, u kojima se povijest pričinjala alegorijom prirode pa je i sama (povijest) bila tek slika svjetskoga reda do *formalno jezičkih* u kojima se vrhovništvo prakse (djelanja, akcije) može protumačiti i kao dokidanje posredničke značenjske i sadržajno-razmjenske dimenzije slikarstva.

Treba, naime, reći da su se mnogi značajni slikari utjecali pobjednim idealima onoga doba — redu, prirodi, tradiciji — mimo svih oblika politizacije slikarstva.

Emanuel Vidović (1870—1953) »prvi je naš umjetnik, koji je svoj način i izraz potražio izvan šema akademizma«[74]. Od svojih je mladenačkih pejzaža iz Chioggie, potkraj prošloga stoljeća, desetak godina prije Josipa Račića, otvarao drugačije pute hrvatskom slikarstvu. Vibrantnim je potezom i snažnim kolorističkim akcentima vodio impresionistički dnevnik preobrazbi objekta u svijetlu. Njegova sintaksa nije poznavala tzv. sintetičan oblik što nam se ukazuje u mirovanju predmeta pod nepomičnim izvorom svjetlosti istog inteziteta. Put toga slikara, kojega su nekolike razvojne faze mnogo manje dramatično oscilantne nego se to negda činilo i najznatnijim našim kritičarima, kolikogod da je osobit — toliko je i anticipacija i sažetak dominantnog tijeka hrvatskog slikarstva tridesetih i ranih četrdesetih godina ovoga stoljeća. Od stanovite objektivističke (»realističke«) komponente, koja upada u oči na početku njegova samostalnog rada, od proimpresionističkog krepuskolarnog plenerizma do postimpresionističkog intimizma, sobnih štimunga i proplamsaja geste kojom ruka, u zračnom kovitlacu, pomnije kazuje uzrujanja duše nego što bilježi stanja prirode (*Trogir poslije kiše*, 1938; *Kod Kamerlenga*, 1938; *Trogir*, 1939); do trogirskih gvaševa kojima će, poslije rata, biti zaključena osebujna, vidovićevska, impresionističko-

---

62 Ivan Supek: *Mi smo odgovorni za ono što će se zbiti* (poznate ličnosti odgovaraju na pitanja čitalaca), Vjesnik, XXXII (8647, Zagreb, 16. ožujka 1971. str. 7.

63 Osim citirane izložbe G. Grosza, spomenuti je, kao gosta *Grupe trojice*, poznatog njemačkog slikara M. Pechsteina, a kao goste *Zemlje* bugarske *Nove hudožnike* i srpskog slikara Petra Dobrovića. Baš u tim godinama očituje se sve veći porasta broja inozemnih smotri u Zagrebu. U deset godina, između 1920. i 1930. registrirano je u »Popisu značajnijih likovnih izložbi u Zagrebu 1901—1941« (u dodatku Babićevoj UMJETNOSTI KOD HRVATA, cit. izd., str. 243—245) samo 5 izložbi inozemaca i još 4 izložbe srpskih i slovenskih slikara dok će u slijedećem desetljeću, 1930—1940, biti zabilježeno petnaestak inozemnih izložbi i desetak nastupa slovenskih, srpskih i makedonskih slikara. Dodamo li tome kritički rad Babića, Batušića i drugih, uvijek otvoren prema evropskim vrijednostima, Krležinu pohvalu evropeizacije (esej o Beciću), Cesarčevo propagiranje sovjetskih iskustava vidjet ćemo da među glavnim pobornicima »našeg izraza« u Hrvatskoj nema izolacionista. I u časopisima, izrazito nacionalno orijentiranim, nalaze se mnoge potvrde toga smjeranja u dijaloge a ne u izolaciji. (Zadnji svoj tekst objavio je Theo van Doesburg, da navedem samo jedan primjer, u Hrvatskoj reviji, a pisao ga je pred smrt, na zamolbu uredništva, specijalno za taj časopis)!

64 Na korici: kataloga I izložbe: *Zagrebački umjetnici*, u tekstu: *Zagrebački likovni umjetnici*.

65 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 233.

66 Isto, str. 234. (U Novoj Evropi, knj. XXXI, br. 12, Zagreb 26. decembra 1938, u članku *Nezadovoljni umetnici i njihovi pokrovitelji* (Povodom Izložbe »Pola vijeka hrvatske umjetnosti«), str. 404—408, nalazimo popodatke da su — inače nepotpisane — tekstove u katalogu napisali: uvod — dr Ivo Tartaglia; izveštaj o izložbi — Đuro Tiljak; prikaz rada *Hrvatskog društva umjetnosti* — dr Ivo Šrepel.).

v. katalog I izložbe *Zagrebačkih umjetnika*, Umjetnički paviljon, Zagreb 1934.

68 To su: I. Meštrović, I. Kerdić, F. Kršinić, A. Augustinčić, I. Lozica, H. Juhn, G. Antunac, J. Turkalj, V. Radauš i dr.

69 v. katalog I izložbe *Zagrebačkih umjetnika*.

70 Isto. (»Pod žiri potpadaju samo oni umjetnici koji do sada nisu izlagali«.).

71 Zvonimir Mrkonjić: SAVREMENO HRVATSKO PJESNIŠTVO, I (Razdioba); prema rukopisu.

72 Isto.

73 Narav njihovih primjedbi »nepolitičnima« vrlo je ilustrativna. Hegedušićev je termin ekskomunikacije lapidaran: larpurlartizam! Babićev je način drugačiji: Vidoviću zamjera da je talijanizirao Dalmaciju, Tartaglia mu je, kad treba objasniti njegovu posebnost, odvjetak stare, romanske obitelji.

74 Slavko Batušić: Pola vijeka hrvatskog slikarstva (Slikarstvo zagrebačkog središta); POLA VIJEKA JUGOSLAVENSKOG SLIKARSTVA 1900—1950, (katalog izložbe), Zagreb 1953, str. LX—LX.

-ekspresionistička sintaksa *(Trogir*, 1947; *Jutro u Trogiru*, 1951; *Kamerlengo, Trogir*, 1952). Ako izuzmemo neka od tih djela, (pejzaže iz 1938/1939. godine) — čak ni Jerolim Miše, dok je ispisivao svoj *heureka!*, godine 1944, nije znao da postoje ti krajolici[75] — ostaju kao općenito najpoznatije i najcjenjenije Vidovićeve slike iz vremena oko 1940 — odlučne za formiranje predodžbe o njegovu djelu i evoluciji kojom je bilo zahvaćeno — enterijeri i mrtve prirode. Na kraju su toga razdoblja te slike bile ovako rezimirane:

»Uravnoteženost prostora i kompozicije, disanje predmeta u svijetlu i sjeni, duboko ozbiljna orkestracija boje, potpuna razrađenost svih pojedinosti i njihovo svođenje do površinskog jedinstva, sve je to bilo dano ingenioznom vještinom.«[76] Primjedba kojom se ponajprije ističe konstruktivna nadmoć djela koje slovi kao impresionističko mogla bi se učiniti i neskladnom ali je u »slučaju Emanuela Vidovića« ne samo od 1937. godine nego i u njegovim prvim počecima taj konstruktivni mar — »uravnoteženost prostora i kompozicije« — čini se karakterističnom crtom njegova talenta. »Površinsko jedinstvo« Vidovićevih slika ne ostvaruje se na uštrb prostorne logike. To ne začuđuje: u mladosti Vidović je slikar ljudskog djela: slikar starih urbanih česti, slikar zgrada i mostova a gdjekad, još i uže, slikar spomeničkog uresa na monumentalnom zdanju: slikar portalne plastike, oltarnog reljefa, grobne ploče, crvotočnog raspela. Čak i u pejzažu on je kao motrilac okrenut ljudskom a ne prirodnom, konstruktivnom a ne stihijskom, gradnji a ne rastu; slikar impostiranja djela u prirodu. Stoga je umjesno reći da je on slikar *uljudbe prirode*, izdanak prastarog civilizatornoga iskustva što se, nedvojbeno, taložio ne samo u Mlecima njegova školovanja nego i u Splitu njegova življenja.

U mladosti, slikar horizontalno i sferno komponiranih, širokih urbanih i lagunskih panorama pod starost će upraviti pogled enterijerima splitske i trogirske stolne crkve, da bi iz njih iznio niz slika u kojima će tok jedinstvenog prostora ili prožimanja više prostornih jedinica biti artikuliran dijagonalno (dubinski) »snimanim« masama dok mu nizanje stupovlja, lukova, nišâ omogućava konstruiranje golemog prostora što ga perforirane stijenke dijele i množe. Pod iskričavim cvatom luminističkih senzacija ti se muževno zacrtani prostorni zgibovi proziru kao čimbenici iluzionističkog oprostorenja i one »géométrie secret de la peinture«, velikog reda kojim je tadanji Vidović nadmašio pretežan dio svoga prethodnog opusa — a stoji taj slabo isticani novi kvalitet[77] u izravnoj, uzročnoj svezi sa toliko naglašavanim rasvjetljavanjem tona — i zasjenio sve svoje bliže i dalje izdanke ili srodnike u hrvatskom slikarstvu; ponajprije samoga Jerolima Mišu a zatim i Ljudevita Šestića — najznatnije naše impresioniste kojih djela od konstruktivističkog tišleraja tridesetih godina tijekom vremena nezaustavljivo idu astrukturalnom, razlivenom, impresionističkom impresionizmu u kojemu se paleta, kao u Miše, znala izlizati do gola; do bezvučne smeđe kožice ili, kao u nesretnim, poznim trenucima Šestićevim, pretvoriti u puderijeru.

U doba parcelizacije integralnog iskustva evropskog slikarstva — točnije: u vrijeme snažnih odjeka toga zbivanja i u našim stranama — baš nekako o Vidovićevoj smrti (1953), pokazalo se da je njegovo djelo (osobito ulja i gvaševi poslije 1937. godine — rani i najraniji njegove slike tada još, naime, nisu bile ponovo otkrivene) — naporedo s Junekovim — najpoticajnije od svega što je u nas stvoreno: prvi osjećajući, drugi (već i) misleći (u duhu denisovskog vjeronauka) da je slika, ponajprije, oslikana površina te ništa na njoj nije i ne može biti u »drugom planu«, »otraga«, »u pozadini«.

Marino Tartaglia (1894) vratio se, poslije višegodišnjeg izbivanja u Hrvatsku 1931. godine prihvativši mjesto profesora na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu. Junačka djela njegove mladosti ali i svi oni utjecaji što se kao putokazi upleću u djelo mladoga slikara bijahu već odavno premašeni: prvu Tartaglinu sintezu zaključuje svjesna i dramatična kolizija plastičnog i linearnog *(Češljanje*, 1924/25). Za boravka u Francuskoj, godine 1928. nastaju slike *(Moj atelier u Parizu, Tvornica* i dr.) koje su vjerojatni početak druge Tartagline velike sinteze: »slika mora pomiriti sve oprečnosti . . . «[78] Osnovni je uvjet toga pomirenja ploha koja sve prostorno (i onako) svodi na slikovno. Počinje proces linearizacije: u *Intérieuru s Toticom* (1930) svi su oblici predstavljeni oblikom same slike: u četvorinama ploha. Horizontalno-vertikalni tj. ravninski ritam potisnuo je dijagonalno tj. dubinsko (prostorno) gibanje. Istodobno je odgovarajući tome novom zadatku, valerska modelacija volumena ustupala mjesto kolorističkoj artikulaciji plohe. (Ni tada ni poslije nije međutim Tartaglino kolorističko harmoniziranje imalo ništa zajedničkog s orgijastičkim kolorizmom fovista ili ekspresionista). Nedugo poslije početka svog drugog i dugog puta — a ipak s već ostvarenom prvom paradigmom svoje vitae novae — stiže Tartaglia u Zagreb na samom početku najburnijeg desetljeća njegova likovnog života i započinje po strani, tada još vezan s beogradskom grupom *Oblik*, niz svojih ključnih djela *(Akt s leđa*, 1931; *Suho cvijeće*, 1931; *Voće*, 1932; *Iz ateliera*, 1933; *Moja žena*, 1936; *Biševo*, 1936). U njima je, naime, novo prostorno osjećanje — na mahove tako zamjetno i u dotadanjem Tartaglinu djelu — suspregnuto izuzetnom kulturom započinjalo racionalističku avanturu: ekstrahiranje slike iz slikarstva umjesto ekstrahiranja slikarstva iz mnoštva slika. Danas bi se reklo da je Tartaglija, braneći se od kulturnopovijesnih, pamtilačkih, kastrativnih sipinâ počeo razgrtati volumene da bi se oslobodio kontinuiranja i došao do tabulae inpictae; da bi se iz perspektivističkog Vorzimmera probio do altamirski gologa zida. Do simboličkog svog znaka probijat će se Tartaglia polagano, desetljećima ali je činjenica da su prvi strukturalni pomaci i prva morfološka očitovanja toga smjeranja došli do izražaja između 1932. i 1936. godine. Naporedo s procesom linearizacije prostora započinje proces multiplikacije predmetnih sadržaja tj. vidni doticaj stvarnosnog inventara i metastvarnosnih ugradnji: počinju se tako stvarati predmeti u predmetu: cvijeća-glave, vrčevi-torza i drugo. Podloga i platno postaju aktivni dijelovi površine: grube teksture platna »rastavljaju« površinu (slično efektu krupnoga zrna u fotografiji); *Portret gđe Simić*, 1940), bjelina podloge izbija kao podsjetnik da *iza* nema ničega *(Portret gđe Mahić*, 1945) a brzopis konstrukcije ostaje čitljiv i giacomettijevski jasan. Slika, još jednom, nema dna i kao da nema ni početka *(Portret gđe Kršinić II*, 1942). Tako je u pomnu izrađenost Tartaglinih slika ukalkulirano i izrađivanje njihove

»nedovršenosti«. To veliko djelo nastajalo je kao izazov sudbini: uvijek na domak intimizmu što će ga, tako reći iz njega samog, ispersiflirati s onim spodobama *drugog* ili, točnije, mogućeg koje čuče u svim ponuđenim likovima, s onim nagovještajem drugog i drugačijeg što razara realno i prikazano budući da gubimo sigurnost i ne znamo što je od dvoga realno — ono što se bolje vidi ili ono što je bolje skriveno — ili je pak realna tek ta nesigurnost, to raslojavanje realnosti jednog i jedinstvenog na uvjetne tj. relativne realitete kontradiktornog. Za *zemljaše* Tartaglia je morao biti larpurlartist par exellance, za *Trojicu* — četvrti. Drugim riječima: »Proćućeno i cizelirano umieće M. Tartaglie stoji sasvim odvojeno od ostalih naših nastojanja i pojava.«[79]

U *Ljubi Babiću* (1890) spekulacija je uvijek sustizala intuiciju pa su, nimalo slučajno, u njega slikanje i tumačenje slikarstva nerazlučno povezani. Premoć je kritičkog duha bila uzrokom da se to tumačenje zbivalo i u samom slikarstvu: Babić je u mnogoj prilici bio ilustrator svojih spisa. To, naravno, ne znači da je izbjegao svim drugim utjecajima (još 1917. godine Krleža će zamijetiti njegov eklekticizam[80]). Nije li, međutim, time rečeno da je i sa sobom, kao i s drugima, Babić davno zapodjeo polemiku?

Područje je Babićeva rada golemo a na svim tim stranama snalazi se on vrlo dobro: sav mu posao resi jasnoća tek gdjekad zamjećujemo da joj je izvor i u izbjegavanju »zadnjih pitanja«, u odgojiteljskom pojednostavljivanju. Oštar ocjenjivač, energičan djelatnik široke kulture, ustrajan i inteligentan, s lakoćom je obavljao posao nekolicine prisiljen — što je i razumljivo — da u isti mah istrajava oporbe s kojima se rijetko sudara jedan jedini čovjek. To će ga navesti da na početku svoga najplodnijeg i po hrvatsku umjetnost najvažnijeg razdoblja (1925—1945) razmotri nezavidan položaj slikara i likovnog kritičara u istoj osobi. Programi koje ističe, slike koje slika i sudovi koje izriče prisilit će ga da sluša »zgražanje, navodno nerazumijevanje, dobronamjerno savjetovanje, a i skrivene prijetnje u svim skalama direktno ili indirektno, bilo sa ljevice, bilo sa desnice, bilo opet u isti čas s jedne i druge.«[81]

Nazori su Ljube Babića najsustavnije izloženi u eseju *O našem izrazu*[82], zatim u uvodnom tekstu knjige *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*[83], odnosno, prošireno, u uvodu knjizi *Umjetnost kod Hrvata*[84].

U osnovi njegova su shvaćanja taineovska: umjetnost je djelo pojedinaca ali je djelovanje pojedinaca determinirano »dominantnim značajkama« (rasa, sredina, moment) tako da se »unutrašnji čovjek« izražava kao kolektivni čovjek (rasno-nacionalni, geografsko-klimatski, političko-socijalni i, najposlije, povijesni produkt). Osobitu važnost pridavao je Babić faktoru tla (sastojnici *sredine*). Povijest se u Babićevu razmišljanju pojavljuje kao negativna i, štoviše, negatorska sila kada je riječi o umjetnosti Hrvata: »Kad promotrimo likovni život u oba dijela naše domovine, vidimo jasno, da su naši izrazi u prošlosti bili ili potpuno vjerni prijevodi ili nespretno hramanje za tuđim naprednijim, razvijenijim, bogatijim izrazima. Ipak je gdješto bljesnula iskra, tu i tamo probila je kostim i tuđu koru koja naša slutnja!«[85]

Povijest zapravo simbolizira borbu izvornog narodnog bića (tj. svijesti kojom se to narodno biće »određuje spram vanjskoga svijeta u vremenu i prostoru«) protiv odnarođivačkih sila što su, stjecajem prilika, neprestance udarale o samobitnost i samoopstojnost hrvatskog nacionalnog bića. Kako je razmjer i odnošaj tih dviju sila bio tijekom povijesti za Hrvate općenito nepovoljan to se konkretno povijesno zbivanje kazuje — i po hrvatski likovni izraz — kao poguban sraz dvaju temeljnih tipova »našega izraza« (dalmatinskog i panonskog) i mnogobrojnih, snažnih stranih utjecaja.

»Od potpunog sloma naš se organizam spasavao tako, što se krio u tuđi kostim i u njemu čuvao nešto svoga.«[86]

Zato se, u Babićevu teorijskom pokušaju, element tla javlja kao neke vrsti korektiv povijesnih — što će reći: transformativnih i centrifugalnih — djelovanja, kao protusila koje se bit sastoji u stalnosti; neprestance nazočnom iskonu iz kojega izvire svaki samobitni izraz: »I upravo ta povezanost o tlo, o zemlju, jest neobilazna, ona je urođena i bila je uviek živa i jaka u svim periodima i u najrazličitijim umjetničkim izrazima.«[87]

Odatle mu se nametnuo zaključak: »Ovi osebiti likovni izrazi uslovljeni su svojim krajem: kršom i kamenom ili panonskim masnim brazdama.«[88]

Takva kakva jest, Babićeva je vizura — premda u detaljima pozitivistička, intencijom realistička — utemeljujući »naš izraz« na elementima statičkim (izvoru, iskonu), na onome jednom-za-svagda pučke umjetnosti — u mnogočemu ipak idealistička; očito je naime, da iste norme ne mogu biti podjednako valjane u sferi kolektivnog i sferi individualnog stvaralaštva; očito je naime, da nebrojene potvrde arhetipskih simbola i univerzalnih tj. zajedničkih oblika (naročito pak u sloju kolektivnog) kao i česte podudarnosti prilika (geografsko-klimatskih, socijalnih i političkih) i srodnosti značajeva i naravi pojedinaca (u raznim sredinama i narodima) čine nemogućim *apsolutno čist*, samorodan nacionalni izraz o kojemu kao da sanja Babić: »I po tom i zbog toga prije ili kasnije morao bi izraz u samoj likovnoj umjetnosti izrasti logično do uzora, do idealne slike jednog naroda, odbacujući sve

---

[75] J. Miše (v. Slučaj Emanuela Vidovića, Vienac, XXXVI/1, Zagreb, ožujka 1944, str. 69) piše da se Vivodić »u svojoj najnovijoj fazi nije dotakao pejzaža«. Najnovija faza, prema Miši, počinje, otprilike, 1937. godine.
[76] Isto, str. 67.
[77] Tako, npr., nema o tome riječi ni u Kečkemetovoj monografiji o Emanuelu Vidoviću (Matica hrvatska, Zagreb 1959) iako je cijelo jedno poglavlje te knjige posvećeno enterijerima splitskih i trogirskih crkava.
[78] Marino Tartaglia: Marginalije; v. katalog izložbe slika 1917—1964, Umjetnički paviljon, Zagreb, 13. oktobra — 8. novembra 1964.
[79] Ljubo Babić, UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 219.
[80] Miroslav Krleža, Slikar Ljubo Babić, ESEJI III, cit. izd., str. 278.
[81] Ljubo Babić: Razgovori. Pro domo, Hrvatska revija, IV/12, 1932, str. 788—789.
[82] Tiskano u Hrvatskoj reviji, II/3, 1929, str. 196—202, a pretiskano u brošuri MAESTRAL, cit. izd., str. 24—29.
[83] Naklada Matice hrvatske, Zagreb 1934.
[84] Naklada A. Velzeka, Zagreb 1943.
[85] Ljubo Babić: O našem izrazu, MAESTRAL, cit. izd., str. 24.
[86] Isto.
[87] Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 7.
[88] Ljubo Babić: O našem izrazu, MAESTRAL, cit. izd., str. 24.

slučajnosti, sve neskladnosti, sve zapreke, sve tuđice u svrhu, da takav izraz bude što čistiji i što podpuniji.«[89]

Taj je nerealni zahtjev bio uzrokom mnogih nesporazuma[90] od kojih su neki — zasigurno mimo svjesna nastojanja Babićeva — umjesto da budu teorijom dvojnog jedinstva hrvatske likovne kulture[91] postajali školom razdora zbog želje i težnje Babićeve da hrvatski slikari budu ilustratori njegovih pogleda na složenu problematiku »našeg izraza«. Taj za Babićev inače iznimno značajni društveni rad nadasve karakterističan apodiktizam, ta neukrotiva ambicija odgajatelja da uči i ribu plivanju stvorila je podosta nesuglasica i dovela ga u nesretan sukob sa gotovo svim djelima što su kao ponajbolja očitovanja mediteranske kulture i kraške energije urastala i urasla, uz Babićeva predbacivanja, u korpus hrvatske umjetnosti i, na kraju, navela ga da u jednom koliko vrijednom toliko i preambicioznom pregnuću pokuša, kao gost na jugu dati primjere pravog izraza Dalmatinske Hrvatske. Načelno i teorijski nigda ali u praksi gotovo svagda njegova se Hrvatska sužavala na svoju sjevernjačku komponentu (i ono malo juga što ga je sam, ljetujući, uspio priskrbiti). Za ilustraciju bi mogla dostajati dva mišljenja; jedno iz 1930; o Plančiću, i drugo, iz 1934 — ponovljeno i 1943 — o Vidoviću. Evo ih: »Boje su kod Plančića dopadljive, gotovo slatke, intonacija žutkasta, po kojoj nevezano plove mrlje boja vrlo ukusno i vrlo dobro složene. Forme su naduvene i pomalo groteskne, kompozicija nije nigdje cjelovita i jedinstvena, ona je razbarušena i složena. Vidi se jasno, da amalgamiranje rastavljenih dijelova (često suprotnih) nije nigdje potpuno provedeno. Rafiniranost, iza koje se krije namještenost, a pomalo i afektacija.«[92]

»Treba svakako naglasiti, da je opus Vidovićev, uza sve pomenuto, bio značajan, jer je njegov pionirski rad probudio interes za umjetnost. Svakako njegov rad nije toliko organizatoran, kao, recimo, rad Jakopičev, ali je *za buđenje interesa za umjetnost* (kurziv I. Z.) u Primorju nada sve važan.«[93]

Tome je, danas, komentar izlišan. Vrijedi napomenuti da je između 1934. i 1943. Emanuel Vidović stvorio djela koja su, po prosudbi Babićeva druga i suborca (a u gledanju na dotadanje Vidovićevo slikarstvo umnogome i istomišljenika) Jerolima Miše bila, za hrvatsko slikarstvo, upravo kapitalna.

»Danas bi bila dužnost naših ljudi koji pišu o likovnoj umjetnosti, da iz temelja preizpitaju svoj sud o Emanuelu Vidoviću, jer ono, što on danas slika, ide u najznačajnije, što je naša umjetnost dala.«[94]

Babićevo sporenje sa gotovo svim značajnim nosiocima mediteranske ili, kako bi on precizirao, dalmatinske komponente hrvatske likovne umjetnosti ne bi nam bilo zanimljivo da su u pitanju tek osobni motivi. S Babićevim »kompleksom juga« dolaze, međutim, do izražaja zapreke što ih njegovoj kritičkoj akciji postavljaju aprioristička, teorijska »rješenja« u obliku recepata. Uostalom, »prednacrtanost« je, u istoj mjeri, svojstvena i njegovu slikarstvu. Oko godine 1930. on će, u nastojanju, da na primjeran način ovlada oblicima u punome svjetlu južnoga podneblja, naći — između Korčule i Pelješca — Vincenta van Gogha kao što je, četrdesetak godina prije toga, gonjen istom težnjom, van Gogh u Arlesu našao sebe. Ipak su očita i odstupanja od van Goghova poticajna stila; sve se razlike pokazuju kao posljedice svijesti o vlastitome biću i kao posljedice naravi. »Crtičavi je duktus spomenutih Babićevih djela na priliku najsitnije čestice Van Goghova rukopisa, ali dok u pismo vezuje Van Goghova slova samo naizmjenično širenje i skupljanje svesvijeta, rad planetarnih pluća, dotle u Babića prevladavaju pravocrtne skladbe; mozaička množina mrvica bez brzine i vrtloženja: u Van Gogha kozmomahija, u Babića kozmos tj. sve-mir otkrivenih dijelova.«[95] Možemo, možda, zaključiti da se Babić ne trudi da bude van Gogh a da pritom ne poreknemo da van Gogha pokušava učiniti Babićem. I ne bez uspjeha! (Vapnenački kamenjar priskače u pomoć münchenskoj tradiciji.)

Do godine 1934, on je uglavnom apsolvirao van Goghove sugestije u nizu slika kojih značenje nije maleno. Neki ih kritičari, štoviše, drže »najsretnijim časovima« slikarevim.[96]

»Ima u svim tim pejzažima i marinama izvjesna tiha i podsvjesna čežnja za vječno slikovitim dekorativnim efektima, — ali kako su promišljeni, harmonični i zvučni ti Babićevi efekti!«[97]

»Tiha čežnja« vodi ga *traženju* efekata; zato u Babića i jest sve promišljeno: njegov znak nije kret nego poza: krupna, gosparska, starinska. U njega je, do »vangoghovske faze« — a i poslije nje — obična neka šturost i tvrdoća za koje nije dostatno reći da izviru iz racionalističkog mu ustroja. U njega se zapaža višak i manjak metrije. Ističe se »prirođenom sklonošću za dekorativno«[98]; tome bismo daru mogli dometnuti prijeznost motritelja, izrazit smisao za grafičku, linearnu artikulaciju, za graditeljev snažan i odlučan potez što je i sintetičan i ekspresivan . . . Ostaje, međutim, primjedba da nije »anatom na istoj razini«.[99] U rješavanju figuralnih kompozicija i crtežu figure uopće daleko zaostaje za Becićem pa čak i Mišom. Kao portretist — sa značajnom iznimkom jednoga autoportreta (1938) — ne pokazuje on osobita smisla za psihološku karakteristizaciju; njegov mu osobni Weltanschauung ne dopušta da se pozabavi Weltanschauungom drugoga; nije stoga ni čudno što su mu autoporteti i jedini psihološki portreti; jedina djela u kojima autocentričnost portretiste nije ništa oduzela portretiranome.

Ima u njega osjećaja za materiju; oživljavanja površine pikturalnim reljefom; u tome osjetno nadmašuje gdjekad pretjerano zalizanog Becića i češće mlitavo vibrantnog Mišu. Babić sjajno vlada »žbukom« svoje umjetnosti; on je velik zidar slikarstva ali skroman demijurg. U njega materija živi; ali je to materija uljene boje: ista u svakoj ulozi, u svim zadaćama, na svakom mjestu. Ta materija dokazuje samu sebe ali ne pobuđuje iluzija; slobodnije rečeno, haljine su njegovih djevojaka od ulja a ne od tkanina. Nedostaje mu zračnosti, lakoće i raznovrsnosti; u poznatome *Pejzažu sa Koločepa* (1934) ribarske mreže prebačene preko pritki čine se kao krovovi; on ne razlikuje kanalicu od konopa, zid od paučine.

Za Babića osobno, dalmatinski pejzaži (1930/1934) znače sretno oslobađanje od predstavljačko-atelierske komparserije: na suncu neće izdržati sve ono što živi u sjenovitim zakucima. U njegovu slučaju vrijedi pravilo: što više svjetlosti to manje historije; što više kolorizma to manje historicizma. Istini za volju, Babić nije luminist, nije slikar zrake; sva su ta njegova djela čvrsto konstruirana, iscrtana, polagano građena, plemenite fakture. On ne slika bojom nego slika boju; nema

euforije u njegovu kolorizmu — ima tek svjetla. Ali u jednome je trenutku hrvatskog slikarstva to svjetlo odlično ilustriralo tada već opću težnju bivajući, u isti čas, mnogo više nego tek »tipičan slučaj« i prosječna vrijednost toga zbivanja; pokazujući se jednim od odlučnih činilaca atmosfere u kojoj je od Tartaglie, Joba, Miše, Babića, Vidovića, Gecana, Paraća, Juneka, Šestića, Motike do Šimunovića, Kaštelančića i tolikih drugih kroz cijelo četvrto desetljeće boja nadglasavala ton ostajući, pretežno, u granicama nekog »svijetlog realizma« i impresionističko-postimpresionističkih iskustava, dotičući ekspresionistički kolorizama iznimno ili uzgredice.

U nekoliko zavičajnih krajolika (1936/37) Babićev je kist pokazao kakav je temperament znao tavoriti pod teretom erudcije koja ga je odvlačila, sve više i više, u akademsku osamu. Tamo je odzvanjao njegov Voltaire: »Il faut cultivier notre jardin«. Nije se, međutim, dobro čuo glas Daumierov: »Il faut être de son temps!«.

Vladimir Becić (1886—1954) bdije — premda samo simbolički — nad baštinom »münchenske škole« svojim »impresionizmom u čvrstom stanju«[100] onime što će drugi kritičar, također protivrječno; označiti kao »liniju impresionističkog naziranja, s jedrima i solidnim realističkim tretmanom«.[101]

Prevladavši od toga doba utjecaj Cézannea i fazu klasicističku (»euklidsku«) on će u vrijeme *Trojice*, kao nakon duge i preteške dijete, popustiti svojoj epikurejskoj naravi. Počinje naginjati kolorizmu iako je, općenito uzevši, u njega više koloristička naglasaka nego dosljedne kolorističke sprovedbe; münchenska, »tamošnja« sivila zamjenjuju blažujski, »ovdašnji« okeri. Tonska je podnica u njemu vrlo žilava a tom bi se promjenom u skali moglo lijepo spekulirati (povratak zemlji i sl.) da moguću parabolu o antejskoj preobrazbi ne mute i neke usporedne a protuslovne pojave: Becićevo je slikarstvo na mahive blistalo od ispraznosti, sklisko od vještine i pomodnih aranžmana. Pa ipak, kako je morala biti velika darovitost i kako je sjajna škola koja mu je i u trenucima manirističkog srozavanja omogućavala realizacije kojih je majstorija većini njegovih nasljedovatelja (Varlaju, djelomice Trepšau i drugima) bila tek neostvariv san! Ljubo Babić koji mu u svojoj *Umjetnosti hod Hrvata*[102] upućuje mnoge, vrlo razložne prigovore podbacuje kad treba definirati vrednote. Sjajan konstruktor figure, Becić upravo u hipu grabi, bilježi i zatvara krupne forme; sumarno, energično a opet lako; s nekoliko hitrih i sigurnih poteza rutinera. Stoji, dakako, Babićeva primjedba da je u tome bilo odviše parada i mnogo više dopadljivih nego serioznih rješenja, ali ne valja izgubiti iz vida činjenicu da je za dugotrajnog oduševljavanja hrvatske kulturne sredine müchensko-pariskom zaostavštinom Račića i Kraljevića, Vladimir Becić, i nakon trideset godina, skromnim ostacima te veličine mogao nadmašiti sve druge poklonike služenja tome idealu. Izuzmimo iz te ocjene jednu sliku Milana Steinera (1894—1919), nekoliko djela Ljube Babića i još koje platno mladoga Slovenca Gabrijela Stupice (1913)[103] pa ćemo vidjeti da od *Proljetnog salona* do sredine pedesetih godina (i smrti Becićeve) — kada je program Bačić—Kraljević najposlije zastario — nitko od prvih nastavljača negdašnje hrvatske »hereze« (koja se, neslučajno, naziva *školom*; Die kroatische Schule) nije mogao ponuditi ništa slikarski konkretnije od Becićeva virtuoziteta. Dok se, naime, Becić gubio u maniriranoj vještini većina se utapljala u maniriranom diletantizmu.

Krleža je, čini se, bio spreman da u afirmiranju Becića bude još odlučniji:

»Becić jeste virtuoz, ali u dubljinama njegovih prostora, u naročitoj plastici njegovih reljefa, u solidnoj jednoličnosti stvaralačkog potencijala, osjeća se tvrda, mirna i pouzdana ruka i mozak kome nije stalo do blefa nego do ostvarenja.«[104]

I dalje:

»Naročito značenje ti slikarski rezultati imaju u tome, što se na tim platnima svladava onaj pedesetogodišnji razmak, koji nas je do nedavna dijelio od evropskog stanja svojom naoko fatalnom nepremostivošću. Becićeva platna znače u slikarskom smislu slikarsku istodobnost s evropskim platnima. Taj paralelizam svakako je pozitivna pojava. Ako se uzme u obzir, da je naša najbolja, gotovo jedina romantična poema štampana osamdeset i treće (»Dom i svijet«), kada je uglavnom već pobijedio simbolizam, a da je Matoševa lirika oko devetsto i osme zapravo parnasovska, ako se uvaži da su se naši prvi slikarski pioniri u to vrijeme Matoševe lirike orijentirali na Maneta, suvremenika Hérédije, onda razvoj Becićeve slikarske pojave od početka do danas znači da su razmaci u slikarstvu svladani i prosuđivanje slikarskih napora treba da se vrši bez ikakvih lokalnih obzira, evropskim mjerilom.«[105]

---

89 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 7.

90 Ne želim time zanijekati činjenicu da je, isto tako, premnogim nesporazumima oko Babićevih kritika bila uzrokom opravdanost njegovih opaski.

90 Na stranu to što je i ta temeljna Babićeva zasada o dvojstvenosti hrvatske umjetnosti odnosno, njezinu jedinstvu u dvojstvu, bila već pogibeljna simplifikacija, koja je svoj knjiški karakter pokazivala i u brižnom linearnom geometrizmu kontrarnih, polaritetnih sastojnica Juga i Sjevera, mediteranskog i panonskog, dekorativnog i esencijalnog, svijetlog i tamnog, kiparskog i slikarskog — općih mjesta »čiste« teorije — težeći ilustriranju tipičnih (idealinih, apstraktnih, ekstrahiranih) situacija, a izbjegavajući ne samo fleksibilne granice tj. višestranu, horizontalnu i vertikalnu osmotičnost te umjetnosti (što je gotovo isključivalo tipski čista rješenja), nego ne zamjerajući postojanje orijentalno-islamskih crta, toga dakle ni sjevernog ni južnog ni zapadnog svijeta kojega se refleksi razaznaju na mnogim stranama no kojega je prilično homogen prostor fizička, prostorna razdjelnica dvaju klasičnih bazena hrvatske umjetnosti: panonskog i dalmatinskog.

92 Ljubo Babić: Juraj Plančić (1899—1930), Hrvatska revija III/10, 1930, str. 571—572.

93 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 153.

94 Jerolim Miše: Slučaj Emanuela Vidovića, cit. izd., str. 67.

95 Igor Zidić: Slikar Ante Kaštelančić, Život umjetnosti 5/1967, str. 80.

96 Usp. Vinko Zlamalik: LJUBO BABIĆ, Naprijed, Zagreb 1960, s. p.

97 Slavko Batušić: Babić—Becić—Míše i Pechstein, Hrvatska revija V/12, 1932, str. 772.

98 Miroslav Krleža: Slikar Ljubo Babić, ESEJI III, cit. izd., str. 276.

99 Isto.

100 Usp.: Momčilo Stevanović: Vreme impresionizma, Jugoslavija, sv. 14, 1957, str. 26.

101 Slavko Batušić: Pola vijeka hrvatskog slikarstva (Slikarstvo zagrebačkog središta), POLA VIJEKA JUGOSLAVENSKOG SLIKARSTVA, cit. izd., str. LVI—LVII.

102 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 210—212.

103 Stupica je u Hrvatskoj živio od 1931. do 1946. godine, izlagao s grupom HRVATSKIH UMJETNIKA i bio (1935—1945) jednim od najboljih nastavljača, u Hrvatskoj ukorijenjene, španjolsko-račićevske struje.

104 Miroslav Krleža: O Vladimiru Beciću, ESEJI III, cit. izd., str. 264.

To je dijelom točno, a dijelom i nije: i netočno izvire iz raznorodnosti kriterija u poredbi, a ono što je točno potvrđuje se paradoksom. Uzmemo li, naime, da je Matoševa lirika parnasovska već od 1906. godine, da je José Maria de Hérédia (1842—1906), s kojim Krleža Matoša komparira, od našega pjesnika stariji tri desetljeća i da je svoje sonete počeo pisati oko 1867. — šest godina prije Matoševa rođenja — a da ih je u knjigu *(Les Trophées)* sabrao istom 1893 — godinu dana nakon Matoševa književnog debuta *(Moć savjesti)* onda se ne može s prevelikim pouzdanjem govoriti o naglom ubrzanju naše likovne europeizacije dokle god je njezinom (indirektnom) potvrdom pjesništvo Matoševo. Složimo li se da su pjesnici *Suvremenog Parnasa (Le Parnasse contemporaine)* na vrhu vala od (približno) 1870. do 1885. godine i da se oko 1885. u Francuskoj već manifestira simbolizam (u krugu kojega se javlja i vers libre) — da ne spominjemo druge, novije i slabije struje i pojedince od kojih su neki gotovo Matoševi vršnjaci — možemo spokojno zaključiti da je Matošev pjesnički izraz, u formalnom smislu, kasnio za pojavom svoga francuskog analogona (po Krleži) za nekih 40 godina odnosno, da se njegov parnasizam javlja oko 20 godina nakon što je parnasovski ideal u Francuskoj bio zamijenjen novijim težnjama.

S Becićem i našim slikarstvom još je i gore: sam Becić mlađi je od Edouarda Maneta za lijepe 54 godine (1832—1893). Za Krležinu usporedbu nije nevažno spomenuti da je Manet od Hérédije stariji za cijelo desetljeće i da je, isto tako, umro pun decenij prije nego što je Hérédija sabrao u knjigu svoje pjesme i dvije godine prije početka simbolističkog razdoblja (prema aproksimativnoj, opće prihvaćenoj dataciji). Manetovu smrt i Becićevo slikarstvo rođenje dijele 23 godine. Ne reba se, međutim, zanositi mišlju da u Becićevim münchemskim uljima (1906—1909) ima Maneta; drugo što valja ponoviti jest to da se u Parizu Račić i Bacić dotiču ako ne najranijeg, a ono ranog Maneta (iz vremena oko 1865). Što se koloristička smjelosti tiče oni Maneta mogu slijediti samo do njegovih slika nastalih zaključno sa 1873 (uz sporedne iznimke). Ne govori li nešto podatak da, kopirajući Maneta, Becić izabire *Balkon* (1868)? Ta je slika bila izlagana na Salonu još 1869. godine; Charles Baudelaire tek što je bio umro Gustave Courbet još je živ! O toj slici piše Louis Piérard da je »slikana na upravo trijezan, gotovo suh način.« I domeće: »Što je interesantno, ona podsjeća na neke veoma pročišćene Goyine slike.«[106] Gdje smo dakle? Od 1874. godine *(Arganteuil; Monet u svome »studiju«* i dr.) Manet je slikar za njih presmion; u drugoj od spomenutih slika nema više okera i sivila: on slika paletom spektralnih boja.

Tu gdje se Račićev i Becićev doticaj s Manetom prekida počinje povijest modernog slikarstva: godina 1874 (bez Maneta, ali u znaku argenteuilskog plain-airizma, spektralnog kolorizma i crtičavog duktusa) računa se oficijelno kao godina rođenja impresionizma. Likovni jezik impresionista Račić, Kraljević, Herman i Becić nisu nikad usvojili; njihova tehnika, mjerena Europom a ne Hrvatskom, bijaše ne samo zastarjela nego doslovce starinska (da sačuvam preciznost Babićeve formulacije).

Rezimirajmo: Vladimir Becić 1909. nije bio dospio ni do Maneta iz 1865—1873, što daje zaostatak od četrdesetak godina; razdoblje u kojemu je pređašnji Manetov izraz bio u potpunosti prevladan: ponajprije od samoga Maneta a zatim i od drugih. I u tih četrdesetak godina sve što se nova zbilo u europskom slikarstvu — zbilo se mimo Becića: od impresionista do simbolista, od neoimpresionista do nabija, od ekspresionista do kubista. Tako je slikarski jezik Becićev, oko 1910, objektivno retrogradniji i konzervativniji od konzervativnoga — po mjerilu europskom — pjesničkog idioma Matoševa. (Uostalom, Becić je, prema drugoj napomeni Miroslava Krleže, bio »konzervativan i polagan od prirode«.[107] Ne bismo se stoga mogli složiti da »razvoj Becićeve slikarske pojave od početaka do danas« znači povezivanje sa europskom suvremenošću. Od početaka — zasigurno ne. A poslije? I da i ne. S jedne strane sve se dramatične promjene zbivaju i nadalje mimo Becića. Ni od koga ne treba očekivati da bude što nije; ali se onda valja zapitati čime je Becić zatrpao naše polustoljetno zaostajanje? Stilske i tehničke značajke ne govore mu u prilog. Paradoksalni preokret u prilog Becićeve suvremenosti bit će omogućen širenjem ideje povratka (o čemu je već bilo riječi) i obnovom duha privrženosti tradiciji, predmetnosti i pred-stavljanju. Kako stilski regresizam zadobiva maha tako i Becić postaje sve moderniji. U tome nema ironije: malo je naših umjetnika bilo pošteđeno te sudbine. Jedino bih odlučno zanijekao da taj ishod ima šireg značenja: ni u jednom trenutku svoje i hrvatske umjetnosti Becić nije bio našim prvim Europejcem: između 1911. i 1913. godine »pedesetogodišnji razmak« svladavao je, na primjer, s više uspjeha, Miroslav Kraljević; od 1913. do 1931. godine[108] — Marino Tartaglia. Neki i prije, a mnogi poslije.

Tek u djelu *Jerolima Miše* (1890—1970) i to nakon duga oklijevanja pojavljuju se — preko prelaznih slika iz 1928—1930. godine i stanovitog snaženja ekspresionističkih obilježja oko 1934 (portreti!) — od godine 1937, slike koje možemo opisati kao (uvjetno) impresionističke.

Nakon davnašnjega boravka u Italiji i puta što ga je, početkom dvadesetih godina, poduzeo po Njemačkoj on će, nedugo zatim (1925) prvi put posjetiti Pariz. To prvo putovanje nije ni od kakve važnosti za njegov budući impresionistički izraz. Štoviše, ako je itko osim Becića imao udjela u formiranju stilskih odrednica Mišine »euklidske«, predimpresionističke i, zapravo, protuimpresionističke faze onda je to možda bio baš onaj drugi, impresionističkom Parizu protivni, kubističko-postkubistički, cjevasto-valjkasti, ne više zračni i riječni nego gvozdeni i drveni Pariz nove modernosti. Putovanje što će ga na izvorište impresionizma dovesti godine 1929. bilo je mnogo bitnije za koloristička usmjerenje njegova slikarstva, a nešto je duže bivanje u Parizu, 1937. godine, pripomoglo da se, pod utjecajem Renoireovim, uobliči, izričito impresionistički, crtičavi rukopis kojim će smiriti ekspresionističke egzaltacije psihologa pred modelom. Reprezentativni su za taj Mišin domet dalmatinski pejzaži i pejzaži sa ženskim figurama. Može im se zamjeriti nepotrebna namještenost; Miše je izvrstan crtač, majstor croquisa pa ipak i u njegovim impresionističkim djelima težakinje poziraju ukipljene; nema u njega

— kao ni u cijelom našem impresionizmu — ulične vreve i hitnje, nema velikih monetovskih zrcala vode, nema hedonizma i putenosti renoireovske Arkadije, nema noćne blistavila i umjetnih sunaca, nema velikih figuralnih kompozicija, nema novih prizora rada i dokolice: pristaništa i kolodvora, domjenaka u prirodi, jedrenja i jahanja... Naš je impresionizam siromašan i skučen u motivima kao i u izrazu: jedva da je dohvatio okom išta osim poljskog i periferijskog krajolika: šake trave, grma, dva-tri stabla, crvenog krova. Nema svjetlosne arabeske Monetove, nema strukturalne logike Cézanneove; on nije ni izrazito spontan ni izrazito konstruktivan: u njemu je svega pomalo ali ničega dosta. Našem impresionizmu, ukratko, bitno nedostaje grad: okretnost, brzina, bizarnost. Svi su hrvatski impresionisti slikovito rečeno agricolae i svi oni mitiziraju ono što su napustili ili bi pak, htjeli napustiti: pokrajinu čistog zraka i malih profesorskih plaća. Ističe se međutim, neka odanost zavičaju ili »izvorima«: Jugu, Suncu (itd.) pa se u posebne lirske zasluge uračunava i obvezatna antipatija prema modernom životu. Manet slika parisku ulicu, kolodvore i kavane; Monet lokomotive u kovitlacu pare na Gare Saint-Lazare, sivu holandsku krajinu, londonske i mletačke sumaglice; Sisley slika susnježicu u Louveciennesu, Vétheuil zimi i pod snijegom, Argenteuil i London »par temps gris«; Pissaro slika bulevare danju i noću, u suncu i kiši, slika tvornice, dim što se kao oblak nadvija nad mrtve vode, čađu, ugljenare na crnim tegljačima, »effets de nuit« i »effets de brouillard«; Lautrecovu svijetu pripadaju barovi, bordeli i hipodromi. U nas je prevladavao mit provincije, polja i poljskog rada. Hrvatski impresionisti ne dadoše hrvatskom slikarstvu ni jednog velikog akta, komešave Ilice, Cvjetnoga trga, okretišta »četrnaestice« na Savi, kupališta, vaslača, Fromanice i njezinih djevojaka, nezaboravnih lica iz Kazališne ali ni regata pred splitskom lukom, plaža, mora. Naš se impresionizam lijepi za krovove i vrtove, okreće glavu od ulice; on dijeli svijet na lijepe i nelijepe motive, na vrijedne i nevrijedne teme, na *umjetničko* i *obično*. U našem impresionizmu ljudima nije bilo dopušteno da se nasmiju, da potrče, da se uvale u krevet, prepuste uživanju, bezbrižno izlože suncu. I na Mišinim se slikama uvijek radi: peru se podovi, prede vuna, nose maštili iz polja, ljušte krumpiri. Od vremena Kraljevića pa do Uzelca i Plančića (a svu je trojicu odgajao Pariz) nitko ne šeta, ne pjeva, ne pleše, ne promatra druge, nitko ni s kim ne razgovara. Sve je ozbiljno, disciplinirano, uredno i dosadno od mnozijeh vrlina.

»L'Impressionisme, né a Paris est incompréhensible en dehors du cercle de la Butte et des boulevards« bilježi Francastel.[109] Ne valja, naravno, zaboraviti da su u poredbama ove vrsti svi naši moderni slikari slabo prolazili. O fenomenu se »periferne sredine« u nas već dosta raspravljalo pa ne koristi ponavljati zaključke o relacijama individualne nadarenosti s jedne, a kulturnog nasljeđa i socijalnog ambijenta s druge strane. Napokon, Mišina je sudbina rebela koji završava kao konvertit izvrstan pokazatelj sudbine same te sredine. Godine 1916. Miše je pod utjecajem jugendstilskog linearizma naslikao i nacrtao nekoliko zanimljivih djela. Da je taj put kojim slučajem bio rezultat unutarnje nužnosti Miše bi se svojim senzibilitetom koloriste i pronicljivošću psihologa vjerojatno bio našao, poput Schielea i Kokoschke (kojih mu počeci nisu tuđi ni daleki) u matici ekspresionizma. To je, osobito u Beču, poslije uzbudljiva naučavanja Freudova, bio razumljiv, i dapače, logičan izlaz iz secesijskog artističkog i artizanskog labirinta. Miše je, zanemarimo li koju digresiju, udario drugim (suprotnim) putom: u plastičku objektivizaciju, u klasično egzaktan crtež i euklidsko konkretiziranje prostornosti. Ta se, objektivno gledano, retardacija mogla još dovesti u vezu s nekim tendencijama koje su, ma i marginalno — kao plod refleksa kubizma — pripadale klimi modernizma. Dosljedan svojoj inverznoj logici Miše se iz te točke opet vraća: od 1928. do 1931. očitovali su se pokušaji usvajanja cézannovske analitike (*Maslinik*, 1931). Iz tih su dana neka od njegovih najboljih djela (*Djevojčica*, 1929; *Spliska*, 1930; *Crvene kuće*, 1910; *Kuće u Gornjem Čelu*, 1931; *Sudoperka*, 1931. *i* dr.) u kojima već dolaze do izražaja apartna koloristička sazvučja (plavo-crveno). Postupno ti će se akordi sliti u neke rumene mrlje pa ćemo Babiću oprostiti, s razumijevanjem, onaj uzdah nelagode[110] pred tom igrom na rubu sladunjavosti, na izazov Renoireov i s nešto — bože prosti! — »kolura od ljubica«.[111] Sve u svemu: Miše koji se, oko 1916, ravnao prema Beču iz 1900. godine modernizirao se tako što se 1930. okrenuo onome što je u Parizu, mnogo šire, bilo definirano još oko 1885. godine! Ako je istina da njegovo slikarsko djelo, gledano u cijelosti, nije nadmašilo pa ni domašilo djela njegovih sudrugova u *Grupi trojice* moramo priznati da je on mnogo spontanije od Babića tražio svoj izraz i da je, isto tako, bez Becićeve fundamentalne spreme, pokazivao plodove muke gdje je ovaj počesto pokazivao tek podmazanost zglobova.

Ne postižući ni u pisanju Babićeve sustavnosti on je ipak nerijetko oštrouman i, još češće, originalan kritik. Njegova su inteligencija nije, nažalost, uvijek uspijevala othrvati iskušenju dogmatizacije »našega izraza« i, napose, »naših potreba« što je gdjekad značilo uzvisivati skromnu osrednjost nad sjajnu univerzalnost.

---

105 Isto, str. 270.
06 Louis Piérard: MANET, cit. izd., str. 91.
107 Miroslav Krleža: O Vladimiru Beciću, ESEJI III, cit. izd., str. 261.
108 Tj. do godine kad je napisan Krležin esej o Beciću.
109 Cit. prema: Jean Leymarie: L'IMPRESSIONNISME, 2. vol., Skira, Genève 1955, p. 61.
110 Ljubo Babić: UMJETNOST KOD HRVATA, cit. izd., str. 224.
111 Formula u koju je Vlaho Bukovac sažeo svoje shvaćanje impresionizma.

POETSKI REALIZAM
INTIMIZAM
KOLORISTIČKI REALIZAM

Špelca Čopič

KOLORISTIČKI REALIZAM U SLOVENAČKOM SLIKARSTVU ČETVRTE DECENIJE

U prikazu socijalnih tendencija u slovenačkom slikarstvu i grafici između dva rata u katalogu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1969. kratko je naznačen i društveni okvir u kome se tridesetih godina razvijala slovenačka umetnost. Nasuprot socijalnoj tematici u umetnosti, prikazanoj tom prilikom, ova studija ima zadatak da prouči onaj deo slikarstva koji je vezan za čisto slikarsku problematiku. Savremeni događaji udruženi sa uznemirenošću zbog socijalnih nepravdi često su prožimali istu osobu, sukobljavajući se sa dubokom željom da se preda samo slikarstvu. Ta dilema je uzrok izukrštanosti i odbijanja koja ne dopuštaju jasno odeljene i pravolinijske pokrete. Zbog toga i analiza, iz današnje već udaljene perspektive, mora oprezno da odvoji sve ono što je tada bilo živo, da odredi granice i uporedi težnje i deklaracije sa ostvarenjima. Pri tome se mora imati u vidu tadašnji splet oprečnih komponenata uslovljenih nasleđem, tradicijom, stvarnim situacijama života, idejnim usmeravanjima i estetikom same stvaralačke ličnosti.

Godina 1930. nije prelomna u likovnoj umetnosti, kao što to nije bila ni 1941. Ako za trenutak apstrahujemo političke, društvene i idejne prilike, krize i prelome, te godine su u pogledu slikarstva bile srazmerno ustaljene i donele su skromniju berbu, koja ne znači pojavu nove generacije sa novim programom ili dublju transformaciju već formirane ličnosti. U periodu rata ne možemo govoriti o nekom normalnom razvoju umetnosti. Zato je 1941. ostala kao oznaka gornje granice proučavanog razvoja. Kao početak decenije značajnija je 1928, kada se pojavila »četvrta generacija«, za koju četvrta decenija predstavlja razdoblje prvog uspona i afirmacije u društvu.

O socijalnom položaju slovenačkih umetnika u toj deceniji bilo je već govora povodom izložbe socijalne umetnosti; taj položaj bio je podjednako porazan za sve, posebno u prvim godinama četvrte decenije, kada potresni i kritički pozivi upućeni slovenačkoj javnosti postaju sve mnogobrojniji.[1] Pored depresivne atmosfere zbog društvene krize i političkog pritiska, kulturni život Slovenije bio je pritisnut i centralizmom, što je izazivalo buđenje svesti o ugroženosti nacionalnih vrednosti, kao i isticanje onih vrednosti koje su presudne za nacionalnu samostalnost; među njima je, pored jezika, umetnost najmanifestativnija. Pored protesta, u revijalnoj štampi, a delimično i u časopisima našle su svoje uporište i diskusije i analize o osnovnim vrednostima slovenačke kulture i slovenačkog narodnog života. U poslednjim godinama četvrte decenije dolazak fašizma i svest da je i sam život ugrožen bude nov, realniji duh u idejama o narodnom opstanku — duh koji je bio sposoban da okupi ljude različitih pogleda na svet i udruži ih u borbi za pravičniji društveni poredak i za slobodnu narodnu kulturu.

Očigledna i opšta usmerenost ka različitim oblicima realizma u umetnosti — socijalnom, poetskom, kolorističkom i tradicionalnom — delimično predstavlja reakciju na proteklo razdoblje, reakciju izazvanu opštim otrežnjenjem pred već pomenutim društvenim i političkim krizama i usmerenu protiv internacionalnog ekspresionizma. Ta usmerenost je podržavala snažno naglašavanje tradicionalnih slikarskih kvaliteta slovenačke umetnosti i njenih vrhunskih vrednosti iz prošlosti, počev od baroka do impresionizma.

TRI STARIJE SLIKARSKE GENERACIJE U ČETVRTOJ DECENIJI

»Četvrta generacija« je samim svojim nazivom priznavala postojanje triju starijih generacija, koje su bile graditelji slovenačke umetnosti posle 1900. Pripadnici tih triju generacija prisutni su u umetničkom životu Slovenije tridesetih godina, a mnogi su još u punom stavaralačkom zamahu. Svi zajedno predstavljaju umetničku sredinu u kojoj mladi tek moraju da steknu svoje mesto. Iako se bore protiv tradicije, koja se gasi, mladi nalaze u njoj i vrednosti dostojne da se očuvaju.

Sva trojica živih *impresionista* izuzetno su plodna, pa iako više nisu predvodnici razvoja, aktivno učestvuju i na izložbama i u kulturnom životu. Njihov opus iz tridesetih godina lako bi mogao predstavljati poseban smer kolorističkog slikarstva te epohe; njihova ishodišta, međutim, metode i estetika njihovog slikarstva različiti su. Rihard Jakopič (1869—1943), koga je retrospektivna izložba u Modernoj galeriji u Ljubljani otkrila u punoj snazi i novoj svetlosti, doživeo je nov stvaralački polet, kako u programu monumentalne socijalne tematike (1927—1932), tako i u nizu cvetnih mrtvih priroda (1933—1936) i u aktu *Nepoznata* (1933), ali nikakav spoljni uticaj nije više promenio unutarnji izvor iz koga je tokom proteklih trideset godina izvirala njegova boja.[2] Na ivici apsolutnog slikarstva, posebno u studijama rađenim u granicama predmetno shvaćenog sveta, Jakopič predstavlja najviši domet kolorističkog izraza naše umetnosti između dva rata.

Matija Jama (1872—1947) izuzetno je aktivan slikar, koji svojom stalnom izložbenom prisutnošću pobuđuje divljenje i izaziva zasićenost. Među impresionistima njegovo se slikarstvo najdoslednije držalo prirode i figure, tražeći izraz za treperenje svetlosti, odsjaje i pokret uz pomoć boje.

Matej Sternen (1870—1949), zadržavajući između 1926. i 1937. i dalje disciplinovanu, iako slobodniju impresionističku interpretaciju pejzaža, radi istovremeno studije figura u enterijeru, gde njegova istraživanja boja u jakim kontrastima prelaze okvire impresionističke estetike.

Tradicionalnija *realistička grupa* proteže se od opisnog realizma XIX veka, koji se odlikuje jakim plastičnim osećanjem, do plenerizma i slikovitog, u potezu uprošćenog i hromatski bogatog realizma. To je najveća grupa, kojoj se stalno pridružuju nove snage. Predstavljaju je pristalice grupe »Vesna« — savremenici impresionista — kao i izvestan broj pojedinaca koji u godinama svojih početaka nisu imali većih slikarskih ambicija, a nije ih ni podržavala neka brojnija i aktivnija okolina. Omiljeni kod široke publike, oni predstavljaju horizontalnu platformu slovenačkog slikarstva između dva rata. Među njima se nalaze slikari koji su u okviru tradicionalne realističke estetike postigli određen osoben izraz i tematski proširili slikarski program. Od njih možemo pomenuti Ivana Vavpotiča (1877—1943), pleneristu i virtuoznog portretistu, Franca Klemenčiča (1880—1961),[3] Alberta Sirka (1887—1947)[4] i Franceta Zupana (1887). Ante Trstenjak (1894), slikar ulja i akvarela, pejzažist, portretist i slikar narodnih nošnji, interesovao se za Vlamincka i Dufyja, a početkom tridesetih godina za Cézannea, što je oslobodilo njegov koloristički izraz, naročito u akvarelima iz poznijih dvadesetih godina. Njegova druga, intenzivnija koloristička faza nastaje posle drugog svetskog rata.

Sredinom dvadesetih godina *ekspresionistička* grupa je već završila svoj revolucionarni prodor u ekspresionističku vizionarnost, da bi preko plastičnosti nove stvarnosti prešla u mirnije tokove i početkom tridesetih godina, odnosno nešto kasnije, došla do novih nalaženja, delimično do otkrića boje. Razvoj pojedinaca — već na početku vrlo različit — još više se izdiferencirao. Izvanredni koloristički ekspresionizam Frana Tratnika (1881—1957) iz prvih posleratnih godina prešao je u izrazitiji plastični koncept, u kome je umetnik dostigao sjajne trenutke u slikarski smelo pojednostavljenim portretima, realizovanim u prigušenom tonalitetu mrkocrvene. Od braće Kralj Tone (1900) je boju dosledno podređivao volumenu, dok je u celovitom utisku slike važnu ulogu igrao njegov šareni hromatizam. France Kralj (1895—1960) je početkom tridesetih godina usvajao boju oprezno, oplemenjivao ju je i prilagođavao svojim plastičnim formama, dok je krajem četrdesetih godina, razbijanjem tih formi u nizu različitih istraživanja, boja za njega postala i eksperimentalno područje. U tim eksperimentima javlja se i izvestan vangogovski ekspresionizam. U to vreme boja je predstavljala središnji slikarski problem, ali France Kralj, koji je imao afiniteta prema narodnoj umetnosti i njenoj šarenoj paleti, teže je u to vreme uspevao da sjedini nove živopisne načine sa jakom tradicijom dvodimenzionalnosti no što je to ranije činio u linearno čistijem ekspresionizmu. Veno Pilon (1896) već u svojoj ekspresivno-plastičkoj fazi realizovao je neke pejzaže sa donekle trvdom, ali i senzibilnom kolorističkom melodikom. U Francuskoj je, 1929—1930, ponovo otkrio privlačnost boje, pa je u biranoj paleti mekog poteza stvorio nekoliko pejzaža iz južne Francuske, kao i neke druge motive. Nande i Drago Vidmar su, tridesetih godina, iz suvoparnije, hromatski vrlo uske nove stvarnosti prešli na mekšu modelaciju, i u dramatičnijem, vlaminckovskom raspoloženju dali boji veću sadržinsku snagu. Čvrsta arhitektonska organizacija pređašnje faze, naročito kod Draga Vidmara, prešla je u gotovo čisto slikarsku.

Već 1925, posle posete Parizu, *Božidar Jakac* (1899) u svom slikarskom opusu prekida sa ekspresivnim i slobodnijim kolorističkim ostvarenjima i odlučuje se za realističko slikanje osećajno doživljenog pejzaža i portreta, koje realizuje u odabranoj, manje ili više idealizovanoj kompoziciji boja. Inspiriše ga motiv, on mu ostaje veran — ni harmonija pastelnih tonova ni povremeni naleti temperamentnijeg kondenzovanja u velikom potezu ne dotiču se više njegovog sređenog sveta. Radi mnogo u pastelu, delimično i u ulju, a brzina prvobitne tehnike iskorišćena je u realizaciji nagle kolorističke harmonije, kojoj pikturalna specifičnost pastela daje konačan, mek i romantičan

---

[1] Rihard Jakopič, Dvanajsta ura naše umetnosti: Besede Riharda Jakopiča o obupnem položaju slovenske umetnosti, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, št. 240, 21. X 1932. France Stele, Likovna umetnost v let. 1933, DOM IN SVET, Ljubljana, 1934, XXXXVII, str. 181—198.

[2] Katalog »Rihard Jakopič, retrospektivna razstava«, Moderna galerija, Ljubljana, 23. maj—5. juli 1970.

[3] F. K. Kos, Razstava kluba »Lada«, UMETNOST, Ljubljana, štev. 6, 1939/40, str. 169—173.

[4] Dr Fran Šijanec, Slikar Albert Sirk, UMETNOST, Ljubljana, 1939, br. 11/12, juli—avgust, str. 254—259.

izgled. U toj harmoničnoj predstavi prirode i čoveka, uprkos idealizovanju, sve snažnije se pojavljuje sam model. Uvek visoki nivo tehničke izrade i isto toliko snažne emocije stvaraju, očiglednije no u nekim njegovim nedovršenim pokušajima, utisak da je slikarska tenzija oslabila; nju će tek potresi koje rat bude doneo ponovo osvežiti.

NASTUP »ČETVRTE GENERACIJE«

Uglednim slikarima različitih, već spomenutih smerova pridružuje se, 1928, i »Četvrta generacija«. Iznoseći opšti utisak povodom njene pojave, France Stele piše: »Deseta godišnjica slovenačke slobode znači u umetničkom svetu izvesno slabljenje elana prvih posleratnih godina, slično kao što se dešava i u drugim oblastima života. Još pre nekoliko godina mislio sam da će se razni novi izdanci, koji ohrabruju, ubrzo razviti i uplesti u jedinstvenu potku umetnosti i kulture. Mislio sam da lik te umetnosti već dobija izrazito zrele crte, ali sada vidim da je život mudriji od svekolike ljudske mudrosti. Zaista, naša je umetnička kultura dobila u intenzivnosti i istinitosti. »Sturm und Drang« posleratne epohe već je iza nas. Znamo, takođe, da posle svakog zanosa neizbežno dolazi do otrežnjenja — taj trenutak otrežnjenja i nove orijentacije doživeli smo, bez sumnje, danas. Trenutno sve je obuhvatila neka opšta malaksalost, neka opšta kriza naše umetničke savremenosti.«[5] To pristajanje kritičara koji se angažovao za prodor ekspresionizma na »život mudriji od sve ljudske mudrosti« izraz je prelazne krize i traženja najdubljih životnih rezervi, no to je i nagoveštaj za budućnost. Stele se u četvrtoj deceniji stalno zalagao za obimnije umetničke programe. Kritičar ljubljanskog »Zvona« Karel Dobida traži još 1927. na Venecijanskom bijenalu i najmanji znak mirnijih vremena, no ideal mu je još novi, produhovljeni realizam.[6] Sledeće godine on kritikuje oba brata Vidmara i piše: »Njihova dela u nedovoljnoj meri izražavaju elementarni doživljaj i premalo odaju neposrednu, osećajno prikazanu životnost. Ali i najzanimljiviji oblik ne može sam po sebi trajno da privuče, zagreje. To su slike predstava o predmetima, a ne slike samih predmeta, to su prikazi pojmova i nazora o životu, ali ne i sam život«.[7] Do koje je mere zasićenost ekspresionističkom nadživotnom napetošću izazvala pravu žudnju za bojom i osećajem, otkriva nam usklik kritičara »Doma i sveta« Rajka Ložara prilikom izložbe »Četvrte generacije« 1928, pred Pavlovecovim slikama: »Draž skrivenog leži u tim bojama i likovima, draž nedostupnog osećanja. To se moglo videti na izložbi na kojoj je on stvorio jedan svet za sebe. No kako sam savremenik sutrašnjice, ako dopustite da tako kažem, ne mogu odoleti sugestivnoj umetnosti ovih dela, bar dotle dok najsavremenija savremenost za mene bude značila umetnički kvalitet, a ne pomodnost.«[8] Kritičar, takođe, konstatuje da postoji veza sa impresionizmom, koju je Pavlovec javno manifestovao, što ga u njegovom oduševljenju ne zbunjuje, mada je u istom listu Jakopiču i slovenačkom impresionizmu prebacivao slab uspeh na planu figurativnosti.[9]

Izložbom »Četvrte generacije« 1928. pred publiku izlaze Miha Maleš (1903), France Pavlovec (1897—1959), Nikolaj Pirnat (1903—1948), Olaf Globočnik (1904), Mira Pregelj (1905—1966) i Janez Mežan (1897). Grupa je istupala i 1929. i 1930, kada se pojedinci već slobodnije pojavljuju na izložbama, dok se posle tridesete godine krhke veze koje su spajale tako različito usmerene i obdarene umetnike postepeno kidaju. Program grupe je zastupao ideju čiste boje i linije, protiv idejne usmerenosti ekspresionizma, a u svojoj heterogenosti bio je preslaba osnova za trajnije povezano istupanje grupe. Dolazak »Četvrte generacije« privukao je pažnju, a kritika joj je posvetila dovoljno interesovanja, jer su u pitanju bili umetnici koji su se svi — izuzev Maleša — tada prvi put predstavili ljubljanskoj publici. Janez Mežan lebdi između slikarski senzibilnog akvarela i ulja, no ni u portretu ni u pejzažu ne stiže do prave kolorističke poezije. Mira Pregeljeva, obdarena slikarka, koja mnogo obećava, počinjala je svoj put sa dvojakog ishodišta — plastičnog, renesansno preglednog prostora i intuitivnog, elementarnog oduševljenja za boju. Kad se imaju u vidu godine školovanja u Zagrebu od 1922. do 1926 (od 1924. kod Becića), razumljivo je da nasuprot njenim kolorističkim težnjama stoji tradicionalizam plastičkog ideala pozne treće decenije, koji deluje privlačno u ljubljanskoj sredini, jer je odomaćen kako preko nove stvarnosti, tako i preko novoga realizma, a istovremeno deluje sveže svojom smelijom obojenošću. Globočnik, koji se u svojim temama više puta vraćao na seoski život, dugo zadržava tvrd plastičan izraz. U početku podvrgava strogoj stilizaciji koja podseća na valori-plastiku, zatim postaje slikovitiji u modelaciji, zadržavajući smisao za masu i celovitost kompozicije, što kasnije uslovljava prilagođavanje rešenja koja nalazi sam autor datoj temi, a to odaje nespremnost za izgradnju ličnog slikarskog izraza. Ova heterogenost inspiracija i težnji, tako česta u modernoj umetnosti — u stvari, ne samo njena težnja za pozitivnim istraživanjem već i njen maniristički nemir — još je očiglednija u slovenačkoj umetnosti koja nema svoje škole, a njeni slikari menjaju mnoge strane akademije, tako da samo jake ličnosti uspevaju da nadvladaju tu raznorodnost, i to, ponekad, tek na kraju svog razvoja. Retki su oni koji već na početku svoga rada postaju celovite ličnosti, skoro hermetički zatvorene za dalje uticaje. Od članova »Četvrte generacije« Pirnat se tridesetih godina bavio prvenstveno grafikom i skulpturom; mali broj njegovih slika pokazuje da je bliži Beciću nego svom učitelju Babiću, a tek u periodu između dva rata postiže u akvarelu sintezu svoje pronicljive psihološke crtačke karakterizacije i suptilnog lirskog hromatizma. I Maleš, takođe, istupa prvenstveno kao grafičar. U to vreme njegovo slikarstvo je podređeno grafičkom izrazu sa stilizovanim, sintetično pojednostavljenim i nežno modelovanim oblicima. U njima ređe zazvuči primitivno pojednostavljena figurativnost klasične postkubističke epohe prvih posleratnih godina. Intenzivnije Maleševo bavljenje slikarstvom pada u vreme »Nezavisnih«.

BOJA IZRAZ OSEĆANJA

Od članova »Četvrte generacije« France Pavlovec se prvi afirmisao. Krajnja senzibilnost Pavlovecove čisto slikarske prirode odmah se pokazala u svojoj intuitivnoj prirodnosti, a kasnije se njegovo delo razlikovalo još samo po kvalitetu.

Pavlovec je 1933. izlagao u Ljubljani sa grupom »Oblik« i sa grupom »Trojica« iz Zagreba, i tom prilikom ga je France Stele označio kao jednog od prvih slovenačkih pejzažista i u odnosu na grupu »Trojica«: »Njegovo doživljavanje motiva i njegova raspoloženja izrazito su impresionistički, a način njegove realizacije je slobodan, rutiniran u okviru kolorističke poezije; po načinu tkiva srodan je savremenom zagrebačkom slikarstvu, tako da su njegove slike u društvu »Trojice« potpuno opravdale svoje mesto. Razlikovale su se, pre svega, po temperamentu, koji je kod Pavloveca skoro isključivo lirski, a kod njih umetnički borben.«[10] Ali ima i dvoumljenja: »Ponekad, na žalost, ostaje samo na površini, tako da se ne stiče utisak telesne materijalnosti. Isto tako je šteta što u rešenjima ima nemira i slike stoga često deluju kao skice. Čini mi se da je to nasleđeno od impresionizma, iz koga je slikar potekao. Pavlovec je od mlađih možda jedini koji je pravi slikar. U njegovim slikama nema literature ni gole dekoracije, ali ima mnogo osećajne topline«.[11] Već 1938. Pavlovecove slike su shvaćene kao »osvežavajući vetar sa Zapada, no pri tome ne treba tražiti imena uzora ili škola, jer pred nama je velika i samosvojna ličnost, koja se napaja, pre svega, svojom snagom.«[12] Još jednom, 1949, Pavlovec je doneo proletnja raspoloženja, na izložbi sa Gojmirom Antonom Kosom, i, nasuprot programskom socijalističkom realizmu, postavio svoje subjektivno doživljavanje i svoj suptilni kolorizam. Ali granice te izuzetne senzibilnosti su uske. Pavlovec nije mogao ispravljati svoje slike, čije konstrukcije nisu bile dobre, već je uvek ponovo započinjao. Svoje motive prvenstveno je tražio u severnoj ljubljanskoj okolini, na Gorenjskom, manje na Dolenjskom. Taj sveži zeleni pejzaž odgovarao je njegovom raspoloženju, i kada je kasnije slikao na Krasu, na njegovim slikama Kras je gubio svoj strogi tektonski izgled. Dominantna boja je zelena, zatim riđasta i sivomodrikasta — u prefinjenim tonskim gradacijama, nežno i široko položena — čini osnovu preko koje ili mimo koje se ostvaruje laka igra i smeli zapis samog motiva: kuće, kozolci, crkvice i drveće, toliko dematerijalizovani da impresionisti u poređenju s njim deluju masivno, gusto. Pavlovec je prvi slikar na pragu četvrte decenije koji je spontano živeo u tom slikarskom pravcu — pravcu koji je težio da bude samo slikarstvo, povratak slovenačkom tlu u njegovoj impresionističkoj tradiciji.

IZMEĐU »ČETVRTE GENERACIJE« I »NEZAVISNIH«

Kao što je rečeno, sa »Četvrtom generacijom« postaju poznati umetnici koji su se školovali u Zagrebu. Od tada će se samo pojedinci školovati u Pragu. Time nastaje proces stabilizacije i jačeg priliva umetničkog naraštaja, koji sada lakše i u većem broju — naravno, i sa manje novčanih problema — može da studira u Zagrebu. Formiranje mladih je jedinstvenije, što će se pokazati prilikom pojavljivanja »Nezavisnih«. Od zagrebačkih profesora po uticaju su vodeći Becić i Babić; Tartaljin slikarski koncept teže je prihvatljiv, mada se oseća, a tridesetih godina povećava se uticaj Hegedušića u domenu socijalno-kritičke umetnosti. Ovakvo stanje presudno utiče na dalji razvoj slovenačkog slikarstva ne samo u četvrtoj deceniji već i kasnije, jer osim Gojmira Kosa i Božidara Jakca nastavu na novoosnovanoj akademiji u Ljubljani, 1945, preuzimaju umetnici školovani u Zagrebu. Usmeravanje zagrebačkog slikarskog profesorskog kadra od starije, bečko-minhenske orijentacije ka pariskoj dvadesetih godina uticalo je na slovenački naraštaj. U toj prvoj fazi zagrebačkog uticaja na mlade slovenačke umetnike značajno je, pre svega, to da se zagrebački slikari razvijaju ravnomerno pod uticajem trojakih tendencija: konstruktivističkih, ekspresionističkih i kolorističkih, da je njihovo slikarstvo konstruktivno-sezanovskog i plastičko-neoklasičnog smera bogatije po pikturalnosti od slikarstva nove stvarnosti u Sloveniji, i, najzad, da je zagrebačka »impresionistička«, maneovsko-becićevska škola sačuvala čvršću konstrukciju slike, nasuprot slovenačkom — posebno Jakopičevom — impresionizmu. Već pomenuti razvoj Jakopičevog slikarstva upućivao je mlade koji pripadaju generacijama između dva rata na nedovršenost, jer se Jakopič u svom delu veoma približio dekomponovanju predmeta. Zagrebački smer obećavao je upravo ono što je postajalo unutrašnji imperativ mnogih: novo, skladnije, sređenije, ali i uprošćenije, koloristički negovano slikarstvo. Kvalitet tonske modelacije i suptilnih odnosa između bleštavih bojenih akcenata i neutralno sivog zahvatio je Ljubljanu dolazeći putem Minhen—Pariz—Zagreb i postepeno postao nov suštinski elemenat slovenačkog slikarstva, naravno, obogaćen direktnim uticajem evropskog koloističkog slikarstva. Razlog zbog koga se u Sloveniji to slikarstvo tako snažno ukorenilo moramo potražiti u tradiciji, pre svega u krugu realističkog slikarstva Šubica i u Ažbeovom minhenskom slikarskom konceptu.

Slovenačko slikarstvo se sada postepeno zatvara u sebe. Njegova severna, bečko-minhenska slikarska veza je prekinuta, odnosno postala je beznačajna, s obzirom na političke događaje tridesetih godina. Slično je i sa Pragom, iako umetnici održavaju međusobni kontakt sve do rata, ali praški uticaji postaju sve slabiji. Umetnici održavaju veze sa svetom putovanjima na venecijanski bijenale, zatim boraveći kraće vreme, po mesec-dva, u Parizu. Osim Mušičevog studijskog boravka u Madridu i Slapernikovog u Parizu, sva ostala putovanja su suviše kratkotrajna da bi umetnicima omogućila dalje sistematičnije studije ili uključivanje u stvaralačke, da ne kažemo, eksperimentalne procese savremene umetnosti. France Stele pominje 1935. da umetnike treba na razne načine nagrađivati

---

5 Frst. (France Stele), Umetniško leto 1928, DOM IN SVET, Ljubljana, 1929, XXXXII, str. 59.

6 K.[arel] Dobida, Beneška revija evropske umetnosti, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1927, XLVII, str. 16—26.

7 Isti, Razstava bratov Vidmarjev in Tineta Kosa, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, XLVIII, str. 703.

8 R.[ajko] Ložar, Dvoje razstav, DOM IN SVET, Ljubljana, 1928, XXXXI, str. 319.

9 Isti, Slikar Franjo Stiplovšek, DOM IN SVET, Ljubljana, 1930, XXXXIII, str. 235—236.

10 France Stele, Likovna umetnost v 1. 1933, DOM IN SVET, Ljubljana, 1934, nova knjiga II, str. 185.

11 K.[arel] Dobida, Tri razstave, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1937, LVII, str. 75.

12 F.[ran] Šijanec, Prva reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov v Mariboru, OBZORJA, Maribor, 1938, str. 259.

i piše: »Bar jednom neka to bude, na primer, u obliku stipendije od, recimo, pola godine, i tom bi se stipendijom odlikovani umetnik koristio prema svojim sklonostima. Naime, u našoj umetnosti počinje se osećati provincijalna otupelost, nedozrelost najlepših izdanaka, životarenje u malodušnosti. Kultura bez živih dodira sa svetskim tokovima najlakše se pretvara u samoljubivu igru izmišljenih veličina. Zato bi sledeća i najpreča briga naše kulture trebalo da se sastoji u tome da umetnicima, pored hleba i uslova za stvaranje, osigura i stalni kontakt sa umetničkim stremljenjima u svetu.«[13]

U te dodire sa svetom ubrajaju se i izložbe koje su se mogle videti kod nas. Tako je 1930. u Narodnoj galeriji u Ljubljani priređena »Izložba francuske savremene umetnosti«, koja je bila kritikovana zbog heterogenosti kompozicije, zbog odsustva niza velikih imena sa nje i prisutnosti drugorazrednih dela mnogih izlagača. »Ipak, to je jedna od najlepših izložbi koja je ikad prošla kroz Ljubljanu«, konstatuje kritičar i kaže dalje: »javilo se mnogo oprečnih mišljenja, ali govorilo se o slikarstvu i samo o slikarstvu.«[14] Značajnija je bila izložba »Francusko moderno slikarstvo« koja je održana 1936. u Beogradu. Povodom nje Stele konstatuje: »Meni je jasno: bez ekspresionizma i kubizma mi smo najbolji, najvrsniji *slikari* — do savremenog *izraza* u umetnosti, do novog *sadržaja* kojima žudno streme čitave zemlje i narodi — nema puta mimo njih. Umetnička forma je sugestija, veliki umetnik je tvorac magičnih formula kojima nas primorava da ga pratimo. Narodna kao i primitivna umetnost nikad nisu iluzionističke, već pre svega magijske, one očaravaju. Kubizam i ekspresionizam su nam vratili magičnu umetničku formu izraženu negde sugestivnom linijom, a negde bojom.«[15]

Ipak, početkom tridesetih godina nove smernice još nisu prihvaćene, i jedino šire raspoloženje, koje preovladava, ide u prilog realizmu, koji, naravno, predstavnici starijih generacija i mladi vrlo različito shvataju. Prelom između novog plastičnog realizma i novih koloristička istraživanja nije ni brz ni dubok, kao što se to moglo zapaziti kod slikara »Četvrte generacije«. Interesovanja slovenačkih slikara kretala su se ka odabiranju onih slavnih imena koja su odgovarala prvenstveno njihovom, već u doba zagrebačkog školovanja stečenom, slikarskom znanju i, unekoliko, romantičnom i čulnom doživljavanju sveta, čemu je Utrillo služio za dobar primer, zatim Vlaminck i Derain, donekle i nabijevci, a samo površno Van Gogh i, još kasnije, koloristički, više nego konstruktivistički problemi Cézannea. Ovde treba još dodati povećano zanimanje za starije majstore evropskog kolorizma, a u pojedinim slučajevima i za novije italijanske slikare koji su bili dostupniji u susednoj Italiji.

Ako smo rekli da se slovenačko slikarstvo tridesetih godina zatvara u sebe, to znači da ono od stranih programa i težnji sve više uzima tematske i likovne uzore koji odgovaraju njegovoj tradiciji i da se celokupan napor usmerava na produbljivanje, a ne na proširivanje slovenačkog slikarskog nasleđa. Kao što već u prvoj polovini dvadesetih godina konstruktivistički eksperimenti Avgusta Černigoja nisu naišli na odjek, tako se sada slovenačko slikarstvo kreće srednjim tokom, daleko, pre svega, od intelektualistički zahtevnih napora u traženju likovnih mogućnosti izraza i problema ovladavanja savremenog sveta. Iz toga sledi relativno neborbena socijalna umetnost, koja je nešto smelija u grafici, a smirenija u slikarstvu. Svi avangardni smerovi su nam strani. Čak ni Kregarov nadrealizam ne zadire u dubinu izražajnih mogućnosti transformacije likovnog jezika. Budući literaran, poetičan i sanjarski, on ostaje dosledno u tradicionalnoj estetici kolorističkog slikarstva, to ga kritika i jedan uzan krug gledalaca kao takvog lako i prihvataju.

POKUŠAJ RACIONALNOG ORGANIZOVANJA BOJE

Gojmir Anton Kos (1896—1970) javlja se odmah posle prvog svetskog rata i ubrzo postaje poznat. Pošto je postepeno savladao ekspresionističke komponente svoga slikarstva, Kos je počeo, prvo u pejzažu, da istražuje fenomen boje pri punoj dnevnoj svetlosti. Pošto se kratko vreme zanimao za geometrizovanu, koloristički pojednostavljenu formu, od 1934. do početka rata, on razvija svoje kolorističko slikarstvo i dostiže vrhunac u smeru kojim će nastaviti kasnije, naročito posle 1950. Gojmir Anton Kos je među slikarima svoje i mlađe generacije nezavisnih ostao u najvećoj meri indiferentan prema slikarskoj tematici, a u punoj meri zainteresovan samo za svoje slikarske probleme. U to vreme kritičar konstatuje: »Čak mu je i portret sve manje obnavljanje slikarskog individualiteta na planu kolorističke studije.«[16] Počev od 1936, od slike *Korčula*, svetlost je boja, a posebno je 1937. i 1938. stvorio niz dela koja, iako rađena na temelju skica — studija prirode, uz poštovanje lokalnih komponenata — postaju sve više kolorističke kompozicije građene u ateljeu. Na tim slikama boja preuzima i potčinjava sve osnovne zakone prostora, figure, svetlosti i lokalnog ambijenta. Na tom stepenu ravnoteža je postignuta u samoj boji, a slikarska faktura postaje slobodnija. R. Ložar, u svom mestimično oštro postavljenom i detaljno formulisanom prikazu Kosovog dela, ne zaobilazeći svoje kritičarske ideale, zaključuje da se sa G. A. Kosom postepeno, ali konačno udaljavamo od pejzaža i naturalizma. Ono što za Ložara ostaje na Kosovim slikama — pošto je bila uništena materijalno ubedljiva raznovrsnost čovečije figure ili, na primer, rastinja — to je »idealno, u čistom smislu slikovito i na boji utemeljeno prikazivanje«. To prikazivanje ne obuhvata samo pejzaž i mrtvu prirodu, već i figuru: »Naročito nam se to približavanje idealnom otkriva na njegova poslednja dva *Nacrta za kompoziciju* (dve varijante za *Figure oko stola*, 1938), u kojima se pomoću onoga što je za skicu uobičajeno razbija, odnosno osporava individualnost figure i siluete uopšte — koja je data samo kao obojena, koloristička vizija.«[17] »Lokalna boja je različito vrednovana, umesto nje pojavljuju se bojene površine.«[18] »Dekorativna« funkcija slike je ograničena, ali je ta dekorativnost često oznaka za slikarstvo u kome predmetni svet nije više dovoljno snažan medijum sadržaja, tako da je potrebno ceniti sliku prema faktorima slikarstva koji su u to vreme prihvatljivi jedva kao dinamični ekspresivni kolorit — na primer, kod Jakopiča — a ne kao čisto apstraktna vrednost boje. Izuzetna radna disciplina, dosledno sprovedena arhitektura slikanog motiva i ona izuzetna emocionalna promišljenost koja ovladava, ali ne guši

pikturalnu senzibilnost, omogućili su Kosu da je tridesetih godina mogao da oslobodi boju i da joj da vrednost dominantnog faktora koloističkog doživljaja.

IZMEĐU FOVIZMA I FOLKLORA

Do tada Slovenci nisu pokazivali posebno oduševljenje za iskričavost i lakoću genija, posebno ne ako je tako svestran u tehnikama i promenljiv u načinu izražavanja i tematici, u kojoj religiozni i erotični motivi pružaju jedni drugima ruku, kao što je to slučaj kod Maleša. Naći zajednički imenitelj njegove umetnosti uvek je bio problem. Maleš je prvo bio grafičar, ali je razvio slikarsku monotipiju, koja je već i pre njegovog intenzivnijeg bavljenja slikarstvom — posle 1936 — poslužila kao most do slikarskog izraza. U početku neguje osećajno podvučene obrise predmeta i slikane detalje koji uokviruju i organizuju bojene površine. Zatim intenzitet boje postiže gradacijama; boja je na platno položena u širokim potezima i energično uprošćenim talasastim linijama koje idu preko cele slike. Impresionistički kolorisane senke, na krajnje pojednostavljenim oblicima figura, postaju isto toliko vredne kao i svetlost, dok je plastični, prostorni utisak skoro sasvim uništen.[19] Ta kratka »fovistička« faza Maleševog slikarstva bila je moguća samo pod uticajem evoluiranog fovizma. No ne samo njega. Ono što je zajedničko Malešu i fovizmu, to je divljina, ali i kratkotrajnost one bengalske vatre koja znači spontanost, kolebanje ili zadiranje u različite krajnosti, što je bilo karakteristično i za neke predstavnike ove struje. Maleš se od njih razlikuje po tome što je bio — možda zbog grafike — uvek manje vezan za prirodu, iako ju je slikao — od pejzaža, mrtve prirode, akta do portreta. Narodna umetnost predstavlja za Maleša važan izvor inspiracije. Iz tog razloga je razumljiva intenzivnost kolorita i upotreba komplementarnih boja, grafizam i dvodimenzionalnost. Na početku rata, smireniji i, na svoj način oslobođen svih stega, Maleš postaje saputnik slikara koloističkog realizma.[20]

Slikar »minhenskog i pariskog smera« koji je tada mnogo obećavao bio je Rajko Slapernik (1896). Pojavljuje se tridesetih godina, donoseći svoj slikovit potez, slobodno crtajući razigrane linije kontura na mekim površinama koje osciliraju između tonskih i koloističkih rešenja. Ali već 1936. kritika je strahovala da ta slikarska svežina nije možda bila reakcija na pariske utiske.[20] Budućnost je potvrdila opravdanost ovih strahovanja, jer kad su stimulativna sredina i njen uticaj popustili, opao je i slikarski kvalitet. Jože Gorjup (1907—1932) za vreme studija u Firenci, i po povratku u Kostanjevicu, oko 1930, pokazao je interesovanje za nov kvalitet boje. Pokušao je prevazići neoklasicističku plastičnost i približio se sezanovskoj koloističkoj konstrukciji, ali je prerana smrt prekinula njegov dalji razvoj.

NASTUP »NEZAVISNIH«

Već pomenuti težak materijalni položaj slovenačkih umetnika u godinama krize uslovio je traženje novih formi izlaganja i uspostavljanja kontakta sa publikom. Da bi poboljšali uslove i zaštitili svoje interese, umetnici su 1935. osnovali Društvo likovnih umetnika Dravske banovine, koje je već sledeće godine promenilo naziv u Društvo slovenačkih likovnih umetnika, kome su pripadali i članovi mariborskog pokrajinskog društva »Brazda«, a kao treće, delovalo je i Umetničko udruženje »Slovenski lik«, sa Francetom Kraljem na čelu. Na prvoj »Prolećnjoj izložbi«, 1935, učestvovali su i neki predstavnici mlađe generacije, među kojima Sedej, Slapernik, Putrih, Zdenko Kalin, Dore Klemenčič, Z. Mušič. Kritičar R. Ložar se pita da li pojedine generacije koje su učestvovale na toj izložbi imaju nešto zajedničko i konstatuje da ih povezuje »izvesno slikarsko srodstvo... pojedinačno uočljivo kod mlađih, koje ih za boju veže tesno i intimno, čak elementarno, ali ipak je ta veza vrlo slaba. Uzgred rečeno, ta mlađa generacija predstavlja i signal da težnje vremena idu ka »*nekakvom slikarskom realizmu*«. I, dalje: »Već povodom današnje izložbe lako se može reći da ona predstavlja *prosečno napredovanje na svim linijama*, a kod nekih izlagača i neočekivanu prirodnost. Taj napredak je u vezi sa produbljivanjem, studioznim istraživanjem, pre svega. Jedno je, naime, izvesno: vreme eksperimentisanja je prošlo, a nastupilo je vreme odabiranja, koje će sačuvati ono što je zdravo i odbaciti bolesno.«[22]

Iduće godine 1936, isti kritičar je morao na prvoj izložbi mladih slovenačkih slikara i skulptora da prizna Kregarev sirealizam, no sa rezervom, navodeći da je pokazao »mnogo isključivo slikarskih novina, koje tek treba da se oslobode.« Dalje konstatuje da se rad slikara preneo u atelje, što će, kako veruje, poboljšati, i kvalitet: »U ateljeima su naši slikari i skulptori u poslednje vreme sami sebi na tragu... Za onoga ko njihovo delo stalno prati i ko je... doživeo 1920. godinu ono je danas možda mnogo mirnije, čak suviše mirno, ali ono što je izgubljeno u tempu i temperamentu nadoknađeno je bogatstvom registara i skale...« Zaključuje da kod organizovanih starijih umetnika »nema posebne, izrazito mlađe grupe 'nezavisnih'.«[23]

Ali mladi su već bili spremni. Oficijelno, istupili su 1937. na Prvoj izložbi Kluba nezavisnih slovenačkih likovnih umetnika. Izlagali su: Zoran Didek (1910), skulptor Zdenko Kalin (1911), Stane Kregar (1905), Zoran Mušič (1909), Nikolaj

---

13 France Stele, Likovna umetnost v letu 1934, DOM IN SVET, Ljubljana, 1935, XXXXVIII, str. 96.

14 R. L. [Rajko Ložar], Razstava sobodne francoske umetnosti, SLOVENEC, Ljubljana, št. 135, 14. VI 1930.

15 France Stele, Moderno francosko slikarstvo, DOM IN SVET, Ljubljana, nova knjiga IV, str. 315.

1 Izidor Cankar, Gojmir Anton Kos, Ljubljana 1951.

17 Rajko Ložar, Slikar Gojmir Anton Kos, UMETNOST, Ljubljana, 1938, štev. 5/6, januar—februar, str. 120—123.

18 Joža Gregorič, Razstava G. A. Kos, M. Maleš in F. Gorše, DOM IN SVET, Ljubljana, 1939, str. 112.

19 Rajko Ložar, Podobe Mihe Maleša, UMETNOST, Ljubljana, 1939/40, št. 17, str. 210.

20 S.[tane] Mikuž, Razstava Kos—Maleš—Gorše, SLOVENEC, Ljubljana, 21. XII 1938, št. 292a.

21 France Stele, Umetnostno leto 1935, DOM IN SVET, Ljubljana, 1936, nova knjiga IV, str. 97.

22 R. L. [Rajko Ložar], Ob spomladanski razstavi slovenskih umetnikov, SLOVENEC, Ljubljana, 9. VI 1935, št. 131a.

23 R.[ajko] Ložar, Slovenska upodobljajoča umetnost v letu 1936, SLOVENEC, Ljubljana, 6. I 1937, štev. 4a.

Omersa (1911), Nikolaj Pirnat, Marij Pregelj (1913—1967), skulptor Karel Putrih (1910—1959), Maksim Sedej (1909) i Slavko Šohaj kao gost iz Zagreba. Značajna je, umesto manifesta i programa, deklaracija štampana u katalogu: »Klub nezavisnih slovenačkih likovnih umetnika stupa prvi put zajednički pred javnost Slovenije da u neuravnotežene i razbijene umetničke prilike unese više lepote, više istine i iskrenosti.«[24] Razlozi za organizovanje kluba bili su više praktične nego programske prirode, o čemu govori već i sama uopštenost i neobaveznost prve deklaracije. Klub je sačinjavala dinamična družina vezana pojedinačnim prijateljstvima sklopljenim još u vreme školovanja, naklonostima prema sportu i razonodi, a njeni članovi su svojim pozitivnim odnosom prema životu oživljavali slovenački umetnički život poslednjih godina pred rat. Neka od tih prijateljstava održala su se i posle toga, i onda kada je različit razvoj i različit uspeh na polju slave produbio razlike i kada je rat zaoštrio politička razmimoilaženja. Što se tiče izlaganja, članovi kluba nisu bili tesno vezani niti su uvek izlagali u punom broju; čak su uključivali i ponekog umetnika van grupe. Klubu su se pridruživali i France Mihelič (1907), France Pavlovec, Evgen Sajovic (1913) i Frančišek Smerdu.

Uprkos nekim različitim počecima i individualnim rezultatima u pogledu brojnosti dela, »Nezavisni« pokazuju izuzetan polet na planu slikarske i izložbene aktivnosti. Njihova izlagačka aktivnost neprekidno se razvijala sve do rata, zatim se nastavila, sporadično i ne više u punoj meri, sve do 1943. Izložbe su u to vreme sve brojnije i održavaju se u Mariboru i Celju. Ta dva grada — delimično iz političkih razloga — postaju osetljive tačke slovenačkog nacionalnog organizma. »Nezavisni« su, takođe, pomogli u borbi protiv osećanja izolacije i provincijalnosti. U stvari, oni su bili više slovenačka nego samo ljubljanska grupa; Mušič živi u Mariboru, Mihelič u Ptuju, Didek na Krku, ali se svi zajedno osećaju vezani i za manje centre u kojima rade ili odakle potiču. Pred povećanom ratnom opasnošću tih godina ostaju značajne ove manifestacije. Prva reprezentativna izložba likovnih umetnika održana u Mariboru 1938, zatim Izložba moderne slovenačke likovne umetnosti 1941. u Ptuju, na kojima pored »Nezavisnih« učestvuju i druge grupe, kao i pojedinci. Veliki umetnički značaj pripisivan je prvoj izložbi »Nezavisnih« u Zagrebu 1940, koja je izazvala različite odjeke i kod domaće kritike, o čemu će još biti govora.

Od događaja iz 1937. valja pomenuti izložbu jugoslovenske umetnosti u Galleria di Roma, u Rimu, koja je pokrenula pažnju kritike na slikare Gojmira Antona Kosa i Maksima Sedeja. Jugoslovensko učešće na Svetskoj izložbi u Parizu 1937. pokrenulo je u umetničkim krugovima pitanje prestiža u izboru, nacionalnog učestvovanja i društvene opravdanosti, što je svakako od mnogo manjeg značaja nego mogućnost da se u Parizu vide i ostale izložbe koje su retkim posetiocima iz Slovenije otkrile savremeno slikarstvo, kao, na primer, kolekcija »Maitres de l'art indépendant« u Petit Palais-u ili retrospektivna izložba Van Gogha.

Kritika je »Nezavisne« primila dosta dobro i sa velikim očekivanjima, jer su se javili kao realizatori već objavljenih tendencija da u realnost slovenačkog života unesu boju i poeziju. Put im je delimično krčila »Četvrta generacija«, sa kojom su se takođe povezali. Godine 1936. osnovan je list »Umetnost«, namenjen isključivo likovnom stvaranju, u izdanju Društva slovenačkih likovnih umetnika u Ljubljani, sa urednikom Janezom Zormanom; već sledeće godine uredništvo preuzima odbor sastavljen od ličnosti užeg, katoličkog pogleda na svet: Miha Maleš, dr Rajko Ložar i France Gorše, dok je odgovorni urednik bio Martin Benčina. Sledećih godina revija donosi mnoge reprodukcije novijih dela slovenačkih umetnika. Tekstovi su joj heterogeni, a prilozi, pre svega Ložara i Šijaneca, vrlo zanimljivi. Među ozbiljnije napore u dubljem prodiranju i poznavanju teorija francuske umetnosti treba ubrojati tekstove Boga Pregelja u »Sodobnosti« (1937, 1938), koji pored sekretarskih poslova u klubu »Nezavisnih« pomaže i pisanom reči njihova stremljenja. Kritičar Stane Mikuž postao je uz Frana Šijaneca njihov najlucidniji interpret.

POEZIJA INTIMNOG SVETA

Maksim Sedej izlaže još od 1933, i njegova »osećajna, lirska priroda« otkrivena je već na njegovim socijalnim grafikama i prvim platnima. On sam podvlači značaj studiranja kod »temperamentnog Becića, kasnije kod delikatnog Tartalje, koji je u meni probudio pravi smisao za boju«.[25] Oko 1935. on svoju pažnju usmerava na figuralnu kompoziciju i od tada će u njegovom slikarstvu dominirati »porodica« i njeni članovi — na izgled banalan, ali osoben svet — kao i »klasična« tematika iz kasne treće decenije, koju je ojačalo Sedejevo putovanje u Italiju 1935, kao i »Veliki doživljaj pred slikama venecijanskog kvatročenta, a pre svega Đorđonea«.[26] Ti idilični motivi kolebali su se između nekog »zlatnog doba« čovekove ispunjenosti i harmonije i nekog realnije shvaćenog uživanja i odmora u prirodi sa scenama kupačica. Sedejevo slikarstvo tridesetih godina koleba se između skicoznije, crtački popunjene, i dovršenije, čvršće modelacije, koja stvara hladnu, indirektnu svetlost, u kojoj oživljava Sedejev suptilno osenčeni kolorit, sa retkim, jače obojenim akcentima. Njegov intimni, u detaljnoj analizi, jednostavni svet životâ zatvorenih u sebe realizovan je više pikturalnim uzbuđenjem nego figuralnim rasporedom grupa ili predmetnim inventarom slike. Nasuprot tradicionalnom realizmu, novine ove poetsko-kolorističke interpretacije su očigledne. Učešće na Venecijanskom bijenalu 1940, pored učitelja Tartalje, značilo je za njega i priznanje kod kuće, ali venecijanska smotra, već zahvaćena ratom, nije umetniku donela nove impulse, jer je, kako sam konstatuje, odisala »smirenošću«, koja je preovladavala.[27]

KOLORISTIČKI REALIZAM

U tako plastičnom motivu kao što je pejzaž Nikolaj Omersa je temperamentniji i stvarniji u pogledu kolorističkog izraza. »Pokušavam da budem iskren i nepristrasan. Instinktivno osećam i primam sve doživljaje kao slučajnosti trenutka . . . Zbog toga se gledaocu pri letimičnom posmatranju moje slike čine

kao nedovršeni pokušaji (skice)... Verujem u slučajnost majstorskog poteza četke«. Taj temperament ipak poseduje dovoljno promišljenosti, jer, ako je potez i slučajan, spontan, motiv je odabran i organizovan. Koloristička skala se razvija na osnovu lokalne boje, uz veliku meru smelih transformacija, baš kao što je potez gustog — u početku pastoznog, a kasnije tanjeg — namaza boje doneo vehementno skraćivanje forme. Njegov fovistički temperament, bez čistih fovističkih boja, ubrzo se smirio, a kad je počeo rat, Omersa je ostvario nov kvalitet u koloističkoj modelaciji predmeta, koja je bliže impresionizmu, detaljnija i nemirnija. Za koloističko bogatstvo enterijera, čija je pozadina ispunjena bojenim detaljima, kritika je obavezno navodila francuske uzore. Ali Omersa je, suprotno kaligrafskoj čistoti forme i izrazitoj snazi nepomešanih boja — što je uobičajeno za te uzore — gradio sliku na tonski izdiferenciranoj skali i slikovitijem potezu, što je zajednička odlika »Nezavisnih«, koji su pokušali da ostvare sintezu krajnjih mogućnosti francuske i zagrebačke škole i slovenačkog impresionizma.

Nemirniji saputnik je usamljeni Zoran Didek, jer se on u Sloveniji pojavljuje samo na izložbama ili kad dođe na letovanje, pošto inače živi kao profesor na Krku i u Sarajevu. Njegova likovna misao teži realizaciji čvršće strukture, koja bi postigla impresionističku razbijenost, sintetičnu formu i impresiju boje, a da pri tome ipak ne izgubi ni spontanost, ni čulnu privlačnost, ni sjaj boje i svetlosti — sve ono što je impresionizam već postigao. Prilagođivanje impulsivne i osećajne umetničke ličnosti ne samo novom načinu života u Dalmaciji i Bosni već i drugačijem skladu boja i drugačijoj svetlosti koju imaju ti pejzaži stvorilo je probleme u njegovom temeljitom slikarskom istraživanju. Njegova široko i energično položena boja i snaga redukovanja predmetne plastičnosti delovale su tako spontano i novo da se govorilo kako je Didek »na putu apsolutnog slikarstva. Velika bojena površina preuzela je funkciju prezentovanja svih elemenata slikarskog predmeta, štimunga, itd.«[28] Javlja se jedinstvenija, bar na velikim površinama, bojena podloga, preko koje se razvijaju dinamični potezi namaza koji grade tu osnovu; podvučeni sintetički obris arhitekture predmeta i figura čest je i stvara utisak čvrsto građene slike. Priznat mu je svež slikarski temperament, ali primedba da »mestimično plahovitost prelazi u bravuroznost«[29] govori o neverovanju u kondenzovan i spontan potez, ili, kako bismo danas rekli, u slobodnu gestualnost. I istraživanja u različitim smerovima nisu bila dovoljno cenjena: »previše različitih osećanja i formalnih uticaja vidljivi su na ovih dvanaestak slika da bi mogli slediti istinski postavljen umetnički cilj«.[30] I dalje: »krepki, skoro grub potez četke koja pastozno u širokim površinama nanosi boju na platno; otuda previše efekata, naročito naglašena plastičnost, ali bi veća produbljenost i detaljnija studija više koristile ovom delu«.[31] Sve to su napisali kritičari koji su sa simpatijama pratili razvoj »Nezavisnih«. U tome otkrivamo kod kritičara onu osnovnu orijentaciju ka umetnosti ravnoteže i kvaliteta, jer je kritika prihvatala novo pre svega u odnosu na najbolje slikarske tradicije, a pokazivala malo razumevanja za neodređenost slikarske eksperimentacije. Pored Zorana Mušiča, Didek je — sa većim osećanjem za arhitekturu slike, ali manje predmetno dematerijalizovanu i koloristički apsolutnu — aktivirao površinu slike, pretvarajući je u dinamično polje razigranih masa i poteza koji su u većoj meri izražavali energiju poteza u boji nego materijalnost slikanog sveta. No mogućnosti njegovog daljeg razvoja bile su, za duže vreme, prekinute ratom.

Zoranu Mušiču je kritika poklonila dovoljno pažnje, ali je ispoljila i nerazumevanje, jer je on od »Nezavisnih« pokazao dela koja su bila »pravi novum«.[32] Iako je se on u pogledu širine opšte težnje ka koloističkom realizmu mogao uvrstiti u taj tok, ipak je već u njegovim ranim radovima naglasak bio stavljen na pikturalne probleme i njegov realizam je ostao posve problematičan. Pre svega, on se bori za razbijanje uskih okvira slovenačkog slikarstva. Godine 1935. studira u Španiji, izlaže u Zagrebu i Beogradu; tokom rata je u Veneciji, da bi zatim otišao konačno u inostranstvo. U prvim godinama »Nezavisnih«, kada je najviše boravio u Mariboru, on svojim stalnim učešćem na izložbama pokušava da oživi umetnički život u svojoj sredini. Priznaje realnost domaćeg života, zemlje na kojoj je umetnik ponikao, i prihvata te faktore kao osnov stvaralačkog rada. Za njega su to i elementi njegovih istraživanja, koje on vrši po vlastitom izboru, prema uzoru svoje vlastite »terre d'élection«, koja je već tada za njega bila Dalmacija i sve ono što je moglo značiti savremenost, dinamičnost i uzbudljivost i što ga je inspirisalo. Već na prvim izložbama vidljivo je njegovo »čisto subjektivno« poimanje prirode kao celine, u kojoj nestaju njeni pojedinačni elementi — ljudi, drveće, kamenje.[33] Ti elementi polako nestaju, ostavljajući obojen trag u prepletu linija, posebno na mnogim gvaševima, na kojima se umetnik najviše oslobodio. Mušičev čulni kontakt sa vidljivim svetom izražen je slikarskim gestom koji gradi još prepoznatljive, mada ovlaš naznačene oblike predmeta, prostora i kretanja, služeći se spletom iskidanih linija, što još predstavlja moguć, iako najkraći zapis neke odabrane realnosti. U poređenju sa ranijom pastoznošću i materijalnošću ulja, u gvašu je predmetnost dematerijalizovana i celina je zbog toga neuporedivo snažnije proživljena nego što je to slikarska vizija. Bogata tonska skala, dve ili tri boje, dovoljna mu je da stvori utisak izuzetnog kolorizma, jer su odnosi između bojenih površina do te mere iznijansirani.

---

24 Katalog, I. razstava neodvisnih slovenskih umetnikov, Ljubljana Jakopičev paviljon, septembar—oktobar 1937.
25 —, Na razstavi Neodvisnih (razgovor sa izlagačima Stanetom Kregarom, Maksimom Sedejem i Francetom Smerduom), SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, 11. VI 1938, br. 130.
2 Maksim Sedej—Marij Pregelj, Neodvisni imajo besedo, JUTRO, Ljubljana, (izdanje ponedeljkom), 23. X 1939.
27 —, Slikar Maksim Sedej, JUTRO, Ljubljana, štev. 136, 13. VI 1940.
28 S.[tane] Mikuž, Peta umetnostna razstava »Neodvisnih« v Jakopičevem paviljonu, SLOVENEC, Ljubljana, št. 236, 14. X 1939.
29 F.[ran] Šijanec, Razstava kluba Neodvisnih, JUTRO, Ljubljana, št. 220, 21. IX 1937.
30 France Mesesnel, Jesenski razstavi v Ljubljani, SODOBNOST, Ljubljana, 1939, št. 11, str. 536.
31 K.[arel] Dobida, Slovenska umetnost v Zagrebu, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1940, str. 483.
32 Fr.[an] Šijanec, Galanda, Maleš in Mušič, UMETNOST, Ljubljana, 1938, št. 9—10, maj—juni, str. 160.
33 S.[tane] Mikuž, Razstava kluba »Neodvisnih« slovenskih likovnih umetnikov, SLOVENEC, Ljubljana, br. 220a, 25. IX 1937.

B. Rudolf, kome je Mušičev krajnje subjektivni prikaz sveta stran, ipak primećuje: »Zamah njegove ruke je tako hitar i spretan da ponekad postaje... izrazit.«[34] Taj aktivni odnos prema svetu, proistekao iz energične i impulsivne slikareve prirode, ta energija u akciji, neublažena sentimentalnošću, dostizala je u to vreme gornju granicu slovenačkog slikarstva. Ali kasnije, u širokim mogućnostima evropskih prostora, Mušič je drugim putem — preko redukovanja predmetnog oblika u samostalni znak — stigao do apstraktnog slikarstva.
Marij Pregelj je među njima najizrazitija ličnost, koja traži svoj vlastiti put. »Čini mi se da mu traženje pravog izražajnog načina ne dopušta da postigne smirenost.«[35] Nemir nije značio kvalitet u trenutku kada je svet bio razapet u ratnoj psihozi i zbog toga tako strasno želeo mir i red, bar u umetnosti. Isti kritičar piše: »Pregelj je samosvojna, borbena ličnost, koja temperamentno pokušava u raznim smerovima, mereći svoje ne tako male snage pred čisto slikarskim problemima koje su pre njega rešavali već mnogi slikari. Tamo gde je jednostavniji i manje problemski on postiže iskren i vitalan izraz.« Srećom, Pregelj nije bio jednostavan, već upravo problemski, pa je pokušao najpre da prevaziđe zagrebačku becićevsku tradiciju. Već na prvoj izložbi »Nezavisnih« S. Mikuž ga dobro ocenjuje: »... boja mu ne služi samo impresionistički, već se on u vezi sa formom prvenstveno trudi da je produhovi i da joj dâ ekspresionističko značenje.«[36] Sledeće godine isti kritičar piše: »Pregelj očigledno napreduje. Neke mrtve prirode imaju toliko sadržajne snage da čoveka zaista obraduju! Iznenađuje živahan realizam i živ smisao za kubistički elemenat slikanog predmeta. Oblikovati tu stranu umetničkog objekta i dati mu još jednu drugu, nevidljivu komponentu, koju bi lako mogli nazvati sadržajem, kao što to neuobičajeno prijatno rešava Pregelj, pitanje je velikog talenta.«[37] Kada je za Pregelja Cézanne postao »pun autoritet«, kritika postaje oprezna ili je sasvim protiv njega. Sam Pregelj objašnjava da se ne ugleda na strane majstore, »iako se učim na njihovim slikama i na logičkoj zgradi prirode koju su ti majstori tako dobro poznavali... Smatram da kubizam nije prolaznog značaja, već je isto toliko otkriće koliko je to bilo i otkriće perspektive u doba renesanse...«[38] U to vreme proučavanje Cézannea za Pregelja znači pre svega traženje čvršće strukture u tadašnjem produbljivanju koloističkog izraza; kubizam je za njega još samo daleka, buduća mogućnost. To proučavanje odgovara njegovoj izrazito emocionalnoj inteligenciji i intelektualnim potrebama, nasuprot tako naglašenoj intuiciji. U to vreme čest mu je motiv figura u enterijeru, u kome mora da rešava niz slikarskih problema na koje su ranije nailazili već impresionisti, Cézanne i delimično fovisti, ali Pregeljeve težnje idu sada ka istraživanju slikarskog fenomena na osnovu ispitivanja prirode, a ne na osnovu poverenja u sopstvenu optiku ili osećanje.

Evgen Sajovic se tek 1939. pridružio »Nezavisnima« i kritika mu je tada priznala »solidnost i skladnost« kompozicije.[39] Iznenadila je hladna dominanta njegovog dela — pretežno modrozelenkaste boje — koja je delovala na celokupan izgled i atmosferu slike istinito, ali ne i neveselo. Iz analize lokalne boje izdvojena je nepotvorena slikarska boja obasjana svetlošću koja pruža gradivo za realizaciju doživljenog sadržaja; predmetna kompozicija i prostorna rešenja ostaju tradicionalni. Najbolja dela, upravo u svom hladnom tonalitetu, oživljenom vrlo nežnim, toplijim mrljama, poseduju izvesnu suzdržanu liriku, koja početkom rata nestaje pred kontrastnijom koloističkom skalom i odlučnijim potezom.
France Mihelič je izjavio: »Istraživanja na planu forme kod svih nas su istovetna; samo po izboru motiva razlikujem se od svojih kolega. Moje delo ne vodi nikakva tendencija. Slikam ono što mi je najbliže...«[40] Mihelič, koji je stekao priznanje već sa svojim grafikama socijalno-lirske, ispovedne vrste, u ptujskoj fazi (1936—1941) razvio je u slikama, pored specifične tematike seljačkog života, i lirske interpretacije predela iz okoline Ptuja, koje ga svojom opštom linijom povezuju sa koloističkim realizmom. Miheličevo slikarstvo je ipak uvek teklo jedinstveno i nije značilo impulsivan prodor, već postepeno sazrevanje i slikarsko izgrađivanje suptilnih melanholičnih raspoloženja. Ta raspoloženja ispunjavaju takođe i socijalnu tematiku, ograničavajući njenu ekspresivnost, kao što prigušuju vesela raspoloženja jesenje živosti po vinogradima u Halozama. Kritika je u genezu ovog slikarstva uvukla Corota, Utrilla i Vlamincka, ali se ono iz osnovne realističke dispozicije orijentisalo ka svom programu i izrazu. Prigušenu melodičnu intonaciju ovog slikarstva nalazimo u izvanrednom tonskom nijansiranju odabranih, smirenih i škrto rasutih akcenata živih boja.

POVRATAK U REALNOST

Stane Kregar je u fazi svog nadrealizma (1936—1939) naslikao dela, posebno mrtve prirode, koja nisu više dovoljno transformisana da bi njihova realnost u prirodi mogla biti potpuno osporena. Već tada je njegovo slikarstvo budilo slutnje da se njegova stvaralačka misao kreće u domenu sna i jave, ne pokušavajući da prodre u samu strukturu ni jednog ni drugog, kao što je ne privlači ni plastični realizam jasno ocrtanog, logički sređenog sveta. Povratak u realnost, koji se odigrao 1939, bio je postepen. Literarni, sanjarski, muzikalni prividi sklopili su se u poznatom motivu u trenutku kada se slikar ponovo vratio klasičnom jedinstvu vremena, prostora i događaja. Intuitivni osećaj za boju i urođeni lirizam, u fazi njegovog poetskog realizma, ublažili su težinu i gustinu prikaza materijalnog fenomena sveta. Kregarova stalna otvorenost prema problemima savremene evropske umetnosti našla je pobudu za svoje orijentisanje u novim tokovima francuskog realističkog slikarstva, koje pokušava, u burnim godinama između 1934. i 1937, da obnovi figurativno slikarstvo i nastupi pod geslom izložbe »Retour au sujet« (Pariz, 1937). Umetnici Aujame, Chapelain—Midy, Poncelet, koji su po godinama savremenici slovenačkih »Nezavisnih«, pospešuju svojim uticajem Kregarovu odluku. Ako je toga puta uspostavljen kontakt sa savremenom francuskom umetnošću, i to — kako smo videli — ne samo u slučaju Kregara, to je bilo moguće pre svega zbog tradicionalističkih težnji mladih u Francuskoj, koji, dolazeći sa širokim programom političkih akcija, posebno pod uticajem francuskog Narodnog fronta, propagiraju nehermetičku, široko prihvatljivu umetnost, bližu shvatanjima o sopstvenoj socijalnoj akciji samih umetnika.[41]

I taj »preokret« bio je predmet polemike koja se vodila posle izložbe »Nezavisnih« u Zagrebu 1940. Moglo se očekivati da će zagrebačka kritika oštrije suditi »zagrebačke« đake — sa simpatijama ili bez nje; ionako joj je poređenje sa učiteljima bilo pri ruci. Neke negativne ocene izazvale su kod kuće reakciju, koja je, u daljoj razmeni »načelnih ideja«, pokazala da je u katalogu zagrebačke izložbe vrlo jasno podvučeno oslanjanje »Nezavisnih« na »francusko gledanje« došlo u sukob sa domaćom slikarskom tradicijom — čak i u tako smirenim oblicima koje smo mogli videti — a još više sa poimanjem umetnosti kao najčistijeg izraza autentičnog narodnog genija.[42] Međutim, nalazimo se u trenutku zaoštrenih oprečnih pogleda na svet i političkih kontradikcija, koje osećamo i mi ovde, na njihovoj periferiji, te stoga ocene i reči dobijaju drugu težinu i drugačiji značaj nego što bi ga imale u jednoj čisto stručnoj raspravi. Tako, sa otvorenim problemima evropskog i nacionalnog, izvornog i preuzetog, intuitivnog i »racionalnijeg«, očekujemo početak rata. Rat te probleme nije razrešio, ali je dileme uprostio. U novoj individualnoj introvertnosti, koju je doneo rat nekim umetnicima i u okolnostima koje su to dozvoljavale, nastala su tokom rata još neka slikarska dela koja ostaju u najboljoj tradiciji »Nezavisnih«.

BOJA OTKRIVA PSIHOLOŠKA SVOJSTVA

Gabrijel Stupica (1913) je na svojoj prvoj izložbi u Mariboru 1938. privukao pažnju. U to vreme Stupica je živeo u Zagrebu. Već u početku on pokazuje sposobnost za redukovanje motiva i njihovo svođenje na najmanji mogući broj objekata; najranija njegova platna otkrivaju koliko vlada bojom u svim njenim najsuptilnijim tonskim gradacijama. Boja ostvaruje predmet, figuru, prostor i volumen, ali ih ne opisuje. Odabran hromatizam i osećaj za najtananije odnose, kako u pogledu boje, tako i u pogledu čovekove psihe, otkrivaju već tada osnovne elemente njegovog budućeg slikarskog profila. Pojavio se pri kraju četvrte decenije, kada se počelo ocrtavati saznanje, iako možda još nejasno, da tražena sinteza najboljih pikturalnih tradicija evropskog slikarstva — koje je Stupica upoznao u Ženevi 1939, na izložbi španskog slikarstva iz Muzeja Prado — i mogućnosti što ih je pružala zagrebačka škola, u kojoj nije sreo samo učitelja Becića već i tajanstvenog Račića, nisu i ne mogu biti konačni cilj savremene umetnosti. Kritičar konstatuje da je u delu Stupice »naglasak na likovnoj apstrakciji i kolorističkoj kompoziciji — sredstvima koja mu omogućavaju da ostvari u portretu najsuptilnije karakterizacije psihičkih komponenata . . .«[43] U toj deceniji kritika često intuitivno otkriva kvalitete i nalazi tačne oznake za mlade umetnike koji dolaze. Razumljivo, ona se pri vrednovanju vraća svojoj idealnoj predstavi o velikoj klasičnoj evropskoj tradiciji. Poetična snaga Stupicinog slikarstva, koja počiva na izvanrednoj pikturalnoj kulturi, bila je očigledna. On stiče priznanja i kao disciplinovan stvaralac, koji je već u to vreme pokazivao upornost u stremljenju ka svojim ciljevima.[44] Zasada ti ciljevi ostaju još u tradiciji kolorističkog slikarstva i znače psihičku istančanost više nego koloristički putokaz za neke nove preokupacije.

U drugoj polovini tridesetih godina javljaju se, pored »Nezavisnih«, i pojedinci koji su im bliski, kao i grupa »Gruda«, koju smo sreli u vezi sa socijalnim realizmom. Među slikarima kao »mladi« nastupa 1936. Dore Klemenčič (1911), koga služba profesora u Banja Luci odvaja, poslednjih godina pred rat, od neposrednog učešća u umetničkom životu Slovenije. Pejzažist, portretist i slikar mrtvih priroda, pošto je prevazišao becićevsko-vangogovsku fazu, težio je ravnoteži između problema svetlosti i boje, između koloističkog i tonskog slikarstva. Kod njega uočavamo želju da na portretu ili pejzažu, pored uobičajene potrtretne vernosti, izrazi i nešto od svojih saznanja o psihološkoj istinitosti portretisanog modela ili o socijalnoj istinitosti života u pejzažu koji slika. Ta želja se ne manifestuje spektakularno u izboru motiva, već više u delimično napetom, katkad vangogovski ili vlaminkovski melanholičnom podtekstu napuštenosti. Čisto slikarska rešenja rađena su lakim, oslobođenim potezom.[45]

Od 1938. do početka rata javljaju se još neki novi diplomci zagrebačke Akademije, od kojih koloističkom slikarstvu pripadaju Maks Kavčič (1909), koji već tada stvara nekoliko koloristički svežih slika, i Klavdij Zornik (1910), koji je delimično vezan za socijalnu tematiku, ali i on — kao i drugi pomenuti umetnici — pored slikanja socijalnih motiva, radi i mrtve prirode i ostalo, što je za njega imalo značaj čisto slikarskog zadatka.[46] Prekomurski slikar Lajči Pandur (1913), koji je počeo da izlaže u Novom Sadu 1936, još snažnije je ukorenjen u zagrebačku tradiciju, isto kao i Tine Gorjup (1909) i Bara Remčeva (1910). Ovih nekoliko imena pokazuje šta je postignuto

---

34 Br[anko] Rudolf, Likovna razstava Z. Mušiča in K. Putriha, OBZORJA, Maribor, 1940, str. 216.
35 vidi broj 38.
36 vidi broj 33.
37 S.[tane] Mikuž, Umetnostna razstava na velesejmu, SLOVENEC, Ljubljana št. 209a, 11. IX 1938.
38 Maksim Sedej, Marij Pregelj, Neodvisni imajo besedo, JUTRO, Ljubljana, št. 247a, 23. X 1939.
39 vidi br. 28.
40 —, Maksim Sedej in socialne tendence, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, št. 204, 15. IX 1938.
41 R. Genaille, La Peinture contemporaine, Paris 1955, str. 229, 230.
42 —, Neodvisni razstavljajo v Ljubljani, JUTRO, Ljubljana, 19. X 1940, št. 245; —, Razstava Neodvisnih, JUTRO, Ljubljana, št. 259, 260, 261, 5, 6, 7. XI 1940; —, Hrvatske ocene slovenskih slikarjev v Zagrebu, SLOVENEC, Ljubljana, št. 221 in 223, 26. IX in 9. X 1940; Dr. S.[tane] Mikuž, Nekaj načelnih misli k razstavi Neodvisnih, SLOVENEC, Ljubljana, št. 255a, 256a, 6. 7. XI 1940; isti, Ob načelni misli o razstavi Neodvisnih, SLOVENEC, Ljubljana, št. 246a, 16. XI 1940; isti, Umetnostna razstava Neodvisnih, DOM IN SVET, Ljubljana 1940, str. 572—574; —, Izjava kluba Neodvisnih, SLOVENEC, Ljubljana, št. 263a, 15. XI 1940; Katalog »Izložba savremene likovne umjetnosti«, Zagreb, rujan 1940; Katalog »VIII razstava kluba Neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov«, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 20. X do 10. XI 1940.
43 F.[ran] Šijanec, Trije mladi slikarji (Zoran Didek, Dore Klemenčič, Gabrijel Stupica), JUTRO, št. 296a, Ljubljana 21. XII 1939.
44 Katalog razstave, Stupica, Moderna galerija Ljubljana, 12. I do 12. II 1968.
45 K.[lara] F.[ranček] Kos: Dore Klemenčič, JUTRO, br. 79, Ljubljana 5. IV 1938.
46 Andrej Ujčič, Nekaj misli o mariborskem slikarstvu med svetovnima vojnama, SINTEZA, št. 9, Ljubljana, marec 1968. str. 19—24; F.[ranček] K.[lara] Kos, Jesenska umetnostna razstava, OBZORJA, III, Maribor 1940. str. 39—40.

time što se školovanje orijentisalo na zagrebačku Akademiju; naime, u pitanju je stalni priliv novih snaga, slikara jedinstvenije formiranih. Rat je taj razvoj prekinuo.

U četvrtoj deceniji bilo je mnogo studioznog rada, a napori za formiranje individualnog izraza bili su veliki. Uprkos tome što su kretanja u umetnosti bila manje revolucionarna nego što su tadašnji stvaraoci mislili, ona su ipak izvukla u prvi plan čisto slikarske probleme i još jednom, ponekad i prvi put, pretresala mogućnosti slikarskog izraza pomoću boje, i to u širokom rasponu: od problema kako ostvariti sjaj boje i sačuvati prostornu preglednost i predmetnu jasnoću, sve do druge krajnosti, do većeg dematerijalizovanja predmeta — većeg nego i u impresionizmu — dematerijalizovanjâ koja pomoću sugestivnih kolorističkih zapisa menjaju materijalni svet, pretvarajući ga u neki čisto slikarski stenogram, u kome više nijedna prirodna, čulna spoznaja nije zadovoljena, nego je sve nadoknađeno bojom, a jedini prepoznatljiv oblik je aluzivna veza uspostavljena između slike i njenog predloga uzetog iz prirode. Granica nije prekoračena — slikar slika prema prirodi, povremeni izuzeci su Maleš i Kregar — ali za tradicionalnu vrednost toga slikarstva važnija je njegova estetika nego samo postojanje te granice. Slika je organizam višeg reda: ona je skladnost odabranih formalnih sredstava i poezija intimnog čovekovog doživljavanja prirode i svoga bližnjeg: ona je ostvarena proučavanjem prirode. U tako ocrtanim smernicama realizovan je umetnički uspon i razvijen je slikarski koncept koji je priznala i kritika nenaklonjena »modernizmu« toga slikarstva. Kroz sudbonosna ograničavanja koja je doneo rat taj koncept je postao ishodište daljeg razvoja slovenačkog slikarstva posle 1950.

Primedba redakcije:

Što se tiče umetničke situacije u Bosni i Hercegovini tokom četvrte decenije, ona je bila u glavnim momentima prikazana u tekstu Azre Begić »Socijalna umetnost u Bosni i Hercegovini«, objavljenom u katalogu izložbe »Nadrealizam i socijalna umetnost« održane u Muzeju savremene umetnosti 1969. Glavni nosioci ostalih umetničkih shvatanja četvrte decenije (ekspresionizam boje, poetski realizam, intimizam i dr.) bili su, takođe, Vojo Dimitrijević, Mica Todorović i Ismet Mujezinović, o čijem je delu već bilo reči u pomenutom tekstu. Izlažući njihova dela i na ovoj izložbi i reprodukujući ih u ovoj knjizi, dodajući im Ivu Šeremeta, treba pomenuti da se u ovom periodu Vojo Dimitrijević kreće u pravcu koloističkog ekspresionizma, dok Mica Todorović i Ismet Mujezinović pripadaju struji poetskog realizma, aktivno učestvujući u umetničkom životu Beograda i Zagreba. O osnovnoj tipologiji svih ovih shvatanja opširno je pisano u uvodnom tekstu ove publikacije.

Crnogorski i makedonski slikari ovih shvatanja uključeni su u izložbu i obuhvaćeni su tekstovima koji rekonstruišu umetničku situaciju u Beogradu, s obzirom da su njemu gravitirali, odnosno tekstom o ekspresionizmu koji se odnosi na celo jugoslovensko područje.

Katalog

ĐORĐE ANDREJEVIĆ-KUN

1. *U KRČMI*
ulje na platnu, 45,5×38 cm
sign. dl: ( )un
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

2. *AKT SA KARIRANOM POZADINOM, 1931.*
ulje na platnu, 80×60 cm
bez sign.
vl. Slobodan Dragović, Beograd

DANICA ANTIĆ

3. *PARISKI KROVOVI*
ulje na platnu, 81×64,5 cm
sign. dl: ANTIĆ
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

4. *PARISKI ENTERIJER, 1939.*
ulje na papiru, 37,5×46 cm
bez sign.
vl. Izvršno veće SRS, Beograd

STOJAN ARALICA

5. *PREDEO IZ ST. TROPEZA, 1930.*
ulje na platnu, 46×38 cm
sign. dd: Aralica
vl. Moderna galerija, Zagreb

6, *MRTVA PRIRODA SA STAKLENIM BOKALOM, 1932.*
ulje na platnu, 61×46 cm
sign. dl: Aralica 932
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

7. *ŽENA SA SLAMNIM ŠEŠIROM, 1934.*
ulje na platnu, 48×55,7 cm
sign. dl: Aralica
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

8. *MOTIV S PELJEŠCA*
ulje na šperploči, 63×45 cm
sign. dd: Aralica
vl. Galerija umjetnina, Split

9. *PREDEO*
ulje na platnu, 46×55 cm
sign. dd: Aralica
vl. Narodni muzej, Beograd

LJUBO BABIĆ

10. *UTAKMICA, 1924.*
ulje na platnu, 57×74 cm
sign. dl: Lj. B.
vl. Galerija umjetnina, Split

11. *PROLETNJE CVEĆE, 1926.*
ulje na platnu, 54×74 cm
sign. dd: Lj. B. 1926.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

12. *NJIVA*
ulje na platnu, 50×58,5 cm
sign. dl: Lj. B.
vl. Galerija umjetnina, Split

13. *PROLETNJI PEJZAŽ (KRALJEVAC), 1933.*
ulje na platnu, 61×50,5 cm
sign. dd: Lj. B.
vl. Zbirka Flegel, Beograd

14. *NOVEMBAR, 1937.*
ulje na drvetu, 62,5×75,5 cm
sign. dd: Lj. B.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

BORA BARUH

15. *ST. CLOUD, 1939.*
ulje na šperploči, 38×45 cm
sign. dl: Baruh 39.
vl. Elvira Baruh, Beograd

16. *AUTOPORTET SA LULOM, 1941.*
ulje na platnu, 60×50 cm
bez sign.
vl. Sonja Alkalaj, Beograd

VLADIMIR BECIĆ

17. *RAKOVI, 1933.*
ulje na platnu, 55×46 cm
sign. dl: Vlad. Becić 933.
vl. Zbirka Flegel, Beograd

18. *PORTRET MOJE ŽENE, 1933.*
ulje na platnu, 69×55 cm
sign. gl: Vlad. Becić 933.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

19. *DEVOJKA S MAČKOM, 1935.*
ulje na platnu, 89×69 cm
sign. gd: Vlad. Becić 935
vl. Narodni muzej, Beograd

JOVAN BIJELIĆ

20. *DEVOJČICA U KOLICIMA, 1933.*
ulje na platnu, 76×67 cm
sign. gl: Bijelić
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

21. *MRTVA PRIRODA SA CRVENOM SKULPTUROM, 1933.*
ulje na platnu, 70×80 cm
sign. gd: Bijelić (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

22. *ŽUTI ŠAL, 1937.*
ulje na platnu, 69×55 cm
sign. gl: Bijelić
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

23. *PEJZAŽ U BOSNI, 1937-38.*
ulje na platnu, 60×70 cm
sign. dd: Bijelić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

24. *TAMNI PREDEO, 1944.*
ulje na platnu, 80×90,5 cm
sign. dd: Bijelić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

BORISLAV BOGDANOVIĆ

25. *DEČAK*
ulje na kartonu, 60×64,5 cm
bez sign.
vl. F. Soretić, Beograd

BRUNO BULIĆ

26. *U ČAST MANEA, 1938.*
ulje na platnu, 81,5×60 cm
sign. dd: Bulić
vl. Narodni muzej, Beograd

27. *ČETRNAESTI MART, 1940.*
ulje na platnu, 75×55 cm
sign. dd: Bulić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

MARKO ČELEBONOVIĆ

28 . *GLOBUS, 1930.*
ulje na platnu, 92×73 cm
sign. dl: Marko Č.
vl. Aleksa Čelebonović, Beograd

29. *DEVOJČICA U PLAVIM PANTALONAMA, 1930.*
ulje na platnu, 92×73 cm
sign. dd: Marko
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

30. *MRTVA PRIRODA, 1933.*
ulje na platnu, 81×116 cm
sign. dd: 33 Marko Č
vl. Klub RVI, Beograd

31. *ŠAH, 1933.*
ulje na platnu, 72×91 cm
sign. dd: Marko Č. 33
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

32. *MRTVA PRIRODA SA KINESKOM KUTIJOM*
ulje na platnu, 65×92 cm
sign. dl: Marko Č
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MARIJAN DETONI

33. *FANTAZIJA ORONULOG ZIDA, 1938.*
ulje na platnu, 53×67 cm
sign. dl: Detoni 1938
vl. Moderana galerija JAZU, Zagreb

34. *ŽELEZNIČKA STANICA, 1939.*
ulje na platnu, 55×68 cm
sign. dd: Detoni 1939
vl. autor

35. *PEJZAŽ IZ OKOLINE KARLOVCA, 1941.*
ulje na platnu, 44×54 cm
sign. dd: MDe
vl. autor

ZORAN DIDEK

36. *KUĆA NA MORU, 1935.*
ulje na platnu, 56×67 cm,
bez sign.
vl. Zdenko Kalin, Ljubljana

VOJO DIMITRIJEVIĆ

37. *KRAJ PEĆI, 1930.*
ulje na platnu, 24×32,5 cm
sign. gl: V. D.
vl. Umjetnička galerija B i H, Sarajevo

38. *PREDEO „ROBINSON", 1939.*
ulje na platnu, 72×54 cm
sign. dd: D. Voja 39
vl. Muzej savrenene umetnosti, Beograd

PETAR DOBROVIĆ

39. *MASLINE U VETRU, 1928.*
ulje na platnu, 49,5×73 cm
sign. d. sred: P. Dobrović
vl. Olga Dobrović, Beograd

40. *BOROVI NA ŠUNJU, 1928.*
ulje na platnu, 80×100 cm
sign. d. sred: P. Dobrović
vl. Olga Dobrović, Beograd

41. *PORTRET PRALJE SUZANE, 1931.*
ulje na platnu, 92×73 cm
sign. gl: Amsterdam 931. P. Dobrović
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

42. *DUM ANDRO, 1935.*
ulje na platnu, 100×70 cm
sign. gl: P. Dobrović 935
vl. Olga Dobrović, Beograd

43. *DUBROVAČKA LUKA, 1935.*
ulje na platnu, 76×98 cm
sign. dd: P. Dobrović
vl. Olga Dobrović, Beograd

VILKO GECAN

44. *TUŠIKA, 1928.*
ulje na platnu, 72,5×60 cm
sign. gd: V. Gecan 1928.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

45. *KARANFILI, oko 1933.*
ulje na platnu, 46×33 cm
sign. sred. l.: V. Gecan
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

46. *OREBIĆ, 1935.*
ulje na platnu, 57×43 cm
sign. dd: V. Gecan
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

47. *PEJZAŽ*
ulje na platnu, 55×68 cm
sign. dl: VGecan
vl. Narodni muzej, Beograd

OTON GLIHA

48. *ŠPIRITIJERA, 1939.*
ulje na platnu, 61×50 cm
sign. dd: Oton 39
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

NIKOLA GRAOVAC

49. *U KAFANI*
ulje na platnu, 60×75,5 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

50. *AKT*
ulje na dasci, 50×72 cm
sign. dd: Graovac (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

NEDELJKO GVOZDENOVIĆ

51. *PRODAVAC LEDA, 1929/30.*
ulje na kartonu, 45,5×31,5 cm
sign. dd: N. Gvozdenović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

52. *MESO, 1933.*
ulje na platnu, 36,5×33,5 cm
sign. dd: N. Gvozdenović 33 (ćir.)
vl. autor

53. *ZEČJA KOŽA, 1933.*
ulje na platnu, 36×57 cm
sign. gd: N. Gvozdenović 33 (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

54. *MRTVA PRIRODA, 1942.*
ulje na platnu, 40×47 cm
sign. dl: N. Gvozdenović 1942 (ćir.)
vl. Koloman Trčka, Beograd

KOSTA HAKMAN

55. *PONT-NEUF, 1925.*
ulje na platnu, 55×73 cm
sign. dd: Hakman
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

56. *AUTOPORTRET, oko 1928.*
ulje na platnu, 65×54 cm
sign. dl: Kosta Hakman
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

57. *ČIČKOVI*
ulje na platnu, 101×80 cm
bez. sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

OSKAR HERMAN

58. *PREDGRAĐE, 1925.*
ulje na platnu, 115×94 cm
sign. dd: Oskar Herman
vl. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

59. *DEVOJKA S MAČKOM, 1928.*
ulje na platnu, 90×69 cm
sign. dd: O. Herman
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

60. *PROSJAK, 1936.*
ulje na platnu, 86×61 cm
sign. dd: O. Herman
vl. autor

61. *MLADIĆ S PSOM, 1946.*
ulje na platnu, 101×78,5 cm
sign. dd: O. Herman
vl. Galerija umjetnina, Split

62. *DVE ŽENE, 1946.*
ulje na platnu, 80×100 cm
sign. dl: O. Herman 46
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ANTON HUTER

63. *NA PIJACI, pre 1941.*
ulje na platnu, 61×50 cm
bez sign.
vl. Milivoje Ristić, Beograd

RIHARD JAKOPIČ

64. *ORAČI, oko 1923/25.*
ulje na platnu, 110×135 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

65. *SLEPAC, 1926.*
ulje na platnu, 210×120 cm
bez sign.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

66. *SAVA, 1932.*
ulje na platnu, 70×100 cm
sign. dd: R. Jakopič 1932.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

67. *VEČE NA SAVI*
ulje na platnu, 77×94 cm
sign. dd: R. Jakopič
vl. Moderna galerija, Ljubljana

68. *PREDEO*
ulje na platnu, 71×81 cm
bez sign.
vl. Narodni muzej, Beograd

IGNJAT JOB

69. *BEZAZLENI, 1931.*
ulje na drvetu, 41,5×54 cm
sign. dd: Job
vl. Galerija umjetnina, Split

70. *KONCERT U KRČMI, 1931/33.*
ulje na kartonu, 49,5×58,5 cm
sign. gl: Job
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

71. *BAHANAL, 1932/33.*
ulje na platnu, 100×110 cm
sign. dl: Job
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

72. *GRIPE, 1933/34.*
ulje na platnu, 56×68 cm
sign. dl: Job
vl. Galerija umjetnina, Split

73. *KAMENI STO, 1935.*
ulje na platnu, 59,5×55,4 cm
sign. dl: Job
vl. Galerija umjetnina, Split

LEO JUNEK

74. *GLADIOLE 1934.*
ulje na platnu, 116×89 cm
sign. gd: Junek
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

75. *VETRENJAČA, oko 1937.*
ulje na platnu, 50×72,5 cm
sign. dl: Junek
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

76. *CHERCHE MIDI, oko 1938.*
ulje na platnu, 73×92 cm
sign. dl: Junek
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

77. *MATERNITE DU PORT ROYAL, 1940.*
ulje na platnu, 80×100 cm
sign. dl: Junek, Paris 1940
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ANTE KAŠTELANČIĆ

78. *LUBENICE, 1942.*
ulje na platnu, 67×45 cm
sign. dl: A. Kaštelančić 1942.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

MILAN KONJOVIĆ

79. *PLAVI ATELJE (MOJ ATELJE II), 1930.*
ulje na platnu, 94,5×114 cm
sign. d. sred.: Konyovitch 30 Paris
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

80. *KONAVOKA, 1936.*
ulje na platnu, 92×73 cm
sign. dd: 36 Konyovitch
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

81. *SEJAČ, 1938.*
ulje na platnu, 92,5×73,5 cm
sign. dl: 38 Konyovitch
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

82. *ŽETVA, 1938.*
ulje na platnu, 73,5×116 cm
sign. dl: 38 Konyovitch
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

83. *KONAVLJANIN, 1938.*
ulje na platnu, 91,5×73 cm
sign. gd: Konyovitch 38
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

GOJMIR ANTON KOS

84. *KUĆA NA KORČULI, 1936.*
ulje na platnu, 50×65 cm
sign. dd: G.A. Kos 36.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

85. *KORČULA, 1936.*
ulje na platnu, 50×65 cm
sign. dd: G.A. Kos, 36.
vl. Dr Hubert Pehani, Ljubljana

86. *SAVA SA ŠMARNOM GOROM, 1938.*
ulje na platnu, 65×83 cm
sign. dd: G.A. Kos 38.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

87. *CESTA, 1938.*
ulje na platnu, 61×71 cm
sign. dd: G.A. Kos 38.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

88. *KARFIOL, 1938.*
ulje na platnu, 56×71 cm
sign. dl: G.A. Kos 1938.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

EDO KOVAČEVIĆ

89. *ZELENGAJ, 1940.*
ulje na platnu, 34×41 cm
sign. dd: E. Kovačević
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

STANE KREGAR

90. *MRTVA PRIRODA S TIKVAMA, 1934.*
ulje na platnu, 62×80 cm
sign. dlu: Stane Kregar ,
vl. Aleksander Bassin, Ljubljana

91. *SONATA, 1940.*
ulje na platnu, 150×110 cm
sign. ddu: Stane Kregar 40
vl. autor

MIRKO KUJAČIĆ

92. *KOMPOZICIJA, 1931/32.*
ulje na platnu, 60×49 cm
sign. ddu: MK Barbar
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

ALEKSANDAR KUMRIĆ

93. *BOROVI*
ulje na kartonu, 48,5×70 cm
sign. dl: KUMRIĆ (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

LAZAR LIČENOSKI

94. *BAČIJE*
ulje na platnu, 81×100 cm
sign. dl: Ličenoski
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

95. *RIBE*
ulje na kartonu, 36×53,5 cm
sign. dd: Ličenoski (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

PETAR LUBARDA

96. *PLAVI IZLOG, 1930.*
ulje na platnu, 65,5×81 cm
sign. dl: Lubarda 1930.
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

97. *MOTIV IZ ULCINJA, 1936.*
ulje na platnu, 61×85,5 cm
sign. dl: Lubarda 1936.
vl. Narodni muzej, Beograd

98. *PEJZAŽ S CRKVOM 1938.*
ulje na platnu, 42×38,5 cm
sign. dd: Lubarda
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

99. *MRTVA PRIRODA SA ZELENOM DRAPERIJOM, 1940.*
ulje na platnu, 72×98,5 cm
sign. dd: Lubarda 1940.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

100. *MRTVA PRIRODA S ARMATUROM, 1941.*
ulje na platnu, 67,5×100 cm
sign. dd: Lubarda 1941.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

SVETOLIK LUKIĆ

101. *STARO ZDANJE U ARANĐELOVCU, 1938.*
ulje na platnu, 54×65 cm
sign. dd: S. Lukić 938 (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MIHA MALEŠ

102. *FRANCISKANSKA CRKVA, 1938.*
ulje na platnu, 100×77,5 cm
sign. dd: 1938 Miha Maleš
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

NIKOLA MARTINOSKI

103. *NA CRVENOM MINDERLUKU, 1931/32.*
ulje na platnu, 75×58 cm
sign. gd: NS. Martinoski
vl. Narodni muzej, Beograd

104. *DVE ŽENE*
ulje na platnu, 74,5×56 cm
sign. dd: NS. Martinoski
vl. Narodni muzej, Beograd

ANTUN MEZĐIĆ

105. *CRVENE CIPELICE, 1938.*
ulje na platnu, 50×63 cm
sign. gd: Mezđić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

PEĐA MILOSAVLJEVIĆ

106. *BELI PROZORI, 1936.*
ulje na platnu, 72×100 cm
sign. dl: Milosavljević (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

107. *DIMNJACI I RUŽE, 1937.*
ulje na platnu, 81×116 cm
sign. dd: P. Milosavljević
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

108. *SANJARENJE, 1938.*
ulje na platnu, 100×81 cm
sign. dd: P. Milosavljević 1938.
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

109. *JABUKE I RUŽE, 1938.*
ulje na platnu, 73×91,5 cm
sign. dl: P. Milosavljević 1938
vl. Dr Ratimir Kašanin, Beograd

110. *ŽUTI SUNCOKRETI, 1938.*
ulje na platnu, 73×60 cm
sign. dl: P. Milosavljević
vl. Ruža i Milan Donić, Beograd

MILO MILUNOVIĆ

111. *AKT, 1927.*
ulje na platnu, 69×158 cm
sign. dd: M. Milo
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

112. *MRTVA PRIRODA S TIGANJEM, 1927.*
ulje na platnu, 60×81 cm
sign. dd: M. Milo
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

113. *VERTIKALNA MRTVA PRIRODA, 1930.*
ulje na platnu, 89×56 cm
sign. dl: M. Milo
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

114. *MRTVA PRIRODA, 1930*
ulje na drvetu, 65×86 cm
sign. dd: M. Milo
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

115. *PREDEO IZ ST. TROPEZA, 1928*
ulje na platnu. 54×73 cm
sign. dd: Milo 927
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

JEROLIM MIŠE

116. *VRČ SA ŠUNKOM, 1931.*
ulje na platnu, 79,5×65 cm
sign. gl: J. Miše 31
vl. Zbirka Flegel, Beograd

117. *STARI PARK, 1938.*
ulje na platnu, 73,5×83 cm
sign. dl: J. Miše 1938.
vl. Galerija umjetnina, Split

ANTUN MOTIKA

118. *STANICA U MOSTARU, 1934.*
ulje-gvaš na kartonu, 69×50 cm
sign. gl: Motika 34
vl. Zbirka Flegel, Beograd

119. *PRED GOSTIONICOM, 1934.*
ulje-gvaš na kartonu, 66×49 cm
sign. dl: Motika 34
vl. Zbirka Flegel, Beograd

120. *DEVOJKA KOD STOČIĆA, 1935.*
ulje-gvaš na kartonu, 40×57 cm
sign. dl: Motika A.
vl. Zbirka Flegel, Beograd

121. *PEJZAŽ, 1938.*
tempera na kartonu, 49×49 cm
sign gd: Motika 1938.
vl. Dragovan Šepić, Zagreb

122. *PARK U MOSTARU, 1939.*
ulje na platnu, 43×56 cm
sign. gl: Motika 39.
vl. Galerija umjetnina, Split

OMER MUJADŽIĆ

123. *PEJZAŽ IZ DALMACIJE*
ulje na platnu, 54×67 cm
sign. dl: Mujadžić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ISMET MUJEZINOVIĆ

124. *PRED CRKVOM, 1938 cm.*
ulje na kartonu, 49×69 cm
sign. dd: Ismet
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ZORAN MUŠIČ

125. *ULICA, 1935.*
ulje na platnu, 55,5×68. cm
bez sign.
vl. Umetnostna galerija, Maribor

126. *POLJE, oko 1936.*
ulje na platnu, 54 × 64 cm
bez sign.
vl. Umetnostna galerija, Maribor

NIKOLAJ OMERSA

127. *ZELENA MRTVA PRIRODA, 1941.*
ulje na platnu, 47 × 58 cm
sign. dl: Omersa 1941
vl. Moderna galerija, Ljubljana

VJEKOSLAV PARAĆ

128. *PAZAR U SOLINU, 1931.*
ulje na platnu, 46 × 68 cm
sign. dl: V. Parać 31.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

FRANCE PAVLOVEC

129. *HLEB, 1935.*
ulje na platnu, 55 × 79 cm
bez sign.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

130. *PREDEO (STUDOR—BOHINJ)*
ulje na platnu, 72 × 88,5 cm
bez sign.
Vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

JEFTO PERIĆ

131. *MOST NA SENI*
ulje na platnu, 46 × 61 cm
sign. dd: J. Perić
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

132. *MRTVA PRIRODA, 1939.*
ulje na platnu, 47 × 58,8 cm
sign. dd: J. Perić (ćir.)
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

MIHAILO PETROV

133. *PREDEO POD SNEGOM, 1933.*
ulje na platnu, 56,5 × 68,5 cm
sign. gd: Petrov 33
vl. Narodni muzej, Beograd

ZORA PETROVIĆ

134. *CIGANKA*
ulje na platnu, 153 × 105,5 cm
sign. gd: Z. P. (ćir.)
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

135. *CIGANKE*
ulje na platnu, 150 × 130 cm
sign. gd: Z. P. (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

136. *VELIKA MRTVA PRIRODA*
ulje na šperploči, 73,5 × 105,5 cm
sign. gd: Z. P. (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

137. *ENTERIJER SA CVEĆEM*
ulje na platnu, 108×80 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

138. *MAKEDONKA*
ulje na platnu, 96×64 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MOŠA PIJADE

139. *PEJZAŽ IZ OKOLINE LEPOGLAVE, 1930.*
ulje na drvetu, 70,5×93,5 cm
sign. dd: M. Pijade Lepoglava 1930 (ćir.)
vl. Jovan Veselinov, Beograd

JURAJ PLANČIĆ

140. *CVEĆE SA MORNAREVOM SLIKOM, 1929.*
ulje na platnu, 55×46 cm
sign. dd: Plančić 1929
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

141. *PEJZAŽ, 1929.*
ulje na platnu, 50×61 cm
sign. dd: Plančić 1929
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

142. *JESEN, 1929.*
ulje na platnu, 54×65 cm
sign. dl: Plančić
vl. Narodni muzej, Beograd

143. *PREDGRAĐE U PARIZU, 1930.*
ulje na platnu, 38×46 cm
sign. dl: Plančić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

144. *U FOTELJI*
ulje na platnu, 61×50 cm
sign. dd: Plančić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ĐORĐE POPOVIĆ

145. *TULIPANI*
ulje na platnu, 80×58 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

OTON POSTRUŽNIK

146. *KUĆE U PARIZU, 1937.*
ulje na kartonu, 31,5×35 cm
bez sign.
vl. Dragutin Tadijanović, Zagreb

147. *ZAGREB-ŠALATA, 1940.*
ulje na platnu, 64×70 cm
sign. dl: op 40
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

148. *MIRJANA, 1941.*
ulje na platnu, 92,5×73 cm
sign. gl: Postružnik 41
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MARIJ PREGELJ

149. *MRTVA PRIRODA, 1938.*
ulje na platnu, 59×80 cm
sign. gd: Pregelj 38 i dl: Pregelj 38
vl. Frančiška Pregelj, Ljubljana

150. *PRED OGLEDALOM, 1938.*
ulje na platnu, 76,5×64 cm
sign. dd: Pregelj 38
vl. Frančiška Pregelj, Ljubljana

IVAN RADOVIĆ

151. *ŽUTI ENTERIJER, 1929-1930.*
ulje na platnu, 58×96 cm
sign. dl: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

152. *RUMUNSKI SELJAK, 1930.*
ulje na platnu, 55×34 cm
sign. dd: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

153. *SLIKAR U ATELJEU,* 1931.
ulje na platnu, 70,5×86 cm
sign. dd: Radović (ćir.)
vl. Dušan Mašović, Beograd

154. *AKT NA DIVANU*
ulje na platnu, 68×60 cm
bez sign.
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

155. *U KUPATILU*
ulje na platnu, 94×74 cm
sign. dl: Radović (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

JURICA RIBAR

156. *HLEB, 1941.*
ulje na platnu, 54×65,5 cm
sign. gl: Ribar 40
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MAKSIM SEDEJ

157. *ARLEKIN*
ulje na platnu, 100×81 cm
sign. dd: Sedej
vl. Narodni muzej, Beograd

158. *CIRKUS*
ulje na platnu, 98×76 cm
sign. dl: Sedej
vl. Moderna galerija, Ljubljana

159. *DVOJE, 1935*
ulje na platnu, 81×65 cm
sign. dl: Sedej
vl. Moderna galerija, Ljubljana

160. *U ŠETNJI*
ulje na platnu, 48×41 cm
sign. dd: Sedej
vl. Narodni muzej, Beograd

LJUBICA SOKIĆ

161. *DVORIŠTE, 1938.*
ulje na platnu, 92×73 cm
sign. dd: Sokić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

162. *PIJACA, 1938.*
ulje na kartonu, 37,5×48 cm
sign. dl: Sokić (ćir.)
vl. arh. Oliver Minić, Beograd

163. *PIJACA, 1938.*
ulje na platnu, 47×38 cm
sign. dd: Sokić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

GABRIJEL STUPICA

164. *DEVOJČICA, 1937.*
ulje na šperploči, 68×50 cm
sign. gd: St G.
vl. Moderna galerija, Ljubljana

165. *AUTOPORTRET*
ulje na lesonitu, 21×25 cm
sign. gl: St. G.
vl. Zbirka Flegel, Beograd

VILKO ŠEFEROV

166. *PREDEO, 1930.*
ulje na platnu, 68×54 cm
sign. dl: V. Šeferov
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MILENKO ŠERBAN

167. *DEČAK, 1931.*
ulje na platnu, 95×63 cm
sign. dd: 1931 Milenko Šerban
vl. Narodni muzej, Beograd

168. *DEČAK, 1933.*
ulje na platnu, 80×60 cm
sign. dlu: Šerban
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

169. *PREDEO, 1934.*
ulje na platnu, 50×65 cm
sign. dl: Šerban
vl. autor

IVO ŠEREMET

170. *PREDEO*
ulje na šperploči, 39,5×43 cm
sign. dl: Ivo Šeremet
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

LJUDEVIT ŠESTIĆ

171. *PROVINCIJSKI VRT*
ulje na platnu, 46×58 cm
sign. dd: Šestić
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

FRANO ŠIMUNOVIĆ

172. *ČEMPRES, 1936.*
ulje na platnu, 91×70 cm
sign. dd: Šimunović 36
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

173. *GOSTIONIĆA »SLOBODA«, 1936.*
ulje na platnu, 56×67,5 cm
sign. dd: Šim 36.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

SLAVKO ŠOHAJ

174. *STARAC, 1937/38.*
ulje na platnu, 77×63,5 cm
sign. dl: Šohaj
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

175. *DEČAK, 1937/38.*
ulje na platnu, 89×69 cm
bez sign.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

ZLATKO ŠULENTIĆ

176. *PLACE DU TERTRE, 1930.*
ulje na platnu, 43×55,5 cm
sign. dd: 1930.
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

SAVA ŠUMANOVIĆ

177. *PIJANA LAĐA, 1927.*
ulje na platnu, 190×250 cm
sign. dd: S. Choumanovitch
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

178. *VELIKI AKT, 1929.*
ulje na platnu, 162×130 cm
sign. dd: S. Choumanovitch
vl. Radmila Bunuševac—Dedinac, Beograd

179. *MOST NA SENI, 1929.*
ulje na platnu, 100×67,5 cm
sign. dl: Sava Šumanović Pariz 1929 (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

180. *FONTANA »ČETIRI STRANE SVETA«, 1929.*
ulje na platnu, 46×61 cm
sign. dd: Sava Šumanović — Pariz 1929 (ćir.)
vl. Galerija Save Šumanovića, Šid

181. *PEJZAŽ IZ SREMA, 1934.*
ulje na platnu, 81×61 cm
sign. dd: Sava Šumanović 1934. (ćir.)
vl. Narodni muzej, Beograd

BOGDAN ŠUPUT

182. *LOBANJE, 1939.*
ulje na platnu, 64×94 cm
sign. dd: Bogdan Šuput
vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

183. *AUTOPORTRET, 1939.*
ulje na platnu, 73×60 cm
sign. gl: Šuput Paris 39
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

IVAN TABAKOVIĆ

184. *PLAVA KAFANA, 1937.*
ulje na kartonu, 63×86 cm
sign. gd: Tabaković 1937.
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

185. *ENTERIJER SA STOČIĆEM, 1938.*
gvaš na papiru, 66×47 cm
sign. dd: I. Tabaković 1938 (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

186. *ZIMA NA SENJAKU, 1938.*
ulje na kartonu, 50×65 cm
sign. dl: I. Tabaković 1938.
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

187. *MRTVA PRIRODA, 1940.*
ulje na platnu, 50×65 cm
sign. gl: Ivan Tabaković 1940 (ćir.)
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

MARINO TARTALJA

188. *MOJ ATELJE U PARIZU, 1928.*
ulje na platnu, 40×50 cm
sign. dl: tartaglia
vl. Narodni muzej, Beograd

189. *ENTERIJER, 1929.*
ulje na platnu, 81 × 100 cm
bez sign.
vl. Narodni muzej, Beograd

190. *ENTERIJER S TOTICOM, 1930.*
ulje na platnu, 81×99 cm
sign. dd: tartaglia
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

191. *AKT S LEĐA, 1931.*
ulje na platnu, 100×73 cm
sign. gd: tartaglia
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

192. *ŽENSKI PORTRET*
ulje na platnu, 73×60 cm
sign. dd: tartaglia
vl. Galerija umjetnina, Split

ĐURO TILJAK

193. *TOPOLE, 1940.*
ulje na platnu, 100×73 cm
sign. dl: Tiljak
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

MICA TODOROVIĆ

194. *POGLED KROZ PROZOR, 1940/41.*
ulje na platnu, 61,5×49,3 cm
bez sign.
vl. Olga Humo, Beograd

195. *PREDEO POSLE SNEGA, 1937.*
ulje na platnu, 60 × 54 cm
bez sign.
vl. Mica Todorović, Sarajevo

MILIVOJ UZELAC

196. *PREDEO S PROZORA, 1932.*
ulje na platnu, 81×65 cm
sign. dd: Uzelac
vl. Narodni muzej, Beograd

197. *PLATANI, 1933.*
ulje na platnu, 116,5×89,5 cm
sign. dd: Uzelac
vl. Moderna galerija JAZU, Zagreb

198. *ŽENA U CRVENOM,1931.*
ulje na platnu 105 × 81 cm
sign. dl: Uzelac
vl. Narodui muzej, Beograd

PAVLE VASIĆ

199. *PORTRET ZVEZDANA VUJADINOVIĆA*
ulje na platnu, 90×68 cm
sign. gl: P. Vasić (ćir.)
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

EMANUEL VIDOVIĆ

200. *STARA LUTKA, 1928.*
ulje na platnu, 46×58 cm
sign. dl: E. Vidović
vl. Galerija umjetnina, Split

201. *OLTAR SV. STAŠA, 1939.*
ulje na platnu, 51,5×60 cm
sign. dd: E. Vidović
vl. Galerija umjetnina, Split

202. *KONJIĆ, 1945.*
ulje na platnu, 48×57 cm
sign. dd: E. Vidović
vl. Galerija umjetnina, Split

203. *MRTVA PRIRODA SA SATOM, 1948.*
ulje na platnu, 44×52 cm
sign. dd. E. Vidović
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

204. *STARA KOMODA II, 1948.*
ulje na platnu, 48×56,5 cm
sign. dd i dl: E. Vidović
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

MIHAILO VUKOTIĆ

205. *MRTVA PRIRODA*
ulje na kartonu, 52,5×64 cm
bez sign.
vl. Umjetnička galerija, Cetinje

206. *AUTOPORTRET*
ulje na kartonu, 39×22,5 cm
sign. dd: M. Vukotić (ćir.)
vl. Umjetnička galerija, Cetinje

MILOŠ VUŠKOVIĆ

207. *PALETA, 1937-38.*
ulje na kartonu, 50×70 cm
sign. dd: M. Vušković (ćir.)
vl. Umjetnička galerija, Cetinje

JOVAN ZONJIĆ

208. *"LA SIRENE", 1939.*
ulje na platnu, 54×80,5 cm
sign. dd: Y Zonitch, Paris 1939
vl. Ivanka Marković, Beograd

prim. red.: U ovoj publikaciji objavljeno je nekoliko dela koja, na žalost, nisu mogla da budu izložena pošto se nalaze na velikoj jugoslovenskoj izložbi u Grand Palaisu u Parizu. To je istovremeno i razlog što neke veoma poznate slike nisu uključene u izložbu.

Reprodukcije

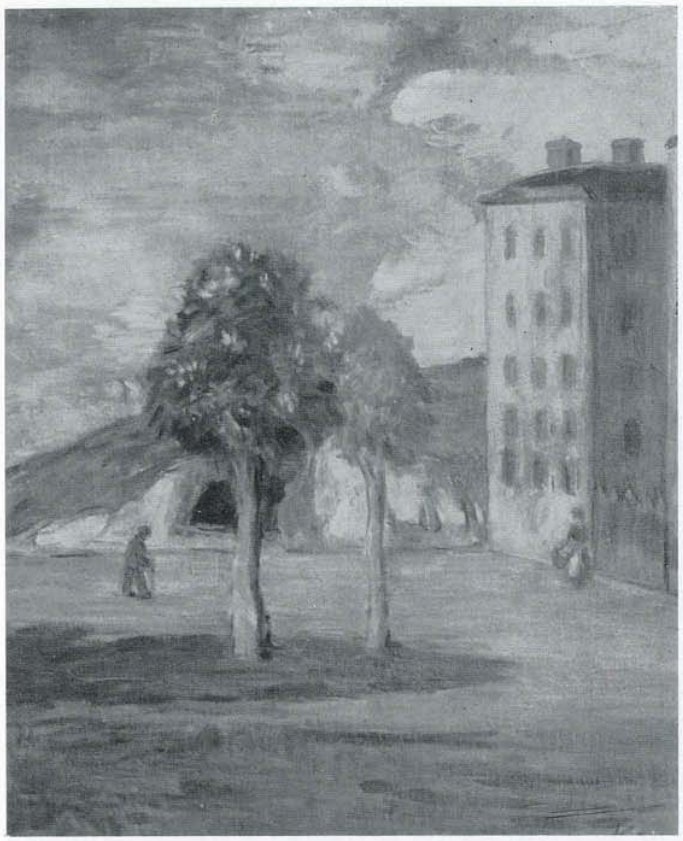
EKSPRESIONIZAM BOJE
KOLORIZAM

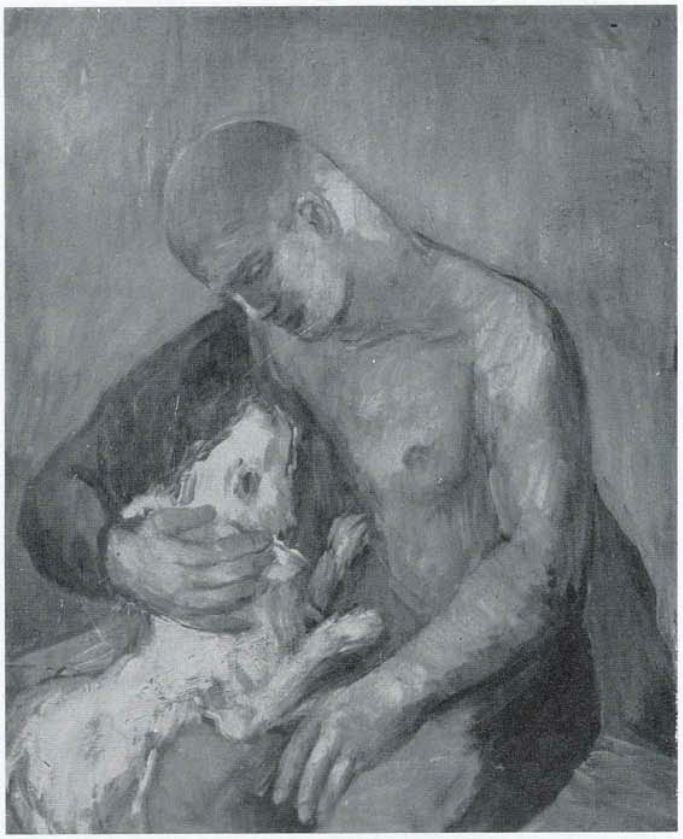
Rihard Jakopič: Slepac, 1926.

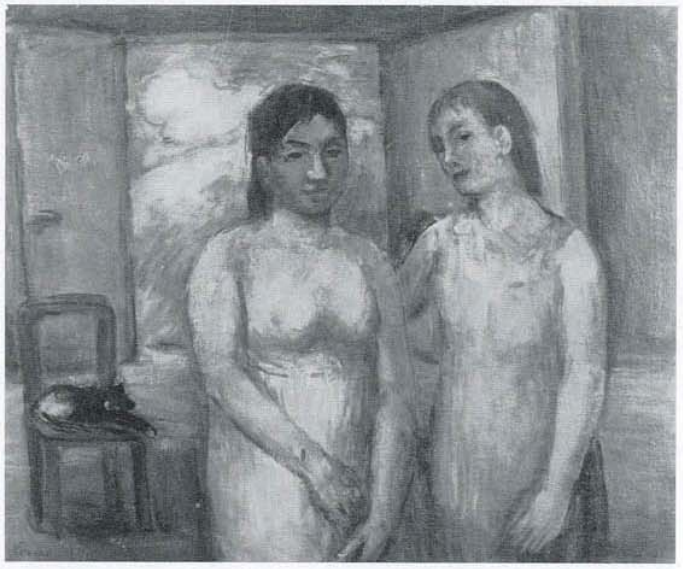
Rihard Jakopič: Veče na Savi
Rihard Jakopič: Sava, 1932.

Rihard Jakopič: Predeo
Rihard Jakopič: Orači, oko 1923-25.

Oskar Herman: Prosjak, 1936.







Oskar Herman: Predgrađe, 1925.
Oskar Herman: Devojka s mačkom, 1928.

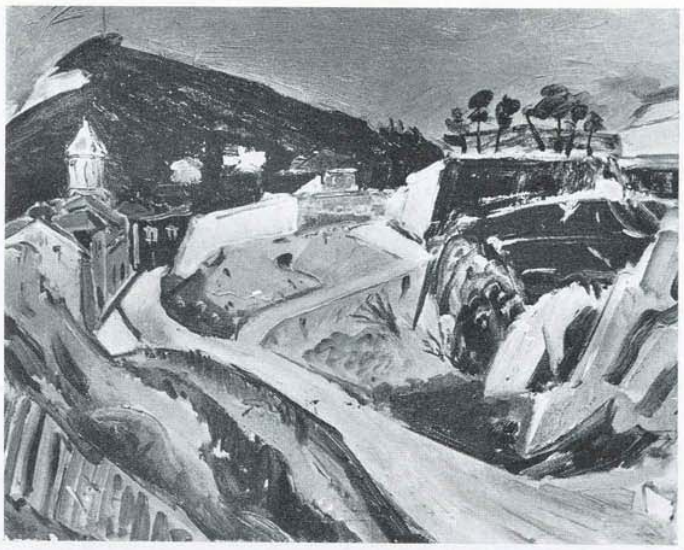
Oskar Herman: Mladić sa psom, 1946.
Oskar Herman: Dve žene, 1946.

Jovan Bijelić: Žuti šal, 1937.

Jovan Bijelić: Pejzaž u Bosni, 1937-38.
Jovan Bijelić: Tamni predeo 1944.

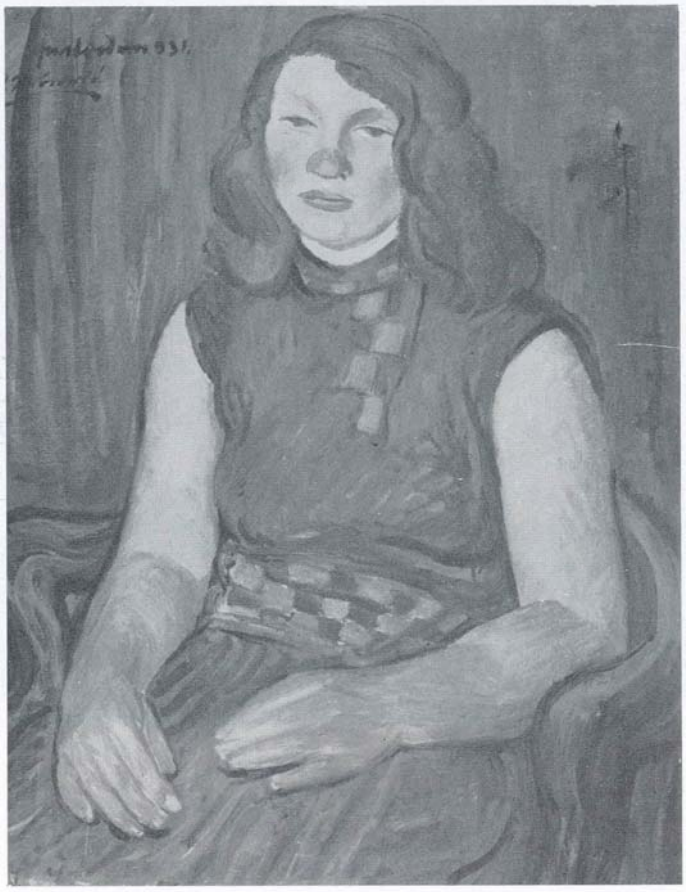
Jovan Bijelić: Mrtva priroda s crvenom skulpturom, 1933.
Jovan Bijelić: Devojčica u kolicima, 1933.

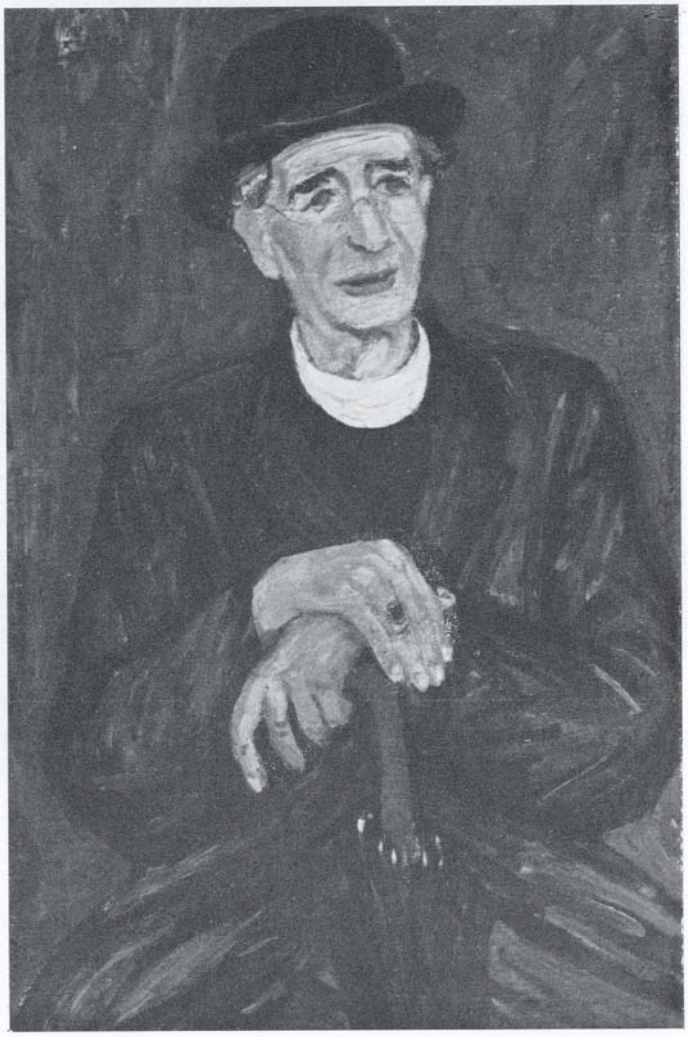
Ignjat Job: Bahanal, 1932-33.



Ignjat Job: Bezazleni, 1931.
Ignjat Job: Koncert u krčmi, 1931-33.

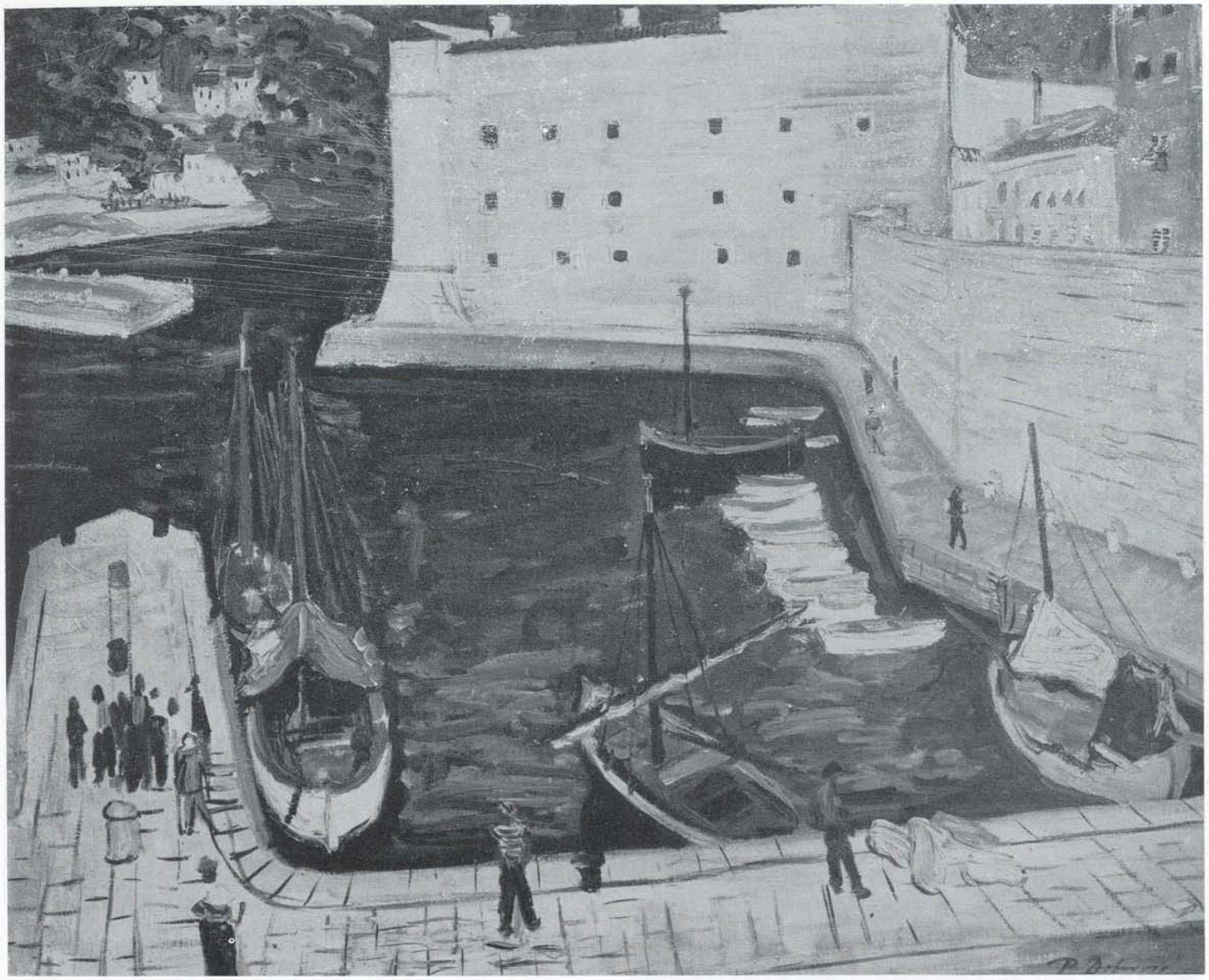
Ignjat Job: Gripe, 1933-34.
Ignjat Job: Kameni sto, 1935.





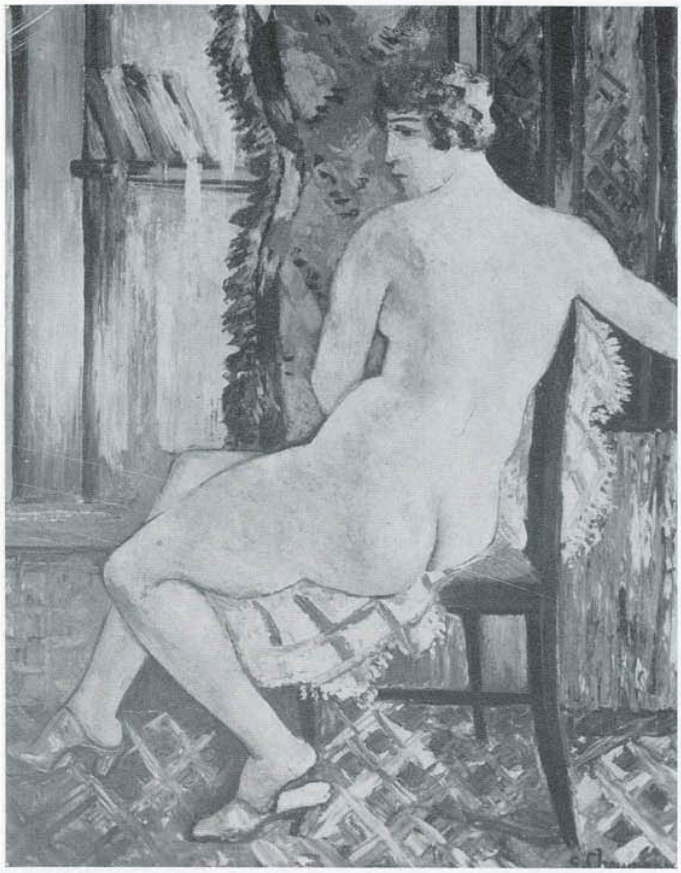
Petar Dobrović: Borovi na Šunju, 1928.
Petar Dobrović: Portret pralje Suzane, 1931.

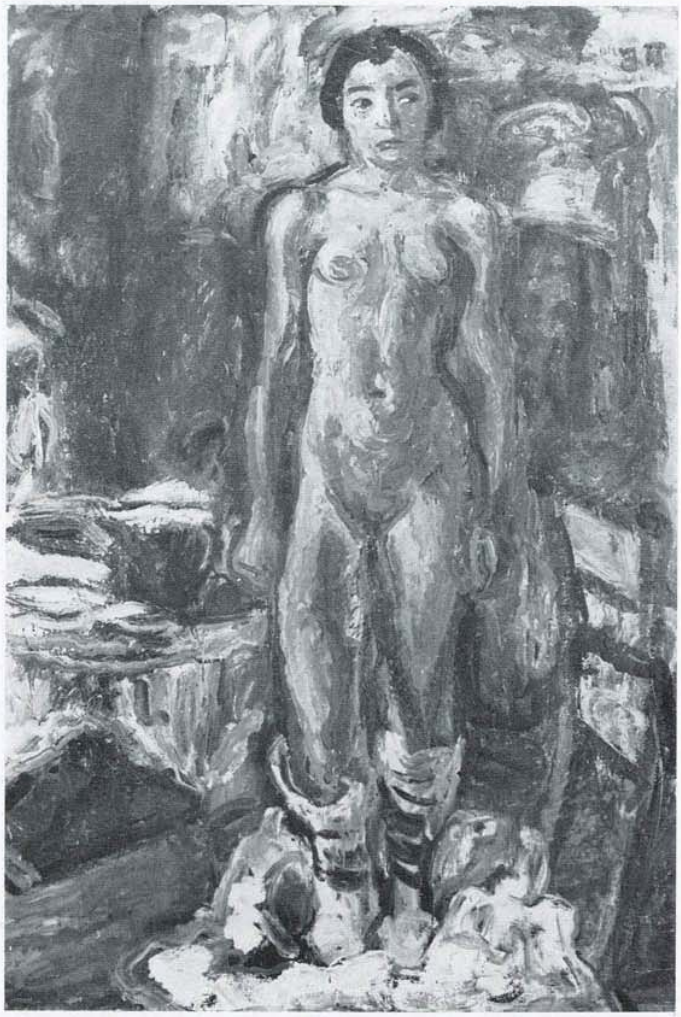
Petar Dobrović: Masline u vetru, 1928.
Petar Dobrović: Dum Andro, 1935.



Petar Dobrović: Dubrovačka luka, 1935.

Sava Šumanović: Pijana lađa, 1927.





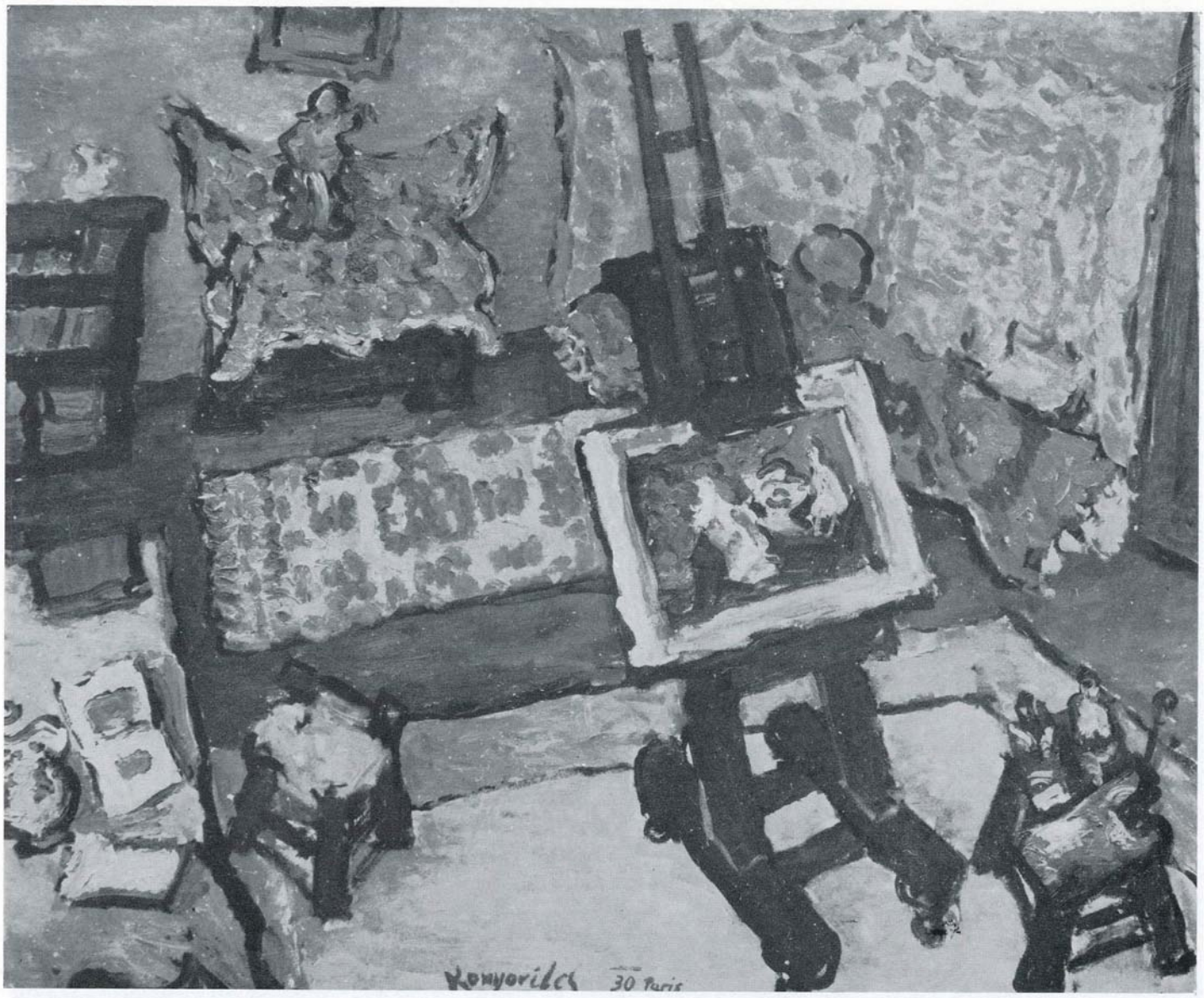
Sava Šumanović: Veliki akt, 1929.

Zora Petrović: Ciganka, 1935.
Zora Petrović: Velika mrtva priroda

Zora Petrović: Enterijer sa cvećem

Zora Petrović: Makedonka

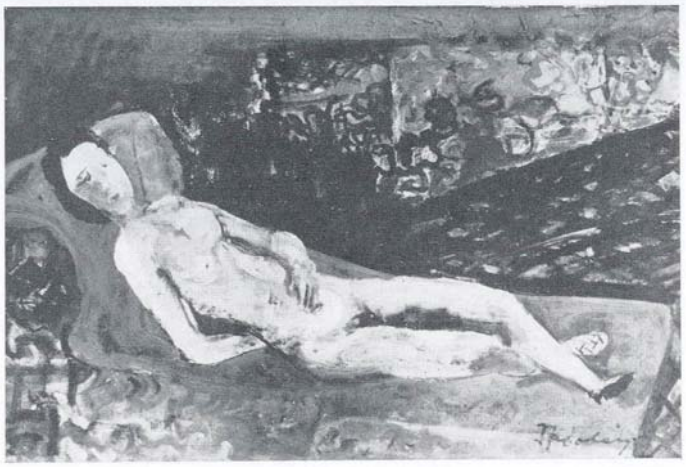
Zora Petrović: Ciganke



Milan Konjović: Plavi atelje, 1930.

Milan Konjović: Konavoka, 1936.
Milan Konjović: Sejač, 1938.

Milan Konjović: Konavljanin, 1938.
Milan Konjović: Žetva, 1938.



Milenko Šerban: Predeo, 1934.
Nikola Graovac: U kafani
Nikola Graovac: Akt

Mihailo Petrov: Predeo pod snegom, 1933.
Lazar Ličenoski: Ribe

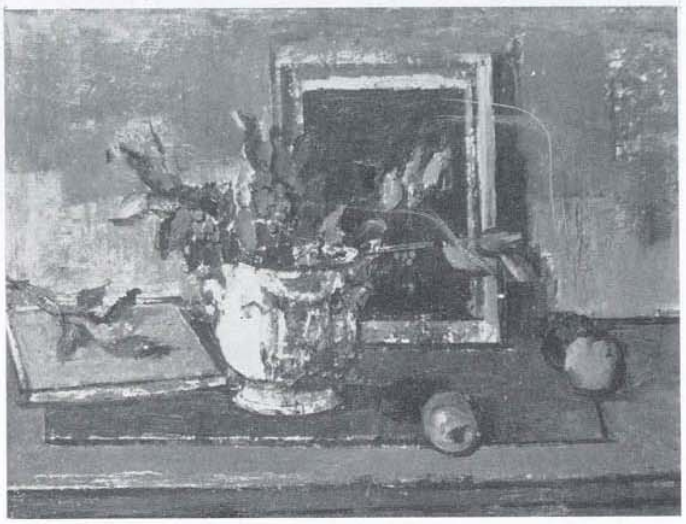
Lazar Ličenoski: Bačije

Nikola Martinoski: Na crvenom minderluku, 1931-32.
Nikola Martinoski: Dve žene

Mirko Kujačić: Kompozicija, 1931-32.
Ante Kaštelančić: Lubenice, 1942.

POETSKI REALIZAM
INTIMIZAM
KOLORISTIČKI REALIZAM

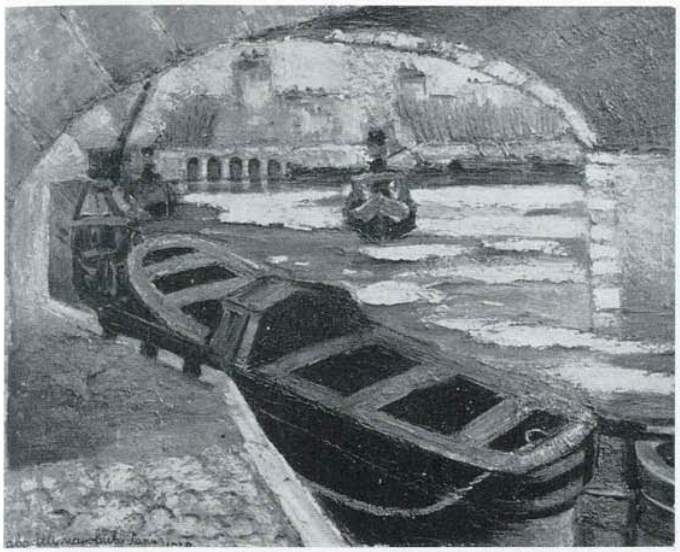
Milo Milunović: Mrtva priroda s tiganjem, 1927.

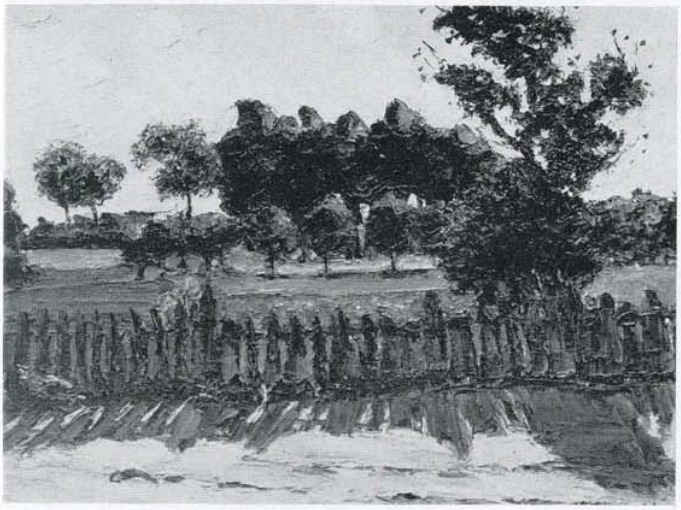


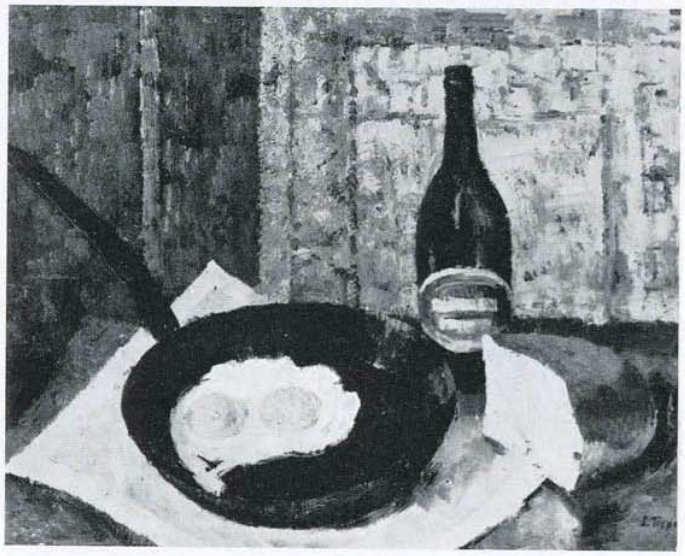
Milo Milunović: Vertikalna mrtva priroda, 1930.

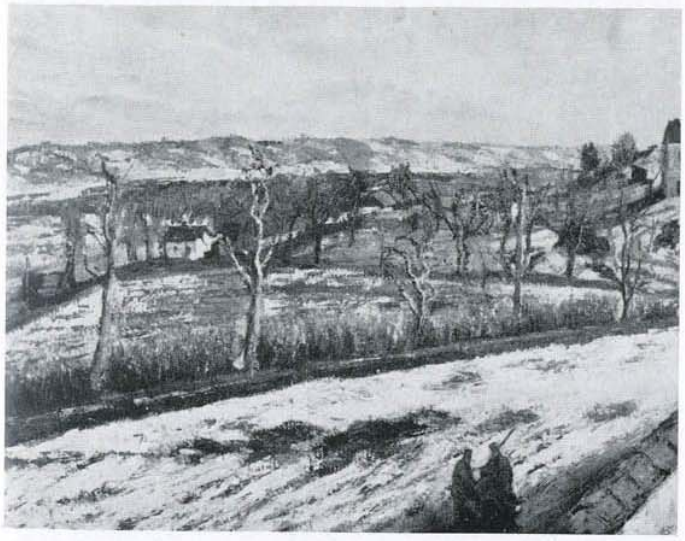
Milo Milunović: Akt, 1927.
Milo Milunović: Predeo iz St. Tropeza, 1928.
Milo Milunović: Mrtva priroda, 1930.

Sava Šumanović: Fontana „Četiri strane sveta",
1929.





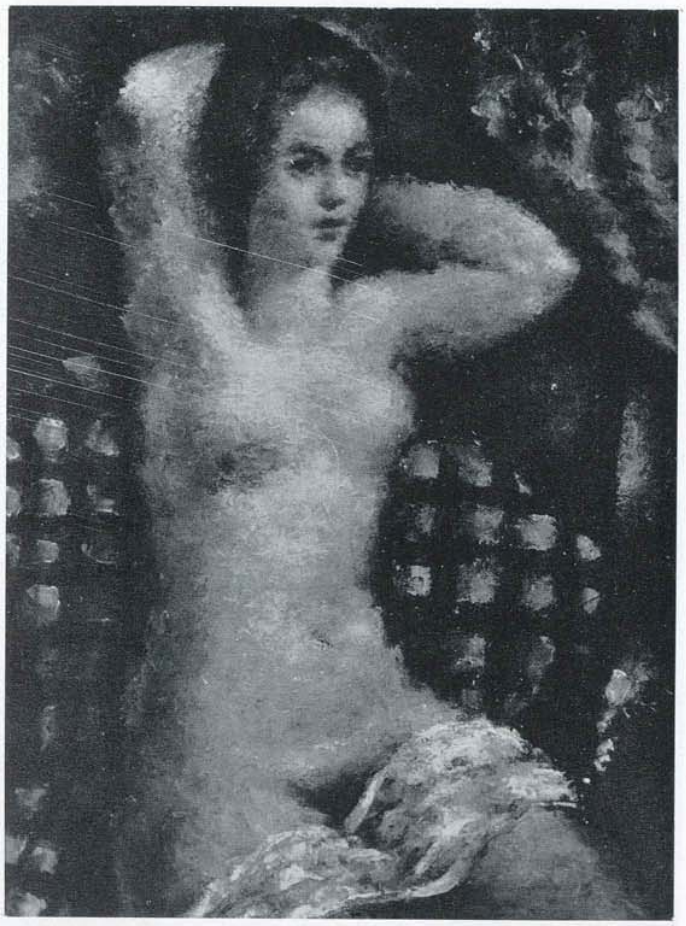




Sava Šumanović: Most na Seni, 1929.
Sava Šumanović: Pejzaž iz Srema, 1934.
Moša Pijade: Pejzaž iz okoline Lepoglave, 1930.

Jefto Perić: Most na Seni
Jefto Perić: Mrtva priroda, 1939.

Kosta Hakman: Pont-Neuf, 1925.



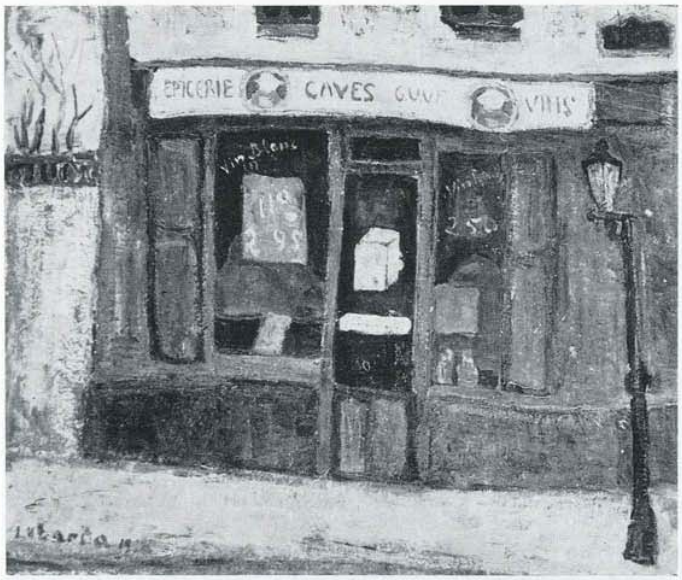
Kosta Hakman: Autoportret, oko 1928.
Kosta Hakman: Čičkovi

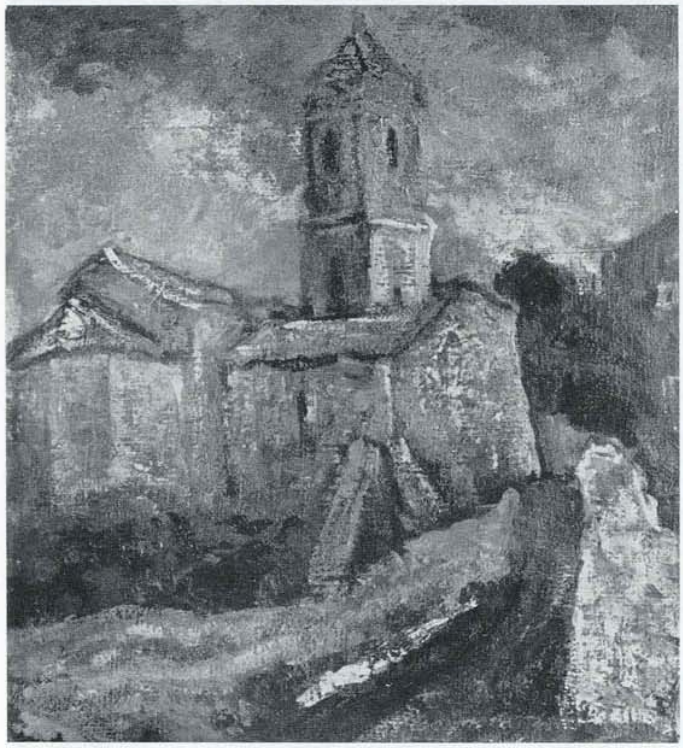
Đorđe Andrejević-Kun: Akt sa kariranom pozadinom, 1931.
Đorđe Andrejević-Kun: U krčmi

Marko Čelebonović: Globus, 1930.

Marko Čelebonović: Šah, 1933.
Marko Čelebonović: Mrtva priroda sa kineskom kutijom

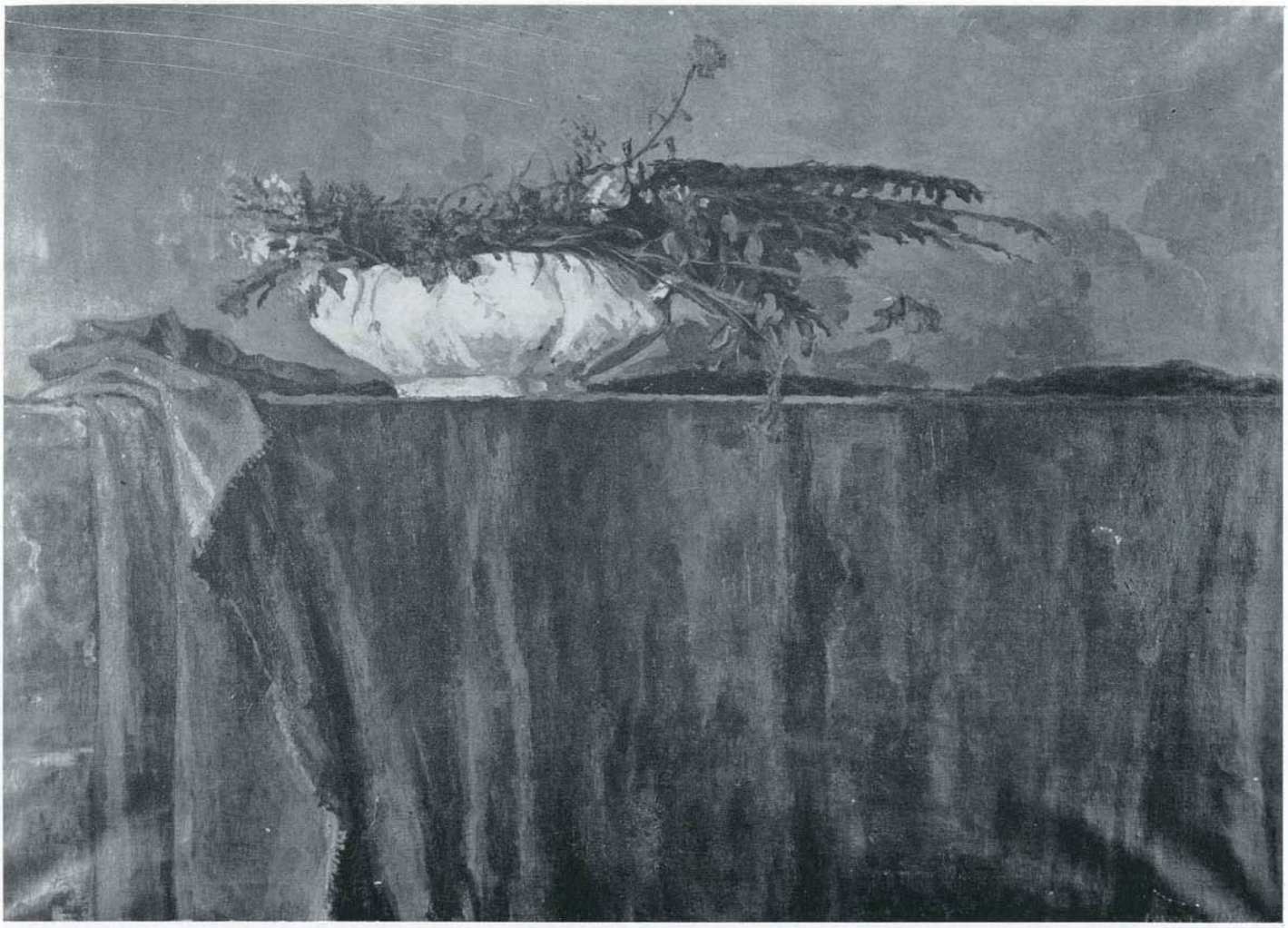
Marko Čelebonović: Devojčica u plavim pantalonama, 1930.
Marko Čelebonović: Mrtva priroda, 1933.



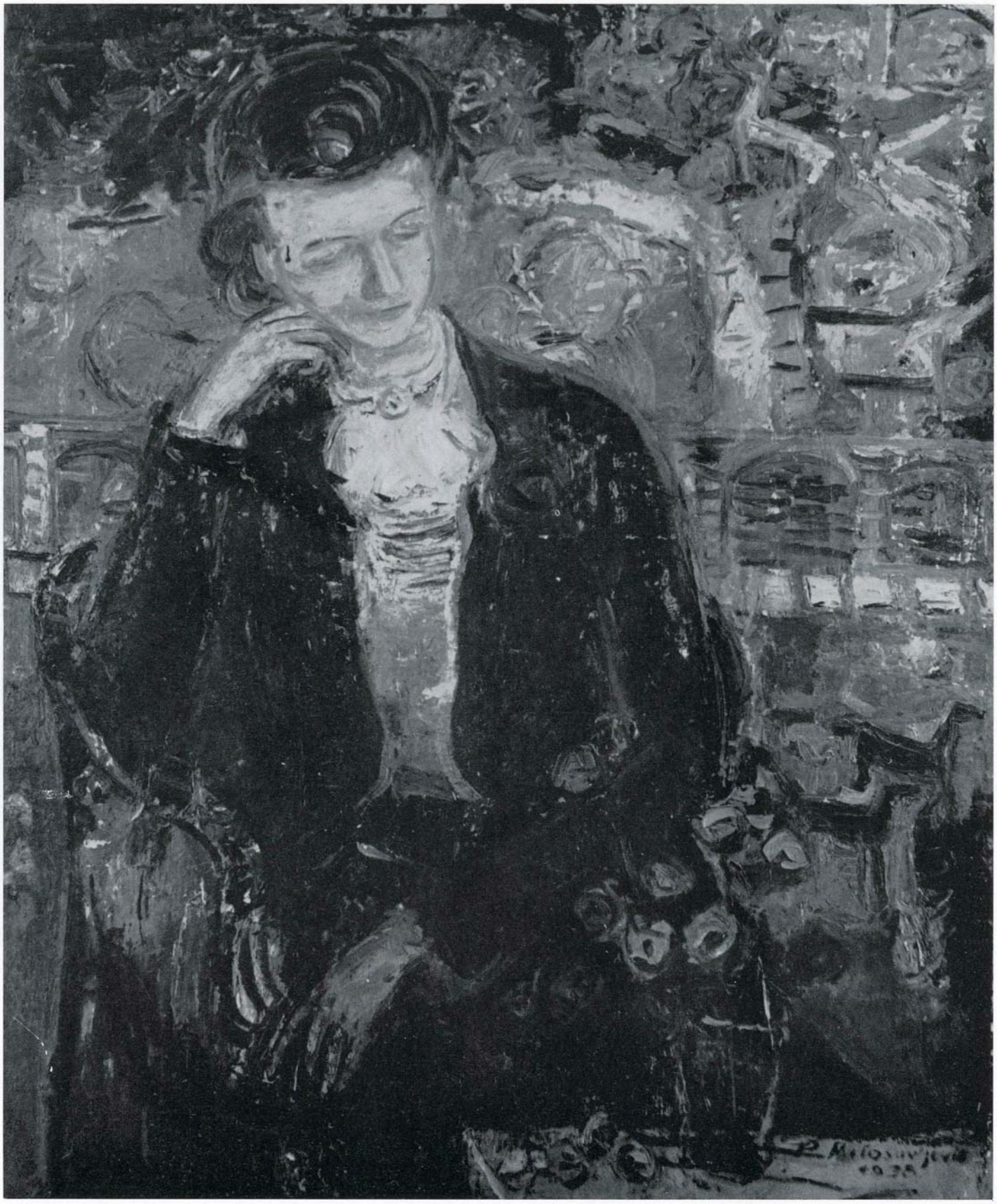


Petar Lubarda: Plavi izlog, 1930.
Petar Lubarda: Pejzaž s crkvom, 1938.

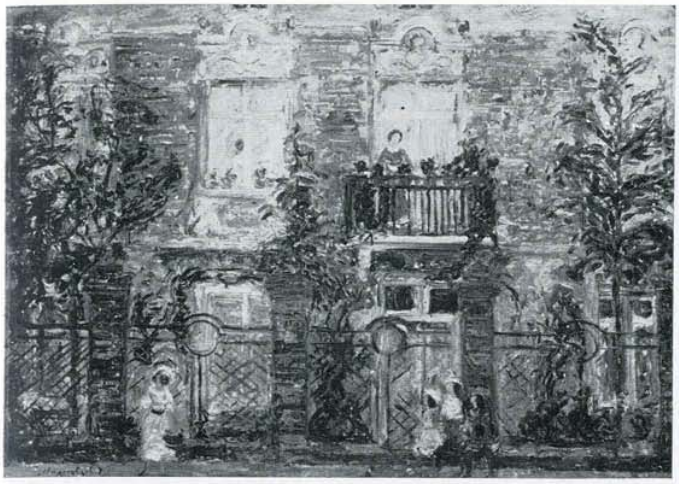
Petar Lubarda: Motiv iz Ulcinja, 1936.
Petar Lubarda: Mrtva priroda s armaturom, 1941.

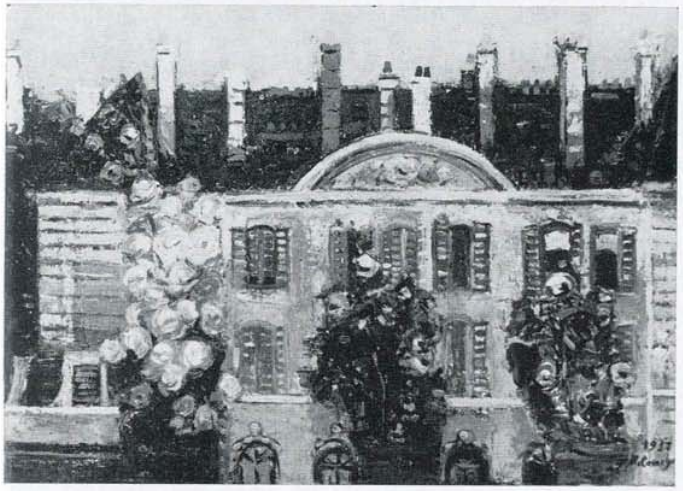


Petar Lubarda: Mrtva priroda sa zelenom draperijom, 1940.



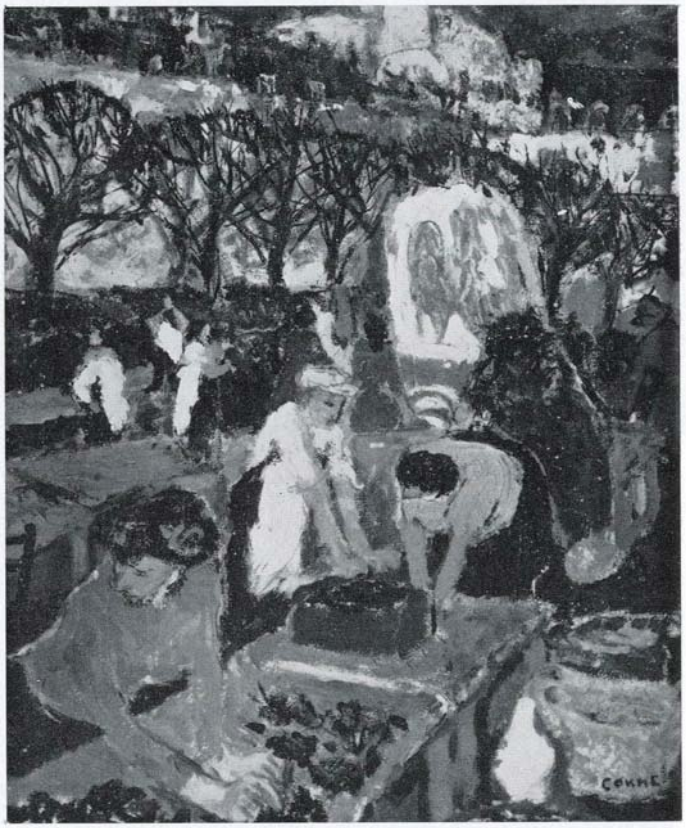
Peđa Milosavljević: Sanjarenje, 1938.





Peđa Milosavljević: Beli prozori, 1936.
Peđa Milosavljević: Dimnjaci i ruže, 1937.

Peđa Milosavljević: Jabuke i ruže, 1938.
Peđa Milosavljević: Žuti suncokreti, 1938.



Danica Antić: Pariski krovovi
Danica Antić: Pariski enterijer, 1939.

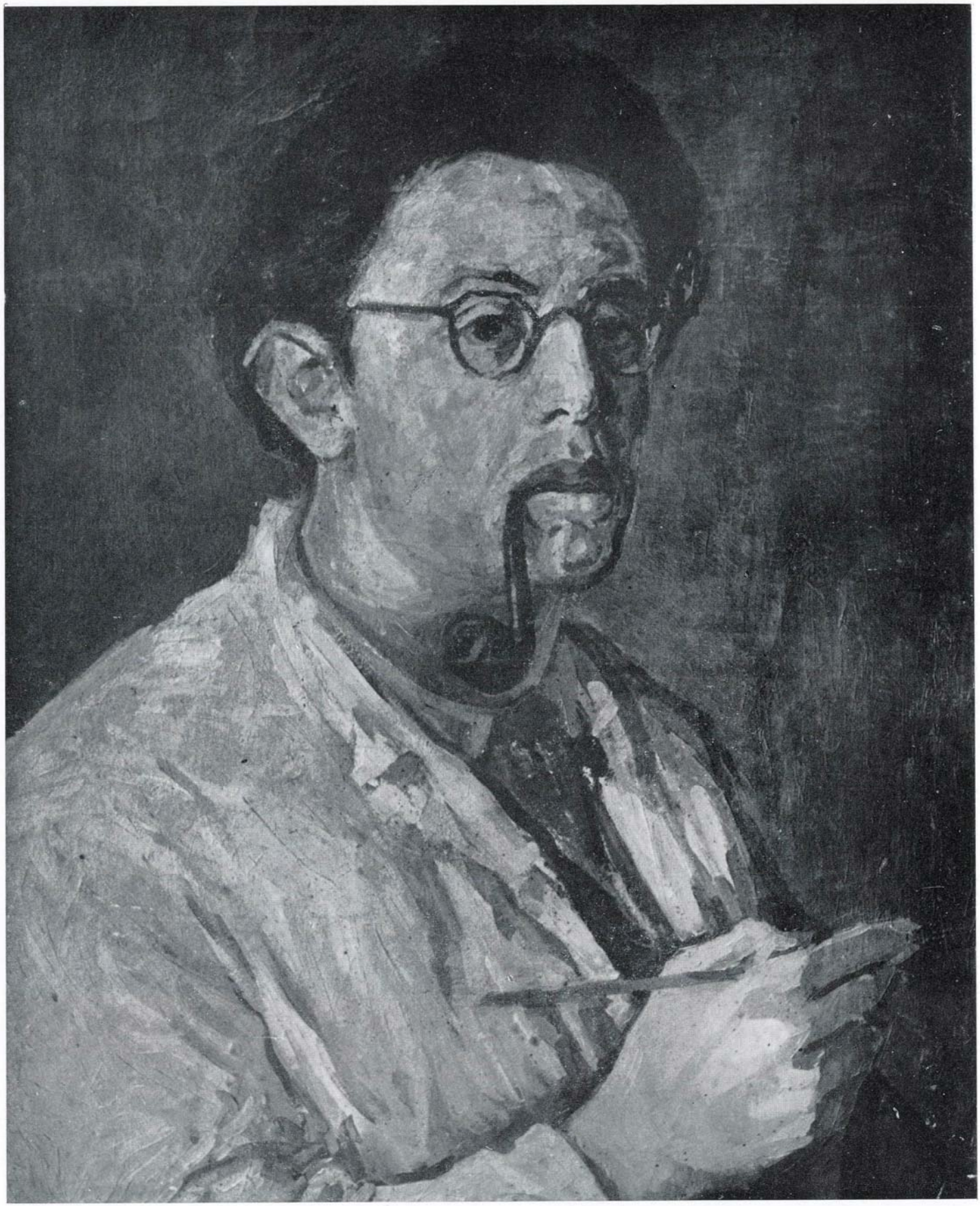
Ljubica Sokić: Pijaca, oko 1938.
Ljubica Sokić: Pijaca, 1938.

Ljubica Sokić: Dvorište, 1938.

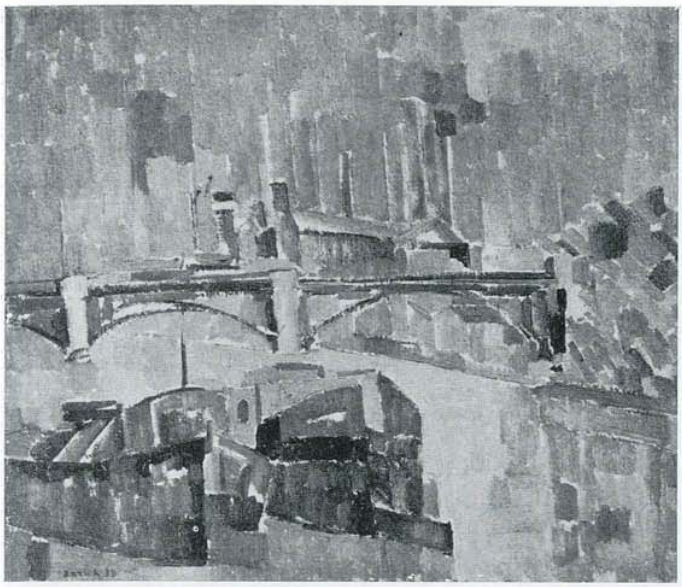
Anton Huter: Na pijaci, pre 1941.
Jurica Ribar: Hleb, 1940.

Bogdan Šuput: Autoportret, 1939.

Bogdan Šuput: Lobanje, 1939.



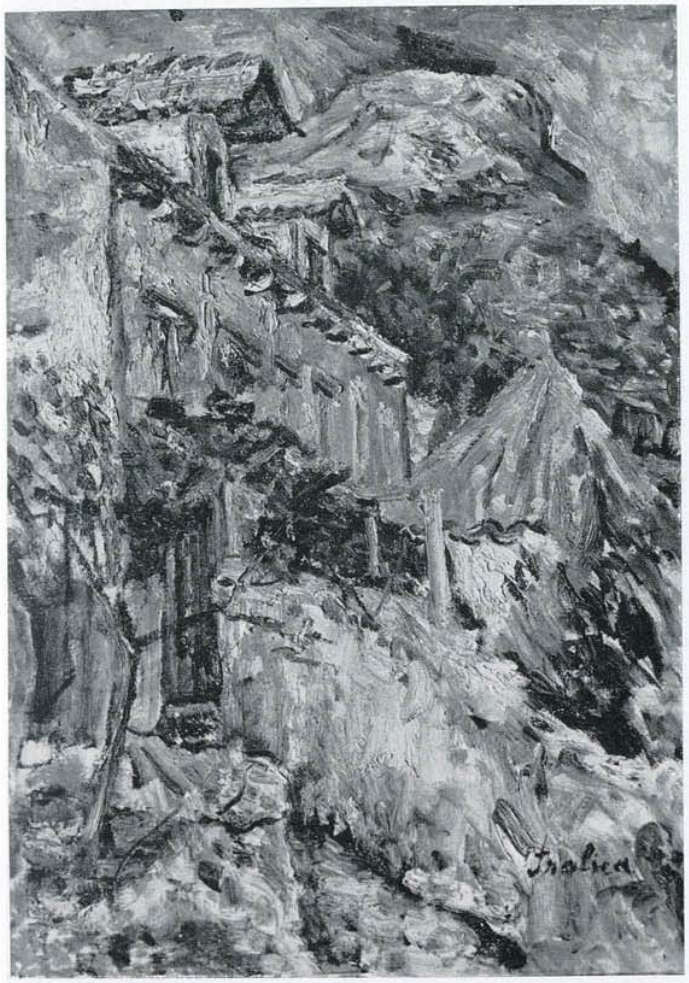
Bora Baruh: Autoportret s lulom, 1941.

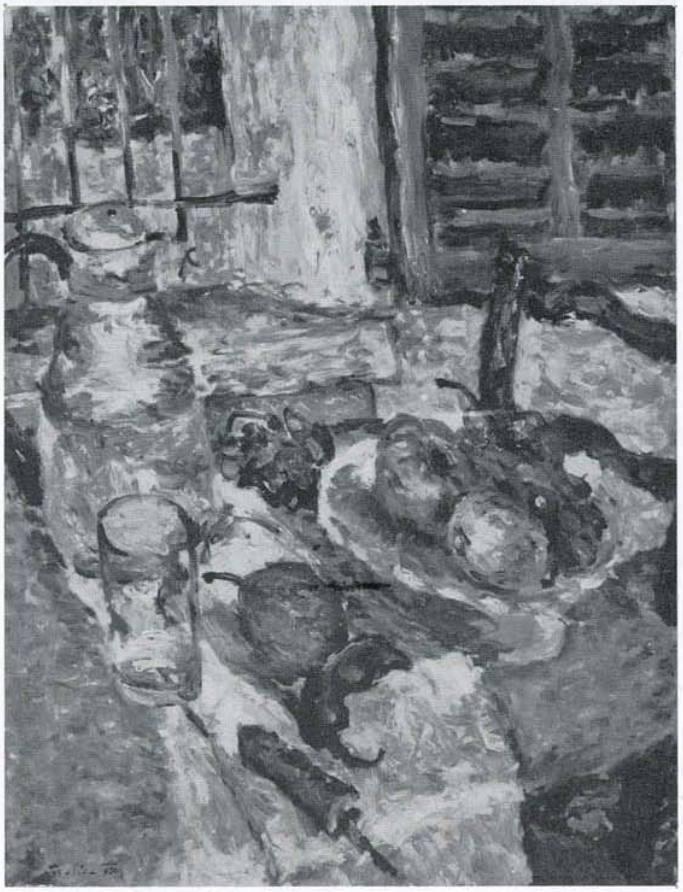


Bora Baruh: St. Cloud, 1939.
Đorđe Popović: Tulipani

Pavle Vasić: Portert Zvezdana Vujadinovića
Svetolik Lukić: „Staro zdanje" u Aranđelovcu, 1938.

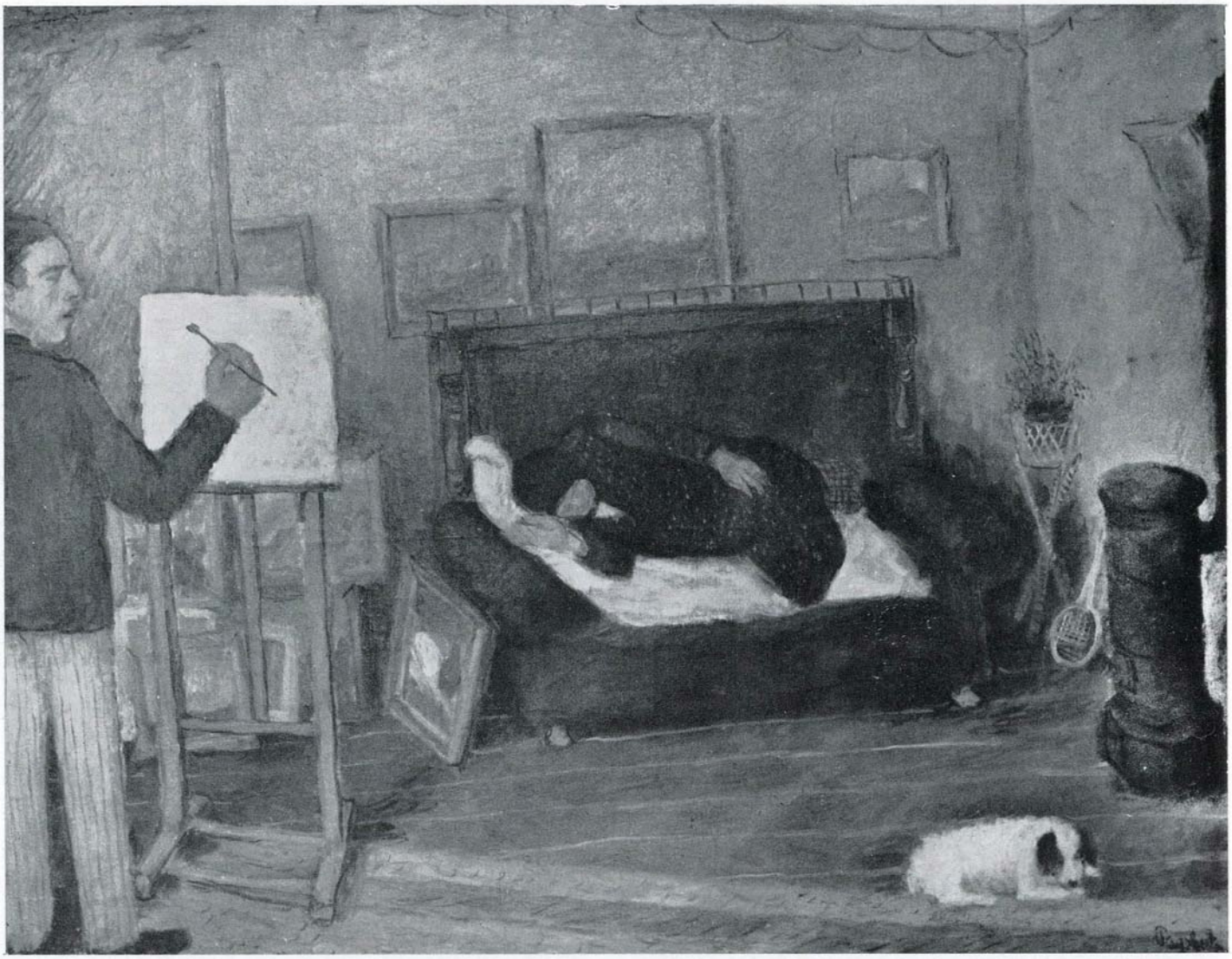
Stojan Aralica: Žena sa slamnim šeširom, 1934.



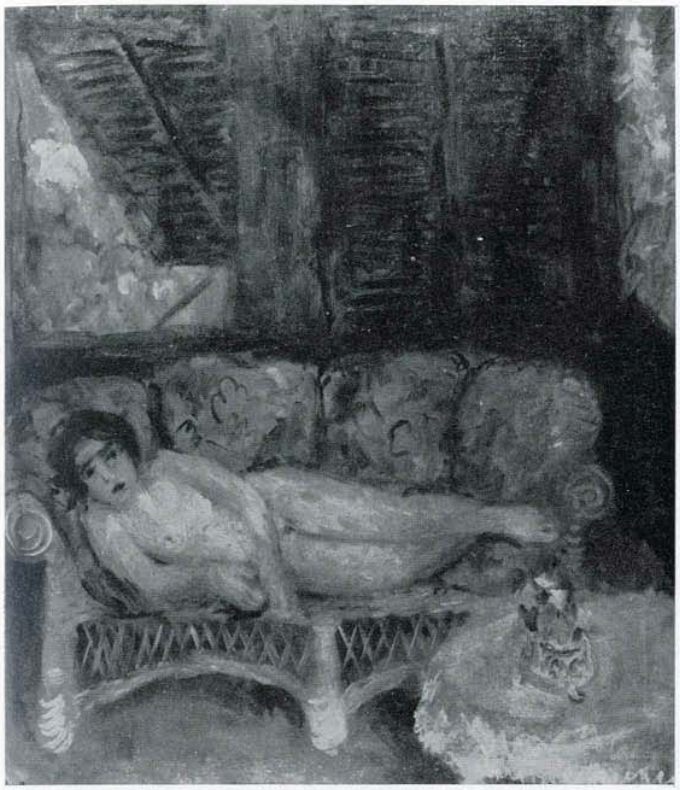


Stojan Aralica: Motiv s Pelješca
Stojan Aralica: Predeo

Stojan Aralica: Predeo iz Sen Tropeza, 1930.
Stojan Aralica: Mrtva priroda sa staklenim bokalom, 1932.



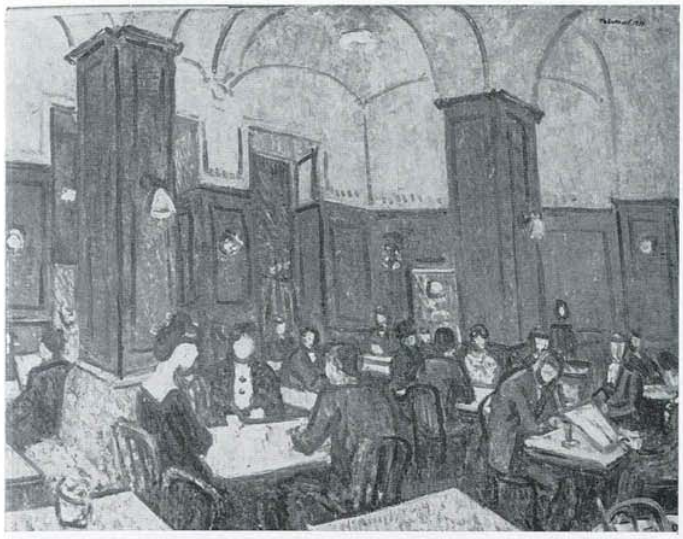
Ivan Radović: Slikar u ateljeu, 1931.

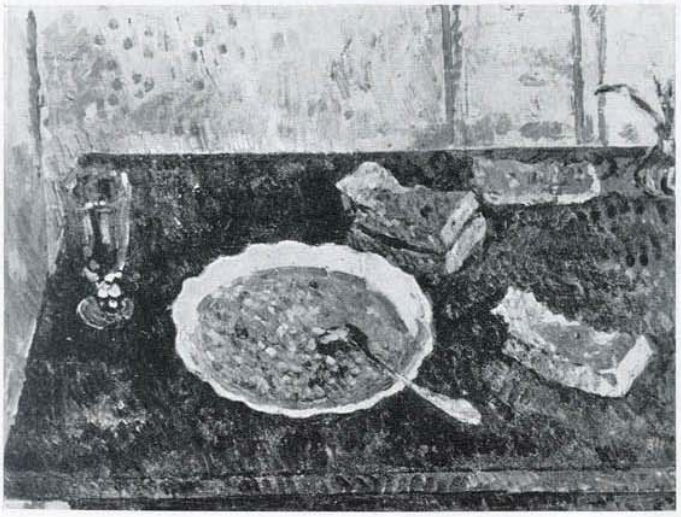


Ivan Radović: Akt na divanu
Ivan Radović: U kupatilu

Ivan Radović: Žuti enterijer, 1929-30.
Ivan Radović: Rumunski seljak, 1930.

Ivan Tabaković: Enterijer sa stočićem, 1938.

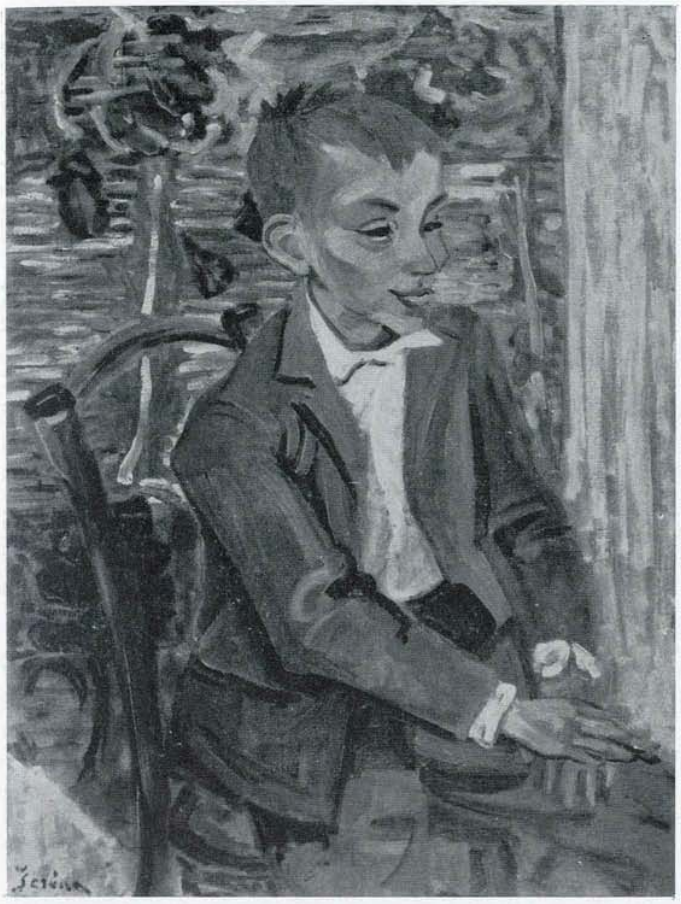


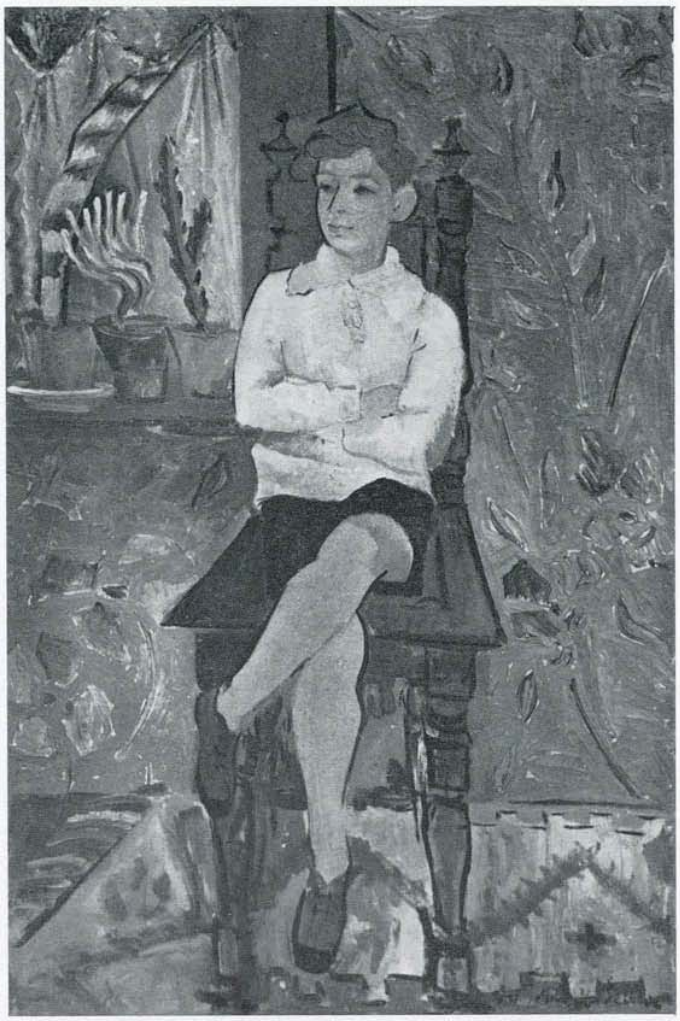


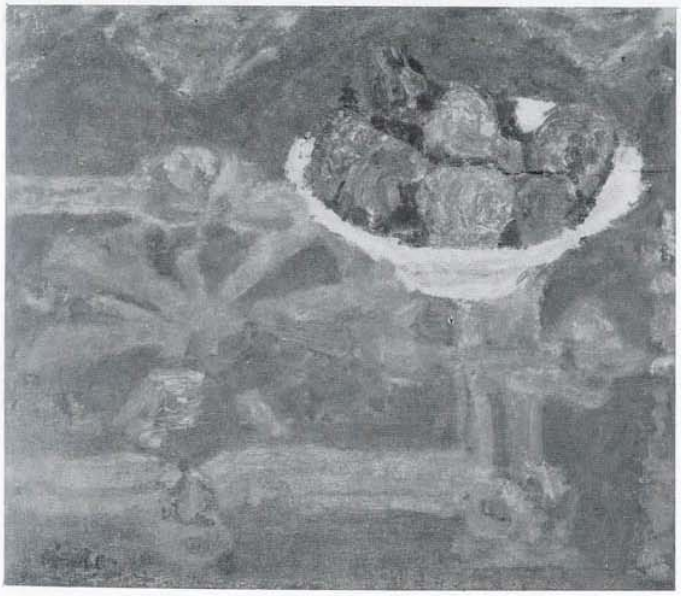
Ivan Tabaković: Plava kafana, 1937.
Ivan Tabaković: Zima na Senjaku, 1938.
Ivan Tabaković: Mrtva priroda, 1940.

Borislav Bogdanović: Dečak
Nedeljko Gvozdenović: Prodavac leda, 1929-30

Nedeljko Gvozdenović: Meso, 1933.



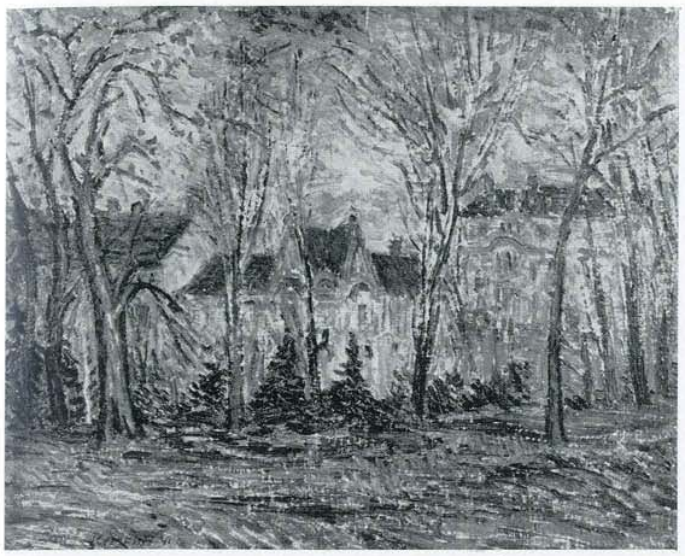


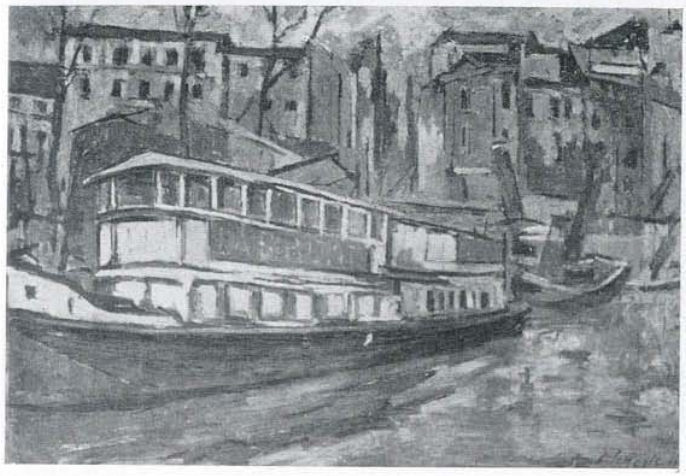


Milenko Šerban: Dečak, 1933.
Nedeljko Gvozdenović: Mrtva priroda, 1942.

Milenko Šerban: Dečak, 1931.
Nedeljko Gvozdenović: Zečja koža, 1933.

Miloš Vušković: Paleta, 1937-38.

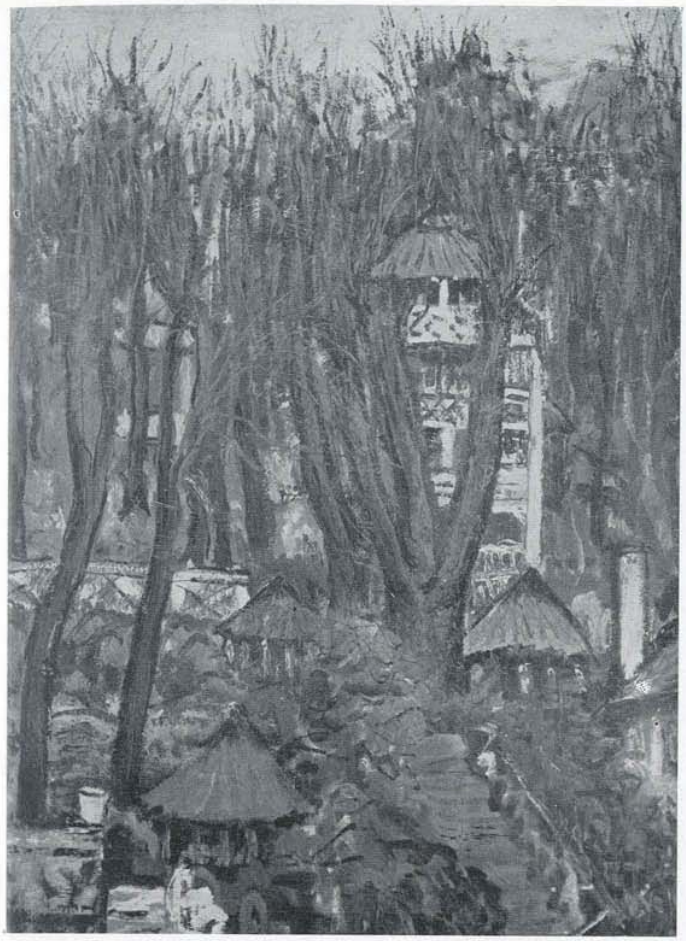




Aleksandar Kumrić: Borovi
Jovan Zonjić: „La Sirène", 1939.

Mihailo Vukotić: Mrtva priroda
Mihailo Vukotić: Autoportret

Vojo Dimitrijević: Kraj peći, 1930.

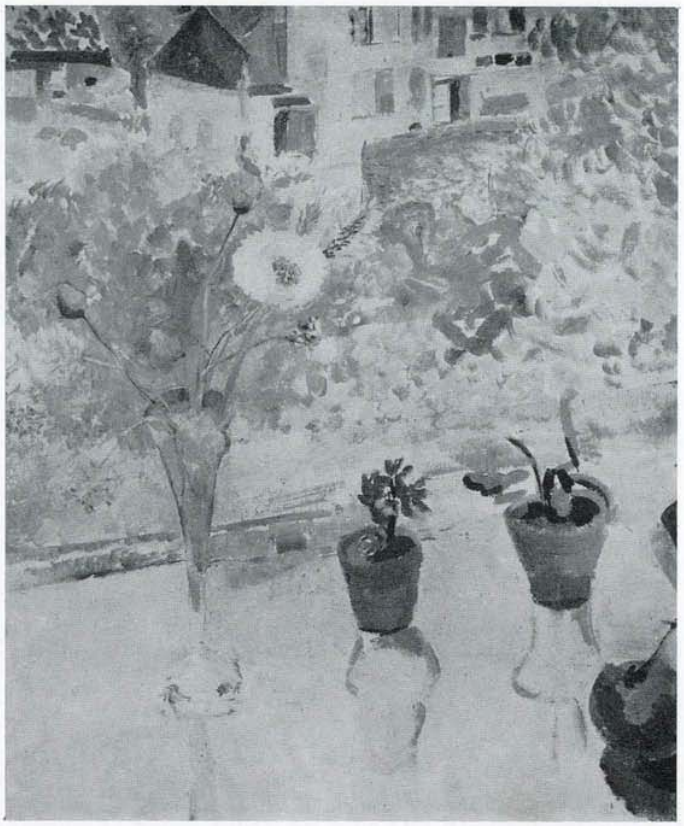


Vojo Dimitrijević: Pejzaž „Robinson", 1939.

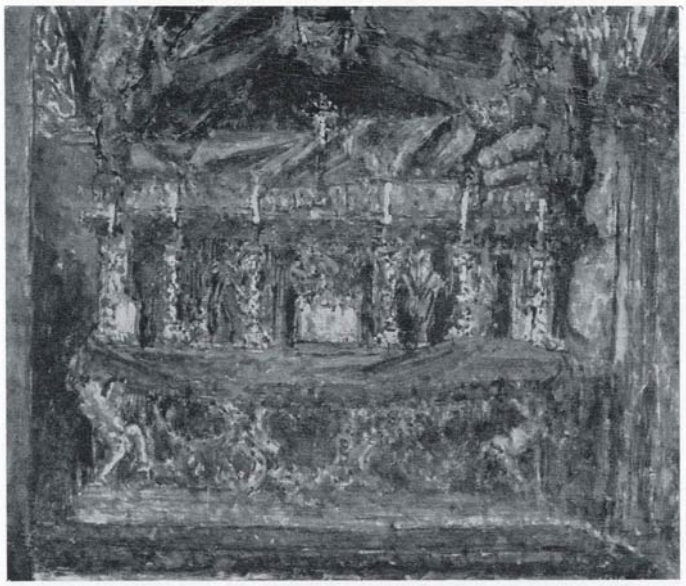
Ivo Šeremet: Predeo

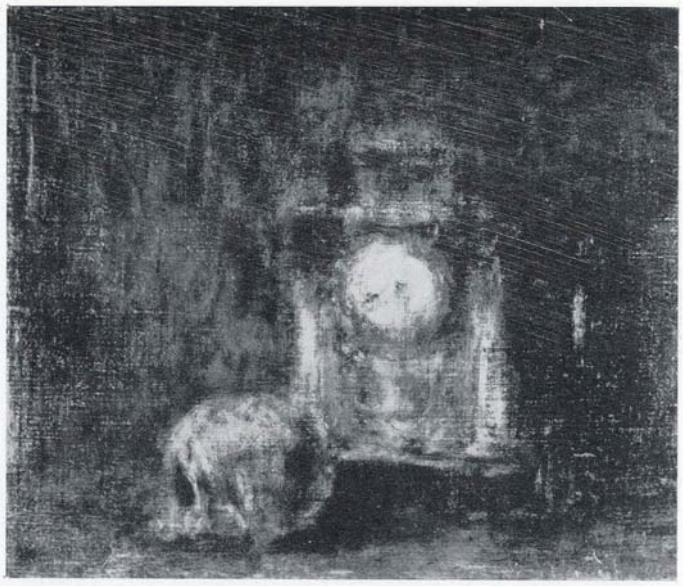
Ismet Mujezinović: Pred crkvom

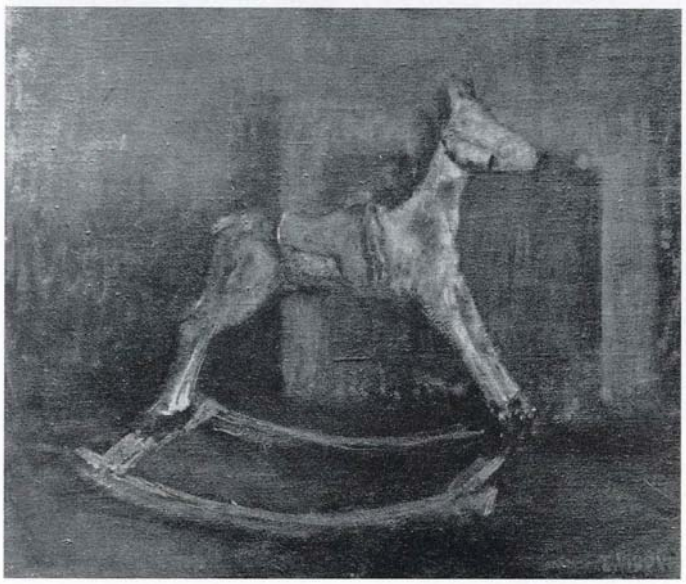
Mica Todorović: Predeo posle snega



Mica Todorović: Pogled kroz prozor, 1940-41.







Emanuel Vidović: Oltar Sv. Staša, 1939.
Emanuel Vidović: Konjić, 1945.

Emanuel Vidović: Mrtva priroda sa satom, 1948.
Emanuel Vidović: Stara komoda II, 1948.

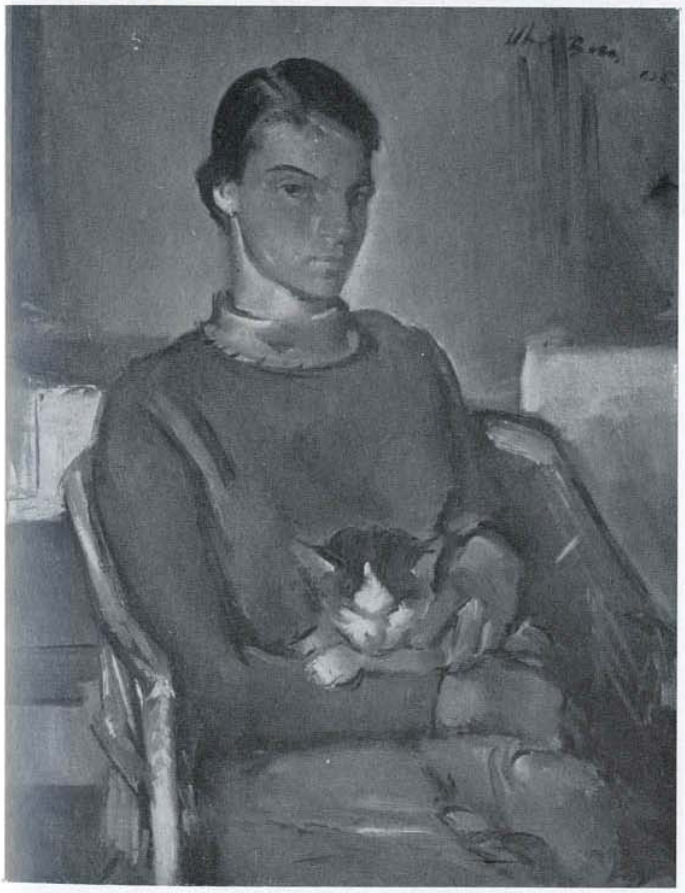
Emanuel Vidović: Stara lutka, 1928.

Marino Tartalja: Enterijer, 1929.

Marino Tartalja: Moj atelje u Parizu, 1928.
Marino Tartalja: Akt s leđa, 1931.

Marino Tartalja: Ženski portret
Marino Tartalja: Enterijer sa Toticom, 1930.

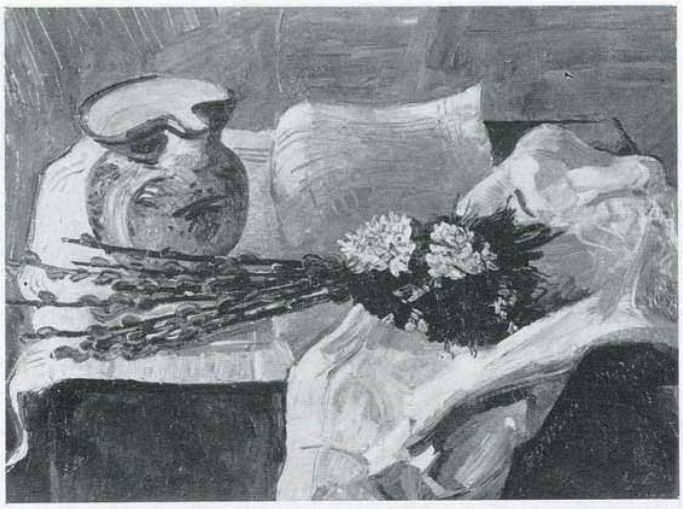
Vladimir Becić: Rakovi, 1933.

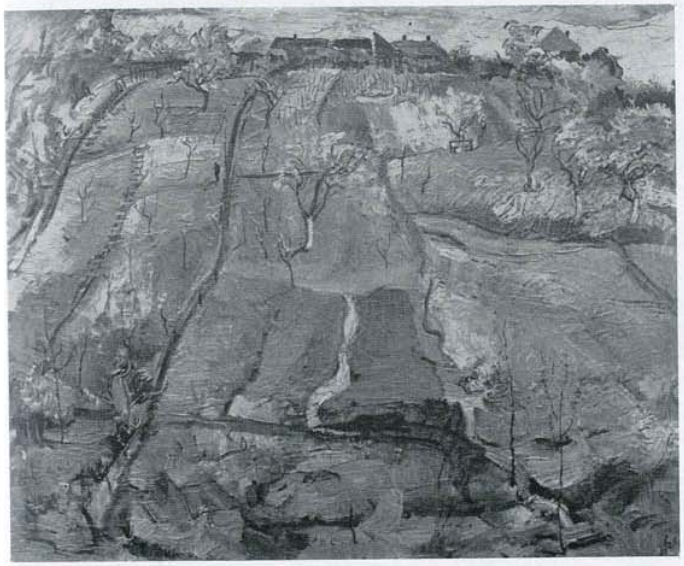


Vladimir Becić: Portret moje žene, 1933.
Vladimir Becić: Devojka s mačkom, 1935.

Zlatko Šulentić: Place du Tertre, 1930.

Ljubo Babić: Utakmica, 1924.

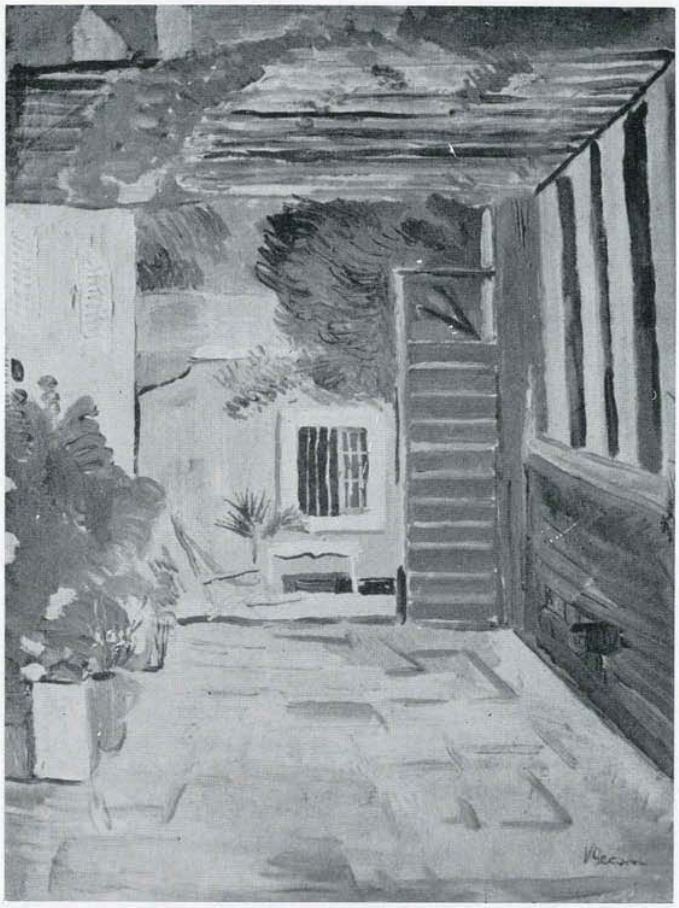




Ljubo Babić: Njiva
Ljubo Babić: Proletnji pejzaž (Kraljevac), 1933.
Ljubo Babić: Novembar, 1937.

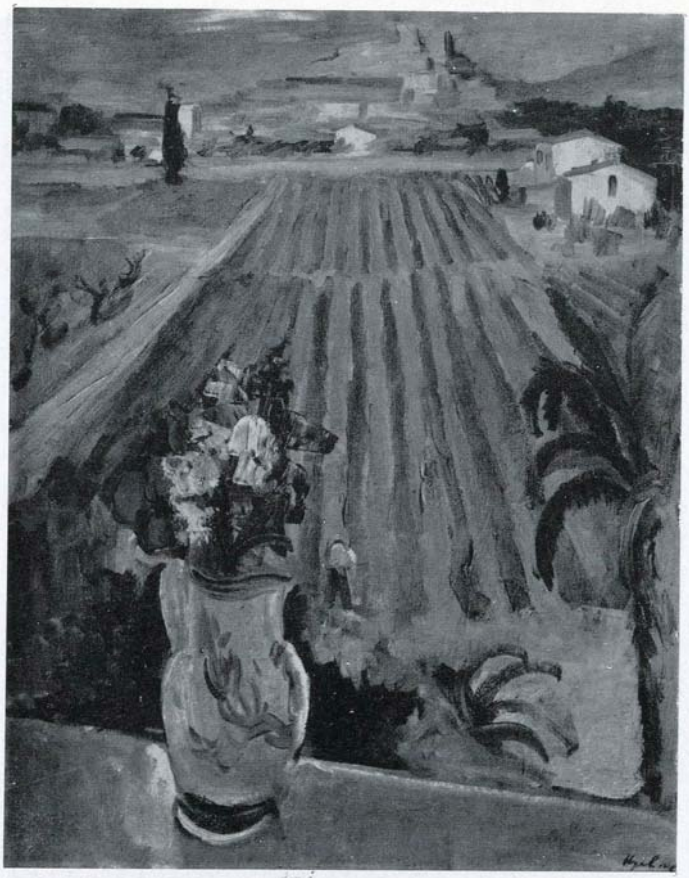
Ljubo Babić: Proletnje cveće, 1926.
Jerolim Miše: Vrč sa šunkom, 1931.
Jerolim Miše: Stari park, 1938.

Vilko Gecan: Tušika, 1928.



Vilko Gecan: Pejzaž
Vilko Gecan: Karanfili, oko 1933.

Vilko Gecan: Orebić, 1935.
Vilko Šeferov: Predeo, 1930.



Milivoj Uzelac: Predeo s prozora, 1932.
Milivoj Uzelac: Žena u crvenom, 1931.

Milivoj Uzelac: Platani, 1933.

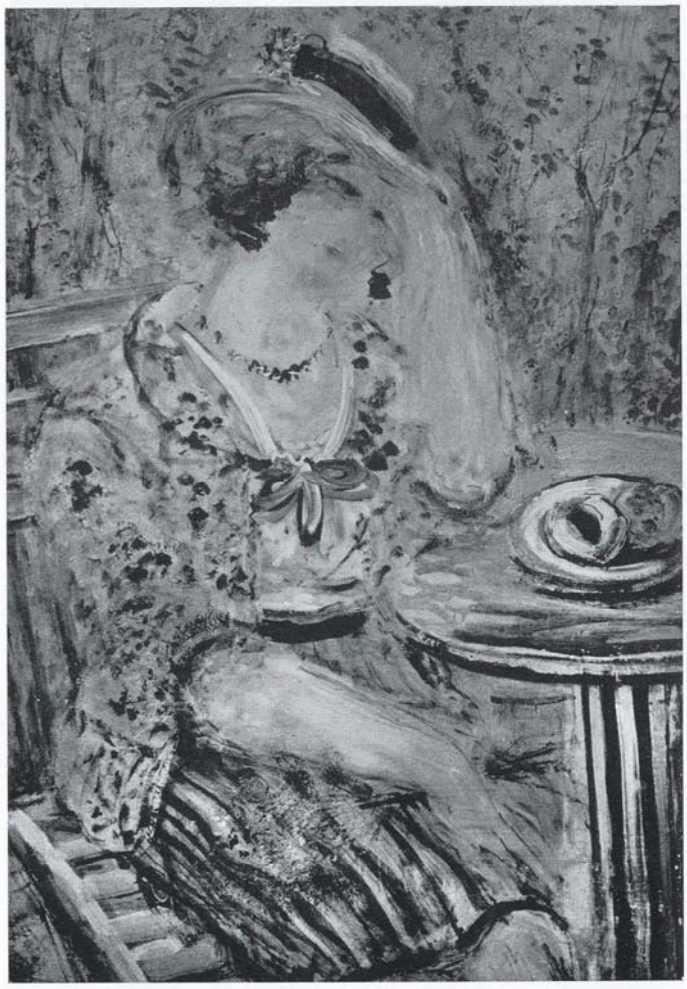
Bruno Bulić: U čast Manea

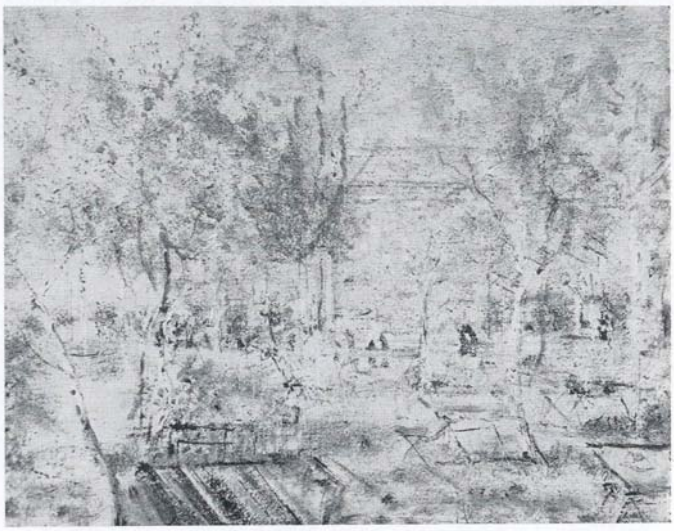
Bruno Bulić: Četrnaesti mart, 1940.

Juraj Plančić: Cveće sa mornarevom slikom, 1929.

Juraj Plančić: Jesen, 1929.
Juraj Plančić: Predgrađe u Parizu, 1930.

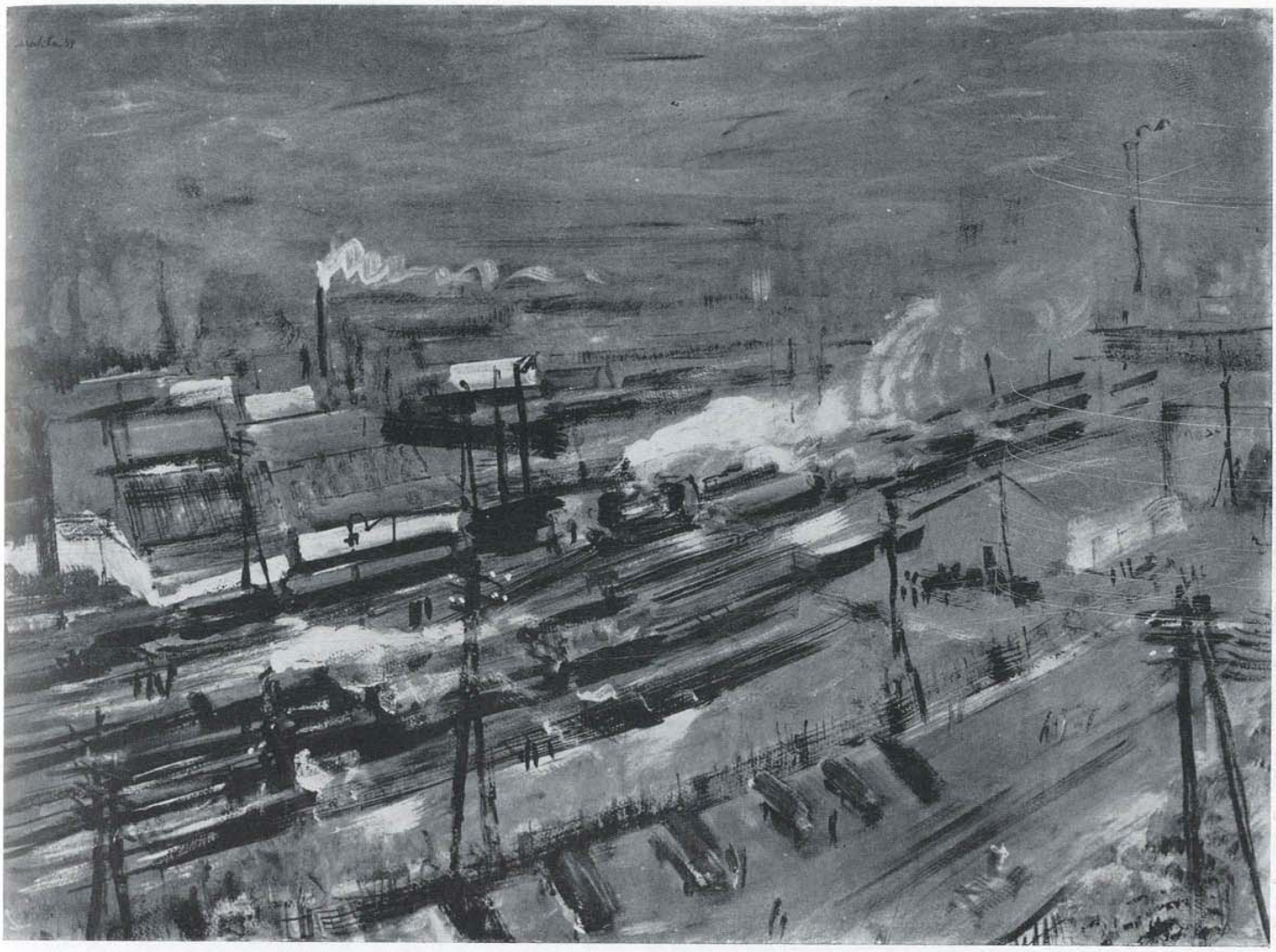
Juraj Plančić: U fotelji, 1930.
Juraj Plančić: Pejzaž, 1929.



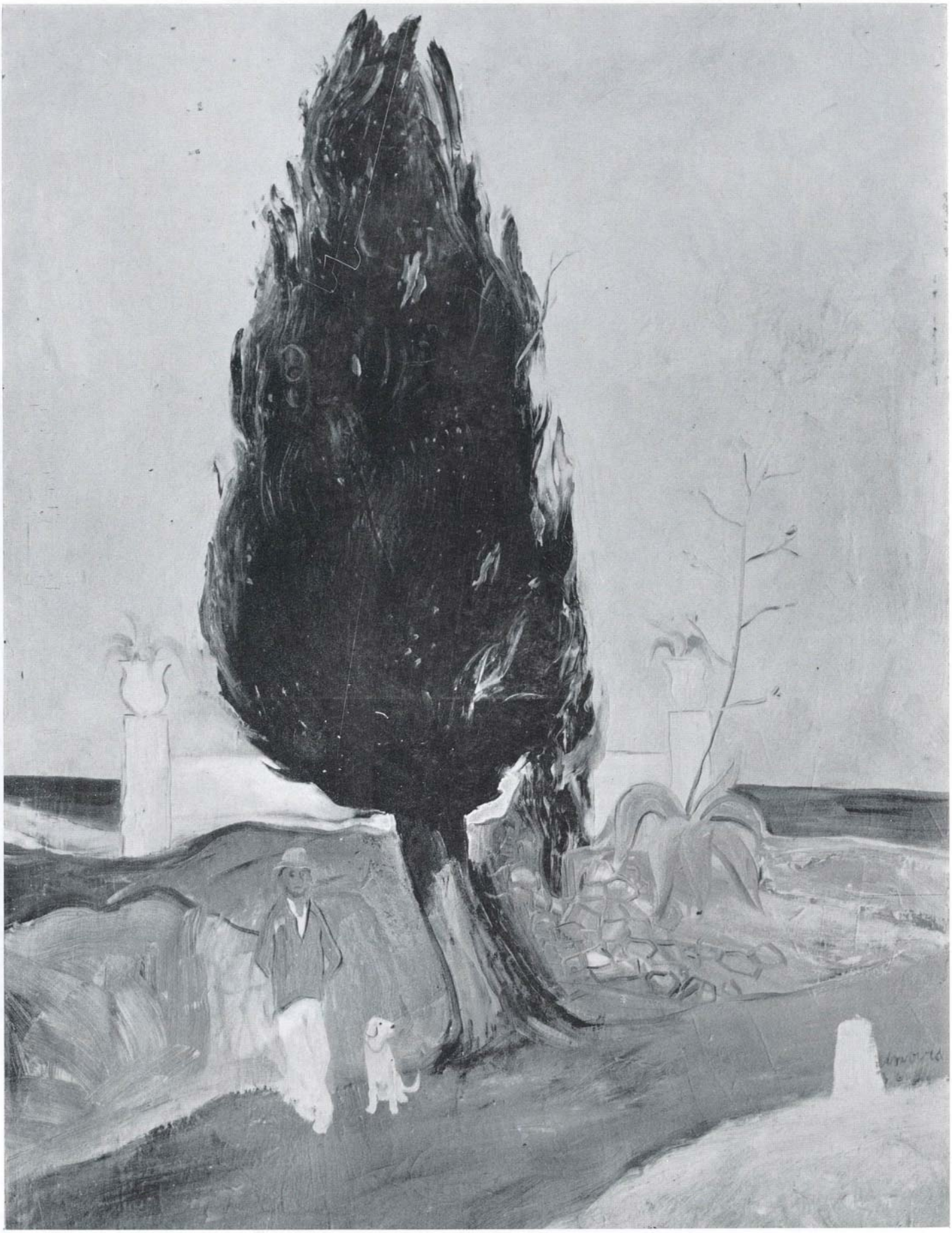


Antun Motika: Pred gostionicom, 1934.
Antun Motika: Devojka kod stočića, 1935.

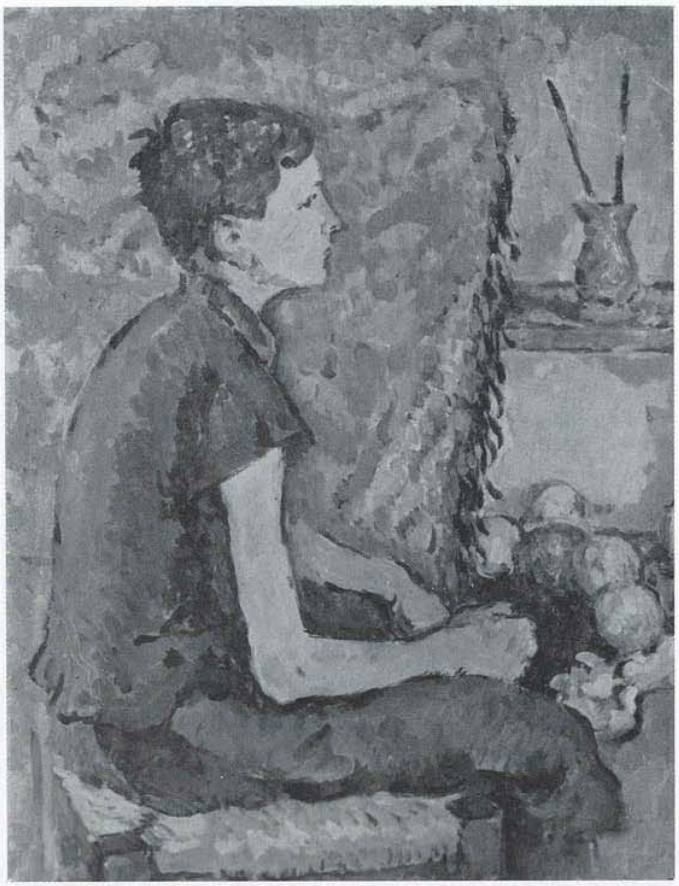
Antun Motika: Pejzaž, 1938.
Antun Motika: Park u Mostaru, 1939.



Antun Motika: Stanica u Mostaru, 1934.



Frano Šimunović: Čempres, 1936.



Frano Šimunović: Gostionica „Sloboda", 1936.
Slavko Šohaj: Starac, 1937-38.

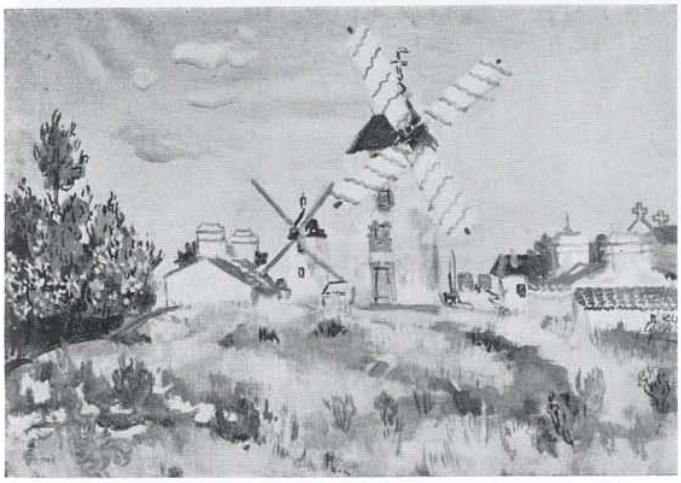
Slavko Šohaj: Dečak, 1937-38.
Antun Mezdić: Crvene cipelice, 1938.

Oton Postružnik: Zagreb-Šalata, 1940.

Oton Postružnik: Kuće u Parizu, 1937.
Oton Postružnik: Mirjana, 1941.

Vjekoslav Parać: Pazar u Solinu, 1931.
Omer Mujadžić: Pejzaž iz Dalmacije
Ljudevit Šestić: Provincijski vrt

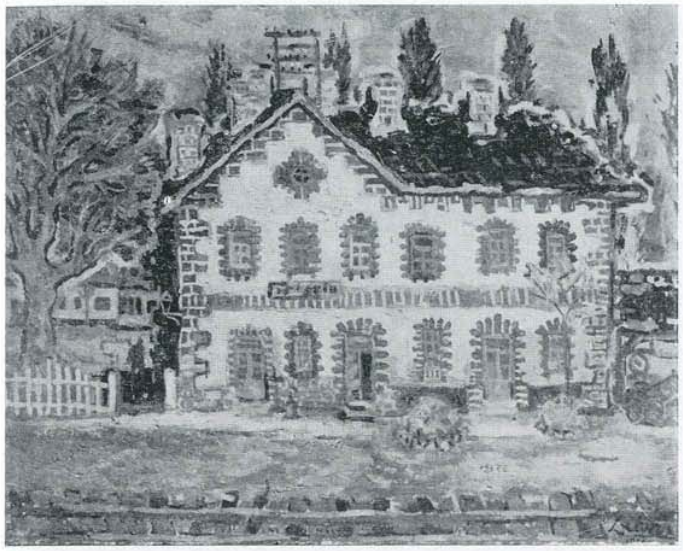
Leo Junek: Maternité du Port Royal, 1940.



Leo Junek: Gladiole, 1934.
Leo Junek: Vetrenjača, oko 1937.

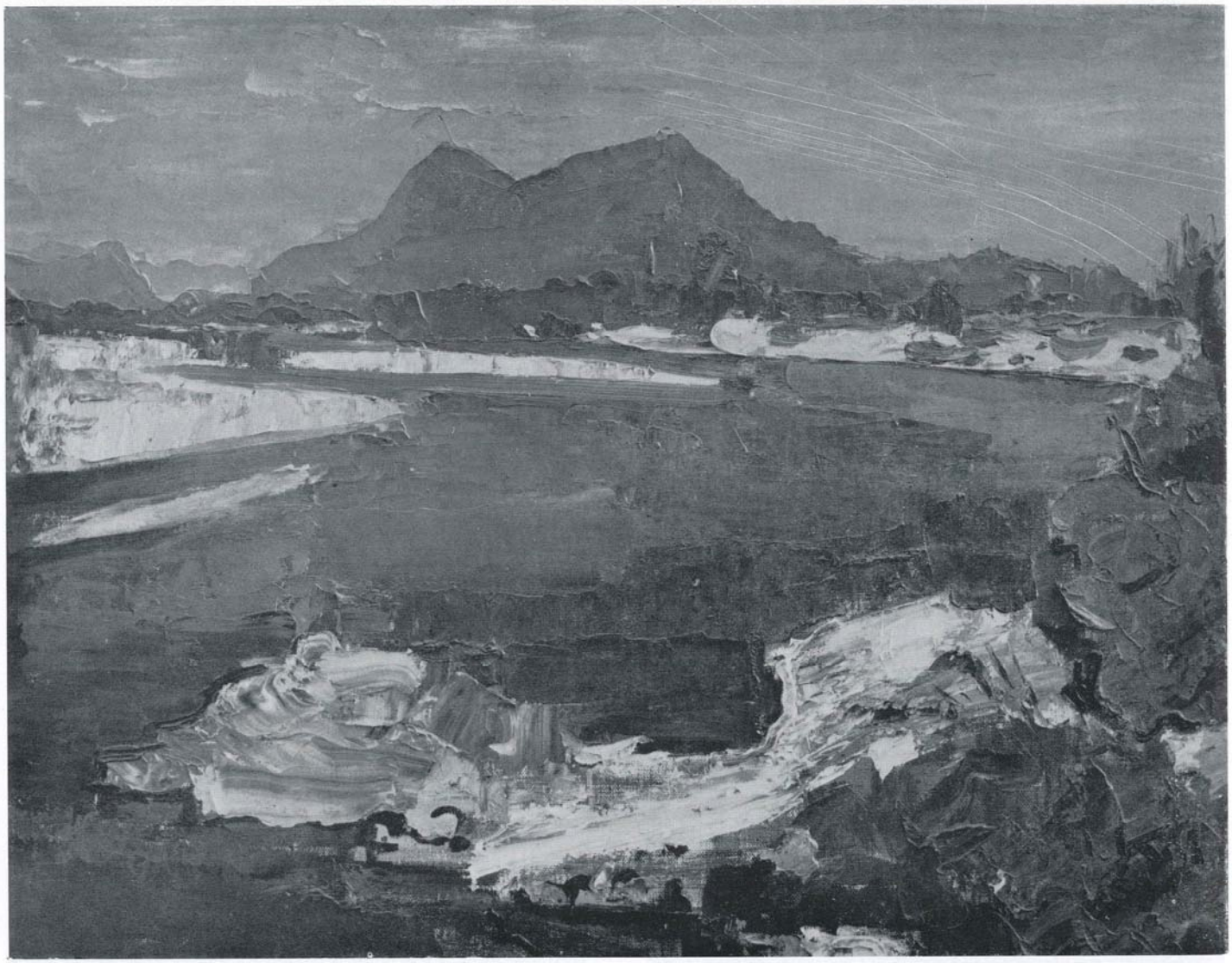
Leo Junek: Cherche midi, oko 1938.
Oton Gliha: Špiritijera, 1939.

Marijan Detoni: Fantazija oronulog zida, 1938.



Marijan Detoni: Železnička stanica, 1939.
Marijan Detoni: Pejzaž iz okoline Karlovca, 1941.

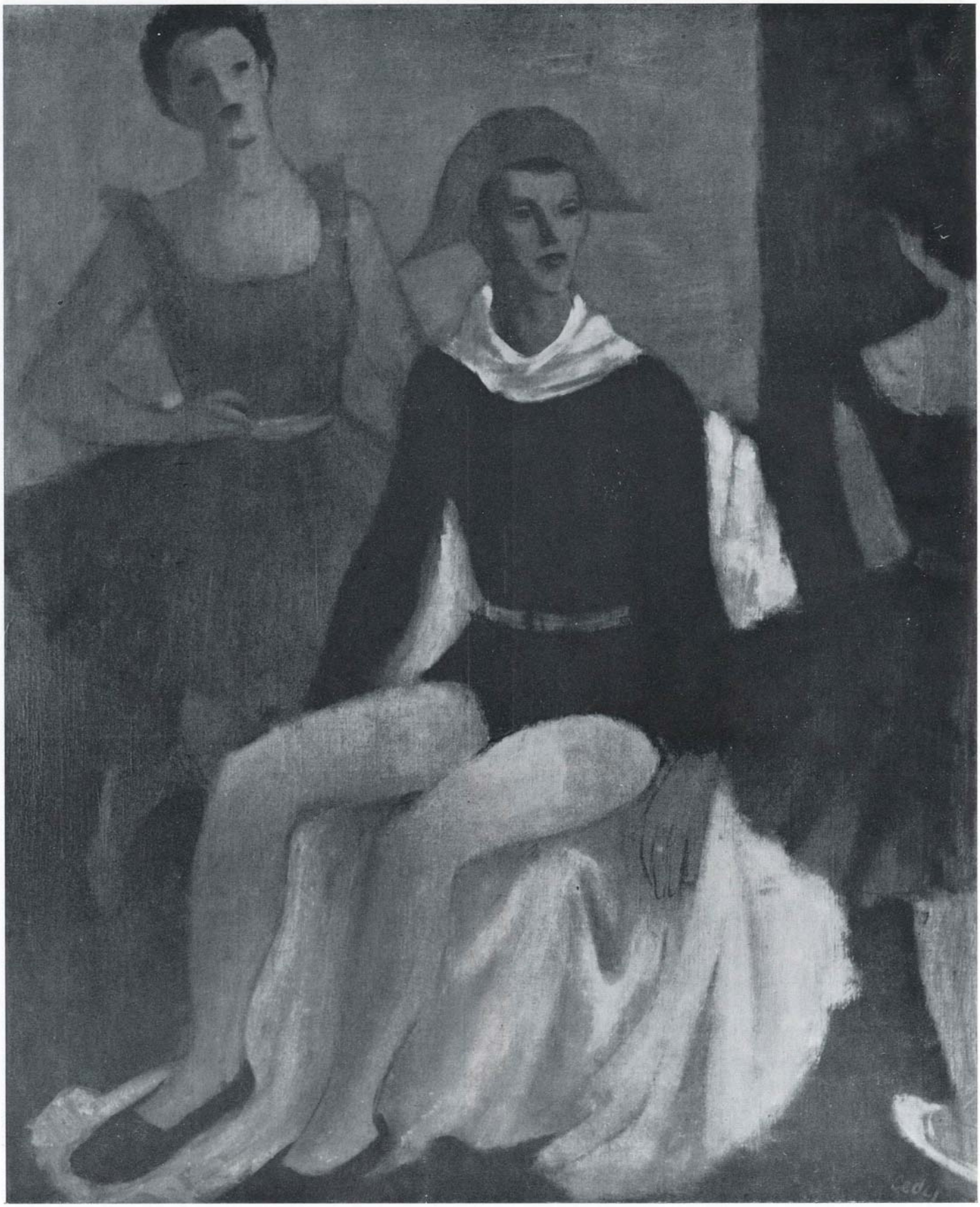
Edo Kovačević: Zelengaj, 1940.
Đuro Tiljak: Topole, 1940.



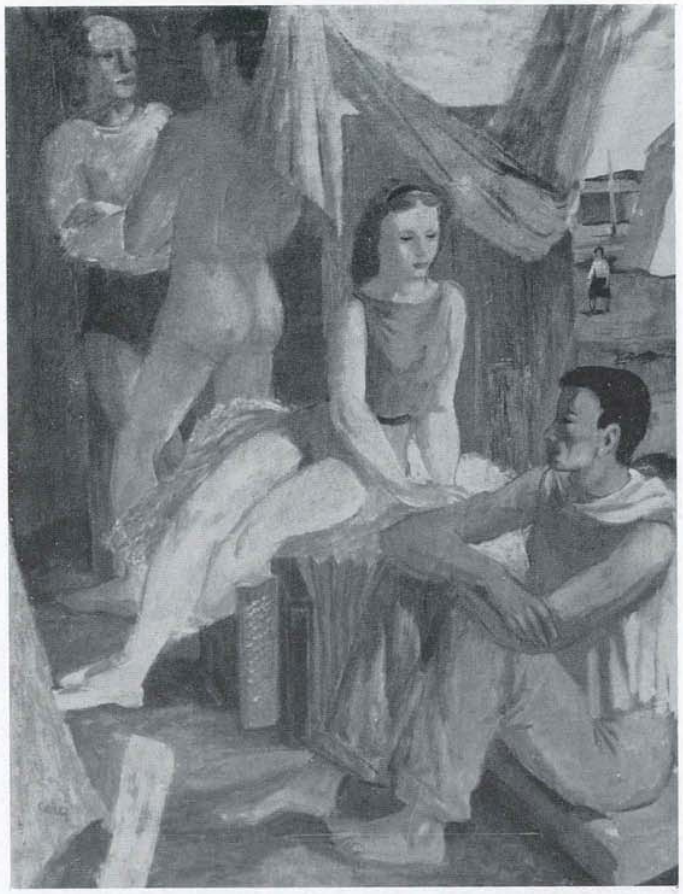
Gojmir Anton Kos: Sava sa Šmarnom Gorom,
1938.

Gojmir Anton Kos: Kuća na Korčuli, 1936.
Gojmir Anton Kos: Korčula, 1936.
Gojmir Anton Kos: Cesta, 1938.

Gojmir Anton Kos: Karfiol, 1938.
France Pavlovec: Hleb, 1935.
France Pavlovec: Studor (Bohinj)

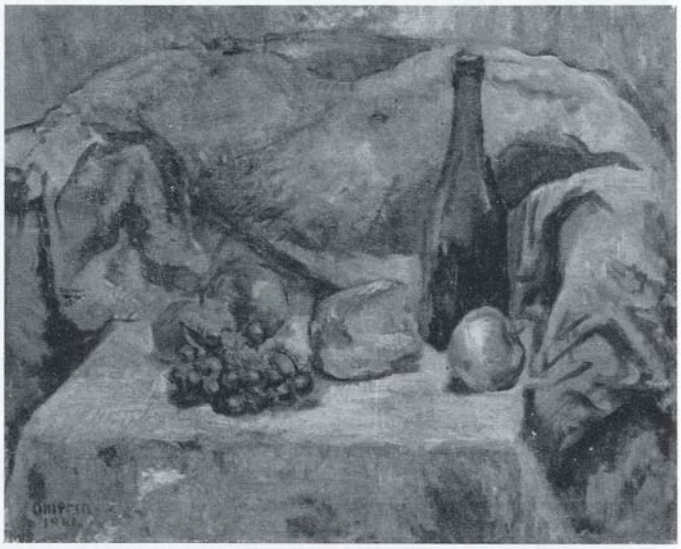


Maksim Sedej: Arlekin



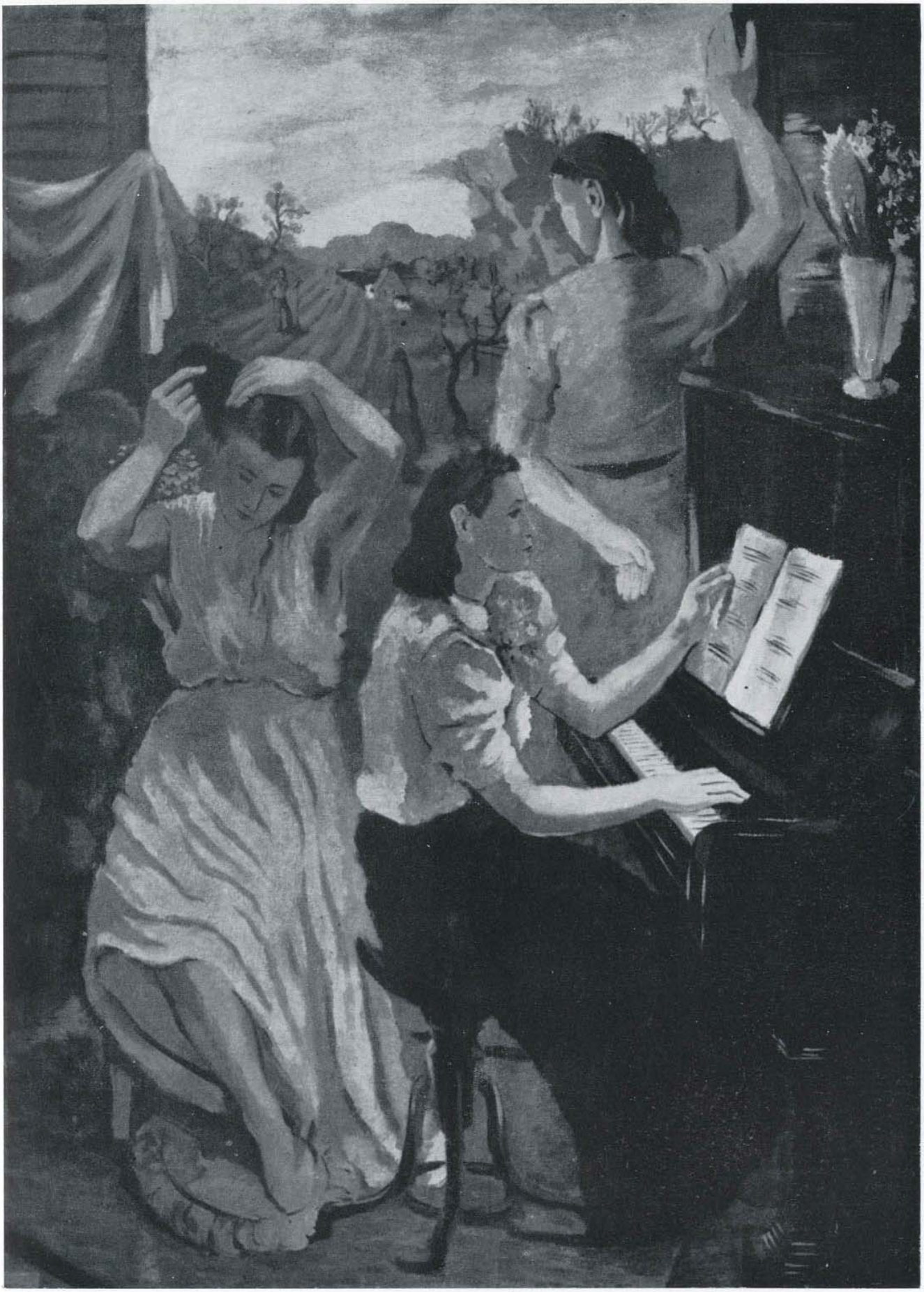
Maksim Sedej: U šetnji

Maksim Sedej: Cirkus,
Maksim Sedej: Dvoje, 1935.



Zoran Didek: Kuća na moru, 1935.
Miha Maleš: Franciskanska crkva, 1938.

Nikolaj Omersa: Zelena mrtva priroda, 1941.
Stane Kregar: Mrtva priroda s tikvama, 1934.

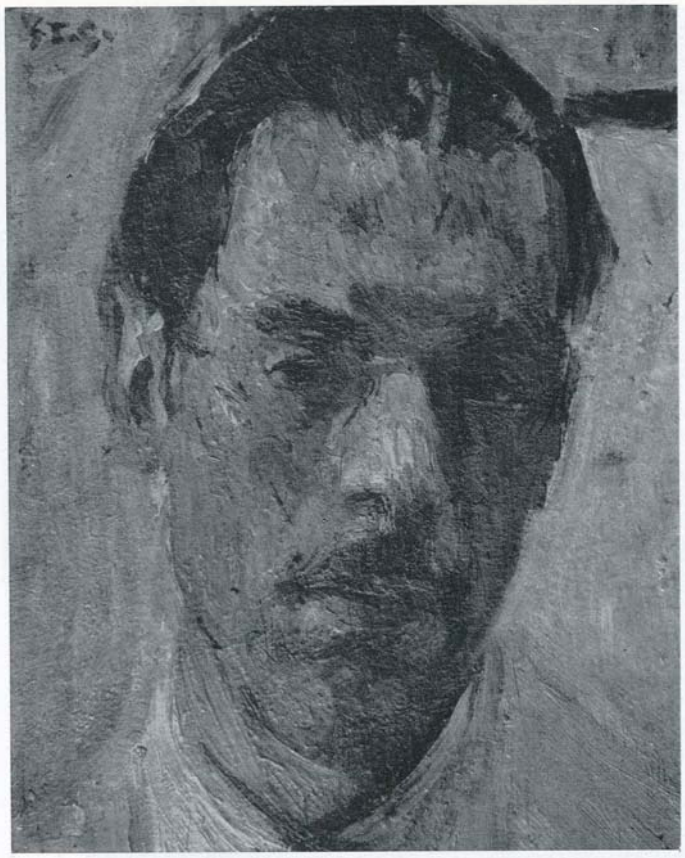


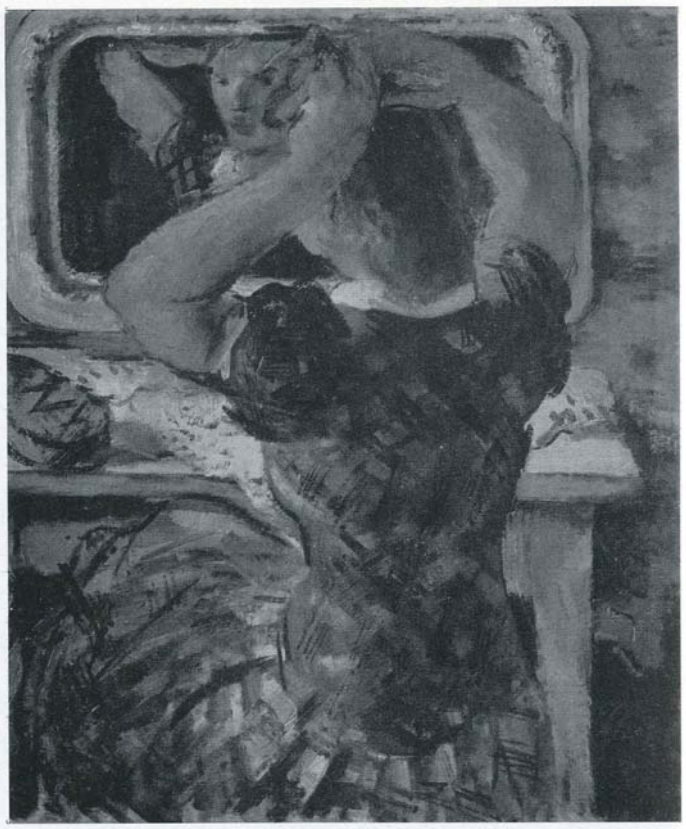
Stane Kregar: Sonata, 1940.

Zoran Mušič: Ulica, 1935.

Zoran Mušič: Polje, oko 1936.

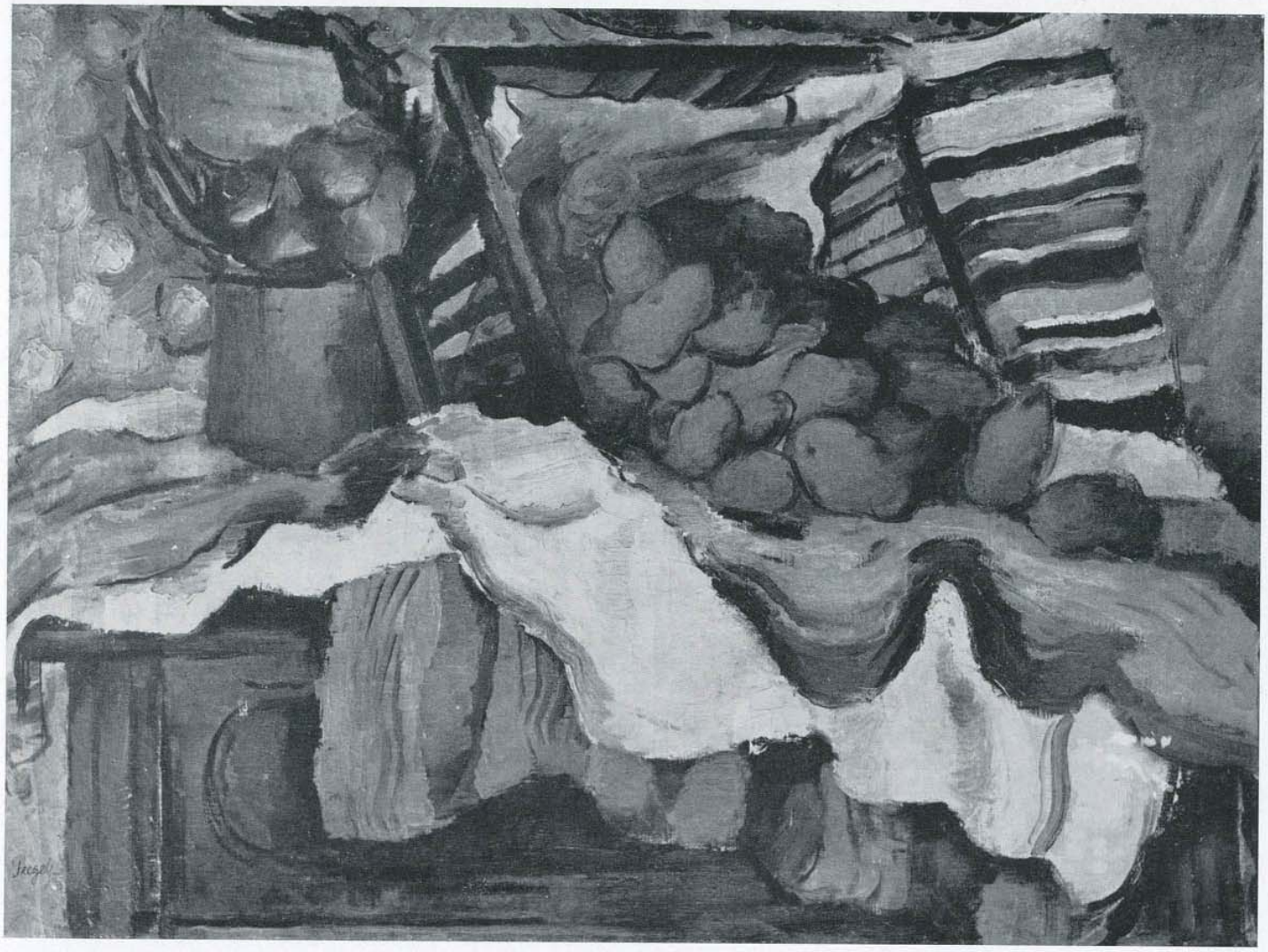
Gabrijel Stupica: Devojčica, 1937.





Gabrijel Stupica: Autoportret

Marij Pregelj: Pred ogledalom, 1938.



Marij Pregelj: Mrtva priroda, 1938.

HRONOLOGIJA GRUPNIH IZLOŽBI SA BIBLIOGRAFIJOM

LITERATURA

BIOGRAFIJE I LITERATURA O UMETNICIMA

RESUMES

Hronologija grupnih izložbi sa bibliografijom

Katalog ove izložbe treća je sveska edicije »JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX VEKA«. Publikacija podrazumeva hronologiju, bibliografsku građu i druge preglede date u ranije štampanim katalozima (TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, 1967, sv. 2 i 1929—1950. NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST, 1969, sv. 4) s tim što su zbog preglednosti usvojene neke izmene u sistematizaciji građe.

Hronologija obuhvata samo grupne izložbe na kojima su izlagali autori koji su zastupljeni na ovoj izložbi. Izložbe i drugi istoriografski podaci citirani u hronologiji publikacije 1929—1950. NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST ne ponavljaju se. Za razliku od prethodnih kataloga kritike grupnih izložbi priključene su hronologiji. One nisu navedene u individualnim bibliografijama izlagača, već je u njihovim biografijama dat samo širi pregled izlagačke aktivnosti umetnika. Izložbe na kojima nisu zastupljeni autori čija su dela ovom prilikom izložena, navedene su bez bibliografije.

Hronologija prati izložbe organizovane u periodu od 1930. do 6. aprila 1941. godine. Izuzetno, obuhvaćeno je i nekoliko grupnih izložbi iz 1928. i 1929. godine da bi se omogućio celovitiji uvid u literaturu.

Za preglede izlaganja umetnika, bilo na samostalnim bilo na pojedinim grupnim izložbama, korišćeni su podaci iz Arhiva JAZU u Zagrebu, katalozi i druga literatura, dok je bibliografiju grupnih izložbi u Sloveniji i delimično literaturu o slovenačkim umetnicima obradila Špelca Čopič. Odeljenje za dokumentaciju trudilo se da postigne maksimalnu tačnost i potpunost podataka, svesno da su mogući izvesni propusti s obzirom na obimnost i dostupnost izvora i mogućnosti proveravanja celokupne građe.

Kao što je pomenuto ovu publikaciju treba posmatrati kao treću po redu svesku planski zamišljene edicije. Zbog toga biografije i bibliografije obuhvataju izlagačku delatnost autora, kritike i druge tekstove iz perioda od 1930. do 6. aprila 1941. Izuzetno, pominju se i kasnije retrospektivne izložbe studijskog karaktera, kao što se navodi i docnije publikovana literatura koja obrađuje ovaj period autorove umetničke aktivnosti.

Ako je umetnik bio zastupljen na prethodnim izložbama iz ovog ciklusa, daje se samo uput na tu publikaciju uz eventualnu dopunu podataka i literature. Isto tako, ukoliko je štampana studija o umetniku (monografija, katalog i sl.) koja sadrži i potpuniji pregled literature o autoru, daje se samo uput na publikaciju.

1928.

I JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA

(Šeremet, Huter, Šerban, Job, Radović, Mazalić, Ličenoski, Tartalja, Bijelić, Petrov, Z. Petrović i dr.). Beograd, Umetnički paviljon, decembar.

SRETEN STOJANOVIĆ, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 30. XII 1928 (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Jesenja izložba beogradskih slikara i vajara u novom paviljonu, VREME, Beograd, 30.XII 1928 (prikaz)

DORA PILKOVIĆ, Utisci s prve jesenje izložbe, VENAC, Beograd, knj. XIV. 1928/29, str. 480—482.

PETAR J. ODAVIĆ, Izložba u Umetničkom paviljonu, PRAVDA, Beograd, 2. I 1929 (prikaz)

M. RADOVIĆ, Prvi jesenji salon u Umetničkom paviljonu, PRAVDA, Beograd, 4. I 1929.

BRANKO POPOVIĆ, Umetnički paviljon u Beogradu. — Jesenja izložba beogradskih umetnika, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXVI, br. 3, 1. II 1929, str. 209—213 i br. 4, 16. II 1929, str. 298—305 (prikaz)

GUSTAV KRKLEC, Jesenja izložba, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. III, sv, 14, II 1929, str. 154—156.

SRETEN STOJANOVIĆ, Jesenja izložba beogradskih slikara i skulptora, MISAO, Beograd, knj. XXIX, sv. 1 i 2, 1929, str. 101—110.

MILAN KAŠANIN, Jesenja izložba beogradskih slikara, vajara i arhitekata, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, br. 319, sv. 2, II 1929, str. 273—277 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložbe u Umetničkom paviljonu, 50 U EVROPI, Beograd, III 1929, str. 19—20 (prikaz)

1929.

I PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA

(Tartalja, Bijelić, Z. Petrović, Huter i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

DORA PILKOVIĆ, S proletnje izložbe, VENAC, Beograd, knj. XIV, 1929, str. 783—785 (prikaz)

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Dokument o sudjelovanju zagrebačkih grupa na izložbi u Beogradu, VEČER, Zagreb, 5.IV 1929 (izjava »Zemlje«)

MILENKO D. ĐURIĆ, Odgovor na izjavu »Zemlje«, VEČER, Zagreb, 6. IV 1929.

I.R., Otvaranje proletnje izložbe u Beogradu, NOVOSTI, Zagreb, 5. V 1929.

B.P., Otvaranje proletnje izložbe u Umetničkom paviljonu, PRAVDA, Beograd, 7. V 1929.

B.P., Jedan incident na izložbi, PRAVDA, Beograd, 7.V 1929.

IVAN RADOVIĆ, Proletnji salon u Umetničkom paviljonu, PRAVDA, Beograd, 7. V 1929.

MIHAILO S. PETROV, Proletnja izložba u Umetničkom paviljonu, VREME, Beograd, 8. V 1929 (prikaz)

V., Proletnja izložba u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 8. V 1929.

B.P., Slabi uspjeh proletnje izložbe u Beogradu, OBZOR, Zagreb, 8.V 1929.

—, Pogled na proletnju izložbu, PRAVDA, Beograd, 9. V 1929.

MILENKO D. ĐURIĆ, Proletnja izložba u Umetničkom paviljonu, VREME, Beograd, 9. V 1929 (odgovor Petrovu)

MILENKO D. ĐURIĆ, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, PRAVDA, Beograd, 9.V 1929 (prikaz)

B.P., Proletnja izložba u paviljonu »Cvijeta Zuzorić«, VREME, Beograd, 10. V 1929.

—, Le Salon de Printemps, 98 artistes yougoslaves exposent leurs oeuvres au Pavillon de Mali Kalemegdan, LES NOUVELLES YOUGOSLAVES, Beograd, 11. V 1929, str. 3.

TONE POTOKAR, Pomladanska razstava jugoslov. umetnosti v Belgradu, SLOVENEC, Ljubljana, 17. V 1929, str. 7.

STEFAN HAKMAN, Proletnja izložba slikarskih, vajarskih i arhitektonskih radova, MISAO, Beograd, knj. XXX, sv. 1 i 2, V—VI 1929, str. 175—176.

MILAN KAŠANIN, Proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, br. 320, sv. 3, VI 1929, str. 455—457.

II JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA

(Bijelić, Tartalja, Radović, Z. Petrović, Petrov, Job, Kujačić, Šerban, Huter i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.

V., Jesenja izložba beogradskih umetnika. Jedna lepa kulturna manifestacija i jedan lep uspeh, POLITIKA, Beograd, 7. X 1929.

TODOR MANOJLOVIĆ, Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXVIII, br. 4, 16. X 1929, str. 318—320 (prikaz)

—, Salon d'automne de Beograd 1929, LES NOUVELLES YOUGOSLAVES, Beograd, 19. X 1929, str. 3.

RADE DRAINAC, Pred zatvaranje jesenje izložbe, PRAVDA, Beograd, 2. XI 1929.

GUSTAV KRKLEC, Druga jesenja izložba slikarskih i vajarskih radova beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. IV, VIII 1929, str. 877 (prikaz)

15. RAZSTAVA NARODNE GALERIJE
(Dolinar, G. A. Kos, Pavlovec), Ljubljana, Jakopičev paviljon, oktobar-novembar 1929.

RAJKO LOŽAR, Razstava Dolinar-G. A. Kos-Pavlovec, ILUSTRACIJA, Ljubljana, br. 11, 1929, str. 354.

—, Otvoritev dveh umetniških razstav, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 247, 28. X 1929.

V. (Stanko Vurnik), Razstava Dolinar-G. Kos-Pavlovec, SLOVENEC, Ljubljana, br. 265, 20. XI 1929.

A. GABER, Razstava del Dolinarja, Kosa in Pavlovca, JUTRO, Ljubljana, br. 272, 20. XI i br. 277, 26. XI 1929.

UMETNIŠKA RAZSTAVA »MLADIH«
(Maleš, Pavlovec i dr.), Ljubljana, Trgovinske prostorije Josipa Zalta na Dunajskoj cesti, decembar.

—, Umetniška razstava »Mladih« v Ljubljani na Dunajski cesti, SLOVENEC, Ljubljana, br. 282, 10. XII 1929.

R. LOŽAR, Umetnostna kronika (Razstava mladih), DOM IN SVET, Ljubljana, knj. XXXXIII, 1930, str. 56.

I IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Dobrović, Bijelić, Job, Čelebonović, Radović, Z. Petrović, Hakman, Aralica, Ličenoski, Huter, Kujačić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 15. decembar 1929 — 4. januar 1930.

—, Izložba umetničke grupe »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 16. XII 1929 (vest)

V., Objektivizam grupe »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 17. XII 1929 (prikaz)

—, Vajarstvo na izložbi »Oblika«, POLITIKA, Beograd, 24. XII 1929.

RADE DRAINAC, Izložba grupe »Oblik«, PRAVDA, Beograd, 25. XII 1929.

STEFAN HAKMAN, Izložba slika, skulpture i arhitekture grupe »Oblik«, MISAO, Beograd, knj. XXXI, sv. 5—8, IX—X 1929, str. 466—469 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba Umetničke grupe »Oblik«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXIX, br. 1, 1. I 1930, str. 59—62 (prikaz)

Z., Izložba »Oblika« u Umetničkom paviljonu, TRGOVINSKI GLASNIK, Beograd, br. 2, 2. I 1930.

PREDRAG KARALIĆ, Izložba umetničke grupe »Oblik«, ŽIVOT I RAD, Beograd, sv. V, I 1930, str. 75—77 (prikaz).

1930.

IZLOŽBA DJELA NAŠIH SLIKARA ROĐENIH 1885—1895
(Babić, Becić, Dobrović, Uzelac, Tartalja i dr.), Zagreb, Štrosmajerova galerija, januar-februar.

IZLOŽBA UDRUŽENJA LIKOVNIH UMETNIKA VARDARSKE. BANOVINE
Skoplje, Sala prosvetnog doma, 9—19. februar.

—, U Skoplju je osnovano Udruženje likovnih umetnika Vardarske banovine. Prva izložba slika biće priređena od 9—19. februara, VREME, Beograd, 27. I 1930.

P. Sl. (Pero Slijepčević), Izložba Udruženja likovnih umetnika Vardarske banovine u Skoplju, JUŽNI PREGLED, Skoplje, br. 2, 2. II 1930, str. 108—109.

—, Izložba likovnih umetnika Vardarske banovine u Skoplju, VREME, Beograd, 10 II 1930.

XIII IZLOŽBA »LADE«
Beograd, Umetnički paviljon, april.

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKOG VAJARSTVA I SLIKARSTVA
(Dobrović, Radović, Tartalja i dr.), London, Tate Gallery, 10. april — 1. avgust.

—, Uspjeh jugoslovenske izložbe u Londonu. Značajni sudovi britanskih listova i umjetnika, OBZOR, Zagreb, 11. IV 1930.

—, Pozdravni govori na jugoslovenskoj izložbi u Londonu, OBZOR, Zagreb, 18. IV 1930.

—, Izložba savremene jugoslovenske umetnosti u Londonu, VREME, Beograd, 18. IV 1930.

—, Umjetnička izložba u Londonu. Ocena kritičara »The Observer-a«, OBZOR, Zagreb, 19. IV 1930.

—, Uspjeh jugoslovenske umjetničke izložbe u Londonu, OBZOR, Zagreb, 21. IV 1930.

—, Uspjeh jugoslovenske umjetničke izložbe u Londonu, JUTARNJI LIST, Zagreb, 21. V 1930.

M. Ć., Jugoslovenska umetnička izložba u Londonu i Velikoj Britaniji, posebno izdanje, (James Bone, Jugoslovenska izložba u Londonu, MANCHESTER GUARDIAN WEEKLY, 18. VI 1930; SOUTH WALES DAILY POST, 27. IX 1930; NORTHERH WHIG, 24. XII 1930).

M. Ć. (Milan Ćurčin), Uspeh jugoslovenske umetničke izložbe u Londonu, NOVA EVROPA, Zagreb, knj. XII, br. 1, 16. VII 1930, str. 49—52 (citati iz londonskih kritika).

M. Ć. (Milan Ćurčin), Jugoslovenska umetnička izložba u Londonu i Velikoj Britaniji, NOVA EVROPA, Zagreb, knj. XIII, br. 1, 26. VII 1931, str. 206—240 (prikaz izložbe i citati iz engleskih listova)

MILAN KAŠANIN, Izložba jugoslovenske umetnosti u Londonu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXX br. 7, 1. VIII 1930, str. 538—541.

—, Jugoslovenska reprezentativna izložba u Londonu 1930, SVIJET, Zagreb, knj. IX, br. 17, 1930, str. 424—425 i 430—432 (reprodukcije)

RAZSTAVA SODOBNE GRAFIKE
(razstava grupe »Zemlja« i Četvrte generacije — Detoni, Postružnik, M. Todorović, Tabaković, Tiljak, Maleš), Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj.

—, Iz razstave sodobne grafike, ILUSTRACIJA, Ljubljana, br. 7, 1930, str. 249.

RAJKO LOŽAR, Slovensko slikarstvo v letu 1930, DOM IN SVET, Ljubljana, knj. XXXXIV, 1931, str. 90.

A. G. (Ante Gaber), Razstava sodobne grafike, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 111, 16. V 1930.

H. SMREKAR, Razstava sodobne grafike v Jakopičevem paviljonu, JUTRO, Ljubljana, br. 113, 17. V 1930.

II IZLOŽBA GRUPE „OBLIK"
Split, Salon Galić, 11—25. maj.

b. p., Značajna izložba Umetničke grupe »Oblik«, NOVO DOBA, Split, 9. V 1930 (prikaz)

—, Sinoćnje svečano otvorenje izložbe grupe »Oblik«, NOVO DOBA, Split, 12. V 1930 (govor prof. Koste Strajnića)

T. UJEVIĆ, Dvije izložbe, JADRANSKA POŠTA, Split, 13. V 1930, Ć.Č.Š., (Čičin-Šain), Po izložbama sa Strajnićem, NOVO DOBA, Split, 21, 24, 26, 27, 28. V 1930.

II PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Becić, Tartalja, Bijelić, Radović, Kun, Z. Petrović, Ličenoski, Jama Vidović, Mujadžić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 10. maj — 4. juli.

—, Proljetna izložba jugoslovenskih umetnika u Beogradu, OBZOR, Zagreb, 3. IV 1930.

STEFAN HAKMAN, Druga proletnja izložba, MISAO, Beograd, knj. XXXIII, sv. 1—4, V—VI 1930, str. 146—149.

SRETEN STOJANOVIĆ, Druga prolećna izložba, POLITIKA, Beograd, 11. V 1930 (prikaz skulpture)

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Proletnji salon u znaku akademizma, PRAVDA, Beograd, 14. V 1930.

—, Le deuxieme Salon de Printemps des Artistes Yougoslaves, LA YOUGOSLAVIE, Beograd, 14. V 1930.

M. KAŠANIN, Slikarstvo na proletnjoj izložbi u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu, VREME, Beograd, 16. V 1930 (prikaz) MOMČILO NASTASIJEVIĆ, II proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXX, br. 2, 16. V 1930, str. 211—216 (prikaz)

—, Žene slikari na proletnjoj izložbi, POLITIKA, Beograd, 25. V 1930 (prikaz)

STEFAN HAKMAN, Kroz beogradske izložbe, PREGLED, Sarajevo, 1. VI 1930, str. 429—431 (prikaz)

VASA POMORIŠAC, II proletnja izložba jugoslovenskih umetnika u Umetničkom paviljonu, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 13, 25. VI 1930, str. 666—670 (prikaz)

—, S druge proletnje izložbe naših slikara i kipara u Beogradu, SVIJET, Zagreb, knj. IX, br. 24, 1930, str. 632—633 (reprodukcije).
PREDRAG KARALIĆ, Prolećna izložba u »Cvijeti Zuzorić«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. V, sv. 30, 1930, str. 473.

IZLOŽBA »JUGOSLAVIJA U SLICI«
(Radović, Bijelić, Petrov, Tartalja, i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, jun-jul.

ZORA SIMIĆ, Povodom izložbe pejzaža, VOLJA, Beograd, sv. 1, 1930.

STEFAN HAKMAN, Jugoslavija u slici, PREGLED, Sarajevo, knj. V, 1930, str. 496.

STEFAN HAKMAN, Jugoslavija u slici, MISAO, Beograd, knj. XXXIII, 1930, str. 249—256 (prikaz)

UMETNIŠKA RAZSTAVA NA VELESEJMU
(Didek, Pavlovec, Maleš i dr.), Ljubljana, Velesejem, 1—6. avgust.

—, Umetniška razstava, JUGOSLOVAN, Ljubljana, br. 53, 4. VIII 1930.

A. P., Umetniška razstava na velesejmu, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 176, 5. VIII 1930.

R. LOŽAR, Slovensko slikarstvo v letu 1930, DOM IN SVET, Ljubljana, 1931, str. 90—91.

III JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Dobrović, Tartalja, Radović, Job, Bijelić, Petrov, Z. Petrović, Hakman, Kun, Ličenoski, Milosavljević, Huter, Gvozdenović i dr), Beograd, Umetnički paviljon, 5—31. oktobar.

S. S. (Sreten Stojanović), Prva jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 5. X 1930 (u naslovu greška: Treća izložba...).
S. S. (Sreten Stojanović), Treća jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 7. X 1930 (prikaz)

—, III jesenja izložba beogradskih umetnika, NEDELJA, Beograd, 12. X 1930.

T. M. (Todor Manojlović), Treća jesenja izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXX br. 4, 16. X 1930, str. 312—314 (prikaz)

STEFAN HAKMAN, Izložba i izlagači, PREGLED, Sarajevo, 1. XI 1930, str. 740—742.

PREDRAG KARALIĆ, Jesenja izložba beogradskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. VI, VI—XII 1930, str. 875—876 (prikaz)
STEFAN HAKMAN, Treća Jesenja izložba, MISAO, Beograd, knj. XXXIV, 1930, str. 225—227 (prikaz)

I IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić, Becić, Miše), Zagreb, Umjetnički paviljon, 9—20. novembar.

REŽEK IVO, Becić-Babić-Miše, VARAŽDINSKE NOVOSTI, Varaždin, br. 51, 1929—1930, str. 3—4.

—, Izložba u Umjetničkom paviljonu, OBZOR, Zagreb, 7. XI 1930.
—, Izložba Babić-Becić-Miše, JUTARNJI LIST, Zagreb, 9 i 10. XI 1930.

—, Rekordan uspjeh izložbe Babića, Becića i Mišea, JUTARNJI LIST, Zagreb, 14. XI 1930.

IVO H(ERGEŠIĆ), Izložba Babića - Becića - Mišea, JUTARNJI LIST, Zagreb, 18. XI 1930 (prikaz)

BOGDAN RAJAKOVIĆ, Izložba Babić-Becić-Miše u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 20. XI 1930 (prikaz)

—, Babić-Becić-Miše, SVIJET, Zagreb, br. 18, 1930, str. 445.
St. V., Izložba Babić-Becić-Miše, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 12, XII 1930, str. 574—576 (prikaz)

Br-c, Izložba Babić-Becić-Miše, HRVATSKA STRAŽA, Zagreb, br. 264, 1930, str. 3—4.

SLAVKO BATUŠIĆ, Izložba Becić-Babić-Miše, NOVOSTI, Zagreb, br. 264, 1930, str. 4.

Dr. D-k., Izložba slika Ljube Babića, Vladimira Becića, Jerolima Mišea, SLOBODNA TRIBINA, Zagreb, br. 895, 1930, str. 5.

B. J., Izložba Babić-Becić-Miše, LUČ, Zagreb, br. 1—2, 1930-31, str. 45.

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Likovni život Zagreba, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 1, I 1931, str. 40—41.

III. IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
Skoplje, decembar 1930.

R. PURIĆ, Velika izložba »Oblika« u Skoplju. Najuspelija kulturno-umetnička javna manifestacija ove godine, JUGOSLOVENSKI GLASNIK, Beograd, 16. XII 1930, str. 7.

FRANCE MESESNEL, Izložba »Oblika« u Skoplju, JUŽNI PREGLED, Skoplje, sv. 6, 1931.

1931.

ZAJEDNIČKA IZLOŽBA MIHAILA PETROVA, VLADIMIRA FILAKOVCA I ARPADA BALAŽA,
Beograd, 1931, februar.

— Izložba slika gg. Mihaila S. Petrova, Vladimira Filakovca i A. G. Balaža, VREME, Beograd, 3. II 1931.

— Izložba Petrova, Balaža, Filakovca, PRAVDA, Beograd, 9. II 1931.
— Izložba slika Petrova, V. Filakovca, A. G. Balaža, NEDELJA, Beograd, 22. II 1931.

XIV IZLOŽBA »LADE«
Beograd, Umetnički paviljon, mart.

IV IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
Sarajevo, april.

HAMZA HUMO, Izložba umjetničke grupe »Oblik«, JUGOSLOVENSKA POŠTA, Sarajevo, 13. IV 1931.

—, Otvorenje izložbe umjetničke grupe »Oblik«. Jedna od najuspelijih izložbi u poslednje vrijeme. JUGOSLOVENSKI LIST, Sarajevo. knj. XIV, 14. IV 1931.

—, Izložba »Oblika« u Sarajevu, NOVO DOBA, Split, 16. IV 1931.
—, Izložba umjetničke grupe »Oblik«, JUGOSLOVENSKI LIST, Sarajevo, br. 91. 19. IV 1931.

D.S., Izložba umetničke grupe »Oblik«, PREGLED, Sarajevo, knj. VI, sv. 89, 16. V 1931. str. 324—325.

IZLOŽBA ČETVORICE U PARIZU
(Uzelac, Milunović, Čelebonović i Aralica), Pariz, Galerija Bernheim-Jeune, 83. Fraibourg St. Honore, 7—18. april.

M. V., Une interessante exposition de peintres Yougoslaves, COMEDIA, Pariz, 8. IV 1931.

G. I. Cros, Quatre peintres Yougoslaves, PARIS-MIDI, Pariz, 12. IV 1931.

Lj. B. (Ljubo Babić), Izložba četvorice u Parizu, OBZOR, Zagreb, br. 87, 15. IV 1931, str. 2 (prikaz)

M. V., Izložba četvorice jugoslovenskih slikara u Parizu, VREME, Beograd, 16. IV 1931, str. 3.

ARSENE ALEXANDRE, Une interessante exposition de peintres Yougoslaves, FIGARO, Pariz, 16. IV 1931.

R. Ga., Jugoslovenski slikari u Parizu. »Quatre peintres yougoslaves: Aralica, Marko, Milo, Uzelac«, NOVOSTI, Zagreb, 21. IV 1931.
—, Uspeh naših umetnika u Parizu, VREME, Beograd, 1. V 1931, str. 3, (izvodi iz pariskih kritika).

—, Izložba jugoslovenskih umetnika u Parizu, SVIJET, Zagreb, 9. V 1931 (reprodukcije)

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Likovni život, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 6, VI 1931, str. 261—262 (prikaz)

RAZSTAVA SLOVENSKE UMETNOSTI V CELJU
(Jakopič, Jama, Pavlovec, Jakac, i dr.), Celje, Mala dvorana hotela Union, 17—25 maj.

M., Umetnostna razstava v Celju, SLOVENEC, Ljubljana, br. 111, 19. V 1931.

III PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Bijelić, Tartalja, Martinoski, Huter, Šerban, Šeremet, Z. Petrović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 3. maj — 4. jun.

D. A. (Dragan Aleksić), Pod pokroviteljstvom Nj. V. kneza Pavla otvorena je juče III izložba jugoslovenskih likovnih umetnika, VREME, Beograd, 4. V 1931. (prikaz)

N. J. (Rastko Petrović), Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 11. V 1931, str. 6 (prikaz)

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Treća proletnja izložba jugoslovenskih likovnih umetnika, PRAVDA, Beograd, 10. V 1931.

P. K., Treća prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 10. V 1931.

MILAN KAŠANIN, Treća prolećna izložba, VREME, Beograd, 15. V 1931. (prikaz grafike i skulpture)

SAVA POPOVIĆ, Exposition de printemps des artistes Yougoslaves, LA YOUGOSLAVIE, Beograd, 27. V 1931, str. 2.

I. MERIN, Treća proletnja izložba jugoslovenskih umetnika, STOŽER, Beograd, 6. VI 1931, str. 190—192. (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Proletnja izložba »Cvijete Zuzorić«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. VII, sv. 43, 16. VI 1931, str. 557.

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Likovni život, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 6, VI 1931, str. 261—262.

STEFAN HAKMAN, Treća proletnja izložba — Umetnički paviljon 3—31. maja 1931, MISAO, Beograd, knj. XXXVI, 1931, str. 243—245. (prikaz)

BOŠKO TOKIN, Treća proletnja izložba, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, knj. 328, br. 3, 1931, str. 283a—285a (prikaz)

V IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
Banja Luka, Zgrada gimnazije, 25. maj — 7. jun.

—, Izložba »Oblika« u Banjoj Luci, POLITIKA, Beograd, 25. V 1931.

—, Izložba »Oblika« u Banja Luci, NOVO DOBA, Split, 30. V 1931.

B., Izložba grupe »Oblik« u Banjoj Luci, KNJIŽEVNA KRAJINA, Banja Luka, sv. 1, 1931, str. 259—260.

IV RAZSTAVA LIKOVNE UMETNOSTI NA LJUBLJANSKEM VELESEJMU
(Maleš i dr.), Ljubljana, Velesejem, 30. maj — 8. jun.

H(INKO) SMREKAR, Umetnostni velesejem, JUTRO, Ljubljana, br. 125, 3. VI 1931.

I. V-č (Ivan Vavpotič), Četrta umetnostna razstava, na letošnjem velesejmu, SLOVENEC, Ljubljana, br. 124, 6. VI 1931.

—, Kriza naše kulture, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 131, 13. VI 1932.

—, Naši umetniki čakajo, JUTRO, Ljubljana, br. 136, 16. VI 1931.

S. V. (Stanko Vurnik), K IV umetniški razstavi, SLOVENEC, Ljubljana, br. 139, 24. VI 1931.

R.L. (Rajko Ložar), Z velesejmske umetnostne razstave, ILUSTRACIJA, Ljubljana, br. 7, 1931, str. 224.

ZAJEDNIČKA IZLOŽBA L. DOLINARA, G. A. KOSA I F. PAVLOVCA
Beograd, Umetnički paviljon, jun.

—, Izložba slovenačkih umetnika, POLITIKA, Beograd, 4. VI 1931.

—, Slovenački umetnici u Beogradu, VREME, Beograd, 5. VI 1931.

V., Izložba trojice slovenačkih umetnika (Lojze Dolinar, G. A. Kos, Franc Pavlovec), POLITIKA, Beograd, 11. VI 1931. (prikaz)

—, Izložbe u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 11. VI 1931.

—, Slovenci u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 12. VI 1931.

M. K. (Milan Kašanin), Izložba trojice ljubljanskih umetnika, VREME Beograd, 14. VI 1931 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Izložba tri slovenačka umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. VII, sv. 44, 15. VI 1931, str. 636—637.

N. BARTULOVIĆ, g. Meštrović i g. Dolinar, POLITIKA, Beograd, 16. VI 1931 (povodom članka o trojici slovenačkih umetnika u kome se Dolinar upoređuje sa Meštrovićem).

II IZLOŽBA LIKOVNIH UMETNIKA VARDARSKE BANOVINE
Skoplje, avgust.

RAZSTAVA MESTA ŠKOFJE LOKE
(G. A. Kos, Grohar, i dr.), Škofja Loka, Uršulinski samostan, avgust.

—, Zgodovinska razstava v Škofji Loki, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 186, 18. VIII 1931.

Razstava mesta Škofje Loke, SLOVENEC, Ljubljana, br. 187, 21. VIII 1931.

—, Ob zaključku loške kulturnozgodovinske razstave, JUTRO, Ljubljana, br. 195, 26. VIII 1931.

IV JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA

Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.

—, Otvaranje jesenjeg salona, POLITIKA, Beograd, 5. X 1931 (vest)

—, Otvorenje četvrte jesenje izložbe u Beogradu, NOVOSTI, Zagreb, 6. X 1931.

N. J. (Rastko Petrović), Četvrta jesenja izložba, POLITIKA, Beograd, 7. X 1931.

PREDRAG KARALIĆ, Jesenja izložba »Cvijete Zuzorić«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. IX, sv. 53, 1. XI 1931, str. 1356—1357 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, Četvrta jesenja izložba, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, knj. 330, 1931, str. 282b i 284b (prikaz)

STEFAN HAKMAN, Četvrta jesenja izložba, MISAO, Beograd, knj. XXXVII, 1931, str. 238—241 (prikaz)

IZLOŽBA UMJETNIKA DRINSKE BANOVINE
Sarajevo, oktobar-novembar.

—, Izložba umjetnika Drinske banovine, NOVO DOBA, Split, 21. i 27. X 1931.

VI IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Bijelić, Dobrović, Radović, Šerban, Ličenoski, Huter, Kun, Šeremet, Job, Tabaković, Tartalja i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 8—23. novembar.

—, Šesta izložba »Oblika«, POLITIKA, Beograd, 5. XI 1931. (vest)

—, Izložba »Oblika« u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 7. XI 1931.

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Šesta izložba »Oblika«, PRAVDA, Beograd, 8. XI 1931. (prikaz)

N. J. (Rastko Petrović), Šesta izložba »Oblika«, POLITIKA, Beograd 8. XI 1931. (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Velika reprezentativna izložba umetničke grupe »Oblik« u paviljonu »Cvijete Zuzorić«, VREME, Beograd, 10. XI 1931.

PIVO KARAMATIJEVIĆ, Šesta izložba »Oblika«, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 15. XI 1931.

Y. Z., L'exposition de l' Association des Artistes »Oblik«, LA YOUGOSLAVIE, Beograd, 18. XI 1931.

—, Dalmatinski slikari na izložbi »Oblika« u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 26. XI 1931.

SAVA POPOVIĆ, Šesta izložba umetničke grupe »Oblik«, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 23, 1. XII 1931. str. 1525—1531. (prikaz izložbe s reprodukcijama)

PREDRAG KARALIĆ, Izložba »Oblika«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. IX, sv. 55, 1. XII 1931, str. 1514.

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba »Oblika«, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, knj. 330, sv. 3, decembar, 1931, str. 233—234.

IZLOŽBA SALONA JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI
(Petrov, Bijelić, Radović, Martinoski, Gvozdenović, Kujačić, Huter, i dr.), Beograd, Zadruga jugoslovenskih likovnih umetnika, Knez Mihajlova 16, novembar.

—, Danas se otvara »Salon jugoslovenske umetnosti«, POLITIKA, Beograd, 15. XI 1931 (vest, spisak izlagača)

—, Otvoren je stalni Salon jugoslovenske umetnosti, POLITIKA, Beograd, 16. XI 1931 (govor na otvaranju)

SAVA POPOVIĆ, Salon Zadruge jugoslovenskih likovnih umetnika, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 23, 1. XII 1931, str. 1525—1531 (o zadacima salona)

—, Uspeh Salona jugoslovenske umetnosti je zasad samo moralan, POLITIKA, Beograd, 4. XII 1931 (o otkupu, poseti... itd.)

II IZLOŽBA GRUPE »TROJICE«
(Babić, Becić, Miše), Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. novembar — 10. decembar.

—, Izložba slika Babića, Becića i Mišea, NOVOSTI, Zagreb, 11. XI 1931 (vest)

S. B., Sutrašnje otvorenje izložbe Babić-Becić-Miše, NOVOSTI, Zagreb, 14. XI 1931.

ie, Izložba Babić-Becić-Miše, OBZOR, Zagreb, 19.XI 1931.

IVO FRANIĆ, Naši modernisti, NOVO DOBA, Split, br. 273, 21. XI 1931 (prikaz)

—, Izložba Babić-Becić-Miše u Zagrebu, DANICA, Zagreb, br. 8, 22. XI 1931, str. 2.

H—ć, Izložba Babić-Becić-Miše, OBZOR, Zagreb, 27. XI 1931 (prikaz)

—, Izložba Babić-Becić-Miše, SVIJET, Zagreb, 28. XI 1931, str. 532—533 (reprodukcije)

M. GABRIJEL, (Mato Hanžeković), Izložba Babića-Becića-Mišea, DANICA, Zagreb, 29. XI 1931, str. 5.

ANTE RADOVAN, Izložba slika: Babić-Becić-Miše, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, br. 2, 1931, str. 44—45.

—, Majstori kista: Babić-Becić-Miše, 15 DANA, Zagreb, br. 5, 1931, str. 74—76.

ĐURO TILJAK, Izložba Babić-Becić-Miše, KNJIŽEVNIK, Zagreb, I 1932, str. 22—25.

SLAVKO BATUŠIĆ, Likovni život, Babić-Becić-Miše i »Zemlja«, HRVATSKO KOLO, Zagreb, knj. XII, 1931, str. 339—346.

GORJAN Z., Jedna velika manifestacija naše umetnosti, Babić-Becić-Miše, NOVOSTI, Zagreb, br. 317, 1931, str. 4.

I. NEVJESTIĆ, Slikarska izložba u Zagrebu. Babić-Becić-Miše, PRAVDA, Beograd, br. 346, 1931, str. 6.

Dr. D., Izložba slika Babića-Becića-Mišea, SLOBODNA TRIBINA, Zagreb, br. 948. 1931, str. 5.

h, Događaji u našoj likovnoj umjetnosti. Izložba Babić-Becić-Miše, VEČERNJI LIST, Zagreb, br. 7108, 1931, str. 8—9.

Dr. JOSIP DRAGANIĆ, Osvrt na umjetničke izložbe, NOVOSTI, Zagreb, 1. I. 1932.

UMETNOSTNA RAZSTAVA SLIKARJEV IN KIPARJEV PRI ANTONU KOSU
Ljubljana, Salon Kos, Mestni trg 25, decembar 1931 - januar 1932.

Dr. R. LOŽAR, Umetnostna razstava pri A. Kosu, SLOVENEC, Ljubljana, br. 1, 1. I 1932.

RIHARD JAKOPIČ, Umetnostna razstava pri A. Kosu, ARHITEKTURA, Beograd-Ljubljana-Zagreb, br. 5, 1932, str. 153.

1932.

IZLOŽBA SALONA JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI
(obnovljena), Beograd, Zadruga jugoslovenskih likovnih umetnika, Knez Mihajlova 16, februar.

—, Salon jugoslovenske umetnosti, POLITIKA, Beograd, 4. II 1932.

—, Otvaranje Salona Zadruge jugoslovenskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 15. II 1932 (vest)

IZLOŽBA MLADIH UMJETNIKA
(Mujadžić, Tartalja, Šulentić i dr.), Zagreb, Salon Ulrich, mart.

—, Umjetnici za umjetnike, SVIJET, Zagreb, 12. II 1932, str. 260—262 (prikaz s reprodukcijama)

IVO ŠREPEL, Izložba zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 20. III 1932.

XV IZLOŽBA »LADE«, Beograd, Umetnički paviljon, mart.

IV PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Kun, Bijelić, Vidović, Job, Jama, Milunović, Mujadžić, Petrov, Z. Petrović, Plančić, Radović, Tartalja, Uzelac, Hakman, Čelebonović, Filakovac i dr.) Beograd, Umetnički paviljon, maj.

—, Mlađi umetnici i prolećna izložba, VREME, Beograd, 31. III 1932 (nova organizacija izložbe, revolt mladih umetnika protiv rada žirija)

H., Četvrti proletnji salon, PRAVDA, Beograd, 8. V 1932. i 9. V 1932 (prikaz)

H., Četvrti proletnji salon, PRAVDA, Beograd, 10. V 1932. i 12. V 1932 (prikaz)

—, Eroffnung der IV. Frühjarsausstellung jugoslawischer Künstler in Beograd, MORGENBLATT, Zagreb, br. 128, 10. V 1932.

TONE POTOKAR, IV pomladanska umetniška razstava v Beogradu, SLOVENEC, Ljubljana, br. 109, 13. V 1932.

Srđ, IV prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 15. V 1932, str. 12—13.

N. J. (Rastko Petrović), Proletnja izložba u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 15. V 1932 i 17. V 1932 (prikaz)

H., Četvrta prolećna izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVI, br. 2, 16. V 1932, str. 154—155 (vest)

Y. Z., Le Salon de Printemps. Une exposition de l'art contemporain, LE YOUGOSLAVIE, Beograd, 18. V 1932.

NENAD JOVANOVIĆ, Iz naše savremene likovne umjetnosti: IV proletnja izložba »Cvijete Zuzorić« u Beogradu, NOVOSTI, Zagreb, 18. V 1932.

Fip., Izložba Četvrtog proletnjog salona u Beogradu, NARODNE NOVINE, Zagreb, 20. V 1932.

RIKARD SCHWARZ, IV Frühjarsausstellung jugoslawischer Maler und Bildhauer in Beograd, MORGENBLATT, Zagreb, br. 138. 22. V 1932.

MILAN KAŠANIN, Četvrta prolećna izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVI, br. 3, 1. VI 1932, str. 223—226 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XI, sv. 67, 1. VI 1932, str. 872—873 (prikaz)

—, S IV proletnje izložbe jugoslavenskih umjetnika u Beogradu, SVIJET, Zagreb, br. 26, 25. VI 1932, str. 632—633.

MIRKO KUJAČIĆ, IV proletnja izložba jugoslovenskih umjetnika u Beogradu, RAZVRŠJE, Nikšić, 7. VIII 1932, str. 98.

SLOVENAČKA LIKOVNA IZLOŽBA
(Jakopič, Jama, Pavlovec, i dr.), Novo Mesto, Sokolski dom, 10—17. jun.

—, Umetnostna razstava v Novem Mestu, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 152, 8. VII i br. 154, 11. VII 1932.

—, Razstava slovenske umetnosti v Novem Mestu, JUTRO, Ljubljana, br. 159, 20. VII 1932.

—, Lep uspeh slikarske razstave v Novem Mestu, SLOVENEC, Ljubljana, br. 164, 21. VII 1932.

V JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Milosavljević, Petrov, Hakman, Gvozdenović, Z. Petrović, Radović, Šeremet i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.

D. A. (Dragan Aleksić), Otvaranje pete jesenje izložbe beogradskih likovnih umetnika, VREME, Beograd, 1. X 1932 (prikaz)

—, Otvaranje izložbe Jesenjeg salona, POLITIKA, Beograd, 3. X 1932 (vest).

DRAGAN ALEKSIĆ, Reprezentativni karakter Pete jesenje izložbe, VREME, Beograd, 9. X 1932, str. 6 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Jesenja izložba beogradskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXII, sv. 76. 15. X 1932, str. 1516—1517.

STEFAN HAKMAN, Peta jesenja izložba, MISAO, Beograd, knj. IX, oktobar 1932, str. 192—195 (prikaz)

SRETEN STOJANOVIĆ, Peta jesenja izložba beogradskih umetnika, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, knj. L, 1932.

IZLOŽBA SAVREMENE JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI
(A. G. Kos. Milunović, Radović, Uzelac, Šumanović, Jakopič, Konjović, Čelebonović i dr.), Amsterdam, Gradski muzej, septembar-oktobar; Pariz, novembar; Brisel, Palata umetnosti, decembar.

MILAN KAŠANIN, Art Yougoslave Contemporain, Bruxelles 1932, (katalog).

—, Jugoslovenska umetnost u Amsterdamu, NOVO DOBA, Split, 12. VII 1932 (vest).

—, Jugoslovenska izložba u Holandiji, NARODNE NOVINE, Zagreb, 15. VII 1932.

—, Izložba jugoslovenske umetnosti u Amsterdamu, NOVO DOBA Split, 19. VII 1932 (vest).

—, Polemika oko izložbe u Amsterdamu, NOVO DOBA, Split, 22. VII 1932.

—, Velika izložba savremene jugoslovenske umetnosti u Holandiji, VREME, Beograd, 6. IX 1932 (vest).

—, Izložba jugoslovenskih umjetnika u Holandiji, NOVO DOBA, Split, 13. IX 1932 (vest).

LJ., Veliki uspeh jugoslovenske umetničke izložbe u Amsterdamu POLITIKA, Beograd, 5. X 1932. i 11. X 1932.

—, Izložba naše umjetnosti u Holandiji, NOVO DOBA, Split, 7. X 1932.

M. K. (Milan Kašanin), Izložba u Amsterdamu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVII, br. 4, 16. X 1932, str. 311—312 (prikaz).

PETAR DOBROVIĆ, U odbranu naše likovne umetnosti, VREME, Beograd, 24. X 1932 (odgovor Tomi Rosandiću).

—, Jugoslovenska umjetnička izložba u Bruxellesu, NOVO DOBA, Split, 12. XII 1932.

L., Veliki uspeh jugoslovenske izložbe u Briselu, POLITIKA, Beograd, 22. XII 1932 (intervju).

MILAN KAŠANIN, Veliki uspeh jugoslovenskih umetnika u Brislu, PRAVDA, Beograd, 26. XII 1932.

B. P., Pismo iz Brisla. Jugoslovenska umetnička izložba u Brislu, POLITIKA, Beograd, 1. I 1933.

M. K. (Milan Kašanin), Savremena naša umetnost u svetlosti belgijske kritike, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVIII, br. 1, 1. I 1933, str 63—66. (izvodi iz inostrane štampe)

PREDRAG KARALIĆ, Povodom izložbe savremene jugoslovenske umetnosti u Holandiji i Belgiji, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XIV, 15. III 1933, str. 381 (prikaz).

ŽENA U SLOVENSKOJ UMETNOSTI
(Jakopič, Mihelič, Maleš, Pavlovec i dr.), Ljubljana, Velesejem, 3—12. septembar.

—, Žena v slovenski umetnosti, SLOVENEC, Ljubljana, br. 151, 6. VI; br. 178, 6. VII; br. 193, 25. VII i br. 203, 6. IX 1932.

B. BORKO, Žena v slovenski umetnosti, JUTRO, Ljubljana, br. 205, 3. IX 1932; (H. Smrekar, br. 208, 7. IX); br. 210, 9. IX; br. 213, 13. IX; br. 215, 15. IX i 216, 16. IX 1932.

ŠKODLAR, Umetnost na Velesejmu, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 205, 10. IX 1932.

SAŠA ŠANTEL, Beseda o naši umetnosti. Nekaj misli ob zaključku umetniške razstave na Velesejmu, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 210 i 211, 16. i 17. IX 1932.

a. r., Slovenska knjiga in likovna umetnost na Velesejmu, OBZOR, Zagreb, br. 210, 19. IX 1932.

M. B., Žena u slovenskoj umjetnosti, SVIJET, Zagreb, br. 13, 1. X 1932, str. 309—312.

I JESENJA IZLOŽBA LIKOVNIH UMJETNIKA DRINSKE BANOVINE
(Mica Todorović, i dr.), Sarajevo, Foaje Narodnog pozorišta, oktobar—novembar.

—, Prva jesenjska izložba likovnih umjetnika Drinske banovine, VEČERNJA POŠTA, Sarajevo, 20, 23, 31. X 1932. i 2. XI 1932.

—, U Sarajevu izlažu umjetnici Drinske banovine, NOVO DOBA, Split, 21. X 1932.

J. A. K. (Jovan Kršić), Jesenja izložba sarajevskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 29. X 1932 (prikaz)

E. FINCI, Prva jesenja izložba umetnika Drinske banovine u Sarajevu, VREME, Beograd, 19. XI 1932.

JOVAN KRŠIĆ, Dve likovne izložbe u Sarajevu. Jesenja izložba likovnih umetnika Drinske banovine — Kolektivna izložba Lazara Drljače, PREGLED, Sarajevo, sv. 107, 11. XII 1932, str. 655—659.

JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA IZLOŽBA
(27 slikara i vajara koji žive u Parizu: Uzelac, Milunović, Čelebonović, Zonjić, Konjović, Perić i dr.), Pariz, Galerija Georges Petit, 4—17. novembar.

—, Izložba jugoslovenske umjetnosti u Francuskoj u Parizu, NOVO DOBA, Split, 7. X 1932 (vest)

K., Otvorenje jugoslovenske izložbe u Parizu. Izložbu je otvorio ministar prosvjete de Monzie, NOVOSTI, Zagreb, 5. XI 1932.

—, Jugoslovenska izložba u Parizu, NARODNE NOVINE, Zagreb, 11. XI 1932.

—, Artistes Yougoslaves, NEW YORK HERALD, Pariz, 15. XI 1932.

KAHN., L'exposition des artistes Yougoslaves, QUODITIEN, Pariz, 15. XI 1932.

V., L'exposition des artistes Yougoslaves residant a Paris, COMOEDIA, Pariz, 16. XI 1932.

—, Izložba jugoslovenske umjetnosti, SVIJET, Zagreb, 19. XI 1932.
VUK DRAGOVIĆ, Kolektivna izložba jugoslovenskih slikara i vajara u Francuskoj, POLITIKA, Beograd, 24. XI 1932.

—, Jugoslovenski umjetnici u Francuskoj, NOVO DOBA, Split, 28. XI 1932.

K., Jugoslovenska umjetnost pred pariskom publikom, NOVOSTI, Zagreb, 7. XII 1932.

VII IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Bijelić, Tartalja, Job, Kun, P. Vasić, Ličenoski, Milosavljević, Šerban, Huter i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 6—20. novembar.

—, Sedma izložba umetničke grupe »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 4. XI 1932, str. 9 (vest)

—, Sedma izložba umetničke grupe »Oblik«, VREME, Beograd, 5. XI 1932, str. 9 (vest)

—, Pred otvaranje izložbe umetničke grupe »Oblik«, PRAVDA, Beograd, 5. XI 1932, str. 8 (vest)

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, »Oblikova« izložba, PRAVDA, Beograd, 7. XI 1932, 8. XI 1932 i 9. XI 1932 (prikazi)

—, Otvaranje najuspelije ovogodišnje izložbe, reprezentacije grupe »Oblik«, VREME, Beograd, 7. XI 1932.

DRAGAN ALEKSIĆ, Slikari na izložbi grupe »Oblik«, VREME, Beograd, 8. i 9. XI 1932 (prikazi)

N. J. (Rastko Petrović), Sedma izložba grupe »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 10. XI 1932 (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Grafika i vajarstvo na izložbi grupe »Oblik«, VREME, Beograd, 13. XI 1932.

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba »Oblika«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVII, br. 6, 16. XI 1932, str. 464—467 (prikaz)

S., La vie Artistique. L'exposition du groupe »Oblik«, LA YOUGOSLAVIE, Beograd, 16. XI 1932.

—, Izložba »Oblika«, POLITIKA, Beograd, 26. XI 1932.

PREDRAG KARALIĆ, Izložba »Oblika«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XIII, sv. 79, 1. XII 1932, str. 1709—1710 (prikaz)

STEFAN HAKMAN, Sedma izložba »Oblika«, MISAO, Beograd, knj. XL, 1932, str. 326—329 (prikaz)

III IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić—Becić—Miše i gosti), Zagreb, Umjetnički paviljon, 6 novembar—1. decembar.

—, Otvorenje izložbe Babić—Becić—Miše u Umjetničkom paviljonu, NOVOSTI, Zagreb, 6. XI 1932 (vest)

—, Sa izložbe Babić—Becić—Miše, NOVOSTI, Zagreb, 11. XI 1932 (reprodukcije)

IVO FRANIĆ, Max Pechstein u gostima grupe »Trojice«, NARODNE NOVINE, Zagreb, 12. XI 1932.

B. M., Utisci i refleksije sa izložbe Babić-Becić-Miše u Umjetničkom paviljonu, NOVOSTI, Zagreb, 15. XI 1932.

IVO FRANIĆ, Babić—Becić—Miše, NARODNE NOVINE, Zagreb, 16. XI 1932.

ep., Max Pechstein i grupa Trojice, JUTARNJI LIST, Zagreb, 27. XI 1932.

—, Izložba Trojice, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1. XII 1932.
H-ć. (Ivo Hergešić), Grupa »Trojice« i Max Pechstein u Umjetničkom paviljonu, OBZOR, Zagreb, 8. XII 1932.

Dr JOSIP DRAGANIĆ, Pregled poslednjih izložbi, NOVOSTI, Zagreb, 25. XII 1932 (prikaz)

G. G. (Grga Gamulin), Osvrt na slikarske izložbe, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 12, XII 1932, str. 510—512 (prikaz)

S. BATUŠIĆ, Babić—Becić—Miše i Pechstein, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 12, 1932, str. 771—773.

ĐURO TILJAK, Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Mišea, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 13, XII 1932, str. 471—472 (prikaz)

H. P. (Hijacint Petris) Razgovor s grupom »Trojice«, 15 DANA, Zagreb, br. 23, 1932, str. 245—247.

IZLOŽBA ZAGREBAČKIH SLIKARA
(Gecan, Tartalja, Mujadžić, Krizman i dr.), Osijek, 17. decembar 1932 — 6. januar 1933.

M. T., Osijek ima smisla za umjetnost, OBZOR, Zagreb, 10. januar 1933, str. 3

—, Izložba zagrebačkih slikara u Osijeku, NOVO DOBA, Split, 13. I 1933.

1933.

IZLOŽBA GRUPE »ZOGRAF«
(Svetolik Lukić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, mart.

DRAGAN ALEKSIĆ, Izložba umetničke grupe »Zograf«, VREME, Beograd, 21. III 1933.

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba »Zografa«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXVIII br. 7, 1. IV 1933, str. 548—549.
PREDRAG KARALIĆ, Izložba grupe »Zograf«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XV, 1. IV 1933, str. 442—444.

RAZSTAVA MODERNE SLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI
(Priredio A. Kos, trgovac umetničkim predmetima iz Ljubljane), Maribor, Velika kazinska dvorana, mart.

—, Ljubljanski umetniki na razstavi v Mariboru, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 69, 24. III 1933.

NIKOLAJ PIRNAT, Ljubljanski umetniki na razstavi v Mariboru, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 74, 31. III 1933.

R. REHAR, Razstava moderne slovenske likovne umetnosti, JUTRO, Ljubljana, br. 76, 31. III 1933 i br. 87, 13. IV 1933.

XVI IZLOŽBA »LADE«
Beograd, Umetnički paviljon, april.

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKE GRAFIKE
Saarbrücken, Državni muzej, april—jun.

V PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Bijelić, Radović, Milunović, Job, Konjović, Čelebonović, Kun, Z. Petrović, Martinoski, Milosavljević, Ličenoski, Huter, Vlajnić, Gvozdenović, Šeremet, Gecan, Hakman, Vidović, Graovac, A. G. Kos i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, maj.

—, Zagrebački umjetnici na beogradskoj proletnjoj izložbi, NARODNE NOVINE, Zagreb, 8. V 1933.

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Smisao i opravdanje jugoslovenske likovne umetnosti na Petoj prolećnoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 9. V 1933.

N. J. (Rastko Petrović), Jedinstvo slikarske generacije na Petoj prolećnoj izložbi, POLITIKA, Beograd, 9. V 1933, str. 11 (O Milunoviću, Jobu, Konjoviću i Čelebonoviću)

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Slikarstvo na Petoj prolećnoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 10. V 1933.

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Beogradski slikari na Petoj prolećnoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 11. V 1933.

N. J. (Rastko Petrović), Slikarstvo i vajarstvo na prolećnoj izložbi, POLITIKA, Beograd, 14. V 1933, str. 10 (prikaz)

P. J. ODAVIĆ, Peta prolećna izložba, NARODNA ODBRANA, Beograd, br. 20, 14. V 1933, str. 318 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XV, sv. 90, 15. V 1933, str. 637—638 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, Peta prolećna izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XXXIX, br. 2, 16. V 1933, str. 149—152 (prikaz)

DESIMIR BLAGOJEVIĆ, Vajarstvo na Petoj prolećnoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 21. V 1933.

—, V proljetna izložba jugoslavenskih umjetnika u Beogradu, SVIJET, Zagreb, 3. VI 1933, str. 482—483.

DRAGAN ALEKSIĆ, Peta proletnja izložba jugoslovenskih likovnih umetnika, VREME, Beograd, br. 4028, 1933.

SAVA POPOVIĆ, Peta proletnja izložba, PUT, Beograd, br. 1, 1933/34, str. 118—120.

VII IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
Zagreb, Umjetnički paviljon, 7—31. maj.

JOSIP DRAGANIĆ, Izložba grupe »Oblik«, NOVOSTI, Zagreb, 7. IV 1933.

—, Izložba »Oblika« u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 11. V 1933.
IVO FRANIĆ, Izložba umjetničkog udruženja »Oblik«, NARODNE NOVINE, Zagreb, 11. V 1933 (prikaz)

—, Izložba »Oblika«, SVIJET, Zagreb, 27. V 1933, str. 455. (reprodukcije)

P. PAVLEKOV, O omladini na izložbi »Oblika« u Zagrebu, KRONIKA, Zagreb, 10. VI 1933, str. 7.

DUŠAN CRNOGORČEVIĆ, Povodom izložbe »Oblika«, 15. DANA, Zagreb, br. 12, 15. VI 1933, str. 187—188 i br. 13, 1. VII 1933, str. 205—206 (prikaz)

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKE GRAFIKE
Metz, jun.

IX IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Kun, Bijelić, Gecan, Huter, Job, Ličenoski, Martinoski, Šerban, Tartalja Pavlovec, Šeremet i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 12. jun — 12. jul.

—, Umetnostna razstava skupine »Oblik«, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 130, 9. VI 1933.

o. (B. Borko), »Oblik« razstavlja, JUTRO, Ljubljana, br. 134 i 135, 11. i 13. VI 1933.

Č. ŠKODLAR, »Oblikovi« tvorci med nami, JUTRO, Ljubljana, br. 140, 18. VI 1933.

—, Izložba »Oblika«, NOVO DOBA, Split, 20. VI 1933 (vest)

R. L. (Rajko Ložar), Oblikovci prvič med nami, SLOVENEC, Ljubljana, br. 145a, 28. VI 1933.

A. GABER, Razstava skupine »Oblik«, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 150, 5. VII 1933.

—, Izložba »Oblika« u Ljubljani, NOVO DOBA, Split, 17. VII 1933.
FRANCE STELE, Likovna umetnost v leto 1933. Razstava Oblik in France Pavlovec, DOM IN SVET, Ljubljana, XXXXVII, 1934, str. 184.

IZLOŽBA SLOVENSKE MADONE
(Maleš, Sedej, i dr.), Ljubljana, Velesejem, 2—11. septembar.

—, Velesejem učinkuje magično, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 200, 2. IX 1933.

i. (Josip Regali), Misli ob razstavah »Slovenska cerkev« in »Slovenske Madone, SLOVENIJA, Ljubljana, br. 37, 14. IX 1933.

FRANCE STELE, Likovna umetnost v letu 1933. Razstava Slovenskih Madon, DOM IN SVET, Ljubljana, XXXXVII, 1934, str. 187—193.

Fr. MESESNEL, Jesenske likovne razstave, SODOBNOST, Ljubljana, knj. I, 1933, str. 467—470.

K. DOBIDA, Razstava Slovenskih Madon, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LIII, 1933, str. 632—633 i 697.

RAZSTAVA SLIK IN KIPOV SLOVENSKIH UMETNIKOV
(Maleš, Pavlovec, Sedej, Jakopič i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 3—17. septembar.

H. SMREKAR, Umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, JUTRO, Ljubljana, br. 208, 6. IX 1933.

ANTE GABER, Razstava v Jakopičevem paviljonu, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 212, 18. IX 1933. i br. 217, 23. IX 1933.
FR. STELE, Likovna umetnost v letu 1933. Prodajna razstava slovenskih umetnikov v Jakopičevem paviljonu, DOM IN SVET, Ljubljana, XXXXVII, 1934, str. 185.

K. DOBIDA, Jesenska umetnostna revija, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LIII, 1933, str. 762—765.

II JESENJA IZLOŽBA LIKOVNIH UMJETNIKA DRINSKE BANOVINE
(Mica Todorović i dr.), Sarajevo, Foaje Narodnog pozorišta, oktobar.

—, Umjetnici Drinske banovine priređuju u Sarajevu izložbu ,NOVO DOBA, Split, 24. X 1933 (vest)

JOVAN KRŠIĆ, Jesenska izložba sarajevskih slikara, PREGLED, Sarajevo, sv. 118, oktobar 1933, str. 602—605 (prikaz)

VI JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Milunović, Tartalja, Bijelić, Milosavljević, Gvozdenović, Kun, Huter, Šeremet, Hakman, Radović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, oktobar—novembar.

—, Otvaranje VI jesenje izložbe beogradskih umetnika, PRAVDA, Beograd, 30. X 1933 (vest)

—, Otvaranje šeste jesenje izložbe u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu, POLITIKA, Beograd, 30. X 1933 (vest)

DRAGAN ALEKSIĆ, Šesta jesenja izložba beogradskih umetnika, PRAVDA, Beograd, 1. XI 1933 (o mladim umetnicima)

MIH. S. PETROV, Šesta jesenja izložba u znaku najmlađih, PRAVDA, Beograd, 1. XI 1933, str. 8 i 5. XI 1933, str. 15 i 9. XI 1933, str. 9 (prikazi)

DRAGAN ALEKSIĆ, Šesta jesenja izložba beogradskih umetnika, VREME, Beograd, 4. XI 1933 (prikaz)

N. J. (Rastko Petrović), Jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 9. XI 1933, str. 9 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Opaska povodom jesenje izložbe, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XVII, sv. 102, 15. XI 1933, str. 1403—1405 (prikaz)

MILAN KAŠANIN, Šesta jesenja izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XL, br. 6, 16. XI 1933, str. 453—456.
DRAGAN ALEKSIĆ, Mladi u paviljonu, VREME, Beograd, 17. XI 1933.

MARA HARISIJADIS, Jesenja izložba beogradskih umetnika, ŽIVOT I RAD, knj. XVII, sv. 103, 1. XII 1933, str. 1467—1469 (prikaz)
SAVA POPOVIĆ, Jesenje izložbe, PUT, Beograd, knj. I, 1933—34, str. 244—246.

IV IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić, Becić, Miše), Zagreb, Umjetnički paviljon, 5—20. novembar.

—, Otvorenje izložbe Babić—Becić—Miše, JUTARNJI LIST, Zagreb, 6. XI 1933 (vest)

—, Sa izložbe Babić—Becić—Miše, SVIJET, Zagreb, br. 20, 11. XI 1933.

IVO FRANIĆ, Izložba BA-BE-MI, grupa »Trojica«, NARODNE NOVINE, Zagreb, br. 261, 14. XI 1933.

IVO Š-L, (Šrepel), Izložba grupe »Trojice« u Umjetničkom paviljonu, JUTARNJI LIST, Zagreb, br. 7827, 1933, str. 30.

G. G. (Grga Gamulin), Osvrt na slikarske izložbe, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1933, str. 510—512.

B, Izložba grupe »Trojica«, OMLADINA, Zagreb, knj. XVII, br. 4, 1933/34, str. 54.

d. Likovna hronika, Glavni umetnički događaj prošlogodišnje sezone, OBZOR, Zagreb, 16. II 1934 (prikaz)

V IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić, Becić, Miše, Motika, F. Pavlovec), Ljubljana, Jakopičev paviljon, decembar.

K. DOBIDA, Razstava zagrebške »Trojice«, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LIV, 1934, str. 186—189.

FR. STELE, Likovna umetnost v letu 1933, DOM IN SVET, Ljubljana, knj. XXXXVII, 1934, str. 183.

X IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Bijelić, Gecan, Job, Ličenoski, Martinoski, Šerban i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, decembar.

—, Godišnja izložba grupe »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 10. XII 1933 (vest)

—, Danas je otvorena deseta izložba grupe »Oblik«, PRAVDA, Beograd, 11. XII 1933 (vest)

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba »Oblika«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XL, br. 8, 16. XII 1933, str. 613—615 (prikaz)

N. J. (Rastko Petrović), Deseta izložba udruženja »Oblik«, POLITIKA, Beograd, 18. XII 1933 (prikaz)

MIH. S. PETROV, Deseta izložba likovne skupine »Oblik«, PRAVDA, Beograd, 18. XII 1933, str. 6 i 25. XII 1933, str. 7 (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Izložba umetničke grupe »Oblik«, VREME, Beograd, 22. XII 1933.

DUŠAN CRNOGORČEVIĆ, Povodom izložbe »Oblika«, 15 DANA. Zagreb, br. 12, 1933, str. 187—188 i br. 13, 1933, str. 205—206, M. CRNJANSKI, Otvaranje izložbe slikarske grupe »Oblik«, VREME Beograd, br. 4287, 1933.

SAVA POPOVIĆ, Jesenje izložbe, PUT, Beograd, sv. 1, 1933/34, str. 244—246 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Povodom izložbe »Oblika«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XVIII, sv. 106, 15. I 1934, str. 119—120 (prikaz)

RAZSTAVA »PETORICE« V MARIBORU
(Didek, Kos i dr.), Maribor, Hotel Orel, 8—28. decembar.

r, (Radivoj Rehar), Razstava »Petorice«, VEČERNIK, Maribor, br. 279, 9. XII 1933.

RADIVOJ REHAR, Naša likovna umetnost, VEČERNIK, Maribor, br. 291, 23. XII 1933.

1934.

XI I XII IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
Sofija, Plovdiv, januar—februar.

BRANKO POPOVIĆ, XI izložba »Oblika« u Sofiji, 1934 (katalog).

—, »Oblik« u Plovdivu, NOVO DOBA, Split, 25. I 1934.

—, Nakon izložbe »Oblika« u Sofiji, NOVO DOBA, Split, 2. II 1934 (o prodatim delima)

IZLOŽBA ČETVORICE NAJMLAĐIH SLIKARA
(Danica Antić, Aleksa Čelebonović, Nikola Graovac i Jurica Ribar), Beograd, Prostorije Ratničkog doma u Francuskom klubu, januar.

—, Otvaranje izložbe mladih umetnika. Izložbu je otvorio g. Jovan Bijelić, POLITIKA, Beograd, 22. I 1934, str. 10 (vest)

—, Izložba mladih umjetnika u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 24. I 1934.

N. J. (Rastko Petrović), Naša četiri najmlađa slikara, POLITIKA, Beograd, 26. I 1934.

DIMITRIJE DANKOV, Povodom izložbe najmlađih slikara, STOŽER, Beograd, I 1934.

T. M. (Todor Manojlović), Četiri najmlađa slikara, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLI, br. 4, 16. II 1934, str. 317—319 (prikaz)

I GRAFIČKA IZLOŽBA
(Kujačić, P. Vasić, P. Milosavljević, Kun, Petrov, Đ. Popović, Radović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, februar.

—, Otvaranje prve grafičke izložbe, PRAVDA, Beograd, 5. II 1934, str. 7 (vest)

—, Grafička izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 6. II 1934. DRAGAN ALEKSIĆ, Grafička izložba beogradskih umetnika, VREME, Beograd, 8. II 1934.

MIH. S. PETROV, Prva izložba beogradskih slikara — grafičara, PRAVDA, Beograd, 10. II 1934.

IVO FRANIĆ, Grafička izložba u Beogradu, NARODNE NOVINE, Zagreb, 16. II 1934.

T. M. (Todor Manojlović), Grafička izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLI, br. 4, 16. II 1934, str. 317—318 (prikaz)

N. J. (Rastko Petrović), Sudbina gravure pre i posle pronalaska fotografije. Izložba gravure u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 16. II 1934, str. 8.

MARA HARISIJADIS, Izložba najmlađih umetnika. Prva grafička izložba, ŽIVOT I RAD, Beograd, sv. 18, 1934, str. 315—317 (prikaz)

XVII IZLOŽBA »LADE«
(Đorđe Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, mart.

—, Izložba »Lade« u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 13. III, 19. III i 22. III 1934.

MIH. S. PETROV, Sedamnaesta izložba »Lade«, PRAVDA, Beograd, 16. III 1934, str. 6. i 18. III 1934, str. 10 (prikazi)

N. J. (Rastko Petrović), Sedamnaesta izložba »Lade«, POLITIKA, Beograd, 19. III 1934 (prikaz izložbe i o grupi »Lada«)

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložba »Lade«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLI, br. 7, 1. IV 1934, str. 540—542 (prikaz)

PREDRAG KARALIĆ, Izložba »Lade«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XVIII, sv. 111, 1. IV 1934, str. 442—443 (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Tri izložbe koje su privukle pažnju, VREME, Beograd, 13. IV 1934.

VI PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Tartalja, Uzelac, Bijelić, Milunović, Čelebonović, Gecan, Konjović, Radović, Petrov, Z. Petrović, Kun, Perić, Ličenoski, Lubarda, Vlajnić, Parać, Zonjić, Jama i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, maj.

B. P., Otvaranje Šeste prolećne izložbe jugoslovenskih likovnih umetnika, VREME, Beograd, 14. V 1934.

SAVA POPOVIĆ, Reprezentativna izložba radova jugoslovenskih slikara i vajara, ŠTAMPA, Beograd, 14. V 1934.

P, Prolećna izložba koja podseća na proleće, POLITIKA, Beograd, 19. V 1934.

MIH. S. PETROV, Šesta prolećna izložba jugoslovenskih slikara i vajara, PRAVDA, Beograd, 19. V 1934, str. 9, 20. V 1934, str. 7 i 22. V 1934, str. 8 (prikazi)

VELJKO PETROVIĆ, Povodom prolećne izložbe, POLITIKA, Beograd, 23. V 1934.

VELJKO PETROVIĆ, Zbirke i izložbe u nas. Zbog čega će sadašnja prolećna izložba ostati od neobičnog značaja po naš umetnički život, POLITIKA, Beograd, 24. V 1934.

DRAGAN ALEKSIĆ, Šesta prolećna izložba jugoslovenskih slikara i vajara, VREME, Beograd, 25. V 1934 (prikaz)

SAVA POPOVIĆ, Slikarstvo na šestoj proletnjoj izložbi, ŠTAMPA, Beograd, 27. V i 29. V 1934 (prikaz)

—, Slovenački umjetnici u Beogradu na Proljetnoj izložbi, NOVO DOBA, Split, 8. VI 1934.

MARA HARISIJADIS, VI prolećna izložba jugoslovenskih umetnika ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XIX, sv. 116, 15. VI 1934, str. 764—765 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, VI proletnja izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, XLII, br. 4, 16. VI 1934, str. 321—328 (prikaz)

I IZLOŽBA ZAGREBAČKIH UMJETNIKA
(Job, Gecan, Motika, Mujadžić, Detoni, Tartalja, Tabaković, Uzelac, Postružnik i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 10. maj—10. jun.

—, Sjajan uspjeh izložbe zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 11. V 1934 (vest)

IVO FRANIĆ, Izložba zagrebačkih umjetnika, NARODNE NOVINE, Zagreb, 18. V 1934 (prikaz)

—, I izložba zagrebačkih umjetnika, SVIJET, Zagreb, 19. V 1934, str. 424—425 (reprodukcije).

IVO Š. (Šrepel), Prva izložba zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 20. V i 29. V 1934.

Dr. JOSIP DRAGANIĆ, Izložba zagrebačkih umjetnika, NOVOSTI, Zagreb, br. 153, 6. VI 1934, str. 11 i br. 154, 7. VI 1934, str. 10. (prikaz)

P. C., Zagrebačka izložba likovnih umetnika, POLITIKA, Beograd, 14. VI 1934.

d. Izložba zagrebačkih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 20. VI 1934.

—, Izložba zagrebačkih umjetnika u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 22. VI 1934.

VLADIMIR HABUNEK, Izložba zagrebačkih umjetnika, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 6, VI 1934, str. 285—287 (prikaz)

MARIN KEGLEVIĆ, Izložba zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, br. 7, 1934, str. 293—294 (prikaz)

O. T., I izložba zagrebačkih umjetnika, 15. DANA, Zagreb, br. 10 i 11, 1934, str. 170—171, i br. 12—13, 1934, str. 192—193.

M. GABRIJEL, (Mato Hanžeković), Izložba zagrebačkih likovnih umjetnika, DANICA, Zagreb, br. 139, 1934, str. 6.

IZLOŽBA LIKOVNIH UMJETNIKA DRINSKE BANOVINE
(M. Todorović i dr.), Sarajevo, juni.

—, Izložba umjetnika Drinske banovine, NOVO DOBA, Split, 19 i 20. VI 1934.

VI IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Becić, Babić, Miše), Sarajevo, septembar.

—, Grupa »Trojice« u Sarajevu, NOVO DOBA, Split, 28. VIII 1934 (vest)

—, Izložba zagrebačke grupe »Trojica«, NOVO DOBA, Split, 6. IX 1934 (vest)

—, Slikarska izložba gg. Babića—Becića i Mišea u Sarajevu, IDEJE, Beograd, br. 4, 10. IX 1934.

—, Izložba »Trojice« u Sarajevu, NOVO DOBA, Split, 27. IX i 4. X 1934.

—, Izložba Babića—Becića—Mišea u Sarajevu, OBZOR, Zagreb, 28. IX 1934.

JOVAN KRŠIĆ, Izložba zagrebačke Trojice, PREGLED, Sarajevo, sv. 129—130, 9. X 1934, str. 512—516 (prikaz)

HAMZA HUMO, Boje govore. Izložba Babić—Becić—Miše, JUGOSLOVENSKA POŠTA, Sarajevo, br. 1624, 1934, str. 5.

IZLOŽBA »SLOVENSKA POKRAJINA«
(G. A. Kos, Maleš, i dr.), Ljubljana, Velesajem, 1—10. septembar.

FRANCE STELE, Likovna umetnost v leto 1934, DOM IN SVET, Ljubljana, 1935, str. 91.

XIII IZLOŽBA GRUPE »OBLIK«
(Aralica, Konjović, Job, Ličenoski, Huter, Šerban, Martinoski i dr.), Prag, Prostorije grupe »Manes«, 6. septembar — 7. oktobar.

—, Umetničku sezonu otvara »Oblik«, ali ne u Beogradu nego u Pragu, PRAVDA, Beograd, 4. IX 1934 (vest)

f. i., Manes »Oblik«, TAGBLATT, Prag, 7. IX 1934.

K. R., Jihoslovanska moderna, POLEDNI LIST, Prag, 7. IX 1934.

—, Vystava moderniho umeni jihoslovenskeho otevrene v Manesu, NOVY VEČERNIK, Prag, 8. IX 1934.

—, Vystava jihoslovanskych umelcu, A-ZET, Prag, 11. IX 1934.

—, Jihoslovanske umeni v Praze, LIDOVE NOVINY, Prag, IX 1934.

D. A., Jugoslavische Maler und Bildhauer in Prag, NEUE FROIE PRESSE, Wien, 13. IX 1934.

MAREK J. R., Oblik, NARODNI LISTY, Prag, 14. IX 1934.

—, Vystava moderniho umeni jihoslovanskeho otevrena v Manesu, PRAVO LIDU, Prag, 15. IX 1934.

PEČIRKA J., Jugoslavische Austellung im »Manes«, PRAGER PRESSE, Prag, 19. IX 1934.

V. V. Š., Vystava spolku jihoslovanskych umelcu »Oblik« v Manesu, ČEŠKE SLOVO, Prag, 19. IX 1934.

VOJTECH VOLAVKA, The »Oblik« Exhibition at Prague, THE CENTRAL EUROPEAN OBSERVER, Prague, vol. XII, 21. IX 1934.

f. v. m., Umelci z Belehradu, VENKOV, Prag, 23. IX 1934.

ROUČEK, Jihoslovanšti vytvarnici, NARODNY STRED, Prag, 23. IX 1934.

E. S., L'art yougoslavie a Prague, BEAUX-ARTS, Pariz, 28. IX 1934.

V. H., Vystava »Oblik«, Budova S. V. U. Manes, LIDOVE LISTY, Prag, IX 1934.

b. p., Umetnički uspeh beogradskog »Oblika« u Pragu, VREME, Beograd, 7. X 1934.

—, Uspeh »Oblika« u Pragu, IDEJE, Beograd, br. 2, 13. X 1934.

BOŽO LOVRIĆ, Oblik u Pragu, NOVO DOBA, Split, 23. X 1934.

BOŽO LOVRIĆ, »Oblik« u Pragu, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXI, I—IV 1935, str. 60—61 (prikaz)

VII IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić—Becić—Miše i mladi slovenački grafičari: Maleš, Sedej, Mihelič i dr), Zagreb, Umjetnički paviljon, 4—20. novembar.

—, VII izložba Trojice u Zagrebu, SVIJET, Zagreb, 10. XI 1934 (reprodukcije).

IVO FRANIĆ, Zagrebačke izložbe, NARODNE NOVINE, Zagreb, 10. XI 1934.

—, Mlada slovenska grafika, NOVO DOBA, Split, 16. XI 1934.

—, Grupa Trojice, NOVO DOBA, Split, 27. XI 1934.

—, Izložba grupe Trojice u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 28. XI 1934 (prikaz)

VLADISLAV KUŠAN, Slikarske izložbe, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, br. 9, 1934, str. 321—326 (prikaz)

M. (ARIN) KEGLEVIĆ, Babić—Becić—Miše—Bulić—Šohaj, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, 1934, br. 11—12, str. 460—461 (prikaz)

s. b., VII izložba grupe »Trojica«, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 12, 1934, str. 662—663 (prikaz s reprodukcijama)

s. b., VII izložba grupe Trojica, NOVOSTI, Zagreb, br. 311, 1934, str. 12.

IVO Š-L, (Šrepel), VII izložba grupe »Trojica«, JUTARNJI LIST, Zagreb, br. 8199, 1934, str. 9.

VII JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Milosavljević, Gvozdenović, Tartalja, Baruh, Huter, Antić, Vlajnić, Petrov, Z. Petrović, Šeremet, Hakman i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar—decembar.

—, Nagrada za umjetnost za najbolji rad na VII jesenjoj izložbi u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 14. IX 1934.

—, Književnica g-đa Isidora Sekulić otvorila je juče Sedmu jesenju izložbu beogradskih umetnika, VREME, Beograd, 26. XI 1934 (govor na otvaranju)

DRAGAN ALEKSIĆ, Sedma jesenja izložba beogradskih umetnika, VREME, Beograd, 28. XI 1934 i 29. XI i 1. XII 1934 (prikazi)

MIH. S. PETROV, Sedma jesenja izložba beogradskih umetnika, PRAVDA, Beograd, 3. XII i 6. XII 1934 (prikazi)

VASA POMORIŠAC, MIH. S. PETROV, Zašto su neki slikari protiv žirija koji je nagradio sliku Zonjića?, POLITIKA, Beograd, 5. XII 1934, str. 8.

N. J. (Rastko Petrović), »Horsko« slikanje na Sedmoj jesenjoj izložbi, POLITIKA, Beograd, 6. XII 1934.

MARA HARISIJADIS, Sedma jesenja izložba beogradskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XX, sv. 128, 15. XII 1934, str. 1532—1534 (prikaz)

— Nagrada Cvijete Zuzorić na Jesenjoj izložbi, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLIII, br. 8, 16. XII 1934, str. 631.

TODOR MANOJLOVIĆ, VII jesenja izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLIII, br. 8, 16. XII 1934, str. 612—615 (prikaz)

—, Umjetničke izložbe u Beogradu. VII jesenja izložba, NARODNE NOVINE, Zagreb, 28. XII 1934.

—, Ugledni umetnici protestvuju što je nagrada Beograđana za najbolju sliku na Jesenjoj izložbi dodeljena Jovanu Zonjiću, VREME, Beograd, br. 4635, 1934, str. 8.

ISIDORA SEKULIĆ, Beleške o Beogradu. Povodom jedne izložbe, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLV, br. 1, V—VIII 1935, str. 441—447.

RAZSTAVA LJUBLJANSKIH LIKOVNIH UMETNIKOV V MARIBORU
(Jama, Jakopič i dr.), Maribor, Kazinska dvorana, 15. novembar — 3. decembar.

R. REHAR, Naša likovna umetnost, VEČERNIK, Maribor, br. 273, 30. XI 1934.

VIII IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić—Becić—Miše), Split, Foaje Narodnog kazališta, 16—31. decembar.

JURAJ IVANKO, VIII izložba Trojice, Miše (kolektivna izložba), Babić, Becić, JADRANSKI DNEVNIK, Split, 18. XII 1934.

—, Izložba Mišea u Splitu sa Babićem i Becićem, NOVO DOBA, Split, 24. XI 1934.

RISMONDO V., Izložba grupe Trojica u Splitu, NOVO DOBA, Split, 25. XII 1934.

I BOŽIĆNA IZLOŽBA SARAJEVSKIH SLIKARA
(Dimitrijević, Šotra i dr.), Sarajevo, Prostorije »Cvijete Zuzorić«, decembar.

J., Božićna izložba u prostorijama Cvijete Zuzorić, PREGLED, Sarajevo, knj. X, sv. 131—132, 11. XII 1934, str. 631.

1935.

XVIII IZLOŽBA »LADE«
(Đorđe Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

—, Vezana za narodni život, Lada pionirski vrši svoju misiju, POLITIKA, Beograd, 8. IV 1935, str. 9.

—, Bilans izložbe Lade, NIN, Beograd, br. 8, 27. IV 1935, str. 7.
MARA HARISIJADIS, Izložba »Lade«, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXII, sv. 137, 1. V 1935, str. 59—60.

II IZLOŽBA ZAGREBAČKIH UMJETNIKA
(Aralica, Gecan, Job, Mujadžić, Parać, Postružnik, Tartalja, Tabaković, Uzelac i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 1—31. maj.

—, Izložba zagrebačkih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 24. IV 1935.
—, 1. maja u Umjetničkom paviljonu otvara se »Izložba zagrebačkih umjetnika«, NOVO DOBA, Split, 27. IV 1935 (vest)

—, Druga izložba zagrebačkih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 4. V 1935 (vest)

IVO FRANIĆ, II izložba zagrebačkih umjetnika, NARODNE NOVINE, Zagreb, br. 106, 8. V 1935.

—, II izložba zagrebačkih umjetnika, SVIJET, Zagreb, 18. V 1935, str. 438—439 (reprodukcije).

IVO Š-L, (Šrepel), Druga izložba zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 19. V 1935, str. 20 (prikaz)

VLADISLAV KUŠAN, II izložba »Zagrebačkih umjetnika«, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, br. 8, 1935, str. 229—232 (prikaz)

S. B. (Slavko Batušić), II izložba zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 7, 1935, str. 363—365 (prikaz)

B. (Josip Bobek), Austellung Zagreber Künstler, MORGENBLATT, Zagreb, br. 120, str. 4, 1935, i br. 129, str. 4, 1935.

(Mirko Šeper), Druga izložba zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, br. 5—6, 1935, str. 322—324.

SLAVKO BATUŠIĆ, II izložba zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, br. 7, 1936, str. 363—366.

I POMLADANSKA RAZSTAVA DRUŠTVA LIKOVNIH UMETNIKOV DRAVSKE BANOVINE
(G. A. Kos, Maleš, Mihelič, Mušič, Pavlovec, Sedej, i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj—jun.

—, Danas se u Jakopičevom paviljonu u Ljubljani otvara Prva proletnja izložba Društva likovnih umjetnika, NOVO DOBA, Split, 30. V 1935.

—, Velika umetnostna razstava, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana, br. 123, 31. V 1935.

—, Velika razstava slovenske umetnosti, JUTRO, Ljubljana, br. 125, 31. V 1935.

Dr. J. R-i., Nepričakovanost ob pomladanski umetnostni razstavi, SLOVENIJA, Ljubljana, br. 23, 7. VI 1935.

ANTE GABER, Še o nakupu umetnin, GLAS NARODA, Ljubljana, br. 34, 9. VI, br. 48, 14. VI, br. 49, 15. VI i br. 68, 8. VII 1935.

R. L. (Rajko Ložar), Slikarji in kiparji na spomladanski razstavi, SLOVENEC, Ljubljana, br. 131a, 9. VI, br. 137a, 18. VI i br. 138a, 19. VI 1935.

K. DOBIDA, Pomladanski salon, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LV, 1935, str. 473—476.

K. DOBIDA, Pregled sodobne slovenske umetnosti, MLADIKA, Ljubljana—Celje, knj. XVI, 1935, str. 354.

VII PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Šumanović, Dobrović, Milunović, Perić, Graovac, Ličenoski, Šerban, Tartalja, Čelebonović, Vlajnić, Đ. Popović, Antić, Job, Aralica, Gvozdenović, Uzelac, Konjović, Z. Petrović, Huter, Radović, Gecan, Lubarda, Petrov, Martinoski, Hakman, G. A. Kos, Filakovac, Vidović, Junek, Jama i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 7. maj—7. jun.

—, Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika biće otvorena u nedelju, POLITIKA, Beograd, 1. V 1935.

TODOR MANOJLOVIĆ, VII proletnja izložba, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 5, 5. V 1935, str. 349—352 (prikaz)

F. P., VII prolećna izložba, NIN, Beograd, 11. V 1935, str. 7 (prikaz)
N. J. (Rastko Petrović), Trideset godina modernog slikarstva i Sedma prolećna izložba, POLITIKA, Beograd, 20. V 1935 (od Riste Vukanovića i Rosandića do Hutera)

N. J. (Rastko Petrović), Sedma prolećna izložba, POLITIKA, Beograd, 23. V 1935 (o mladim slikarima i vajarima)

RADE DRAINAC, Sedma prolećna izložba u paviljonu Cvijete Zuzorić, PRAVDA, Beograd, 24. V 1935.

RADE DRAINAC, Sedma prolećna izložba, PRAVDA, Beograd, 25. i 26. V 1935.

BRANKO POPOVIĆ, VII prolećna izložba u Umetničkom paviljonu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLV, br. 3, 1. VI 1935, str. 227—230, i br. 4, 16. VI 1935, str. 314—321 (prikazi)
SAVA POPOVIĆ, Sedma prolećna izložba slikarskih i vajarskih radova jugoslovenskih umetnika, NARODNA ODBRANA, Beograd, br. 23, 9. VI 1935, str. 375—376 i br. 24, 16. VI 1935, str. 391—392 (prikazi)

MARA HARISIJADIS, VII prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXII, sv. 140, 15. VI 1935 str. 250—252.

I RAZSTAVA UMETNIŠKE SKUPINE »TROJICE«
(G. A. Kos, M. Maleš, F. Gorše), Maribor, 1—11. avgust.

—, Kos, Maleš in Gorše na mariborskem tednu, GLAS NARODA, Ljubljana, br. 100, 9. VIII 1935.

IZLOŽBA GRUPE »KRUG«
(M. Todorović, Šotra, Mazalić i dr.), Sarajevo, 13—30. oktobar.

F. V. (Florijan Vid = Eli Finci), Izložba »Kruga«, BRAZDA, Sarajevo, br. 1, 1935, str. 32.

IX IZLOŽBA GRUPE »TROJICA«
(Babić, Becić, Miše), Zagreb, Umjetnički paviljon, 3—21. novembar.

—, IX izložba grupe »Trojica«, SVIJET, Zagreb, br. 21, 16. XI 1935, str. 406—407 (prikaz izložbe s reprodukcijama)

IVO Š-L. (Šrepel), IX izložba grupe »Trojica«, JUTARNJI LIST, Zagreb, br. 8543, 1935, str. 9.

IVO Š-L. (Šrepel), Izložba grupe »Trojica« u Umjetničkom paviljonu, JUTARNJI LIST, Zagreb, br. 8566, 1935, str. 24.

B. (Josip Bobek), IX Austellung der »Grupe der Drei«, MORGENBLATT, Zagreb, br. 274, 1935, str. 5.

VLADISLAV KUŠAN, Slikarske izložbe. IX izložba grupe Trojica, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, br. 3, 1936, str. 113—115.

VLADISLAV KUŠAN, Osvrt na likovnu sezonu 1935/36, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 10, 1936, str. 547—549.

ZDENKA MUNK, Izložba Trojice i gostiju, SAVREMENI POGLEDI, Zagreb, 1936, br. 1, str. 33—34 (prikaz)

VIII JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Lubarda, Milunović, Huter, Hakman, Ličenoski, Šerban, Đ. Popović, P. Vasić, Baruh, Graovac, Kujačić, Kun, Zonjić, Vlajnić, Perić, Antić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

—, Osma izložba beogradskih umetnika biće otvorena u nedelju, POLITIKA, Beograd, 2. XI 1935, str. 8.

—, Svečano otvaranje Osme jesenje izložbe, POLITIKA, Beograd, 4. XI 1935, str. 9 (vest)

ĐORĐE POPOVIĆ, Osma jesenja izložba u znaku opredeljivanja, PRAVDA, Beograd, 9. XI 1935 (prikaz)

ĐORĐE POPOVIĆ, Napredak u slikarstvu, PRAVDA, Beograd, 12. XI 1935 (prikaz)

DRAGAN ALEKSIĆ, Osma jesenja izložba beogradskih slikara i vajara, VREME, Beograd, 15. XI 1935.

ĐORĐE POPOVIĆ, Slikari i vajari na Osmoj jesenjoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 17. XI 1935 (prikaz)

Ž. N. (Živanović-Noe), Vajarstvo i grafika na Osmoj jesenjoj izložbi beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 17. XI 1935, str. 14 (prikaz)

SAVA POPOVIĆ, Osma jesenja izložba beogradskih umetnika, NARODNA ODBRANA, Beograd, br. 46, 17. XI 1935, str. 743—744 (prikaz)

V. BREZNANAC, Govor slika (povodom VIII jesenje izložbe), STVARANJE, Beograd, br. 1, 23. XI 1935.

BRANKO POPOVIĆ, Osma jesenja izložba u Beogradu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, br. 7, 1. XII 1935, str. 551—555.

TODOR MANOJLOVIĆ, VIII jesenja izložba, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 11 i 12, XII 1935. str. 718—724 (prikaz).

SAVA POPOVIĆ, Novembarske izložbe, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 11 i 12, XII 1935, str. 718—724 (otvaranje VIII jesenje izložbe, o jesenjim izložbama uopšte, ciljevi i zadaci, o nagrađenom Huteru

P. J. ODAVIĆ, VIII jesenja izložba, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 3, XII 1935, str. 34—35.

IZLOŽBA NAJMLAĐIH SLIKARA
(Dimitrijević, Šotra, Ozmo i dr.), Sarajevo, decembar.

JOVAN KRŠIĆ, Dve izložbe, PREGLED, Sarajevo, knj. XI, sv. 143—144, 11. XII 1935, str. 642—644.

1936.

RAZSTAVA LIKOVNIH UMETNIKOV
(Pavlovec, Sedej, Jakopič i dr.), Celje, Dvorana hotela Union, 29. mart-5. april.

XIX IZLOŽBA „LADE"
(Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

S., Današnja izložba „Lade" okupiće sve prave ljubitelje jedne iskrene umetnosti, POLITIKA, Beograd, 19. IV 1936.

—, Otvorena izložba „Lade", POLITIKA, Beograd, 20. IV 1936, str. 9 (govor na otvaranju, istorijat Lade)

Ž. N. (Živanović Noe), Građanski realizam i „Lada", POLITIKA, Beograd, 9. V 1936 (prikaz)

P. J. ODAVIĆ, Izložba „Lade", ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 8, V 1936, str. 94—95 (prikaz)

SAVA POPOVIĆ, Proletnja izložba „Lade", BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, V 1936, str. 403—404 (prikaz)

TODOR MANOJLOVIĆ, Proletnje izložbe, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, V 1936, str. 405—408 (prikaz)

MARA HARISIJADIS, Izložba „Lade". Osma prolećna izložba, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXIV, sv. 153, 1936.

RAZSTAVA LIKOVNIH UMETNIKOV
(Pavlovec, Sedej, Jakopič i dr.), Maribor, Kazinska dvorana, 20. maj-1.jun.

—, Po slikarski razstavi v Kazini, VEČERNIK, Maribor, br. 116, 22. V 1936.

—, Vtisi s slikarske razstave v Kazini, VEČERNIK, Maribor, br. 123, 30. V 1936.

VIII PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Job, Konjović, Lubarda, Radović, Čelebonović, Aralica, Tabaković, Milunović, Gecan, M. Vukotić, Milosavljević, Bijelić, Ličenoski, Šerban, Huter, Z. Petrović, Uzelac, Becić, Hakman, Perić, Petrov, P. Vasić, Graovac, Đ. Popović, Kujačić, Sedej, Jama i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 10.maj-4.jun.

ĐORĐE POPOVIĆ, Slikarstvo na osmoj proletnjoj izložbi, PRAVDA, Beograd, 6. i 9. V 1936 (prikazi)

BRANKO POPOVIĆ, Osma prolećna izložba u Umetničkom paviljonu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. XLVIII br. 3, 1. VI 1936, str. 231—233 i br. 5, 1. VII 1936, str. 385—391.

—, VIII prolećna izložba. Slikarstvo i skulptura, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 9, VI 1936, str. 105—106.

MARA HARISIJADIS, Osma proletnja izložba, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXIV, 1936.

ŽIVANOVIĆ-NOE, Napredna umetnost, NAŠA STVARNOST, Beograd, sv. 1-2, IX-X 1936, str. 100—102 (prikaz)

III IZLOŽBA ZAGREBAČKIH UMJETNIKA
(Aralica, Gecan, Job, Junek, Motika, Šimunović, Tabaković, Šulentić, Tartalja, Uzelac i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 17. maj-17. jun.

—, Treća izložba zagrebačkih umjetnika, NARODNE NOVINE, Zagreb, 13. i 16. maj 1936.

—, Četrdeset i pet umjetnika na jednoj izložbi, NOVOSTI, Zagreb, br. 136, 17. V 1936 (vest)

—, Otvaranje izložbe zagrebačkih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 18. V 1936.

—, Treća zajednička izložba zagrebačkih umjetnika, POLITIKA, br. 10053, 18. V 1936, str. 11.

—, III izložba zagrebačkih umjetnika, SVIJET, Zagreb, 23. V 1936 (reprodukcije)

—, Veliki uspijeh izložbe zagrebačkih umjetnika, NOVOSTI, Zagreb, br. 151, 2. VI 1936, str. 9.

Dr. JOSIP DRAGANIĆ, Izložba zagrebačkih umjetnika, NOVOSTI, Zagreb, br. 153, 6. VI, br. 154, 7. VI i br. 155, 8. VI 1936.

Dr. JOSIP DRAGANIĆ, Velika izložba zagrebačkih umjetnika, NOVOSTI, Zagreb, br. 160, 11. VI 1936, str. 10 (o izložbi i publici) IVO Š-L. (Šrepel), Zagreb privlači umjetnike iz svih hrvatskih krajeva. Šetnja kroz Treću izložbu zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 11. VI 1936, str. 20.

VLADISLAV KUŠAN, Slikarske izložbe, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, br. 8, 1936, str. 341—343 (osvrt)

M. KEGLEVIĆ, Treća izložba zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, br. 7, 1936, str. 250—251 (prikaz)

VLADISLAV KUŠAN, III izložba „Zagrebačkih umjetnika", HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 7, 1936, str. 382—384 (prikaz)
BABIĆ LJ. (LJUBO), III izložba zagrebačkih umjetnika. Slike i crteži, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, br. 24, 1936, str. 10.

JOSIP DRAGANIĆ, Izložba zagrebačkih umjetnika. Ignjat Job, Aralica, Gecan, Glumac, Jovanović, Junek, NOVOSTI, Zagreb, br. 172, 1936, str. 10.

ANTE MARIĆ, Umjetnički život u Zagrebu. Povodom izložbe zagrebačkih umjetnika, JAVNOST, Zagreb, br. 24, 1936, str. 535—537.
B. (Bobek Josip), III Austellung Zagreber Künstler, MORGENBLATT, Zagreb, br. 140, 1936, str. 4, i br. 143, 1936, str. 6.

II RAZSTAVA UMETNIŠKE SKUPINE „TROJICE"
(G. A. Kos, M. Maleš i Fr. Gorše), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 4-25. oktobar.

R. LOŽAR, Razstava G. A. Kos-Maleš-Gorše in Slaviček, SLOVENEC, Ljubljana, br. 239, 17. X 1936.

K. DOBIDA, Tri razstave (G. A. Kos, Maleš, Gorše), LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1937, knj. LVII, str. 75—76.

ZAJEDNIČKA IZLOŽBA J. BIJELIĆA, N. GRAOVCA I D. VLAJIĆA
Beograd, Umetnički paviljon, 18. oktobar-1. novembar.

—, Izložba slika Jovana Bijelića, Nikole Graovca i Dušana Vlajića, VREME, Beograd, 15. X 1936, 18. i 19. X 1936.

R. B., Otvorena je izložba slika gg. Bijelića, Vlajića i Graovca, POLITIKA, Beograd, 19. X 1936.

—, U Beogradu na Kalemegdanu priređuju izložbu: Jovan Bijelić, Nikola Graovac i Dušan Vlajić, NOVO DOBA, Split, 20. X 1936 (vest)

Đ. POPOVIĆ, Izložba J. Bijelića, N. Graovca i D. Vlajića, PRAVDA, Beograd, 24. X 1936.

P. J. ODAVIĆ, Izložba gg. Bijelića, Vlajića i Graovca, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 2, X 1936, str. 167—168 (prikaz)

IZLOŽBA SARAJEVSKIH LIKOVNIH UMETNIKA POD POKROVITELJSTVOM CVIJETE ZUZORIĆ
Sarajevo, Foaje Narodnog pozorišta, oktobar.

J. A. K., (Jovan Kršić), Izložbe sarajevskih slikara, PREGLED, Sarajevo, sv. 154—155, 10. XI 1936, str. 599—600.

FLORIJAN VID (Eli Finci), Dve izložbe, BRAZDA, Sarajevo, br. 1, 1936, str. 59—61.

X IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Babić, Becić, Kovačević, Režek i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 8—25. novembar.

s, Uz izložbu hrvatskih umjetnika, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 12. i 14. XI 1936.

IVO Š-L, (Šrepel), Deseta izložba hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 26. i 27. XI 1936.

—, Izložba hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 27. XI 1936.

ANTE MARIĆ, Izložba grupe hrvatskih umjetnika, JAVNOST, Beograd, br. 48, 28. XI 1936, str. 1032.

V. M. (Verena Manč), X izložba hrvatskih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 3. XII 1936 (prikaz)

V. KUŠAN, Slikarske izložbe, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 12, 1936, str. 351 (prikaz)

ZDENKA MUNK, Izložba Trojice i gostiju, KNJIŽEVNI HORIZONTI, Zagreb, br. 1, 1936, str. 33—34.

B, (Josip Bobek), Austellung Kroatischer Künstler Babić-Becić-Bulić-Domac-Kovačević-Režek-Tomašević, MORGENBLATT, Zagreb, br. 284, 1936, str. 5.

Z. VOJNOVIĆ, Post festum hrvatskih umjetnika, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 1, 1937, str. 44.

X. Y. Seljačko slikarstvo g. Ljube Babića, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 1, I 1937, str. 38—43 (o Babiću povodom izložbe)

Ars, Izložba hrvatskih umjetnika, ARS 37, Zagreb, br. 1, I 1937, str. 3—6 (prikaz)

ZDENKA VOJNOVIĆ, Profili jedne likovne sezone, ARS 37, Zagreb, br. 1, I 1937, str. 17—19 (prikaz)

JULIJE TOMIĆ, Izložba hrvatskih slikara u Zagrebu, KNJIŽEVNI HORIZONTI, Zagreb, br. 1—2, I-II 1937, str. 26—27 (prikazuje larpurlartizam Babića i Becića)

I RAZSTAVA DEL MLADIH SLIKARJEV IN KIPARJEV
(Didek, Z. Mušič, Mihelič, Sedej, Pavlovec, Kregar i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, novembar.

i., (Josip Regali), Mladi slovenski slikarji in kiparji, SLOVENIJA, Ljubljana, br. 49, 4. XII 1936.

R. LOŽAR, Slovenska upodabljajoča umetnost v letu 1936, SLOVENEC, Ljubljana, br. 4a, 6. I 1937.

K. DOBIDA, Tri razstave (Razstava mladih), LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LVII, str. 75—76.

IX JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Graovac, Konjović, Lubarda, Milosavljević, Z. Petrović, Tabaković, Petrov i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

—, U nedelju se otvara Jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 6. XI 1936, str. 5.

—, Danas se otvara Jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 8. XI 1936, str. 11 (spisak izlagača)

—, Deveta jesenja izložba, pod pokroviteljstvom predsednika beogradske opštine g. Ilića, biće otvorena 8. novembra u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 8. XI 1936 (vest)

R. B. (Radmila Bunuševac), Deveta jesenja izložba, dosta krnja, otvorena je juče, POLITIKA, Beograd, 9. XI 1936 (vest)

ĐORĐE POPOVIĆ, Deveta jesenja izložba „Cvijete Zuzorić", PRAVDA, Beograd, 11. XI 1936 (prikaz)

Ž. N., IX jesenja izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 23. XI 1936 (o bojkotu izložbe, o materijalnom položaju umetnika itd)

—, IX jesenja izložba, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 3, XII 1936, str. 177—180.

XI IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Babić, Becić, Kovačević, Šohaj, Tomašević i dr.), Varaždin, Mala dvorana kazališne restauracije, 11—12. decembar.

—, Prilikom XI izložbe hrvatskih umjetnika u Varaždinu, VARAŽDINSKE NOVOSTI, Varaždin, 26. XI 1936.

—, Izložba hrvatskih umjetnika u Varaždinu, OBZOR, Zagreb, 14. XII 1936.

—, Otvorena izložba hrvatskih umjetnika, VARAŽDINSKE NOVOSTI, Varaždin, 17. XII 1936.

1937.

II GRAFIČKA IZLOŽBA
(Uzelac, Martinoski, Vidović, Z. Petrović, Mihelič, Radović, Tabaković, Vlajić, Maleš, Sedej, i dr.), Beograd, Umjetnički paviljon, 14—23. februar.

—, Grafička izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 22. I 1937 (vest)

—, Grafička izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 13. II 1937 (vest)

PJER KRIŽANIĆ, II grafička izložba, POLITIKA, Beograd, 166. II 1937 (prikaz)

—, Sa grafičke izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 20. II 1937.

PJER KRIŽANIĆ, Umetnički pregled, MISAO, Beograd, knj. XLIV, 1937, str. 128—131 (prikaz)

Ž. (ŽIVORAD) NASTASIJEVIĆ, Druga grafička izložba u Beogradu, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. 25, sv. 162, IV 1937, str. 253—254 (prikaz)

II POMLADANSKA RAZSTAVA SLOVENSKIH LIKOVNIH UMETNIKOV
(G. A. Kos, Omersa, Sedej i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, april-maj.

M. RAKOČEVIĆ, Proletnja izložba slovenačke likovne umetnosti u Ljubljani, PRAVDA, Beograd, br. 7, 10. V 1937.

R. L. (Rajko Ložar), Druga pomladanska razstava društva slovenskih likovnih umetnikov, SLOVENEC, Ljubljana, br. 106a, 12.V 1937.

SVETSKA IZLOŽBA
(Milunović, Konjović, Uzelac, Z. Petrović, Radović, Bijelić, Jakopič, Tabaković i dr.), Pariz, Jugoslovenski paviljon, maj-novembar.

—, Pripreme za parisku izložbu, NOVO DOBA, Split, 17. II 1937 (prikaz iz Ljubljanskog Jutra)

—, Afera s izložbom u Parizu, NOVO DOBA, Split, 24. II 1937.

—, Pariska izložba. Odbor trojice: Milunović, Rosandić i Kašanin doživeo fijasco, NOVO DOBA, Split, 26. II 1937.

—, Pariska izložba (Odbor za izbor dela trebao bi uputiti pozive našim umjetnicima koji žive u Parizu), NOVO DOBA, Split, 6. III 1937.

—, Slovenci o pariškoj izložbi, NOVO DOBA, Split, 6. III 1937 (izjava prof. dr. Vurnika)

—, Umjetnici u Parizu, NOVO DOBA, Split, 9. III 1937 (o umetnicima koji će učestvovati na izložbi)

—, Pariška izložba, NOVO DOBA, Split, 13. III 1937. (Još nije rešeno pitanje učestvovanja naših umjetika na izložbi).

—, Pariška izložba, NOVO DOBA, Split,, 16. III 1937.

—, Izložba u Parizu, NOVO DOBA, Split, 14. VI 1937.

—, O pariškoj izložbi, NOVO DOBA, Split, 28. VII 1937 (prikaz)

J. A. K. (Jovan Kršić), Pariška izložba, PREGLED, Sarajevo, sv. 165, IX 1937, str. 640 (osvrt na svetsku izložbu u celini)

IVAN ZDRAVKOVIĆ, Paviljon Kraljevine Jugoslavije na Međunarodnoj izložbi u Parizu, UMETNIČKI PREGLED, Beograd br. 1, X 1937, str. 27—28 (opis jugoslovenskog paviljona)

XXI IZLOŽBA „LADE"
(Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

—, Umetničko druženje „Lada" izlaže u nedelju, 11. aprila, PRAVDA, Beograd, 7. IV 1937.

—, Danas je u Paviljonu na Kalemegdanu otvorena izložba „Lade", PRAVDA, Beograd, 12. IV 1937.

P. KRIŽANIĆ, Dvadeset i prva izložba „Lade", POLITIKA, Beograd, 21. IV 1937, str. 10—11 (prikaz slikarstva)

TODOR MANOJLOVIĆ, Slikarske izložbe, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 4—6, april-jun 1937, str. 373—375 (prikaz)

ĐORĐE POPOVIĆ, Izložba grupe „Lada" u Paviljonu, PRAVDA, Beograd, 7. V 1937.

P.J. ODAVIĆ, Izložba srpskih umetnika „Lada", ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 8, V 1937, str. 238—240 (prikaz)

IZLOŽBA SARAJEVSKIH LIKOVNIH UMJETNIKA POD POKROVITELJSTVOM CVIJETE ZUZORIĆ
(Dimitrijević, Mujezinović i dr.), Sarajevo, Gradska vijećnica, 25. april-5. maj.

—, Otvaranje slikarske izložbe u Sarajevu, POLITIKA, Beograd, 26. IV 1937.

—, Na majskoj izložbi u Sarajevu izlažu: Mijić, Mazalić, Šotra i dr., NOVO DOBA, Split, 4. V 1937.

J. A. K. (Jovan Kršić), Godišnja slikarska izložba „Cvijete Zuzorić" u Sarajevu, PREGLED, Sarajevo, sv. 161, V 1937, str. 315—316.

XIV IZLOŽBA GRUPE „OBLIK"
(Ličenoski, Bijelić, Konjović, i dr.), Solun, april—maj.

b.p., Jugoslovenska umetnost u inostranstvu. Izložba grupe „Oblik" u Solunu, POLITIKA, Beograd, 11. V 1937.

IZLOŽBA ZAGREBAČKIH UMJETNIKA (PETORICA)
(Gecan, Junek, Šestić, Šimunović), Zagreb, Umjetnički paviljon, 2—31. maj.

—, Izložba zagrebačkih umjetnika, NOVO DOBA, Split, 27. IV 1937. (vest)

I. Š-L. (Šrepel), Izložba zagrebačkih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 24. V 1937 (prikaz)

I. ŠREPEL, Izložba zagrebačkih umjetnika, NOVO DOBA, Split, 25. V 1937.

V. M. (Verena Manč), Izložba „Petorice" u Umjetničkom paviljonu, OBZOR, Zagreb, 2. VI 1937 (prikaz)

X. Y., Slikarske izložbe. Umjetnički paviljon: članovi grupe zagrebačkih umjetnika, KNJIŽEVNIK, Zagreb, br. 6, VI 1937, str. 262—266 (prikaz)

VLADISLAV KUŠAN, Izložba članova grupe zagrebačkih umjetnika, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, br. 6, 1937, str. 321—322 (prikaz)

ZDENKA MUNK, Izložba „Petorice", NOVOSTI, Zagreb, 1937, br. 143, str. 10.

I IZLOŽBA UDRUŽENJA LIKOVNIH UMETNIKA
(Kujačić, Grdan, Huter i dr.), Beograd, Inženjerski dom, maj-jun.

PJER KRIŽANIĆ, Izložba Udruženja likovnih umetnika, POLITIKA, Beograd, 9. IV 1937 (prikaz).

—, Prvu svoju izložbu priređuje Udruženje likovnih umetnika u nedelju 23. maja u Inženjerskom domu, PRAVDA, Beograd, 23. V 1937 (vest).

Đ. POPOVIĆ, Prva izložba likovnih umetnika, PRAVDA, Beograd, 17. VI 1937 (prikaz).

Ž. N. (Živanović—Noe), Prva izložba Udruženja likovnih umetnika, NAŠA STVARNOST, Beograd, br. 7—8, VII 1937, str. 117—118 (prikaz).

IX PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Tartalja, Grdan, Tabaković, Ličenoski, Becić, Vlajić, M. Vukotić, Ž. Vlajnić, Z. Petrović, Sedej, Čelebonović, Milosavljević, Kun, Lubarda, Milunović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 16. maj-6. jun.

Đ. POPOVIĆ, Deveta prolećna izložba „Cvijete Zuzorić", PRAVDA, Beograd, 23. V 1937 (prikaz-I deo) i 3. VI 1937 (prikaz-II deo).

PJER KRIŽANIĆ, Dve prolećne izložbe u Beogradu, POLITIKA, Beograd, 6. VI 1937.

M. Z., Deveta prolećna izložba u Paviljonu „Cvijete Zuzorić", VREME, Beograd, 12. VI 1937.

—, Deveta prolećna izložba, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, br. 9, VI 1937, str. 249—250.

IZLOŽBA MODERNE JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI
(G. A. Kos, Maleš, Bijelić, Lubarda, Z. Petrović, Milunović, Ličenoski, Konjović, Job, Milosavljević, Uzelac, Hakman, Sedej, Kregar, Radović, Pavlovec, Čelebonović, Martinoski i dr.), Rim, Galleria di Roma, 12—26. jun.

—, Izložba u Rimu, NOVO DOBA, Split, 9. VI 1937 (vest).

—, O izložbi u Rimu, OBZOR, Zagreb, 17. VI 1937 (prikaz).

F. P. (Tone Potokar), Jedna italijanska kritika o jugoslovenskoj izložbi u Rimu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj.LII, br. 3, 1. X 1937, str. 231 (citati iz kritike italijanske slikarke grofice Cenci koja je pod pseudonimom Natalia Mola objavila u ljubljanskom časopisu Umetnost).

NATALIA MOLA, Razstava jugoslovenske moderne umetnosti v rimski galeriji, UMETNOST, Ljubljana, br. 1—2, 9. X 1937, str. 3 (prikaz, reprodukcije).

—, Iz umetniškega sveta. Razstava jugoslovenskih upodobljajočih umetnikov v Rimu, UMETNOST, Ljubljana, br. 1—2, 9. X 1937 (informacija o izložbi i izlagačima, reagovanje italijanske štampe).

SRETEN STOJANOVIĆ, Izložba savremene jugoslovenske umetnosti u Rimu, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 1, 1937-38, str. 26 (prikaz).

—, Jugoslovenska razstava v Rimu, UMETNOST, Ljubljana, br. 7—8, 3. IV 1938 (izvodi iz italijanske štampe o slovenačkim izlagačima).

RAZSTAVA SLIK IN KIPOV NA VELESAJMU
(Jakopič, Pavlovec i dr.), Ljubljana, Velesajem, 1—12. septembar.

I IZLOŽBA „DVANAESTORICE"
(Bogdanović, Aralica, Gvozdenović, Milosavljević, Milunović, Konjović, Tabaković, Hakman, Šimunović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.

—, Izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 16. X 1937 (vest).

PJER KRIŽANIĆ, Izložba Dvanaestorice, POLITIKA, Beograd, 16. X 1937 (prikaz).

MILAN KAŠANIN, Izložba Dvanaestorice, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 1, X 1937, str. 58—61 (o umetničkom stavu grupe, prikaz, reprodukcije).

XII IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Babić, Becić, Herman, Motika, Šohaj, Tomašević i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 24. oktobar-4. novembar.

I. ŠREPEL, Babić, Becić i Bulić na izložbi hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 5. XI 1937.

Zem. (Zdenka Munk), Izložba grupe hrvatskih umjetnika, NOVOSTI, Zagreb, 7. i 14. XI 1937 (prikaz).

I. ŠREPEL, Junek, Motika, Režek, Šeferov i Tomašević na izložbi hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 11. XI 1937 (prikaz).

I. ŠREPEL, Skulptura na izložbi hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 16. XI 1937 (prikaz).

V. M. (Verena Manč), Izložba hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu na trgu Kralja Tomislava, OBZOR, Zagreb, 23. XI 1937 (prikaz).

JOVAN KRŠIĆ, Radijus Babić-Becićeva kruga, PREGLED, Sarajevo, sv. 168, XII 1937, str. 790—793 (prikaz).

ZORAN MUŠIČ, Dvanaesta razstava „Hrvatskih umetnikov" v Zagrebu, UMETNOST, Ljubljana, br. 5—6, I-II 1938, str. 80—84 (prikaz, reprodukcije).

IZLOŽBA GRUPE „KRUG"
(Mazalić, Šotra i dr.), Sarajevo, Gradska vijećnica, novembar.

Rp, Izložba sarajevske umjetničke grupe „Krug". Uz 25. godišnjicu djelovanja sarajevskih slikara Karla Mijića i Đ. Mazalića, OBZOR, Zagreb, 6. XI 1937.

M. K. D., Izložba grupe „Krug", PREGLED, Sarajevo, 1937, knj. XIII, sv. 167, str. 743 (prikaz).

X JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Tabaković, Milosavljević, Gvozdenović, Hakman, Konjović, Graovac, Z. Petrović, Radović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

—, Deseta jesenja izložba beogradskih umetnika označena je kao jubilarna, PRAVDA, Beograd, 15. X 1937 (o pripremama za izložbu).

—, Devetogodišnjica jesenjih izložbi, POLITIKA, Beograd, 4. XI 1937 (o jesenjim izložbama uopšte).

—, U Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu otvorena je danas svečana Deseta jesenja izložba beogradskih likovnih umetnika PRAVDA, Beograd, 17. XI 1937.

—, Jubilarna Deseta jesenja izložba slikarskih i vajarskih radova, PRAVDA, Beograd, 17. XI 1937 (prikaz).

Đ. POPOVIĆ, Deseta jubilarna izložba „Cvijete Zuzorić", PRAVDA, Beograd, 21. XI 1937 (prikaz).

M. Z., Na jubilarnoj Jesenjoj izložbi u Beogradu ponovo je dokazano da se samo veliki naši talenti mogu osloboditi jakog stranog uticaja, VREME, Beograd, 23. XI 1937.

PJER KRIŽANIĆ, Jubilarna jesenja izložba u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić", POLITIKA, Beograd, 28. XI 1937.

TODOR MANOJLOVIĆ, Jubilarna X jesenja izložba, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, knj. I, 1937—38, str. 92—94 (prikaz, reprodukcije)

I JESENJA IZLOŽBA UDRUŽENJA LIKOVNIH UMETNIKA
(Kujačić, Grdan, Huter i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, decembar.

—, Izložba udruženja likovnih umetnika u Beogradu, OBZOR, Zagreb, 23. XII 1937 (vest).

—, Prva jesenja izložba Udruženja likovnih umetnika. Naši umetnici pokrenuli su akciju za podizanje umetničke kolonije koja bi nosila ime pesnika i slikara Đure Jakšića, PRAVDA, Beograd, 26. XII 1937 (vest).

ĐORĐE POPOVIĆ, Prva jesenja izložba, PRAVDA, Beograd, 29. XII 1937 (prikaz).

UMETNOSTNA RAZSTAVA
(Jakopič, Pavlovec, Sedej i dr.), Ljubljana, v prostorijah arh. Mathiana na Tyrševi c, decembar.

IZLOŽBA SARAJEVSKIH LIKOVNIH UMETNIKA
(Mazalić, Šotra, Dimitrijević, Todorović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 26. decembar 1937—9. januar 1938.

—, Izložba sarajevskih umjetnika u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 30. XI 1937.

—, Izložba sarajevskih likovnih umetnika u Beogradu, PRAVDA, Beograd, 25. XII 1937.

—, Svečano otvorena izložba bosanskih umetnika, VREME, Beograd, 27. XII 1937 (vest).

—, Sarajevski slikari u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 28. XII 1937 (vest).

—, Informacija o izložbi sarajevskih umetnika i arhitekata u Paviljonu „Cvijete Zuzorić". 7 DANA, Zagreb, br. 2, 9. I 1938, str. 15.

TODOR MANOJLOVIĆ, Januarske izložbe. Izložba sarajevskih likovnih umetnika, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 5, II 1938, str. 157—159 (prikaz).

B. BENKOVIĆ, Izložba sarajevskih likovnih umetnika, NAŠA STVARNOST, Beograd, br. 13—14. 1938, str. 195—197 (prikaz).

1938.

III GRAFIČKA IZLOŽBA
(Vlajić, Martinoski, Tabaković, Uzelac, Šerban, Lubarda, Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 27. februar-11. mart.

U., Izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1937-38, sv. 1, str. 255 (vest).

P. KRIŽANIĆ, Treća grafička izložba, POLITIKA, Beograd, 8. III 1938 (prikaz).

—, Grafička izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 12. III 1938 (osvrt na članak P. Križanića u Politici).

B. B. T. (Todorović), Treća grafička izložba jugoslovenskih umetnika, XX VEK, Beograd, 1938, 3 str. 146—147 (prikaz).

IZLOŽBA „LADE"
(M. Vukotić, Đ. Popović, Lubarda, Perić i dr.), Kragujevac, Prostorije Zadruge za narodno prosvećivanje, 20. februar — 6. mart.

—, Izložba društva „Lada" u Kragujevcu, POLITIKA, Beograd, 18. II 1938 (vest).

—, Izložba društva „Lade" u Kragujevcu otvara se u nedelju 20. ovog meseca, PRAVDA, Beograd, 19. II 1938 (vest).

—, Izložba „Lade" u Kragujevcu, POLITIKA, Beograd, 21. II 1938 (vest).

UMETNOSTNA RAZSTAVA GALANDA — MALEŠ — MUŠIČ
Ljubljana, Jakopičev paviljon, 27. mart — 10. april.

S. MIKUŽ, Razstava M. Galanda, M. Maleš, Z. Mušič, SLOVENEC, Ljubljana, br. 74a, 31. III 1938 (prikaz).

—, Izložba u Ljubljani M. Galanda, M. Maleša i Z. Mušiča, NOVO DOBA, Split, 2. IV 1938 (vest).

FR. ŠIJANEC, Galanda, Maleš in Mušič, UMETNOST, Ljubljana, 5. VI 1938, br. 9. i 10, str. 156—161 (prikaz s reprodukcijama).

K. DOBIDA, Razstava treh, Galanda-Maleš-Mušič, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1938, knj. LVII, str. 279—281 (prikaz).

XXII IZLOŽBA „LADE"
(Lubarda, Perić, M. Vukotić, Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 3.—12. april.

—, Ovogodišnja XXII izložba „Lade" biće otvorena u nedelju u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 1. IV 1938 (vest, kratak istorijat „Lade").

—, Dvadesetdruga izložba „Lade", VREME, Beograd, 4. IV 1938 (vest o otvaranju i izvodi iz govora Dr Aleksandra Bijelića).

B. B. T. (Todorović), Dvadesetdruga izložba društva srpskih umetnika „Lada", XX VEK, Beograd, br. 4, IV 1938, str. 149—151.

P. KRIŽANIĆ, Dvadesetdruga izložba „Lade", POLITIKA, Beograd, 9. IV 1938 (prikaz).

X PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Čelebonović, Uzelac, Lubarda, Bijelić, Tabaković, Gvozdenović, Martinoski, Radović, Konjović, Zonjić, Z. Petrović, Petrov, Ličenoski, Huter, Hakman, Filakovac, Lukić, Baruh, Vlajić, Aralica, Gecan, Parać, Jama, Sedej, G. A. Kos, Kregar, Mihelič, Pavlovec i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 15. maj — 20. jun.

—, Likovna umjetnost u Jugoslaviji, NOVO DOBA, Split, 24. V 1938 (citiran prikaz iz Vremena).

—, Sa Proletnje izložbe u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 26. V 1938 (vest).

Đ. P. (Đorđe Popović), Jubilarna Deseta prolećna izložba jugoslovenskih likovnih umetnika, PRAVDA, Beograd, 29. V 1938 (prikaz).

—, Proletnja izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 31. V 1938 (citati iz članka Đ. Popovića u Pravdi).

Đ. POPOVIĆ, Jubilarna prolećna izložba jugoslovenskih umetnika u Paviljonu, PRAVDA, Beograd, 2. VI 1938 (prikaz).

—, Proljetnja izložba u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 3. VI 1938 (vest).

P. KRIŽANIĆ, Deseta prolećna izložba u Umetničkom paviljonu „Cvijete Zuzorić", POLITIKA, Beograd, 5. VI 1938 (prikaz).

—, Prolećna izložba produžena do 20. juna, PRAVDA, Beograd, 11. VI 1938 (vest).

PAVLE VASIĆ, Prolećna izložba u Umetničkom paviljonu, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 9. VI 1938, str. 280—284 (prikaz, reprodukcije).

TODOR MANOJLOVIĆ, Prolećna izložba u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić", NOVA SMENA, Beograd, br. 1, 1938, str. 249—251.

B. B. T. (Todorović), Deseta prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, XX VEK, Beograd, 1938, br. 5, str. 142—144 (prikaz).

XXI BIJENALE U VENECIJI
(Dobrović, Jama, Becić, Milunović, Rosandić), Venecija, juni-septembar.

—, Pred ljetošnji Biennale — Kako je došlo do sudjelovanja Jugoslavije, OBZOR, Zagreb, 22. V 1938.

—, Izložba u Veneciji. Babić i Becić otputovali da urede jugoslovenski paviljon, NOVO DOBA, 31. V 1938 (vest).

—, Na XXI Biennalu u Veneciji Jugoslavija prvi put ima paviljon gde izlažu Becić, Babić, Rosandić, Milunović, Jama, 7 DANA, Zagreb, br. 24, 12. VI 1938 (vest).

Y. Z., XXI međunarodna izložba u Veneciji, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 9, VI 1938, str. 280—284 (prikaz, reprodukcije).

Dr. JASNA PERVAN, Umetnička izložba u Veneciji, XX VEK, Beograd, br. 7, IX 1938, str. 296—98 (vest).

I REPREZENTATIVNA SLOVENSKA RAZSTAVA V MARIBORU
(Didek, Jakopič, Jama, G. A. Kos, Kregar, Mihelič, Mušič, Sedej, Pavlovec i dr.), Maribor, Velika dvorana hotela Union, 5—26. jun.

mč., Razstava slovenske likovne umetnosti v Mariboru, SLOVENEC, Ljubljana, 9. VI 1938.

F. K. (FRAN KOS), Razstava slovenačke umetnosti v Mariboru, JUTRO, Ljubljana, br. 133, 10. VI 1938.

R. LOŽAR, Še ob umetniški razstavi v Mariboru, SLOVENEC, Ljubljana, br. 135, 15. VI 1938.

jad. (Jaro Dolar), Ob prvi reprezentativni slovenski razstavi likovnih umetnikov v Mariboru, EDINOST, Maribor, br. 20, 25. VI 1938.

F. ŠIJANEC, Prva reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov v Mariboru, OBZORJA, Maribor, 1938, sv. 1, str. 253—262.

UMETNOSTNA RAZSTAVA V OKVIRU XX MEĐUNARODNEGA KATOLIŠKEGA ESPERANTSKEGA KONGRESA
(Jakopič, Pavlovec, Sedej, i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, juli.

K. DOBIDA, Međunarodni katoliški esperantski kongres, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana knj. LVIII, 1938. str. 474.

UMETNOSTNA RAZSTAVA NA VELESAJMU „LJUBLJANA V JESENI"
(Jakopič, Pavlovec i dr.), Ljubljana, Velesajem, Paviljon G, 1—12. septembar.

F. K. KOS, Dve umetnostni razstavi, JUTRO, Ljubljana, br. 207, 7. IX 1938.

S. MIKUŽ, Umetnostna razstava na Velesejmu, SLOVENEC, Ljubljana, 11. IX 1938.

II RAZSTAVA UMETNIŠKE SKUPINE „TROJICE"
(G. A. Kos, M. Maleš, F. Gorše), Beograd, Umetnički paviljon, oktobar.

—, Razstava umetniške skupine A. G. Kos-Maleš-Gorše v Paviljonu „Cvijete Zuzorić" v Beogradu, UMETNOST, Ljubljana, br. 3—4, 9. X 1938.

RAZSTAVA „OTROK V SLIKI IN PLASTIKI"
(Jama, G.A. Kos, Pavlovec, Kregar, Mihelič, Pregelj, Sedej, Omersa i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 16. oktobar — 3. novembar.

S. MIKUŽ, Otrok v sliki i plastiki, SLOVENEC, Ljubljana, 26. X 1938.

XI JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Petrović, Konjović, Filakovac, Hakman, Perić, Ličenoski, Petrov, Šuput, Sv. Lukić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

—, XI jesenja izložba beogradskih umetnika, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, XI. 1938, br. 11, str. 872 (vest).

—, M. K. (Milan Kašanin), XI jesenja izložba, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 13, 1937—38, str. 412 (prikaz s reprodukcijama).

TODOR MANOJLOVIĆ, Izložbe u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić", NOVA SMENA, Beograd, br. 1, 1938, str. 8 (prikaz).

A. Č. (Aleksa Čelebonović), Izložbe, MLADA KULTURA, Beograd, br. 1, 3. III 1939, str. 62—65 (osvrt na izložbu).

JESENJA IZLOŽBA SARAJEVSKIH LIKOVNIH UMJETNIKA
(M. Todorović, V. Dimitrijević, Mujezinović, Šotra i dr.), Sarajevo, Foaje Narodnog pozorišta, novembar—decembar.

JOVAN KRŠIĆ, Jesenjska izložba sarajevskih slikara, PREGLED, Sarajevo, sv. 189—190, 11. XII 1938, str. 751—753 (prikaz).

B. JEVTIĆ, Jesenja izložba sarajevskih likovnih umetnika, POLITIKA Beograd, 10. XII 1938.

B. BENKOVIĆ, Izložba sarajevskih likovnih umetnika, NAŠA STVARNOST, Beograd, 1938, br. 13—14, str. 195—197.

II IZLOŽBA „DVANAESTORICE"
(Aralica, Bogdanović, Gvozdenović, Milosavljević, Milunović, Konjović, Tabaković, Hakman, Šimunović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

D. KRVAVAC, Dve slikarske izložbe (Izložba Dvanaestorice i izložba Bore Baruha), ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXVII, sv. 12—13, IX-X 1938, str. 169—171 (prikaz).

ĐORĐE POPOVIĆ, Izložba „Dvanaestorice", PRAVDA, Beograd, 6. XI 1938 (prikaz).

M. M. L'exposition du „Club des Douze" et L'Etait de notre Peinture, L'ECHO DE BELGRADE, Beograd, 9. XI 1938.

—, Izložba „Dvanaestorice" u Beogradu, NOVO DOBA, Split, 11. XI 1938 (vest).

MILAN KAŠANIN, Druga izložba Dvanaestorice, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 12, XI 1938, str. 376—379 (prikaz s reprodukcijama).

PJER KRIŽANIĆ, Izložba „Dvanaestorice,, u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 8. XII 1938 (prikaz).

Dr. J. PERVAN, Izložba „Dvanaestorice" u Beogradu, XX VEK, Beograd, br. 10, XII 1938, str. 783—784 (prikaz).

A. Č. (Aleksa Čelebonović), Izložbe, MLADA KULTURA, Beograd, br. 1, 3. III 1939, str. 62—65 (osvrt na izložbu).

IV RAZSTAVA UMETNIŠKE SKUPINE „TROJICE"
(F. Gorše, M. Maleš, G. A. Kos), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 4—24. decembar.

F. K. KOS, Razstava v Jakopičevem paviljonu, JUTRO, Ljubljana, br. 288, 13. XII 1938 (prikaz)

S. MIKUŽ, Razstava Kos-Maleš-Gorše, umetnostna razstava V Jakopičevem paviljonu, SLOVENEC, Ljubljana, 21. XI 1938.

JOŽA GREGORIČ, Razstava G. A. Kos, M. Maleš in F. Gorše, DOM IN SVET, Ljubljana, knj. 51, 1939, str. 112.

IZLOŽBA „POLA VIJEKA HRVATSKE UMJETNOSTI"
(Aralica, Becić, Bulić, Filakovac, Gecan, Gliha, Grdan, Herman, Job, Junek, Mujadžić, Mujezinović, Parać, Plančić, Šimunović, Šohaj, Tartalja, Uzelac, Vidović i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 18. decembar 1938 — 31. januar 1939.

—, Pola vijeka hrvatske umjetnosti (katalog), Zagreb, 1938—39.

—, Na izložbi „Pola vijeka hrvatske umjetnosti", JUTARNJI LIST, Zagreb, 16. VIII 1938 (vest).

—, Sa izložbe u Zagrebu „Pola vijeka hrvatske umjetnosti", NOVO DOBA, Split, 30. XII 1938 (prikaz).

V. M. (Verena Manč), Pola vijeka hrvatske umjetnosti 1888—1938, OBZOR, Zagreb, 30. XII 1938 i 14. I 1939 (prikazi).

mk. (Zdenka Munk), „Pola vijeka hrvatske umjetnosti". Izložba u Domu likovnih umjetnosti Kralja Petra I Velikog Oslobodioca, NOVOSTI, Zagreb, 1. I 1939.

—, Sa izložbe u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 5. I 1939 (prikaz grafičke sekcije).

—, Sa izložbe u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 7. I 1939 (o splitskim slikarima).

—, Sa izložbe u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 12. I 1939 (o materijalnom uspehu izložbe).

M. D, Izložba „Pola vijeka hrvatske umjetnosti", HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 28. I 1939 (prikaz).

—, Otkup Nj. V. Kn. Namesnika Pavla sa izložbe „Pola vijeka hrvatske umetnosti" u Zagrebu, POLITIKA, Beograd, 2. II 1939 (spisak otkupljenih dela).

—, Talijani o zagrebačkoj izložbi, NOVO DOBA, Split, 3. II 1939 (osvrt Enrica Rizzinia u italijanskoj štampi).

V. M. (Verena Manč), Pola vijeka hrvatske umjetnosti, OBZOR, Zagreb, 4. II 1939 (prikaz arhitekture i vajarstva).

—, Zagrebačka izložba „Pola vijeka hrvatske umjetnosti" zatvorena, NOVO DOBA, Split, 1. III 1939 (vest).

—, Pola vijeka hrvatske umjetnosti, NOVO DOBA, Split, 22. III 1939 (izveštaj o rezultatu izložbe).

DAGMAR GULIĆ, Ob razstavi „Pol stoletja hrvatske umetnosti", LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, br. 3—4, 1939, str. 174—178 i br. 5—6, 1939, str. 275—276 (prikazi).

LJUBO BABIĆ, Pola vijeka hrvatske umjetnosti, PEČAT, Zagreb, br. 1—2, 1939, str. 50—62 (prikaz).

EDO ČALIĆ, Hrvatska likovna umetnost, XX VEK, Beograd, br. 4, IV 1939, str. 540—552 (veoma opširan pregled hrvatske umetnosti povodom izložbe „Pola vijeka...").

ANTE MARIĆ, Povodom izložbe „Pola vijeka hrvatske umjetnosti" u Zagrebu, VIDICI, Beograd, br. 5. 1939, str. 143—144 (prikaz).

HE-MA. (Marija Hanževački), Pola vijeka hrvatske umjetnosti: II deo od Račića do danas, NOVA RIJEČ, Zagreb, 1939, br. 111—112, str. 6—7 (prikaz).

VLADISLAV KUŠAN, 50. godina hrvatske umjetnosti, MISEL IN DELO, Ljubljana, br. 3—4, 1939, str. 107—115 (prikaz).

VIII IZLOŽBA LIKOVNE SEKCIJE DRUŠTVA ZA UNAPREĐENJE NAUKE I UMETNOSTI
(Aralica, Babić, Becić, Bijelić, Čelebonović, Milunović, Mujadžić, Z. Petrović, Tabaković, Tartalja i dr.), Osijek, Bivša Županija, 22. decembar 1938 — januar 1939.

—, Izložba u Osijeku, NOVO DOBA, Split. 7. XII 1938.

—, Izložba savremene umjetnosti u Osijeku, OBZOR, Zagreb, 30. XII 1938 (vest, spisak izlagača).

—, Izložba u Osijeku likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, NOVO DOBA, Split, 31. XII 1938 (vest).

XV IZLOŽBA GRUPE „OBLIK"
(Bijelić, Aralica, Konjović, Radović, Tartalja, Ličenoski, Martinoski, Šerban, Huter, Šimunović, Gecan, Graovac i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 18. decembar 1938— 5. januar 1939.

—, Petnaesta izložba umetničkog društva „Oblik", POLITIKA, Beograd, 18. XII 1938 (vest).

PJER KRIŽANIĆ, Izložba „Oblik", POLITIKA, Beograd, 29. XII 1938 (prikaz).

ĐORĐE POPOVIĆ, Odnos izlagača iz „Oblika" i novih tendencija i pregnuća mladih umetnika, PRAVDA, Beograd, 30. XII 1938 (prikaz)

M. K. (Milan Kašanin), XV izložba „Oblika", UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 1, I 1939, str. 27—28 (o grupi Oblik uopšte, prikaz, reprodukcije).

A. Č. (Aleksa Čelebonović), Izložbe, MLADA KULTURA, Beograd, br. 1, 3. III 1939, str. 62—65 (osvrt na izložbu).

1939.

IZLOŽBA GRUPE SLIKARA IZ BOSNE
(M. Todorović, Mujezinović, Ozmo i dr.), Beograd, Umetničk ipaviljon, februar.

N. N., Dve slikarske izložbe u Umetničkom paviljonu, XX VEK, Beograd, br. 2, II 1939, str. 307—308 (prikaz).

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA IZ PARIZA
(Lubarda, Dimitrijević, Šuput, Milosavljević, Kujačić, Debenjak i dr.), Pariz, Galeria Bernheim Jeune, 13—24. mart.

—, Izložba u Parizu jugoslovenskih umjetnika, NOVO DOBA, Split, 17. III 1939 (vest).

L. B-c, Na razstavi jugoslovanskih umetnikov v Parizu, SLOVENSKI DOM, Ljubljana, 29. III 1939.

PETROV M., Izložba jugoslovenskih slikara i vajara u Parizu, POLITIKA, Beograd, 26. III 1939.

RAZSTAVA SLOVENSKE MODERNE UMETNOSTI
(Maleš, Sedej i dr.), Milano, Casa d'Artisti, via Manzoni, 28. mart — 10. april.

—, Razstava slovenske moderne umetnosti v Milanu, UMETNOST, Ljubljana, br. 9—10, 5. VI 1939 (vest o otvaranju, spisak izlagača, citati iz italijanske štampe, reprodukcije).

XXIII IZLOŽBA „LADE"
(Lubarda, Perić, Vukotić, Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

—, Dvadesettreća izložba „Lade" biće otvorena u nedelju, POLITIKA, Beograd, 14. IV 1939 (vest).

R. B., Izložbu „Lade" otvorio je ministar trgovine g. Tomić, POLITIKA, Beograd, 17. IV 1939 (vest).

PJER KRIŽANIĆ, Umetničke izložbe za poslednjih mesec dana, POLITIKA, Beograd, 9. V 1939 (osvrt).

M. K. (Milan Kašanin), Izložba „Lade", UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 5, V 1939, str. 158 (osvrt na izložbu, reprodukcije).

LIKOVNA RAZSTAVA (UMETNIŠKI KLUB V MARIBORU)
(Z. Mušič, F. Mihelič i dr.), Maribor, 16—26. april.

FRAN ŠIJANEC, Likovna razstava II umetnostnega tedna v Mariboru, OBZORJA, Maribor, knj. II, 1939, str. 262—265.

XI PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Aralica, Bijelić, Vukotić, Gecan, Graovac, Tartalja, Jama, Ličenoski, Lubarda, Lukić, Martinoski, Nikolajević, Becić, Petrić, Z. Petrović, Petrov, Đ. Popović, Radović, Sedej, Uzelac, Filakovac, Hakman, Huter, Šimunović, Šuput i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 14. maj — 7. jun.

—, Prolećnu izložbu otvorio je juče ministar prosvete g. Steva Ćirić, POLITIKA, 15. V 1939 (vest).

PJER KRIŽANIĆ, Jedanaesta prolećna izložba u Paviljonu „Cvijete Zuzorić", POLITIKA, 20. V 1939 (prikaz).

ĐORĐE POPOVIĆ, XI prolećna izložba: u znaku napretka, PRAVDA, Beograd, 11. VI 1939 (prikaz).

R., Izložbe, MLADA KULTURA, Beograd, br. 3—4, 14. VI 1939, str. 271—274 (prikaz).

SAVA POPOVIĆ, Prolećna izložba u Beogradu, XX VEK, Beograd, knj. III, br. 5, 1939 (prikaz).

S. RAŠIĆ, Jedanaesta prolećna izložba, UMETNOST I KRITIKA, Beograd, br. 3, VI 1939, str. 173—174 (prikaz).

PAVLE VASIĆ, XI prolećna izložba i Salon nezavisnih umetnika, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 6, VI 1939, str. 182—186 (prikaz, reprodukcije).

—, Otkup Nj. V. K. Namesnika Pavla sa Jedanaeste prolećne izložbe jugoslovenskih slikara i vajara, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 6, VI 1939, str. 181 (spisak otkupljenih dela, reprodukcije).

IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA IZ PARIZA
(Lubarda, Dimitrijević, Šuput, Milosavljević, Kujačić, Debenjak i dr.), Hag, Galerija savremene umetnosti, 17. juni — 17 juli.

—, Tentoons telling Joegoslavische Schilders, HAAGSCHE COURANT, Hag, 29. VI 1939.

—, Zuid-slavische Schilders, NIEUWE ROTTERDAMSCHE, Roterdam, 30. VI 1939.

—, Pariska grupa jugoslovenskih umetnika priredila je uspelu izložbu u Holandiji, POLITIKA, Beograd, 22. VIII 1939.

IZLOŽBA SAVREMENE VOJVOĐANSKE SLIKARSKE UMETNOSTI
(B. Bogdanović, Konjović, Nikolajević, Z. Petrović, Radović, Tabaković, Šuput i dr.), Novi Sad, Spomen-dom Kralja Aleksandra, oktobar,

—, U Novom Sadu otvorena izložba savremene vojvođanske slikarske umetnosti, POLITIKA, Beograd, 11. X 1939.

U., Prve jesenje izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 9, 1939, str. 255 (vest).

XIV IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Becić, Bulić, Herman, Šohaj, Šulentić, i dr.), Zagreb, Dom likovnih umjetnosti, 21. oktobar — 25. novembar.

—, Izložba Hrvatskih umjetnika u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 14. X 1939 (vest).

—, Izložba Hrvatskih umjetnika u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 24. X i 12. XI 1939.

—, Zašto Babić ne izlaže na četrnaestoj izložbi hrvatskih umjetnika u Zagrebu, NOVO DOBA, Split, 29. X 1939 (objašnjenje).

V. M. (Verena Manč), XIV izložba hrvatskih umjetnika, OBZOR, Zagreb, 22. XI 1939.

—, XIV izložba hrvatskih umjetnika, IZRAZ, Zagreb, br. 9, 1939, str. 482 (vest).

Sel. M. (Milan Selaković), XIV izložba hrvatskih umjetnika, PREGLED, Sarajevo, knj. XVI, sv. 193, 1940, str. 59—61.

MAHMUD KONJHODŽIĆ, Slikarski radovi grupe hrvatskih umjetnika koju vode gg. Babić i Hegedušić, izazivali su opštu pažnju zagrebačke publike, POLITIKA, Beograd, 29. XI 1939.

XII JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Vlajić, Vukotić, Graovac, Lukić, Lubarda, Nikolajević, Perić, Đ. Popović, Radović, Sokić, B. Stanković, Filakovac, Huter, Čelebonović, Šuput i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, novembar.

R. B., Dvanaestu jesenju izložbu otvorio je svojim govorom predsednik beogradske opštine g. Vojin Đurišić, POLITIKA, Beograd, 6. XI 1939 (vest).

P. KRIŽANIĆ, Dvanaesta jesenja izložba, POLITIKA, Beograd, 9. XI 1939 (prikaz).

—, Dvanaesta jesenja izložba slikarskih i vajarskih radova, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 11, XI 1939, str. 738—739 (vest).

PAVLE VASIĆ, Dvanaesta jesenja izložba, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, knj. II, 1939, str. 316—318 (prikaz, reprodukcije).
SAVA POPOVIĆ, XII izložba slikarskih i vajarskih radova beogradskih umetnika, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. LIX, br. 1, 1. I 1940, str. 59—62 (prikaz).

XVI IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Babić, Kovačević, Stupica, Z. Mušič i dr.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. novembar — 3. decembar.

—, Zagrebačka izložba Radauša i XVI izložba grupe hrvatskih umjetnika, NOVO DOBA, Split, 21. XI 1939.

—, Šetnja kroz jednu slikarsku izložbu, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 26. XI 1939.

V. M. (Verena Manč), Izložba hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu na trgu Kralja Tomislava, OBZOR, Zagreb, 9. XII 1939 (prikaz).

M. K., Motivi grupe hrvatskih umjetnika da na svojoj XVI izložbi prikažu dječje slikarske radove, NOVOSTI, Zagreb, 16. XII 1939.

—, Izložba hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu, NOVOSTI, Zagreb, 7. I 1940.

M. SEL. (MILAN SELAKOVIĆ), XVI izložba hrvatskih umjenika, PREGLED, Sarajevo, sv. 193, I 1940, str. 59—61 (prikaz).

UMETNIŠKA RAZSTAVA V CELJU
(Didek, Klemenčič, Stupica), Celje, Mala dvorana celjskog doma, 10—24. decembar.

F. E., Umetniška rasztava v Celju, SLOVENEC, Ljubljana, br. 285, 14. XII 1939.
F. ŠIJANEC, Trije mladi slikari, Zoran Didek, Dore Klemenčič, Gabrijel Stupica, JUTRO, Ljubljana, br. 296, 21. XII 1939.

1940.

IZLOŽBA „DESETORICE"
(Antić, Vlajić, Graovac, Nikolajević, Ribar, Sokić, A. Čelebonović, Šuput i dr.), Beograd, Umetnički paviljon ,februar.

ZVONIMIR KULUNDŽIĆ, Dve izložbe mladih, Izložba Desetorice i g-djice Milice Lozanić, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 3. II 1940, str. 252—255 (prikaz).

D. GAL, Izložba mladih umetnika, MLADA KULTURA, Beograd, br. 7, IV 1940, str. 74—79 (prikaz).

PETAR LUBARDA, Izložba desetorice mladih likovnih umetnika u Paviljonu, PRAVDA, Beograd, 1940, br. 12 605.

JUBILEJNA UMETNOSTNA RAZSTAVA
(povodom 40. godišnjice I slovenačke umetničke izložbe 1900. u Mestnem domu u Ljubljani). (Didek, Kregar, Mihelič, Omersa, Sedej, Stupica, Jama, Jakopič, G. A, Kos i dr.), Ljubljana, Jakopičev paviljon, 31. mart — 21. april.

—, V Jakopičevem paviljonu je bila denes otprta jubilejna umetniška razstava, SODOBNOST, Ljubljana, br. 74, 1. IV 1940.

FR. MESESNEL, Jubilejna umetnostna razstava, SODOBNOST, Ljubljana, br. 8, 1940, str. 371—375.

—, Jubilejna razstava slovenske umetnosti, DOM IN SVET, Ljubljana, 1940. knj. LII, str. 314.

K. DOBIDA, Ljubljanska umetnostna sezona, Jubilejna razstava, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, knj. LX, 1940, str. 486—487.

XXIV IZLOŽBA „LADE"
(Vukotić, Lubarda, Perić, Đ. Popović i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, april.

D. G., Naša najstarija slikarka o izložbi „Lade", VREME, Beograd, 2. IV 1940.

—, Jubilarna izložba „Lade" (35 godina rada), POLITIKA, Beograd, 6. IV 1940 (istorijat „Lade", izlagači).

—, Jubilarna izložba „Lade" otvara se danas, POLITIKA, Beograd, 7. IV 1940 (vest).

—, Izložbu „Lade" otvorio ministar prosvete g. Božidar Maksimović, POLITIKA, Beograd, 8. IV 1940 (opis vernisaža).

P. KRIŽANIĆ, Dvadesetčetvrta izložba „Lade", POLITIKA, Beograd, 14. IV 1940 (prikaz).

SAVA POPOVIĆ, Izložba „Lade" ,SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. LIX, br. 8, 16. IV 1940, str. 59—62.

Y. Z., XXIV izložba „Lade", UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 4—5, IV-V 1940, str. 156 (opširnija informacija).

UMETNIČKA IZLOŽBA
(Ličenoski, Martinoski i dr.), Skoplje, Oficirski dom, maj.

XII PROLEĆNA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKIH UMETNIKA
(Vidović, Lubarda, Konjović, Martinoski, Graovac, Z. Petrović, S. Lukić i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 19. maj — 10. jun.

SAVA POPOVIĆ, Dvanaesta prolećna izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. LX, br. 3, 1. VI 1940, str. 221—223 (prikaz).

TODOR MANOJLOVIĆ, Dvanaesta prolećna izložba u Beogradu, VREME, Beograd, 9. VI 1940 (prikaz).

J. LUBARDA, Dvanaesta prolećna izložba jugoslovenhsih slikara i vajara, PRAVDA, Beograd, 23. VI 1940.

ĐORĐE ORAOVAC, Razmišljanja povodom Dvanaeste prolećne izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 6—7, 6. VII 1940, str. 216—219 (o pojedinim umetnicima, reprodukcije).

—, Prolećne izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 6—7, VI i VII 1940 (o prodatim slikama).

SAVA POPOVIĆ, Još o XII prolećnoj izložbi, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. LX, br. 6—7, 17. VII i 1. VIII 1940, str. 525—528 (razmišljanja o umetnosti).

I GODIŠNJA IZLOŽBA HRVATSKIH UMJETNIKA
(Tiljak, Postružnik, Šimunović, Becić, Babić, Bulić, Gecan, Herman, Junek, Mujadžić, Parać, Šestić, Mezdjić, Miše i dr.), Zagreb, Dom likovnih umjetnika, 19. maj — 22. jun.

—, Godišnja izložba hrvatskih umjetnika, VEČER, Zagreb, 1. VI 1940 (vest).

—, Prva godišnja izložba hrvatskih umjetnika produljena radi velikog interesa publike do srpnja 1940, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 4. VI 1940.

IVO Š-L (Šrepel), Slikari i grafičari na Prvoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 9. VI 1940 (prikaz).
IVO Š-L (Šrepel), Kipari na Prvoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika, JUTARNJI LIST, Zagreb, 12. i 16. VI 1940 (prikazi).

V. M. (Verena Manč), Prva godišnja izložba hrvatskih umjetnika u Domu likovnih umjetnosti na trgu Kralja Tomislava, OBZOR, Zagreb, 28. VI 1940 (prikaz).

UMETNIŠKA RAZSTAVA
(F. Pavlovec, B. Jakac E. Deržaj), Ljubljana, avgust.

XXII BIJENALE U VENECIJI
(B. Popović, M. Tartalja, M. Uzelac, P. Milosavljević, M. Sedej i F. Kršinić), Venecija, jun—septembar.

—, Na Bijenale u Mlecima učestvovati će: Kršinić, Tartaglia, Lubarda, Uzelac, Milosavljević i Sedej, NOVO DOBA, Split, 9. V 1940 (vest).

—, Sa Mletačke biennale, NOVO DOBA, Split, 8. VI 1940 (kritika Uga Cettia o našim umetnicima).

—, O našima sa Biennale, NOVO DOBA, Split, 14. VI 1940 (osvrt Silvia Benca).

—, Sa Mletačke Biennale, NOVO DOBA, Split, 17. VI 1940 (izjava Sedeja).

MILAN KAŠANIN, XXII biejenalna izložba u Veneciji, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, VI—VII 1940, br. 6—7, str. 220—222 (prikaz s reprodukcijama).

—, La biennale, NOVO DOBA, Split, 1. XI 1940 (R. Nouveller o našim umetnicima).

UMETNIŠKA RAZSTAVA »LJUBLJANA V JESENI«
(Jakopič, Mušič, Pavlovec, Sedej i dr.), Ljubljana, Velesejem, Paviljon F, 31. avgust—9. septembar.

IZLOŽBA »DESETORICE«
(Antić, Vlajić, Graovac, Nikolajević, Ribar, Sokić, A. Čelebonović, Šuput i dr.), Zagreb, Dom likovnih umjetnosti, septembar—oktobar.

V. M. (Verena Manč), Desetorica iz Beograda, OBZOR, Zagreb, 20. IX 1940 (prikaz).

—, Prva izložba grupe Desetorice beogradskih slikara u Zagrebu, 7 DANA, Zagreb, 22. IX 1940, br. 38.

M. K., Grupa mladih beogradskih slikara izlaže u Zagrebu, NOVOSTI, Zagreb, 28. IX 1940.

M., Prve jesenje izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 8, X 1940, str. 254 (vest).

XV IZLOŽBA GRUPE HRVATSKIH UMJETNIKA
(Becić, Bulić, Šeferov, Šohaj, Aralica, Šulentić i dr.), Zagreb, Dom likovnih umjetnika, 19—31. oktobar.

—, Osam prominenata izlaže u Domu likovnih umjetnosti, VEČER, Zagreb, 19. X 1940 (osvrt).

V. M. (Verena Manč), XV izložba grupe hrvatskih umjetnika i posmrtna izložba Hinka Juna u Domu likovnih umjetnosti, OBZOR, Zagreb, 26. X 1940 (prikaz).

IZLOŽBA ČETVORICE MLADIH BOSANSKIH SLIKARA
(Mujezinović, Dimitrijević, Ozmo i Štetić), Sarajevo, Sokolski dom, oktobar.

J. K. (Jovan Kršić), Izložba slika četvorice mladih bosanskih slikara, JEVREJSKI GLAS, Sarajevo, 1940, br. 30, str. 7 (prikaz).

Hd (Hamid Dizdar), Osvrt na izložbu Voje Dimitrijevića, Ismeta Mujezinovića, Danijela Ozme i Rizaha Štetića, JUGOSLOVENSKA POŠTA, Sarajevo, 1940, br. 3455.

UMETNIČKA IZLOŽBA
(Ličenoski, Martinoski i dr.), Skoplje, Ofisircki dom, oktobar—novembar.

U., Prve jesenje izložbe, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 8, X 1940, str. 254 (vest).

XIII JESENJA IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA
(Radović, Graovac, Lukić, Đ. Popović, Filakovac, Perić, Hakman i dr.), Beograd, Umetnički paviljon, 10—28. novembar.

—, Otvaranje XIII jesenje izložbe beogradskih umetnika, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 11—12, XI—XII 1940, str. 941 (vest).

ZVONIMIR KULUNDŽIĆ, Kritički osvrt na XIII jesenju izložbu beogradskih umetnika, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, br. 11—12, XI—XII 1940, str. 941—942 (prikaz).

F. P. V., XIII jesenja izložba, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XXX, sv. 32—39, V—XII 1940, str. 224—227 (prikaz).

ĐORĐE ORAOVAC, XIII jesenja izložba, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, br. 9, XI 1940, str. 283—285 (prikaz s reprodukcijama).

SRETEN MARIĆ, Mladi na jesenjoj izložbi, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, knj. LXI, br. 8, 16. XII 1940, str. 623—625.

1941.

UMETNIŠKA RAZSTAVA MODERNE SLOVENSKE OBLIKUJOČE UMETNOSTI V PTUJU
(Maleš, G. A. Kos, Mušič, Kregar, Mihelič, Pavlovec, Sedej, Pregelj i dr.), Ptuj, 9—25. mart.

IZLOŽBA SARAJEVSKE PETORICE
(Dimitrijević, Ozmo, Mujezinović, Petrović, M. Todorović), Sarajevo, mart.

MILIVOJE STEFANOVIĆ, Petoro sarajevskih slikara koji ovih dana izlažu pružili su osvedočenje o nesumnjivoj vrednosti svojih stvaralačkih napora, PRAVDA, Beograd, 11. II 1941.

JOVAN KRŠIĆ, Slike sarajevske petorice, PREGLED, Sarajevo, sv. 206, II 1941, str. 118—120.

Literatura

LJUBO BABIĆ, *O našem likovnom izrazu*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1929, br. 3, str. 196—202 (o inostranim uticajima na hrvatsku umetnost, o nacionalnom stilu u umetnosti)

ĐURO TILJAK, *Zapad i istok likovnih problema*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1930, br. 2

JOSIP DRAGANIĆ, *O slikarstvu u Jugoslaviji*, KNJIŽEVNE NOVINE, Zagreb, 1930, br. 11, str. 1—2

Frst. (FRANCE STELE), *Ljubo Babić — hrvatski slikari od impresionizma do danas*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1930, sv. 5—6 str. 174

KUS NIKOLAJEV MIRKO, *Ljubo Babić i hrvatska moderna umjetnost*, SOCIJALNA MISAO, Zagreb, 1930, br. 5, str. 79—80

SRETEN STOJANOVIĆ, *Savremeni izraz u umetnosti*, POLITIKA, Beograd, 15. VII 1930.

RUDE IVANKOVIĆ, *Osvrt na stanje naše likovne umjetnosti*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, oktobar 1930, br. 10 str. 477 i 478.

JOVAN ZONJIĆ, *Slikar pred ukusom publike*, STOŽER, Beograd, februar 1931. br. 2, str. 70—71 (neorganizovani likovni život, nerazumevanje savremene likovne umetnosti kod publike)

MIHAILO DELIBAŠIĆ, *Problem umetničkog organizovanja*, PREGLED, Sarajevo, 16. februar 1931. sv. 86 str. 99—101 (socijalni položaj umetnika)

TODOR MANOJLOVIĆ, *Novi putevi i vidici slikarstva*, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, oktobar-novembar 1931, knj. 330, sv. 1—2, str. 1—5.

LJUBO BABIĆ, *Kratki pregled likovnog života kod Hrvata*, HRVATSKI LIST, Zagreb, 1931, br. 94 str. 25—27

BRATKO KREFT, *Položaj likovnih umetnika u Sloveniji — kratak uvod iz članka o Franu Tratniku*, STOŽER, Beograd, decembar 1931. br. 12, str. 355—356.

SAVA POPOVIĆ, *Razmišljanja o umetnosti zapada i o našoj*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 17. januar 1932. br. 3, str. 39—42; 31. januar 1932, br. 5, str. 71—73; 7. februar 1932, br. 6, str. 89—91; 28. februar 1932, br. 9, str. 137—138; 6. mart 1932, br. 10, str. 155—156; 13. mart 1932, br. 11, str. 164—165; 20 mart 1932, br. 12, str. 189—190; 10. april 1932, br. 15, str. 238—239; 24. april 1932, br. 17. str. 272—273.

N. J. (Rastko Petrović), *Martinoski, Zora Popović, Gvozdenović. Heroizam i mučeništvo pravih slikara*, POLITIKA, Beograd, 22. februar 1932. (o socijalnom položaju umetnika)

SAVA POPOVIĆ, *Misli o našoj likovnoj umetnosti*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 17. april 1932, br. 16. str. 255—257. (o nacionalnom stilu u umetnosti)

SAVA POPOVIĆ, *Naša savremena umetnost*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 12. jun 1932, br. 24 str. 385—386 i 19. jun 1932, br. 25 str. 401—402 (O Milunoviću, Čelebonoviću, Uzelcu, Jobu, Jakopiču, Tartalji, Gvozdenoviću, Hakmanu i umetnosti uopšte)

MIHA MALEŠ, *Umetničko življenje u Zagrebu*, SLOVENEC, Ljubljana, 1932, sv. 229, str. 2

FRANCE STELE, *Slikarstvo kod slovenaca*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1932, br. 9, str. 537—543 (Pregled umetnosti od kraja XIX veka do 1932)

P. J. ODAVIĆ, *Književnost i umetnost*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 12. mart 1933, br. 11, str. 171—172 (izrazito nepovoljna gledišta o modernoj umetnosti)

SAVA POPOVIĆ, *Jugoslovenska umetnost i njena kritika*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 18. jun 1933. br. 25, str. 397—399 (o modernoj umetnosti i o likovnoj kritici)

SAVA POPOVIĆ, *Zašto nemamo svoje savremene umetnosti?* NARODNA ODBRANA, Beograd, 13. avgust 1933, br. 33, str. 513—514. (o likovnoj kritici kod nas)

P. J. ODAVIĆ, *Kritika umetničkih dela*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 13. avgust 1933, br. 33, str. 513—515 (o likovnoj kritici)

SAVA POPOVIĆ, *Akademski slikar ili živopisac?* NARODNA ODBRANA, Beograd, 3. septembar 1933. br. 36 str. 561—652 (o nacionalnom stilu umetnosti, o grupi »Oblik« i grupi »Zograf«)

H. P. (Hijacint Petris) *Francuska umjetnost i Hrvati, razgovor sa prof. g. Ljubom Babićem povodom izložbe francuske umjetnosti*, 15 DANA, Zagreb, 1933, br. 3, str. 43—44.

FRANCE STELE, *Theme-Becker*, Allgemeines. Lexikon der bildendem Künstler, Leipzig, 1933.

LJUBO BABIĆ, *Sodobno hrvatsko slikarstvo*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1934. sv. 6—7 str. 341—349

IVO KOZARČANIN, *Umjetnost kod Hrvata*, 15 DANA, Zagreb 1935, br. 3—8, str. 99

dr JOSIP DRAGANIĆ, *Prikazi o umjetnosti*, Zagreb, 1935. (O Plančiću, Mujadžiću, Motiki i dr)

LJUBO BABIĆ, *Pregled hrvatske umjetnosti*, OBZOR SPOMEN-knjiga, Zagreb, 1935, str. 149—153

TOMISLAV KRIZMAN, *Kriza likovne umjetnosti i životne prilike umjetnika*, JAVNOST, Beograd, 21. mart 1936, br. 12, str. 275—277

RADIVOJ REHAR, *Likovna umetnost v povojnem Mariboru*, UMETNOST, Ljubljana, 1936—1937. br. 1, str. 4—5 (Kratki istorijat umetničkog života u Mariboru, osnivanje klubova Grohar i Brazda, o članovima tih klubova i puno reprodukcija)

P. J. ODAVIĆ, *Moderno slikarstvo*, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, februar 1937, br. 5, str. 193—195

ANTE MARIĆ, *Umjetničke organizacije i stanje naše umjetnosti*. JAVNOST, Beograd, 17. april 1937, br. 16, str. 301—303.

—, *Umetničke prilike u Beogradu*, ŽIVOT I UMETNOST, Beograd, maj 1937, br. 8, str. 235—236.

ANTE MARIĆ, *Naša savremena kritika*, JAVNOST, Beograd, 19. jun 1937, br. 25, str. 475—477

—, *4+5 generacija*, UMETNOST, Ljubljana, novembar-decembar 1937. br. 3—4, str. 34—38. (Razgovor slikara Maleša i Mušiča o četvrtoj i petoj generaciji slovenačkih umetnika)

VLADISLAV KUŠAN, *O hrvatskom likovnom životu i našem izrazu*, SAVREMENIK, Zagreb, februar 1938, br. 2, str. 191—195.

PREDRAG MILOSAVLJEVIĆ, *Nekoliko reči o slikarskoj materiji*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, maj 1938, br. 8, str. 227—231.

VLADISLAV KUŠAN, *O gledanju likovnih manifestacija u likovnoj sezoni*, SAVREMENIK, Zagreb, jun 1938, br. 6, str. 579—584 (o likovnoj kritici, o Babiću, Beciću, Juneku, Hermanu i Motiki)

ĐORĐE POPOVIĆ, *Uticaj francuske umetnosti na slikarstvo u Beogradu, francuska škola i pokret nezavisnih umetnika*, PRAVDA, Beograd, 17. oktobar 1938.

PREDRAG MILOSAVLJEVIĆ, *Boja kao slikarski fenomen*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, oktobar 1938, br. 11, str. 324—327.

ANTE PADOVAN, *Novi putevi naše likovne umjetnosti*, HRVATSKA STRAŽA, Zagreb, 1938, br. 291, str. 21.

PREDRAG MILOSAVLJEVIĆ, *Boje kao slikarsko sredstvo*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, juli 1939, br. 7, str. 193—197.

KRSTO HEGEDUŠIĆ, *Negativne pojave našeg likovnog života*, PEČAT, Zagreb, 1939, br. 10—12, str. 404—417.

VLADISLAV KUŠAN, *Pedeset godina hrvatske umjetnosti*, HRVATSKA REVIJA, 1939, br. 4, str. 182—190. (opširni prikaz hrvatske umetnosti)

FRANCE STELE, *Slovenska likovna umetnost* 1918—1938, Jubilejni zbornik Slovenije, Ljubljana, 1939.

VLADISLAV KUŠAN, *O umetnosti, umetnicima i publici*, SAVREMENIK, Zagreb, 15. februar 1940, br. 4. str. 111—114.

MILO MILUNOVIĆ, *O pokretu i drugim raznim činjenicama u likovnoj umetnosti*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, mart 1940, br. 3, str. 65—71

PREDRAG MILOSAVLJEVIĆ, *O nemoći i snazi slikarskih izraza*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, mart 1940, br. 3, str. 87—92

BRANKO POPOVIĆ, *O umetničkom obliku*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, april-maj 1940, br. 4—5, str. 97—104.

BRANKO LAZAREVIĆ, *Umetnost i priroda*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, april-maj 1940, br. 4—5, str. 121—129 (naturalističke teorije o umetnosti)

SAVA POPOVIĆ, *O kritici likovne umetnosti*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1. maj 1940, knj. LX, br. 1, str. 64—67.

BRANKO LAZAREVIĆ, *Podražavanje prirodi*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, novembar 1940. br. 9, str. 257 (naturalističke teorije o umetnosti)

M. ŠEPER, *Novije hrvatsko slikarstvo* (iz perspektive moderne evropske umjetnosti), HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, 1940, br. 5.

PAVLE LAGARIĆ, *Kritike I. Portreti i skice iz naše umetnosti*, Beograd, 1940. Privrndnik

VLADISLAV KUŠAN, *Ars et Artifex, Studije i eseji*, Zagreb, 1941.

FRANCE STELE, *Slovenski lesorez*, Ljubljana, 1942.

FRAN ŠIJANEC, *Slovensko slikarstvo in kiparstvo od impresionizma do novejše dobe*, UMETNIŠKI ZBORNIK, Ljubljana, 1943. br. 1, str. 141—168.

IVO ŠREPEL, *Hrvatska umjetnost*, Zagreb, 1943.

LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943.

GRGA GAMULIN, *Povodom izložbe slikarstva i kiparstva Jugoslavije* XIX *i* XX *veka*, HRVATSKO KOLO, Zagreb, 1946.

FRANCE STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana, 1949. Slovenski knjižni zavod

ĐORĐE POPOVIĆ, *Beogradsko slikarstvo i vajarstvo, 1920—1940*, LIK, Beograd, 1. mart 1951.

MOMČILO STEVANOVIĆ, *Put srpskog slikarstva*, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1952. br. 6.

Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva, katalog izložbe, Zagreb, 1953.

FRANCE MESESNEL, *Umetnost in kritika*, Ljubljana, 1953.

RADOSLAV PUTAR, *U modernoj galeriji »Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva«*, NAPRIJED, Zagreb, 29. maj 1953.

SLAVKO BATUŠIĆ, *Srpski slikari na izložbi »Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva«*, NAPRIJED, Zagreb, 29. maj 1953.

MIĆA BAŠIĆEVIĆ, *Srpsko slikarstvo između Nadežde i Lubarde*, NAPRIJED, Zagreb, 12. jun 1953.

MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, Beograd, 1953, PROSVETA

MIĆA BAŠIĆEVIĆ, *Između impresionizma i apstraktne umetnosti*, KRUGOVI, Zagreb, 1953. br. 6

STANISLAV VINAVER, *Još jednom pola veka jugoslovenskog slikarstva*, UMETNOST I KRITIKA, Beograd, 1. januar 1954.

MIODRAG B. PROTIĆ, *Savremenici I*, Beograd, 1955. Nolit

MIODRAG B. PROTIĆ, *Od kubizma do apstrakcije*, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1957. br. 14

ZORAN KRŽIŠNIK, *Neke tendencije našeg ekspresionizma*, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1957. br. 14

Dr PAVLE VASIĆ, *Umetničke grupe u Srbiji*, UMJETNOST, Zagreb, 1958, br. 10, str. 10 (o grupama »Lada«, »Oblik«, »Dvanaestorica« i o nezavisnim umetnicima)

Enciklopedija likovnih umetnosti. Izdanje i naklada Leksikografskog zavoda SFRJ, Zagreb, 1959, 1962, 1964, 1966.

60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj, Katalog jubilarne izložbe, Zagreb, 1961, Umjetnički paviljon

FRAN ŠIJANEC, *Sobodna slovenska likovna umetnost*, Maribor, 1961. Založba Obzorja,

MOMČILO STEVANOVIĆ, *Predgovor za katalog Spomen-zbirke Pavla Beljanskog*, Novi Sad, 1961. (drugo izdanje 1962)

MIODRAG B. PROTIĆ, Savremenici II, Beograd, 1964. Nolit *Moderna galerija*, Monografija, Ljubljana, 1964.

VELJKO ĐURIĆ, *Slikari i vajari iz Crne Gore*, Umjetnička galerija, Cetinje, 1964.

Muzej savremene umetnosti, Monografija, Beograd, 1965.

ALEKSA ČELEBONOVIĆ, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Beograd, 1965, Jugoslavija

MARIJA PUŠIĆ, *Jugoslovenska grafika* XX *veka*, katalog, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1965.

ŠPELCA ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana, 1966, Cankarjeva založba,

Dr LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Antologija srpske likovne kritike*, Beograd, 1967, Srpska književna zadruga

MILAN KAŠANIN, *Umetničke kritike*, Beograd, 1968, Kultura

ĐORĐE JOVIĆ, *Savremeni likovni umetnici Vojvodine*, Monografija, Novi Sad, 1968. Forum

MATKO PEIĆ, *Hrvatski umjetnici*, Zagreb, 1968. Znanje

1929—1950. *Nadrealizam i socijalna umetnost*, katalog, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april — jun 1969.

MATKO PEIĆ, *Hrvatski slikari i kipari*, Slavonija — Srijem, Osijek, 1969, MATICA HRVATSKA

FRANCE STELE, *Slovenski impresionisti*, Ljubljana, 1970. Državna založba.

MIODRAG B. PROTIĆ, *Srpsko slikarstvo* XX *veka*, Beograd, 1970. Nolit

Biografije i literatura o umetnicima

ĐORĐE ANDREJEVIĆ-KUN

(Vroclav 1904 — Beograd 1964)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1931, 1966 (retrospektiva); Zagreb 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Oblik: Split 1930, Beograd 1931, 1932, Zagreb 1933, Ljubljana 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1936, 1940; Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1935, 1940; I grafička izložba, Beograd 1934; Izložba Udruženja likovnih umetnika, Beograd 1937; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1938/39.
LIT. — dopuna: MIODRAG B. PROTIĆ, *Đorđe Andrejević-Kun*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

DANICA ANTIĆ

(Beograd 1910)
Slikarsko obrazovanje stekla u ateljeu Jovana Bijelića i Umetničkoj školi u Beogradu.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba četvorice najmlađih slikara, Beograd 1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1934, 1936; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1934; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1937; Izložba Udruženja likovnih umetnika, Beograd 1937; Grupa Desetorice: Beograd, Zagreb 1940; Grupa jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939.
LIT. MIODRAG B. PROTIĆ, *Danica Antić*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; MIODRAG B. PROTIĆ, *Danica Antić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

STOJAN ARALICA

(Škare kod Otočca 1883)
Završio slikarski odsek na Akademiji u Minhenu i grafički na Akademiji u Pragu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1929, 1933, 1937, 1939; Beograd 1929, 1935; Prag 1933; Split 1935; Osijek 1940.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa švedskih slikara, Geteborg 1930; Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Četvorica jugoslovenskih umetnika, Pariz 1931; Grupa Oblik: Prag, Sofija, Plovdiv 1934, Beograd 1938/39; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1935—1940; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1935, 1936; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; VIII izložba likovne sekcije društva za unapređenje nauka i umjetnosti, Osijek 1938/39; Umjetnička izložba, Zagreb 1939; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940; Izložba grupe hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. S. STOJANOVIĆ, *Izložba slika Stojana Aralice*, POLITIKA, Beograd, 29. I 1929; T. MANOJLOVIĆ, *Izložbe u Umetničkom paviljonu*, 50 U EVROPI, Beograd, III 1929; —, *Stojan Aralica i njegovi slikarski radovi*, PANTHEON, Zagreb, 1929, br. 2; T. MANOJLOVIĆ, *Nove slike Stojana Aralice*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1929, knj. XXVI, br. 4; —, *Izložba Stojana Aralice*, SVIJET, Zagreb, 1929, br. 5; G. KRKLEC, *Izložba slika Stojana Aralice*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1929, sv. 15; K. KRENEDIĆ, *Izložba slika Stojana Aralice*, NOVOSTI, Zagreb, 1929, br. 17; I. PASAVIĆ, *Izložba Stojana Aralice*, RIJEČ, Zagreb, 1929, br. 17; M. M., *Slikarske izložbe u Zagrebu*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1929, br. 6092; B. T., *Izložba Stojana Aralice*, NOVOSTI, Zagreb, 1929, br. 2428; G. KRKLEC, *Izložba Stojana Aralice*, VREME, Beograd, 2. II 1929; V. DRAGOVIĆ, *Aralica*, POLITIKA, Beograd, 23. XI 1931; I. FRANIĆ, *Izložba Stojana Aralice*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 15. XII 1933; I. ŠREPEL, *Izložba Stojana Aralice*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 20. XII 1933; Dr. B., *Izložba Stojana Aralice*, KNJIŽEVNI HORIZONT, Zagreb, 1933, br. 1; M., *Izložba slika Stojana Aralice*, ZAGREBAČKA SMOTRA, Zagreb, 1933, br. 3; P. HIJACINT, *Aralica, Šulentić, Krizman*, 15 DANA, Zagreb, 1933, br. 3; B. LOVRIĆ, *U posjeti Stojanu Aralici*, 15 DANA, Zagreb, 1933, br. 19; I. H., *Izložba slika Aralice i Šulentića*, HRVATSKI LIST, Osijek, 1933, br. 35; I., *Izložba Aralica—Šulentić*, HRVATSKI LIST, Osijek, 1933, br. 37; B. LOVRIĆ, *Lički slikar u Pragu*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1933, sv. 85; R. DRAINAC, *Povodom izložbe u francuskom klubu*, PRAVDA, Beograd, 22. III 1935; R. PETROVIĆ, *Izložba Stojana Aralice*, POLITIKA, Beograd, 22. III 1935; M. KUJAČIĆ, *Stojan Aralica*, NIN, Beograd, 30. III 1935; MARA HARISIJADIS, *Izložba slika Stojana Aralice*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1. IV 1935; I. JURAJ, *Izložba Stojana Aralice*, JADRANSKI DNEVNIK, Split, 12. XI 1935; C. FISKOVIĆ, *Izložba Stojana Aralice*, NOVO DOBA, Split, 7. XII 1935; T. MANOJLOVIĆ, *Izložba Stojana Aralice*, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 1935, br. 5; ZEM. (Zdenka Munk), *Stojan Aralica o svom umjetničkom izražavanju*, NOVOSTI, Zagreb, 10. IV 1937; V. MANČ, *Izložba slika Stojana Aralice*, OBZOR, Zagreb, 29. IV 1937; —, *Likovna kronika*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1937; br. 5; J. BOBEK, *Ausstellung Stojan Aralica*, MORGENBLATT, Zagreb, 1937, br. 29; X. Y., *Izložba S. Aralice*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1937, br. 5; M. KOŠĆAK, *Izložba Stojana Aralice*, PLAVA REVIJA, Split, 1940, br. 2; ZEM. (Zdenka Munk), *Stojan Aralica*, NOVOSTI, Zagreb, 29. X 1940; MIODRAG KOLARIĆ, *Predgovor u katalogu izložbe*, SALON MODERNE GALERIJE, Beograd 1962; MOMČILO STEVANOVIĆ, *Stojan Aralica — monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1963; MIODRAG B. PROTIĆ, *Stojan Aralica*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; MIODRAG B. PROTIĆ, *Stojan Aralica*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

LJUBO BABIĆ

(Jastrebarsko 1890)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1938, 1960 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Trojica: Zagreb 1930—1935, Ljubljana 1933, Sarajevo, Split 1934; Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Djela naših slikara rođenih 1885—1895, Zagreb 1930; Izložba grupe hrvatskih umjetnika: Zagreb 1936—1939; Varaždin 1936; XXI bijenale, Venecija 1938; Likovna sekcija za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1940.
LIT. v. VINKO ZLAMALIK, *Ljubo Babić — monografija*, JAZU, Zagreb 1968.

BORA BARUH

(Beograd 1911 — Beograd 1942)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1938; Zagreb 1939; Jajce 1964 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1934, 1937, 1940; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1937, 1938, 1940; Grupa jugoslovenskih

umetnika iz Pariza, Pariz 1937; Izložba nezavisnih umetnika: Beograd 1938/39, 1939.
LIT. — Dopuna: MIODRAG B. PROTIĆ, *Bora Baruh*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

VLADIMIR BECIĆ

(Slavonski Brod 1886 — Zagreb 1954)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb, Ljubljana 1957 (retrospektive).
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Trojice: Zagreb 1930—1936, Ljubljana 1933, Sarajevo 1934, Split 1934; Izložba djela slikara rođenih 1885—1895, Zagreb 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1936—1940; Grupa hrvatskih umjetnika: Varaždin 1936, 1937, Zagreb 1937, 1939, 1940; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; XXI bijenale, Venecija 1938; Izložba likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. M. KRLEŽA, *Uz slike Vladimira Becića*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1929, br. 1; MIROSLAV KRLEŽA, *O Vladimiru Beciću*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1931, br. 1; VLADIMIR BECIĆ, *Uspomene*, SAVREMENIK, Zagreb, 1931, br. 11; VLADIMIR BECIĆ, *Kako sam ljetos slikao Trebević Mahalu*, 15 DANA, Zagreb, 1932, br. 23; LUKA PERINIĆ, *Vladimir Becić*, OMLADINA, Zagreb, 1. X 1934; KAREL DOBIDA, *Slikar Vladimir Becić*, NAŠI RAZGLEDI, Ljubljana 1934; —, *Pedesetogodišnjica Vladimira Becića*, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 1. VII 1936; (ie), *Vladimir Becić*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 24. VI 1936; LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, A. VELZEK, Zagreb 1943; MATKO PEIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA JAZU, Zagreb 1957; MATKO PEIĆ, *Vladimir Becić — monografija*, MODERNA GALERIJA JAZU, Zagreb 1966; MATKO PEIĆ, *Vladimir Becić*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968; MATKO PEIĆ, *Hrvatski slikari i kipari, Slavonija — Srijem*, MATICA HRVATSKA, Osijek 1969.

JOVAN BIJELIĆ

(Kolunić 1886 — Beograd 1964)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1932, 1957 i 1968 (retrospektive); Sarajevo, Ljubljana 1958 (retrospektive); Bihać 1960 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1930—1937; Grupa Oblik: Beograd 1929/30, 1931, 1932, 1933, 1937/38, Split 1930, Skoplje 1930, Sarajevo, Banja Luka 1931, Zagreb, Ljubljana 1933, Sofija, Plovdiv, Prag 1934, Solun 1937; Izložba jugoslovenske skulpture i slikarstva, London 1930; Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Stalna izložba »Salon jugoslovenske umetnosti«, Beograd 1931; Izložba starog i novog Beograda, Beograd 1932; Zajednička izložba Jovana Bijelića, Dušana Vlajića i Nikole Graovca, Beograd 1936; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Izložba likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1937.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, Beograd, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, 1968; MIODRAG B. PROTIĆ, *Jovan Bijelić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970; SMAIL TIHIĆ, *Jovan Bijelić — monografija (u štampi)*, SVIJETLOST, Sarajevo.

BORISLAV BOGDANOVIĆ

(Ruma 1889 — SAD 1970)
Slikarstvo studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Pragu i Parizu. Pred drugi svetski rat odlazi u SAD.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1937/38.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovenska grafika: Sarbriken, Mec 1933; Izložba zagrebačkih umjetnika, Zagreb 1934; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; X prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1938; Savremeno vojvođansko slikarstvo, Novi Sad 1939.
LIT. —, *Izložba Borislava Bogdanovića*, NOVA RIJEČ, Zagreb, 3. III 1938; ZEM. (Zdenka Munk), *Uz izložbu Borislava Bogdanovića*, NOVOSTI, Zagreb, 1938, br. 1; V. R., *Veliki uspjeh poslednjih izložaba. Izložba g. Borislava Bogdanovića*, KULISA, Novi Sad, 1938, br. 1; ZEM. (Zdenka Munk), *Izložba Borislava Bogdanovića*, NOVOSTI, Zagreb, 1938, br. 31.

BRUNO BULIĆ

(Trst 1903)
Slikarstvo studirao na Akademiji u Veneciji i Umjetničkoj akademiji u Zagrebu.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Trojice: Zagreb 1934, 1935; Grupa hrvatskih umjetnika: Zagreb 1936—1940, Varaždin 1936, 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. ZEM. (Zdenka Munk), *Bruno Bulić*, NOVOSTI, Zagreb, 24. X 1940; VLADISLAV KUŠAN, *Bruno Bulić*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1941, br. 11; MATKO PEIĆ, *Bruno Bulić*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

MARKO ČELEBONOVIĆ

(Beograd 1902)
v. kataloge TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967. i NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Pariz 1930, 1937; Beograd 1937, 1966 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba četvorice jugoslovenskih umetnika, Pariz 1931; Grupa Oblik, Beograd 1929/30; Jugoslovenska skulptura i slikarstvo, London 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932—1938, 1940; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Salon des Tuileries, Pariz 1932; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz 1937, 1939, Hag 1939; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Grupa Dvanaestorica, Beograd 1938; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1939; Izložba likovne sekcije društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39.
LIT. VUK DRAGOVIĆ, *Čelebonović*, POLITIKA, Beograd, 24. XI 1931; DAVID PIJADE, *Naši slikari*, GODIŠNJAK JEVREJSKOG DRUŠTVA, 1933; P. KRIŽANIĆ, *Umetnost Marka Čelebonovića*, POLITIKA, Beograd, 16. V 1937; Đ. POPOVIĆ, *Izložba slika Marka Čelebonovića*, PRAVDA, Beograd, 17. V 1937; TODOR MANOJLOVIĆ, *Izložba Marka Čelebonovića*, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 1937, br. 7; DESIMIR BLAGOJEVIĆ, *Slikar se ispoveda. »Dobro savremeno slikarstvo nastavlja tradiciju i odbacuje prošlost«*, PRAVDA, Beograd, 16. V 1937; STOJAN ĆELIĆ, *Marko Čelebonović — monografija*, PROSVETA, Beograd 1957; MIODRAG B. PROTIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1966; STOJAN ĆELIĆ, *Pristup slikarstvu Marka Čelebonovića*, UMETNOST, Beograd, 1966, br. 8; MIODRAG B. PROTIĆ, *Marko Čelebonović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970. STOJAN ĆELIĆ, *Marko Čelebonović — monografija (u štampi)*, JUGOSLAVIJA, Beograd.

MARIJAN DETONI

(Križevci 1905)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1932, 1940.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Zemlja: Ljubljana 1930, Pariz 1931, Zagreb 1932, Beograd 1935; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1930; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940;
LIT. — dopuna: MATKO PEIĆ, *Marijan Detoni*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

ZORAN DIDEK

(Ljubljana 1910)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
GRUPNE IZLOŽBE: Razstava moderne slovenske likovne umetnosti, Maribor 1933; Razstava del mladih slovenskih umetnikov, Ljubljana 1936; Klub neodvisnih, Ljubljana 1937—1940; Reprezentativna razstava slovenskih slikarjev in kiparjev, Maribor 1938; Umetniška razstava, Celje 1939; Savremena slovenačka umjetnost, Zagreb 1940; Jubilejna umetnostna razstava ob priliki štiridesetletnice prve slovenske umetnostne razstave leta 1900, Ljubljana 1940.
LIT. FRAN ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, ZALOŽBA OBZORJA, Maribor 1961; ŠPELCA ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, CANKARJEVA ZALOŽBA, Ljubljana 1966.

VOJO DIMITRIJEVIĆ

(Sarajevo 1910)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Sarajevo 1939, 1970 (retrospektiva); Beograd 1940 (sa Danijelom Ozmom).
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba đaka Umetničke škole: Beograd 1933, 1934; Izložba sarajevskih slikara, Sarajevo 1934; Izložba najmlađih, Sarajevo 1935; Izložba radova likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1936; Izložba mladih, Sarajevo 1937; Izložba sarajevskih likovnih umetnika, Beograd 1937/38; Druga izložba nezavisnih slikara, Beograd 1937; Umjetnička izložba, Sarajevo 1938; Izložba grupe umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1939; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1939; Grupa Collegium Artisticum: Sarajevo 1939, 1940; Izložba likovnih umjetnika, Sarajevo 1941.
LIT. v. Dr SMILJA ŠINIK, *Vojo Dimitrijević — monografija*, UMJETNIČKA GALERIJA, Sarajevo 1970.

PETAR DOBROVIĆ

(Pečuj 1890 — Beograd 1942)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1929, 1930 (sa Nikolom Dobrovićem i Ristom Stijovićem), 1934; Novi Sad 1930; Beograd 1930 (sa Nikolom Dobrovićem i Ristom Stijovićem), 1934, 1936, 1938, 1940, 1955 (retrospektiva); Hag 1931; Prag 1932; Amsterdam 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba djela naših slikara rođenih između 1885—1895, Zagreb 1930; Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Salon nezavisnih, Pariz 1930; Grupa Oblik: Split 1930, Beograd 1931; Izložba nezavisnih hrvatskih umjetnika, Prag 1937; Udruženje likovnih umetnika: Beograd 1937, 1938; XXI bijenale, Venecija 1938; Izložba likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39.
LIT. —, *Izložba slika g. Petra Dobrovića, vajara g. Riste Stijovića i arhitekte g. Nikole Dobrovića*, VREME, Beograd, 8. XI 1930; SRETEN STOJANOVIĆ, *Izložba slika, skulpture i arhitekture*, POLITIKA, Beograd, 11. XI 1930; TODOR MANOJLOVIĆ, *Kolektivna izložba Petra Dobrovića, Riste Stijovića i Nikole Dobrovića*, VREME, Beograd, 19. i 20. XI 1930; ĐURAĐ BOŠKOVIĆ, *Platno, drvo, beton*, VREME, Beograd, 21. XI 1930; S. H., *Izložba trojice savremenih*, NOVOSTI, Zagreb, 7. XII 1930; R., *Izložba Petra Dobrovića, Nikole Dobrovića i Stijovića*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1930, br. 12; M. K. (Milan Kašanin), *Petar Dobrović, Risto Stijović i Nikola Dobrović*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1930, knj. XXI, br. 7; PREDRAG KARALIĆ, *Dobrović, Stijović, Dobrović*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1930, sv. 36; D. B. (Desimir Blagojević), *Slikar Petar Dobrović*, PRAVDA, Beograd, 1930, br. 309; —, *Uspeh izložbe Petra Dobrovića u Amsterdamu*, POLITIKA, Beograd, 3. I 1932; J. M., *Dobrovići izlažu u Pragu*, POLITIKA, Beograd, 2. III 1932; J. PEČIRKA, *Die Brüder Dobrović*, PRAGER PRESS, Prag, III 1932; T. MANOJLOVIĆ, *Portreti Petra Dobrovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1933, knj. XL, br. 6; —, *Izložba slikara g. P. Dobrovića*, POLITIKA, Beograd, 21. X 1933; N. J. (Rastko Petrović), *Petar Dobrović slika*, POLITIKA, Beograd, 28. X 1933; DESIMIR BLAGOJEVIĆ, *Nove slike Petra Dobrovića*, PRAVDA, Beograd, 6. XI 1933; S. POPOVIĆ, *Petar Dobrović*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 1933, br. 52; IVO FRANIĆ, *Kolektivna izložba Petra Dobrovića*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 19. V 1934; —, *S izložbe Petra Dobrovića*, SVIJET, Zagreb, 26. V 1934; N. J. (Rastko Petrović), *Slikarstvo Petra Dobrovića*, POLITIKA, Beograd, 12. XII 1934; M. Cr., *Slikarstvo Petra Dobrovića*, IDEJE, Beograd, 13. XII 1934; MARA HARISIJADIS, *Izložba Petra Dobrovića*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1934, knj. XX, sv. 128; TODOR MANOJLOVIĆ, *Izložba Petra Dobrovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1934, knj. XLIII, br. 8; Ž. N. (Živanović—Noe), *Umetnici i njihovo doba, Povodom izložbe Petra Dobrovića*, POLITIKA, Beograd, 22. III 1936; BRANKO POPOVIĆ, *Petar Dobrović u Francuskom klubu*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1936. knj. XLII, br. 6; —, *G. Petar Dobrović, novi profesor Umetničke akademije, spada u najpoznatije naše savremene slikare*, PRAVDA, Beograd, 10. VIII 1937; — *Osamdeset slika velikih razmera izložiće g. Petar Dobrović iduće nedelje u Umetničkom paviljonu*, POLITIKA, Beograd, 19. III 1940; P. KRIŽANIĆ, *Slikarstvo Petra Dobrovića*, POLITIKA, Beograd, 31. III 1940; DJ. ORAOVAC, *Petar Dobrović*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1940, br. 4—5; SLOBODAN BRATIĆ, *Osvrt na izložbu Petra Dobrovića*, PREGLED, Sarajevo, 1940, knj. XVI; M. KRLEŽA, *Djetinjstvo u Agramu (1902—1903)*, REPUBLIKA, Beograd, 1952, br. 12; MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd, 1953; M. KRLEŽA, *Fragmenti iz dnevnika godine 1942. (Petar Dobrović)*, RAD JA, 1954; MIROSLAV KRLEŽA, *Petar Dobrović — monografija*, ZORA, Zagreb, 1954; MOMČILO STEVANOVIĆ, *Umetnost Petra Dobrovića*, SAVREMENIK, Beograd, 4. IV 1955; M. KRLEŽA, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe, Beograd 1955;* MIODRAG B. PROTIĆ, *Petar Dobrović*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd, 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Petar Dobrović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, Beograd 1970.

VILKO GECAN

(Kuželj kod Broda na Kupi 1894)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Njujork 1930, 1931; Zagreb 1932, 1939 (sa Franom Šimunovićem); Karlovac 1933; Crikvenica 1934; Zagreb 1964 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Oblik: Beograd 1930, 1938/39, Zagreb, Ljubljana 1933, Sofija, Plovdiv 1934; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Osijek 1932/33, Zagreb 1934, 1936; Jugoslovenska grafika: Sarbriken, Mec 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933—1940; II grafička izložba, Beograd 1937; Pola vjeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. EDWARD ALDEN JEWELL, *The Art Centre*, THE NEW YORK TIMES, New York, 23. XI 1930; H-ć, *Prve izložbe ove sezone*, OBZOR, Zagreb, 10. XI 1932; IVO HERGEŠIĆ, *Vilko Gecan*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1932, br. 10; KRSTO HEGEDUŠIĆ, *Na početku likovne sezone*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1932, br. 12; IVO HERGEŠIĆ, *Milivoj Uzelac i Vilko Gecan*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1932, knj. XIII; PETRIS HIJACINT, *Slikar Vilko Gecan*, 15 DANA, Zagreb, 1932, br. 16; —, *Izložba Vilka Gecana*, 15 DANA, Zagreb, 1932, br. 19; RUDE IVANKOVIĆ, *Izložba Vilka Gecana*, STUDENTSKE NOVINE, Zagreb, 1932, br. 32; MATO HANŽEKOVIĆ, *Umjetnička izložba Vilka Gecana*, ILUSTROVANI TJEDNIK DANICA, Zagreb, 1932, br. 55; J. DRAGANIĆ, *Izložba Vilka Gecana*, NOVOSTI, Zagreb, 1932, br. 278; J. HORVAT, *II kolektivna izložba Vilka Gecana*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1932, br. 7426; IVO HERGEŠIĆ, *Milivoj Uzelac i Vilko Gecan*, KOPRIVNIČKI HRVAT, Koprivnica, 1932; RUPČIĆ, *Izložba Vilka Gecana*, KARLOVAČKI TJEDNIK, Karlovac, 1933, br. 3; IVAN KOVAČIĆ, *Gorski Kotdr — slikaru Vilku Gecanu*, HRVATSKI LIST, Osijek, 1934, br. 90; JOSIP DRAGANIĆ, *Izložba Vilka Gecana — Gecanov povratak je poučan — Gecanov postimpresionizam*, NOVOSTI, Zagreb, 1936, br. 172; mk, *Veliko zanimanje za izložbu Gecan-Šimunović*, NOVOSTI, Zagreb, 22. IX 1939; V. M. (Verena Manč), *Izložba Gecan-Šimunović u Salonu Ullrich*, OBZOR, Zagreb, 29. IX 1939; VLADISLAV KUŠAN, *Početak nove likovne sezone*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1939, br. 12; MILAN KATIĆ, *Pisani portreti dvojice slikara*, NOVOSTI, Zagreb, 1939, br. 253; IVO ŠREPEL, *Izložba Gecan-Šimunović*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1939, br. 9948; JOSIP LADOVIĆ, *Vilko Gecan — monografija*, NAPRIJED, Zagreb, 1961; MATKO PEIĆ, *Vilko Gecan*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

OTON GLIHA

(Črnomlj na Krku 1914)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Grupa jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. — dopuna: BORIS VIŽINTIN, *Oton Gliha — monografija*, ZORA, Zagreb 1958; DRAGOVAN ŠEPIĆ, *Oton Gliha (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije)*, JADRAN-FILM, Zagreb 1965.

NIKOLA GRAOVAC

(Vrebac kod Gospića 1907)
Slikarsko obrazovanje stekao u ateljeu Jovana Bijelića.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1935.
GRUPNE IZLOŽBE: Zajednička izložba Jovana Bijelića, Dušana Vlajića i Nikole Graovca, Beograd 1936; Izložba četvorice najmlađih slikara, Beograd 1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933, 1935, 1936, 1937, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1934—1939; Grupa Oblik, Beograd 1938; Grupa Desetorica: Beograd, Zagreb 1940.
LIT. Ž. N. (R. Živanović Noe), *Dva učenika Jovana Bijelića*, POLITIKA, Beograd, 14. XI 1936; MIODRAG B. PROTIĆ, *Nikola Graovac*, SAVREMENICI I, NOLIT, Beograd 1955; MIODRAG B. PROTIĆ, *Nikola Graovac*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

NEDELJKO GVOZDENOVIĆ

(Mostar 1902)
Slikarstvo studirao u Minhenu (prof. Hans Hofman).
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1934 (sa Ivanom Tabakovićem), 1970 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1929, 1930, 1935, 1937; Grupa Zemlja, Pariz 1931; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932, 1934, 1935, 1937, 1938, 1940; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Izložba likovne sekcije za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1970; MIODRAG B. PROTIĆ, *Nedeljko Gvozdenović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

KOSTA HAKMAN

(Bosanska Krupa 1889 — Opatija 1961)
Slikarstvo studirao na Akademiji likovnih umetnosti u Pragu. Duže vreme boravio u Beču, Krakovu i Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1929, 1931 (sa Sretenom Stojanovićem), 1936.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajrastvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Oblik: Beograd 1929/30; Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933—1940; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Izložba likovne sekcije za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39.
LIT. V., *Izložba Koste Hakmana*, POLITIKA, Beograd, 18. XI 1929; TODOR MANOJLOVIĆ, *Izložba slika Koste Hakmana*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1929, knj. XXVIII, br. 7; SRETEN STOJANOVIĆ, *Izložba slika*

Koste Hakmana, MISAO, Beograd, 1929, knj. XXXI; GUSTAV KRKLEC, *Izložba slika g. Koste Hakmana*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1929' knj. IV, sv. 24; V., *Izložba K. Hakmana i S. Stojanovića*, POLITIKA, Beograd, 10. II 1931; B. Đ. (Đurđe Bošković), *Izložbe*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1931, knj. XXXII, br. 4; PREDRAG KARALIĆ, *Umetnost. (Pregled izložbi Stojanovića, Hakmana, Petrova, Filakovca, Balaža)*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1931, br. 39; —, *Izložba slika i skulptura Koste Hakmana i Sretena Stojanovića*, JUGOSLOVENSKI GLASNIK, Beograd, 1931, br. 129; LJUBIŠA SAVIĆ, *Sa izložbe K. Hakmana slikara i S. Stojanovića vajara*, JUGOSLOVENSKA ISKRA, Beograd, 1931, br. 18; DRAGAN ALEKSIĆ, *Juče je otvorena izložba slika g. Hakmana i skulptura g. Stojanovića*, VREME, Beograd, 1931, br. 3274; Đ. B. (Đurđe Bošković), *Izložba slika Koste Hakmana i skulptura Sretena Stojanovića, u Umetničkom paviljonu*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, 1931, knj. XXXII, br. 4; MARA HARISIJADIS, *Izložba g. Koste Hakmana*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1936, knj. XXIII; SAVA POPOVIĆ, *Izložba slika Koste Hakmana*, BEOGRADSKE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 1936, br. 3—4; Ž. N. (Živanović-Noe), *Društvena uslovljenost stvaralačkog stava umetnika*, POLITIKA, Beograd, 1936, br. 9974; ĐURĐE BOŠKOVIĆ, *8,5 dioptrije razlike*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1938, br. 13; MOMČILO STEVANOVIĆ, *Predgovor u katalogu komemorativne izložbe*, UMETNIČKI PAVILJON, Beograd 1963; MIODRAG B. PROTIĆ, *Kosta Hakman*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; MIODRAG B. PROTIĆ, *Kosta Hakman*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

OSKAR HERMAN

(Zagreb 1886)
Slikarstvo studirao u školi Antona Ažbea i Akademiji likovnih umetnosti u Minhenu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1934, 1954 i 1971 (retrospektive).
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Trojice: Zagreb 1935—1937; Izložba grupe hrvatskih umjetnika: Zagreb 1937, 1939, 1940, Varaždin 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39.
LIT. R. VEITH, *Slikar O. Herman*, ŽIDOV, Zagreb, 1931, br. 14; J. BOBEK, *Ausstellung Oskar Herman*, MORGENBLATT, Zagreb, 25. III 1934; R. VEITH, *Izložba Oskara Hermana*, ŽIDOV, Zagreb, 1934, br. 2; R. V., *Radovi Oskara Hermana*, ŽIDOV, Zagreb, 1937, br. 13; BORIS KELEMEN, *Oskar Herman — monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1961; GRGO GAMULIN, *Oskar Herman*, JADRAN-FILM (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije), Zagreb 1964. GRGO GAMULIN, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, GALERIJA GRADA ZAGREBA, Zagreb 1971; BORIS KELEMEN, GRGO GAMULIN, *Oskar Herman — monografija (u štampi)*, Zagreb.

ANTON HUTER

(Crikvenica 1905 — Beograd 1961)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1933—1940; Grupa Oblik: Split 1930, Beograd 1931, 1932, Zagreb 1933, Ljubljana 1933, Sofija, Plovdiv 1934; Zajednička izložba Đorđa Andrejevića-Kuna, Antona Hutera i Lazara Ličenoskog, Novi Sad 1934; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1934, 1939, 1940; I grafička izložba, Beograd 1934; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1936/37.
LIT. — dopuna: MIODRAG B. PROTIĆ, *Anton Huter*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

RIHARD JAKOPIČ

(Ljubljana 1869 — Ljubljana 1943)
Slikarstvo počeo da studira u Beču, zatim prelazi u Minhen, na Likovnu akademiju i Slikarsku školu Antona Ažbea. Teoretičar slovenskih impresionista, kritičar i organizator mnogih umetničkih manifestacija.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Ljubljana 1929, 1940 (sa Francom Pavlovcem), 1970 (retrospektiva); Zagreb 1929; Celje 1931, 1940.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba jugoslovenske skulpture i slikarstva, London 1930; Razstava slovenske umetnosti, Celje 1931; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Razstava slik in kipov slovenskih umetnikov, Ljubljana 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1934, 1936, 1938; Razstava del slovenskih umetnikov, Ljubljana 1934; Razstava ljubljanskih likovnih umetnikov, Maribor 1934; Razstava sobodne cerkvene umetnosti, Ljubljana 1935; Salon A. Kos (Klemenčič, Gaspari, Jakac, Jakopič, Pavlovec, Smerdu), Ljubljana 1935; Razstava slik in kipov, Ljubljana 1937; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Prva reprezentativna slovenska razstava likovnih umetnikov, Maribor 1938; Jubilejna umetnostna razstava ob priliki štiridesetletnice prve slovenske umetnostne razstave leta 1900, Ljubljana 1940; Umetnostna razstava Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1940.
LIT. v. katalog retrospektivne izložbe, MODERNA GALERIJA, Ljubljana 1970.

IGNJAT JOB

(Dubrovnik 1895 — Zagreb 1936)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Split, 1929, 1931; retrospektive: Zagreb 1937, 1958; Split 1937; Zadar, Rijeka, Dubrovnik, Ljubljana 1957.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Oblik: Beograd 1929/30, 1933, Zagreb 1933, Prag 1934; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1931, 1932, 1933, 1935, 1936; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934, 1935, 1936.
LIT. GRGO GAMULIN, *Ignjat Job — monografija*, MATICA HRVATSKA, Zagreb 1961; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ignjat Job*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT Beograd 1970.

LEO JUNEK

(Zagreb 1899)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1935, 1936; Beograd 1937.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1935, 1937; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1936, 1937; Grupa hrvatskih umjetnika, Zagreb 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. IVO FRANIĆ, *Izložba slika Leona Juneka*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 14. II 1935; IVO Š-L. (Šrepel), *Izložba Leona Juneka u Modernoj galeriji*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 24. II 1935; B. S. (Batušić Slavko), *Leo Junek*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb 1935, br. 3; MIŠE JEROLIM, *Junek, Šeremet i Motika*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1935, br. 4; VLADISLAV KUŠAN, *Slikarske izložbe*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, 1935, br. 5—6; LJ. B. (Ljubo Babić), *Umjetnička kronika. Leo Junek*, OBZOR, Zagreb, 1936, br. 62; Đ. POPOVIĆ, *Izložba g. Juneka*, PRAVDA, Beograd, 27. X 1937; P. KRIŽANIĆ, *Izložba Eliezara Alšeha i Lea Juneka*, POLITIKA, Beograd, 31. X 1937.

ANTE KAŠTELANČIĆ

(Podstrana kod Splita 1911)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Studije nastavlja u ateljeu Andre Lota u Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1940.
GRUPNE IZLOŽBE: Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39;
LIT. M. K., *Prva kolektivna izložba Ante Kaštelančića*, NOVOSTI, Zagreb, 5. IV 1940; VERENA MANČ, *Prva kolektivna izložba A. Kaštelančića u Salonu Ullrich*, OBZOR, Zagreb, 13. IV 1940; Š. I., *Afirmacija jednog našeg mladog talenta*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 30. V 1940; V. KUŠAN, *Konac likovne sezone*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1940, br. 9; R., *Bivši pitomac Hrvatske Radiše akademski slikar Ante Kaštelančić*, HRVATSKA RADIŠA, Zagreb, 1940, br. 9; M. KATIĆ, *Od pastira na Mosoru do akademskog slikara*, NOVOSTI, Zagreb, 1940, br. 93; BORIS VIŽINTIN, *Ante Kaštelančić — monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1961.

MILAN KONJOVIĆ

(Sombor 1898)
v. kataloge TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967, i NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Prag 1929; Pariz 1931, 1932, 1937; Beograd 1932, 1936, 1940; Sombor 1932, 1936, 1940; Zagreb 1933, 1936; Novi Sad 1936.
GRUPNE IZLOŽBE: Salon nezavisnih umetnika: Pariz 1930; Jugoslovensko slikarstvo i vajarstvo, London 1930; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Jugoslovenska umetnička izložba, Pariz 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933—1940; Grupa Oblik: Prag 1934, Solun 1937, Beograd 1938; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1936—1940; Izložba zagrebačkih umjetnika, Zagreb 1936; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Izložba likovne sekcije društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; Savremena vojvođanska umetnost, Novi Sad 1939.
LIT. v. KATARINA AMBROZIĆ, *Milan Konjović — monografija*, GALERIJA MILANA KONJOVIĆA, Sombor 1965; MIODRAG B. PROTIĆ, *Milan Konjović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

ANTON GOJMIR KOS

(Gorica 1896 — Ljubljana 1970)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Ljubljana 1940, 1956 (retrospektiva).

GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Kulturna izložba Julijske krajine, Beograd 1930; Zajednička izložba Dolinar, Kos, Pavlovec, Beograd 1931; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933, 1935, 1938; Krajina v slovenskem slikarstvu, Ljubljana 1934; Pomladanska razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov: Ljubljana 1935, 1937; Skupina trojice: Maribor 1935, Ljubljana 1936, 1938, Beograd 1938; Razstava slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana 1935; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov, Maribor 1938; Otrok v sliki in plastiki, Ljubljana 1938; Slovenska moderna umetnost: Ljubljana, Ptuj 1941.
LIT. v. ZORAN KRŽIŠNIK, *Gojmir Anton Kos — monografija*, SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI, Ljubljana 1962. FRAN ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, ZALOŽBA OBZORJA, Maribor 1961; ŠPELCA ČOPIČ, *Sodobna slikarstvo*, CANKARJEVA ZALOŽBA, Ljubljana 1966.

EDO KOVAČEVIĆ

(Gospić 1906)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Zemlja: Zagreb 1932, 1934, 1935, Beograd 1935; Grupa hrvatskih umjetnika: Zagreb 1936, 1939, Varaždin 1936, Split 1937, Osijek 1939.

STANE KREGAR

(Zapuže kod Ljubljane 1905)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Ljubljana 1941 (sa Karelom Putrihom), 1950 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa nezavisnih (Češka), Prag 1933, 1937; Razstava del mladih slovenskih umetnikov, Ljubljana 1936; Klub neodvisnih: Ljubljana 1935—1941, Beograd 1938, Celje, Zagreb, Prag 1939; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1938; Reprezentativna razstava slovenskih umetnikov, Maribor 1938; Savremena slovenačka umjetnost, Zagreb 1940.

MIRKO KUJAČIĆ

(Kolašin 1901)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1930, 1932; Sarajevo, Cetinje 1931.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Oblik, Beograd 1929/30; Grafičke izložbe: Beograd 1934, 1937; Jesenja izložba beogradskih umetnika: Beograd 1935; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1936; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1937/38.
LIT. — dopuna: MIODRAG B. PROTIĆ, *Mirko Kujačić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

ALEKSANDAR KUMRIĆ

(Kostajnica 1898)
Završio Umetničku školu u Beogradu. Studije nastavio u Beču i Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Novi Sad 1932, 1935, 1937; Beograd 1937.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1937—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1937—1939; Lada: Beograd 1940, 1941;
LIT. —, *Izložba slika g. Aleksandra Kumrića u Novom Sadu*, POLITIKA, Beograd 11. XI 1932; PJER KRIŽANIĆ, *Izložba Aleksandra Kumrića*, POLITIKA, Beograd, 27. XI 1937; SV. J., *Izložba radova akademskog slikara Kumrića u Novom Sadu*, PRAVDA, Beograd, 26. X 1937; MIODRAG B. PROTIĆ, *Aleksandar Kumrić*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; MIODRAG B. PROTIĆ, *Aleksandar Kumrić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

LAZAR LIČENOSKI

(Galičnik 1901 — Skoplje 1964)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Skoplje 1929, 1933, 1935, 1936, 1968 (retrospektiva); Beograd 1929, 1933, 1935, 1939; Zagreb 1931, 1932, 1933, 1936.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1930, 1935, 1937, 1938; Grupa Oblik: Split 1930, Beograd 1929/30, 1931, 1932, 1933, 1939, Zagreb, Ljubljana 1933, Sofija, Plovdiv, Prag 1934; Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1936; Umetnička izložba, Skoplje 1940.
LIT. *v. katalog retrospektivne izložbe*, UMETNIČKA GALERIJA, Skoplje 1968.

PETAR LUBARDA

(Ljubotinj 1907)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1933, 1934, 1937, 1967 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Salon nezavisnih: Pariz 1931, 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1935—1939; Izložba zagrebačkih umjetnika, Zagreb 1936; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Izložba Lade: Beograd 1938, 1940; Grupa jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Petar Lubarda*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

SVETOLIK LUKIĆ

(Beograd 1908)
Slikarsko obrazovanje stekao u Umetničkoj školi u Beogradu i Akademiji Ranson u Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Novi Sad 1932; Beograd 1939.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1931, 1933, 1936, 1938, 1939, 1940; Grupa Zograf, Beograd 1933; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1935, 1938, 1939, 1940; Izložba nezavisnih slikara, Beograd 1936/37; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937.
LIT. —, *Izložba Sv. Lukića u Novom Sadu*, POLITIKA, Beograd, 10. XII 1932; VUK LOPIČIĆ, *Umetnička izložba slikara Svetolika Lukića u Novom Sadu*, ZETA, 1932, br. 52; —, *Izložba slika Svetolika Lukića*, POLITIKA, Beograd, 9. III 1939; P. KRIŽANIĆ, *Izložba slika Svetolika Lukića*, POLITIKA, Beograd, 19. III 1939; —, *Ovogodišnju »Politikinu nagradu« na Jesenjoj izložbi dobio je slikar Svetolik Lukić*, POLITIKA, Beograd, 20. IX 1939; R. B., *Izložbu slika g. S. Lukića otvorio je juče g. V. Petrović*, POLITIKA, Beograd, 1939, br. 11059; MIODRAG B. PROTIĆ, *Svetolik Lukić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MIHA MALEŠ

(Jeranovo kod Kamnika 1903)
Slikarstvo studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i Beču a grafiku u Pragu. Bavio se kritikom; bio urednik časopisa Umetnost, Ljubljana.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Maribor 1934; Ljubljana 1935, 1938 (sa Mikulašom Galandom i Zoranom Mušičem); Kranj 1936.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Zemlja i IV generacija, Ljubljana 1930; Umetniška razstava, Ljubljana 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1931, 1938, 1940; Umetniška razstava, Ljubljana 1933; Razstava slovenske umetnosti, Ljubljana 1933; Krajina v slovenskem slikarstvu, Ljubljana 1934; Grupa Trojice, Zagreb 1934; Pomladanska razstava slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana 1935; Skupina Trojice; Maribor 1935, Ljubljana 1936, 1938, Beograd 1938; Jugoslovenska grafička izložba, Košice 1938; Grafička izložba, Beograd 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1938; Izložba slovenačkih umetnika, Milano 1939;
LIT. M. D., *Iz slovenske umjetnosti. Miha Maleš: rdeče lučke, ali risbe o ljubezni*, OBZOR, Zagreb, 2. VI 1929; ANTON ODSVIRK, *Rdeče lučke ali risbe o ljubezni 1929*, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1929, br. 8; K. M. (Kašanin Milan), *Crteži g. Maleša*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1929, knj. XXVIII sv, 1; ŽIMBREK LADISLAV, *Kod Slovenaca — Miha Maleš*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1930, br. 2; RAJKO LOŽAR, *Cerkvena dela Mihe Maleša na Hrvatskem*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1932, god. XLV; BOGOMIL MAGAJNA, *Miha Maleš o svojem delu*, SLOVENEC, Ljubljana, 1932, br. 212; FRANCE STELE, *Stenske slike Mihe Maleša v Cirkveni*, ARHITEKTURA, Ljubljana, 1932, s. 270—273; Stl., *Miha Maleš*, SLOVENSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON, Ljubljana, 1933, br. 5; ANTE GABER, *Miha Maleš v Mariboru*, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana—Maribor, 17. i 21. III 1934; R. LOŽAR, *Razstava Mihe Maleša v Mariboru*, ARHITEKTURA, Ljubljana, 1934, br. 5; —, *Miha Maleš razstavlja*, SLOVENEC, Ljubljana, 12. V 1935; —, *Umetniška razstava pred ljubljansko pošto*, JUTRO, Ljubljana, 15. V 1935; — i., *Slovenska grafika — Miha Maleš*, SLOVENIJA, Ljubljana, 17. V 1935; R. K., *Miha Maleš razstavlja*, SLOVENSKI NAROD, Ljubljana—Maribor, 14. i 20. V 1935; A. M., *Tri izložbe likovnih umetnika u Ljubljani*, POLITIKA, Beograd, 14. VII 1935; K. DOBIDA, *Maleševa razstava*, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1935, god. LV, str. 351—352; R. L., *Miha Maleš*, SLOVENEC, Ljubljana, 1935, br. 73; FRANCE MESESNEL, *Prikaz mape Mihe Maleša: »Sence«*, Ljubljana, 1936, SODOBNOST, Ljubljana, 1936, br. 4; FRANCE STELE, *Prikaz knjige Mihe Maleša: »Sence«*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1936, br. 7—8; IVAN ZORMAN, *Sence*, Ljubljana 1936; V. M. (Verena Manč), *Miha Maleš: Sence ali knjiga lesorezov in linorezov*, OBZOR, Zagreb, 10. V 1937; V. M. (Verena Manč), *Knjiga o Mihi Malešu*, OBZOR, Zagreb, 3. VII 1937; EMIL

SCHAUB-KOCH, *Miha Maleš — Ljubljana*, Firenca 1937; RAJKO LOŽAR, *Prikaz knjige Emila Schaub-Kocha »Miha Maleš«*, Ljubljana 1937, ČAS, Ljubljana, 1937/38, s. 155—156; ŠIJANEC FRAN, *Galanda, Maleš in Mušič;* UMETNOST, Ljubljana, 1937/38, s. 160—161; MIKUŽ STANE, *Razstava M. Galanda, M. Maleš, Z. Mušič*, SLOVENEC, Ljubljana, 31. III 1938; FRANCE MESESNEL, *Prikaz knjige: »Emil Schaub-Koch« Miha Maleš*, Ljubljana 1937, SODOBNOST, Ljubljana, 1938, br. 4; K. DOBIDA, *Razstava treh. Galanda-Maleš-Mušič*, LJUBLJANSKI ZVON, Ljubljana, 1938, god. LVII; STANE MIKUŽ, *Litografije Mihe Maleša*, UMETNOST, Ljubljana, 1938/39, br. 7—8; STANE MIKUŽ, *Prikaz knjige; Miha Maleš »Slavni Slovenci«*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1939, br. 1—2; Ljubljana 1939; RAJKO LOŽAR, Podobe Mihe Maleša, STANE MIKUŽ, *Litografije Mihe Maleša*, BIBLIOFILSKA ZALOŽBA, Ljubljana 1940; STANE MIKUŽ, *Miha Maleš: Oprema knjige Karel Hynek Macha »Maj« 1939*, DOM IN SVET, Ljubljana, 1940, br. 3; FRANCE STELE, *Slovenski lesorez, Ljubljana* 1941; FRAN ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, ZALOŽBA OBZORJA, Maribor 1961; ŠPELCA ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, CANKARJEVA ZALOŽBA, Ljubljana 1966.

NIKOLA MARTINOSKI

(Kruševo 1903)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Skoplje 1929, 1930, 1931, 1935, 1936, 1938, 1939, 1969 (retrospektiva); Beograd 1931, 1932 (sa Zorom Popović); Novi Sad 1936; Zagreb 1937 (sa Tomislavom Krizmanom).
GRUPNE IZLOŽBE: Društvo likovnih umetnika Vardarske banovine: Skoplje 1930, 1931; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1931, 1933, 1935, 1936, 1938, 1939, 1940; Grupa Oblik: Beograd 1931, 1932, 1933, 1939, Zagreb, Ljubljana, 1933, Sofija, Plovdiv, Prag 1934; Grupna izložba, Beograd 1937; Grafička izložba: Beograd 1937, 1938; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Umetnička izložba, Skoplje 1940.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MUZEJ NA SOVREMENA UMETNOST, Skoplje 1969.

ANTUN MEZĐIĆ

(Zagreb 1907)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Zemlja, Zagreb 1932; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934, 1936; Grupa hrvatskih umjetnika: Split 1937, Zagreb 1939; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.

PEĐA MILOSAVLJEVIĆ

(Lužice kod Kragujevca 1908)
Pravni fakultet završio u Beogradu. Slikarsko obrazovanje stekao u ateljeu Jovana Bijelića. Bavi se likovnom esejistikom.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1931, 1934, 1935, 1936, 1938, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1931—1937; Grupa Oblik: Beograd 1932; Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; I grafička izložba, Beograd 1934; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Izložba jugoslovenskih umetnika iz Pariza; Pariz 1937, 1939, Hag 1939; XXII bijenale, Venecija 1940.
LIT. MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd 1953; MIODRAG B. PROTIĆ, *Peđa Milosavljević*, SAVREMENICI I, NOLIT, Beograd 1955; MIODRAG KOLARIĆ, *Peđa Milosavljević — monografija*, ZORA, Zagreb 1957; DRAGOSLAV ĐORĐEVIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd 1965; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska književna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Peđa Milosavljević*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MILO MILUNOVIĆ

(Cetinje 1897 — Beograd 1967)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Pariz 1929, 1931; Beograd 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Četvorica jugoslovenskih slikara, Pariz 1932; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932, 1933, 1934, 1936, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1935; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; XXI bijenale, Venecija 1938; Izložba likovne sekcije za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39.
LIT. SRETEN STOJANOVIĆ, *Milo Milunović, slikar koji je otišao u Pariz za slavom i postigao pun uspeh*, MLADA ZETA, Podgorica, 1929, sv. 2; B. HUGO, *Prčanjska freska*, EPOHA, Cetinje, 1930, br. 17; PAVAO BUTORAC, *Radovi Milunovića i Stojanovića u Prčanjskoj crkvi*, HRVATSKA STRAŽA, Zagreb, 1930, br. 22; V. DRAGOVIĆ, *Likovi umetnika: Milo Milunović*, POLITIKA, Beograd, 16. XI 1931; PAVAO BUTORAC, *Milunovićeva slika blažene pastirice na Prčanju*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, II 1931; VUK DRAGOVIĆ, *Milo Milunović*, POLITIKA, Beograd, 16. XI 1931; V. D. (Vuk Dragović), *Izložba slikara Milunovića*, POLITIKA, Beograd, 24. III 1932; P. BUTORAC, *Milunovićeva slika sv. Obitelji*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb IX 1932; P. BUTORAC, *Milunovićev sv. Tripun*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, X 1932; N. J. (Rastko Petrović), *Poslednje slike Mila Milunovića*, POLITIKA, Beograd, 20. XI 1932; TODOR MANOJLOVIĆ, *Izložba M. Milunovića i A. Hutera*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1932, knj. XXXVII, br. 7; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba Mila Milunovića*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 15. XII 1932; LVOV LOLIJA, *Milo Milunović. Povodom druge njegove izložbe slika u Parizu*, SLOBODNA MISAO, Nikšić, 1932, br. 10; M. K. *Izložba g. Milunovića*, JUGOSLOVENSKA POŠTA, Sarajevo, 1932, br. 1058; DRAGAN ALEKSIĆ, *Slikarstvo Mila Milunovića*, VREME, Beograd, 20. XI 1932; V. D. (Vuk Dragović), *Milo Milunović, pustinjak ulcinjski*, POLITIKA, Beograd, 29. I 1935; N. J. (Rastko Petrović), *Freska Mila Milunovića u Drugoj ženskoj gimnaziji*, POLITIKA, Beograd, 2. IX 1935; RADE DRAINAC, *Jedno remek delo Mila Milunovića, slikara*, PRAVDA, Beograd, 1935, br. 11029; *Nagrađeni slikar M. Milunović govori nam o sebi i svom umetničkom »vjerujuć«, o velikim mogućnostima našeg stvaralačkog slikarstva vođenja*, PRAVDA, Beograd; 1936, br. 11525; Đ. POPOVIĆ, *Dvadeset godina slikarstva u Beogradu. Uticaj Zore Petrović i Mila Milunovića na naše slikare*, PRAVDA, Beograd, 1938, br. 12204 MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd 1953; MIODRAG B. PROTIĆ, *Milo Milunović*, SAVREMENICI I, NOLIT, Beograd 1955; MIODRAG B. PROTIĆ, *Milo Milunović — monografija —*, PROSVETA, Beograd 1959; MIODRAG B. PROTIĆ, *Milo Milunović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

JEROLIM MIŠE

(Split 1890 — Split 1970)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1937, 1940, 1955 (retrospektiva); Split 1934 (januar i septembar), 1938; Beograd 1939.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Trojice: Zagreb 1930—1935, Ljubljana 1933, Sarajevo, Split 1934.
LIT. LJUBO BABIĆ, *O našem izrazu*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1929, br. 3; Sulke, *Uz slike Jerolima Miše*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1929, br. 10; M. KRLEŽA, *Jerolim Miše*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1931, br. 3; dr. P., *Sa Mišine Izložbe*, JADRANSKI DNEVNIK, Split, 31. XI 1934; —, *Izložba Jerolima Miše u foyeru opštinskog kazališta*, NOVO DOBA, Split, 5. XII 1934; —, *Prva Mišina izložba pred dvadeset godina*, NOVO DOBA, Split, 14. XII 1934; Č. ŠAIN Č., *Za unošenje reda i jasnoće u likovnu umjetnost*, NOVO DOBA, Split, 25. XII 1934; P. POPOVIĆ, *Impresije sa izložbe Jerolima Miše*, JADRANSKI DNEVNIK, Split, 16. I 1935; Zem. (Zdenka Munk), *Jerolim Miše izlaže*, NOVOSTI, Zagreb, 5. XII 1937; —, *Uz izložbu Jerolima Miše*, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 5. XII 1937; V. M. (Verena Manč), *Izložba Jerolima Miše u Umjetničkom paviljonu 5—20. decembar 1937*, OBZOR, Zagreb, 20. XII 1937; Zem. (Zdenka Munk), *Izložba Jerolima Miše*, NOVOSTI, Zagreb, 30. XII 1937; IVO Š-1 (Šrepel), *Izložba slika Jerolima Miše*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 21. XII 1937; —, *Jerolim Miše*, NOVA RIJEČ, Zagreb, 1937, br. 63; B. F., *Izložba Jerolima Miše*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1938, br. 2; Č. Č. Š. (Ćiro Čičin Šain), *Pred izložbu Jerolima Miše*, NOVO DOBA, Split, 24. IX 1938; A. BONIFAČIĆ, *Izložba Jerolima Mišea*, SAVREMENIK, Zagreb, 1938, br. 1; R. B., *Kolektivna izložba slika g. Jerolima Miše*, POLITIKA, Beograd, 24. XI 1939; P. KRIŽANIĆ, *Dve slikarske izložbe*, POLITIKA, Beograd, 3. XII 1939; LUCIJAN MARČIĆ, *Slikar Jerolim Miše*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 11. II 1940; M. K., *Razgovor s prof. Jerolimom Miše o slikarskim problemima*, NOVOSTI, Zagreb, 20. XI 1940; VENKA ŠKURKA—ILIJIĆ, *Izložba Jerolima Miše*, NOVO DOBA, Split, 21. XI 1940; J. K., *Jesenska kolektivna izložba slika Jerolima Miše*, HRVATSKI DNEVNIK, Zagreb, 24. XI 1940; VJEKOSLAV KALEB, *Jerolim Miše*, NOVOSTI, Zagreb, 28. XII 1940; V. M. (Verena Manč), *Izložba Jerolima Miše u starom Umjetničkom paviljonu*, OBZOR, Zagreb, 1. XII 1940; VESNA JIROUŠEK, *Jerolim Miše monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1958; VESNA NOVAK, *Jerolim Miše*, JADRAN-FILM (Monografija likovnih umjetnika Jugoslavije), Zagreb 1965; MATKO PEIĆ, *Jerolim Miše*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

ANTUN MOTIKA

(Pula 1902)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1933, 1935, 1940.

GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; Grupa Trojice: Zagreb, Ljubljana 1933; Izložba zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934, 1935, 1936; Izložba grupe hrvatskih umjetnika: Split, Zagreb 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938.
LIT. IVO FRANIĆ, *Izložba slika Antuna Motike*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 18. I 1933; ANTE BONIFAČIĆ, *Slike Antuna Motike*, ISTRA, Zagreb, 1933, br. 1; S. S., *Izložba Antuna Motike*, 15 DANA, Zagreb, 1933, br. 1; Lj. B. (Ljubo Babić), *Antun Motika*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1933, br. 4; JOSIP DRAGANIĆ, *Izložba Antuna Motike*, NOVOSTI, Zagreb, 1933, br. 10; G. G., *Osvrt na slikarske izložbe*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1933, br. 12; ANTUN BONIFAČIĆ, *Slike Antuna Motike*, NOVOSTI, Zagreb, 1933, br. 14; LJUBO BABIĆ, *O slikarskim radovima Antuna Motike*, ISTRA, Zagreb, 1933, br. 14/16; —, *Izložba Antuna Motike u Ullrichovom salonu*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1933, br. 7522; SLAVKO BATUŠIĆ, *Slike Antuna Motike*, HRVATSKO KOLO, Zagreb, 1933; JEROLIM MIŠE, *Junek, Šeremet i Motika*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1934, br. 4; ANTE PADOVAN, *Kritika o slikaru Motiki*, ISTRA, Zagreb, 1934, br. 7; JOSIP DRAGANIĆ, *Antun Motika*, ISTRA, Zagreb, 1934, br. 15/17; —, *Veliki uspjeh Antuna Motike na izložbi zagrebačkih umjetnika*, ISTRA, Zagreb, 1934, br. 25; JOSIP DRAGANIĆ, *Antun Motika*, MLADOST, Zagreb, 1934/35, br. 8; MIRKO ŠREPEL, *Izložba Motike u Modernoj galeriji*, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, 1935, br. 5—6; JOSIP DRAGANIĆ, *Prikazi o umjetnosti*, Zagreb 1935; RABADIN, *Antun Motika*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, 1935, br. 7; ANTUN BONIFAČIĆ, *Slikarstvo Antuna Motike*, ISTRA, Zagreb, 1935, br. 11; IVO FRANIĆ, *Izložba slika Antuna Motike*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 1935, br. 74; JOSIP BOBEK, *Ausstellung Motika*, MORGENBLATT, Zagreb, 1935, br. 78; ANTUN BONIFAČIĆ, *Slikarstvo Antuna Motike*, NOVOSTI, Zagreb, 1935, br. 79; JOSIP DRAGANIĆ, *Izložba Antuna Motike*, NOVOSTI, Zagreb, 1935, br. 90; IVO ŠREPEL, *Junek, Motika, Režek, Šeferov, Šohaj i Tomašević na izložbi hrvatskih umjetnika*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1937, br. 9266; M. V. (Verena Manč), *Izložba Antuna Motike u Salonu Ullrich*, OBZOR, Zagreb, 31. I 1940; MILAN KATIĆ, *Akademski slikar Antun Motika otvorio je kolektivnu izložbu*, NOVOSTI, Zagreb, 1940, br. 9; DRAGOVAN ŠEPIĆ, *Antun Motika — monografija*, KULTURA, Zagreb 1957; MATKO PEIĆ, *Antun Motika*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

OMER MUJADŽIĆ

(Bosanska Gradiška 1903)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Sarajevo 1930 (sa Kamilom Ružičkom); Zagreb 1933.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Zemlja: Zagreb 1930; Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Četvorice, Sarajevo 1931; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1932; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Osijek 1932/33, Zagreb 1934, 1935, 1936; Jugoslovenska grafika: Sarbriken, Mec 1933; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Izložba likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. —, *Uz slike Omera Mujadžića*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1929, br. 12; A. B., *Omer Mujadžić*, SAVREMENIK, Zagreb, 1931, br. 7; —, *Pred izložbu Omera Mujadžića*, NOVOSTI, Zagreb, 2. X 1933; IVO FRANIĆ, *Izložba prof. Mujadžića*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 16. XI 1933; IVO Š-l (Šrepel), *Izložba Omera Mujadžića u Salonu Ullrich*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 17. XI 1933; —, *S izložbe Omera Mujadžića u Salonu Ullrich*, SVIJET, Zagreb, 18. XI 1933; Dr J. B. (Josip Bobek), *Ausstelung Omer Mujadžić*, MORGENBLATT, Zagreb, 21. XI 1933; G. G., *Osvrt na slikarske izložbe*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1933, br. 12; JOSIP DRAGANIĆ, *Omer Mujadžić*, PRIKAZI O UMJETNOSTI, Zagreb 1935; —, *Historijska slika Omera Mujadžića o krunisanju Kralja Tomislava na Duvanjskom polju*, NOVOSTI, Zagreb, 28. XII 1940; MATKO PEIĆ, *Omer Mujadžić*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

ISMET MUJEZINOVIČ

(Tuzla 1907)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA: Jajce 1965.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1930; Izložbe sarajevskih likovnih umjetnika; Sarajevo 1936, 1937, Beograd 1938, 1939; Izložba četvorice bosanskih slikara, Sarajevo 1940; Izložba sarajevske petorice, Sarajevo 1941.

ZORAN MUŠIČ

(Gorica 1909)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Ljubljana 1938 (sa Mikulašom Galandom i Mihom Malešom), 1967 (retrospektiva); Beograd 1937, 1939, 1940 (sa Franom Šimunovićem); Maribor 1940 (sa Karelom Putrihom); Grac 1966 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Klub Brazda: Murska Sobota, Celje 1935, Maribor 1935, 1936, 1940; Pomladanska razstava, Ljubljana 1935; Razstava del mladih slovenskih umetnikov, Ljubljana 1936; Klub neodvisnih: Ljubljana 1937—1941; Umetniška razstava, Maribor 1937; Umetniška razstava, Ljubljana 1938; Razstava del slovenskih slikarjev in kiparjev, Maribor 1938; Razstava mariborskih umetnikov, Ljubljana 1938; Izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1939; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1940; Savremena slovenačka umetnost, Zagreb 1940; Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1940; Jubilejna umetnostna razstava od priliki štiridesetletnice prve slovenske umetnostne razstave leta 1900, Ljubljana 1940.

NIKOLAJ OMERSA

(Idrija 1911)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
GRUPNE IZLOŽBE: Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov: Ljubljana 1937—1940; Pomladanska razstava Društva slovenskih umetnikov, Ljubljana 1937; Otrok v sliki in plastiki, Ljubljana 1938; Savremena slovenačka likovna umjetnost, Zagreb 1940; Zajednička izložba Nikolaj Omersa, Marij Pregelj, Evgen Sajovic, Ljubljana 1940.
LIT. FRAN ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, ZALOŽBA OBZORJA, Maribor 1961; ŠPELCA ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, CANKARJEVA ZALOŽBA, Ljubljana 1966.

VJEKOSLAV PARAĆ

(Solin 1904)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1929, 1932; Split 1929, 1934, 1936.
GRUPNE IZLOŽBE: Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Jugoslovenska grafika: Sarbriken, Mec 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933—1936, 1938, 1939; Izložba zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Grupa hrvatskih umjetnika, Zagreb 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. — dopuna: MATKO PEIĆ, *Parać Vjekoslav*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

FRANCE PAVLOVEC

(Trnovo kod Ilirske Bistrice 1897 — Ljubljana 1959)
Završio Slikarsku školu u Ljubljani i Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA: Ljubljana 1960.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Kulturna izložba Julijske Krajine, Beograd 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1938, 1939; Umetniške razstave; Ljubljana 1930, 1935, 1937, 1940; Zajednička izložba Dolinar, Kos, Pavlovec, Beograd 1931; Grupa Trojice: Zagreb 1933, 1935, Ljubljana 1933; Pomladanska razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana 1935; Razstava likovnih umetnikov: Celje, Maribor 1936; Razstava slovenskih mladih umetnikov, Ljubljana 1936; Izložba Udruženja likovnih umetnika, Beograd 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Razstava slik in kipov, Ljubljana 1937; Otrok v sliki in plastiki, Ljubljana 1938; Reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov, Maribor 1938; Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1938; Savremeni slovenački likovni umjetnici, Zagreb 1940; Razstava kluba neodvisnih, Ljubljana 1940.
LIT. LOJZE GOSTIŠA, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA, Ljubljana 1960; FRANCE STELE, *Slikar France Pavlovec*, UMETNOST V PRIMORJU, SLOVENSKA MATICA, Ljubljana 1960; FRAN ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, ZALOŽBA OBZORJA, Maribor 1961; ŠPELCA ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, CANKARJEVA ZALOŽBA, Ljubljana 1966.

JEFTO PERIĆ

(Gacko 1895 — Beograd 1967)
Slikarstvo studirao na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu, Minhenu i Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1936, 1939, 1967 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Salon nezavisnih, Pariz 1931; Jugoslovenski umetnici, Pariz 1932; Izložba zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934, 1936; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1935, 1936, 1938, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1936, 1938, 1939, 1940; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937, 1938; Izložba Lade: Beograd 1938, 1940.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, ULUS, LADA, AKADEMIJA PRIMENJENE UMETNOSTI, Beograd 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Jefto Perić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MIHAILO PETROV

(Beograd 1902)
v. kataloge TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967, i NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.

SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1929, 1930, 1932, 1933, 1940; Novi Sad 1930 (sa Savom Ipićem i Ivom Šeremetom); Šabac 1931 (sa J. Čalićem).
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1930—1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Savremeno jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Zajednička izložba Mihaila Petrova, Vladimira Filakovca i Arpada Balaža, Beograd 1931; Savremena jugoslovenska umetnost: Brisel, Pariz, Amsterdam 1932; I grafička izložba, Beograd 1934; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1939.
LIT. D. A. (Dragan Aleksić), *Izložba Mihaila S. Petrova*, VREME, Beograd, 11. IX 1929; SPEKTATOR, *U Paviljonu »Cvijete Zuzorić«*, ILUSTROVANI LIST, Beograd, 29. IX 1929; G. KRKLEC, *Izložba Mihaila Petrova*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1929, knj. IV, sv. 22; TODOR MANOJLOVIĆ, *Nikola Poljakov, Mihailo Petrov, Ivan Radović*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1929, knj. XXVIII, br. 3; STEFAN HAKMAN, *Izložba slika g. Mih. S. Petrova*, MISAO, Beograd, 1929, knj. XXXI, sv. 1—4; TODOR MANOJLOVIĆ, *Predgovor u katalogu samostalne izložbe, Beograd 1929*; —, *Otvaranje Druge samostalne izložbe Mihaila S. Petrova u Umetničkom paviljonu*, PRAVDA, Beograd, 7. IX 1930; M. K., *Izložba Mihaila S. Petrova*, VREME, Beograd, 8. IX 1930; R. DRAINAC, *Predgovor u katalogu samostalne izložbe*, Beograd 1930; S. S. (Sreten Stojanović), *Dve slikarske izložbe*, POLITIKA, Beograd, 11. IX 1930; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba g. Mihaila Petrova*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1930, knj. V, sv. 34; —, *Slikarske izložbe u Šapcu*, PODRINJSKE NOVINE, Šabac, 19. IV 1931; B. K., *Izložba Mihaila Petrova i J. Čalića u Šapcu*, NEDELJA, Beograd, 26. IV 1931; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba G. G. Petrova, Filakovca i Balaža*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1931, knj. VII, sv. 39; —, *Treća kolektivna izložba g. Mihaila Petrova*, POLITIKA, Beograd, 20. X 1932; D. A. (Dragan Aleksić), *Dve izložbe slika G. G. Konjovića i Petrova*, VREME, Beograd, 24. X 1932; Dr O. KRSTANOVIĆ, *Izložbe G. G. Petrova i Konjovića*, TRGOVINSKI GLASNIK, Beograd, 23. X 1932; D. BLAGOJEVIĆ, *Slikarstvo G. G. Konjovića i Petrova*, PRAVDA, Beograd, 27. X 1932; N. J. (Rastko Petrović), *Slikarski napori Mih. S. Petrova*, POLITIKA, Beograd, 2. XI 1932; K. M. (Kašanin Milan), *Izložba g. Petrova*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1932, knj. XXVII, br. 5; R., *Treća kolektivna izložba g. M. Petrova*, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1932, br. 45; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba g. Mih. S. Petrova*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1932, knj. XIII, sv. 78; D. B. (Desimir Blagojević), *Mihailo Petrov izlaže pedeseti put*, PRAVDA, Beograd, 12. X 1933; —, *Pred otvaranje slikarske izložbe g. Mihaila S. Petrova*, PRAVDA, Beograd, 15. X 1933; D. BLAGOJEVIĆ, *Koloristično viđenje Mihaila Petrova*, PRAVDA, Beograd, 19. X 1933; N. J. (Rastko Petrović), *Umetnički postupak Mihaila S. Petrova*, POLITIKA, Beograd, 20. X 1933; D. ALEKSIĆ, *Slike Mihaila Petrova*, VREME, Beograd, 20. X 1933; —, *Uspeh izložbe slikara g. Mih. S. Petrova*, PRAVDA, Beograd, 25. X 1933; PREDRAG KARALIĆ, *Opaska povodom Jesenje izložbe. Izložba M. Petrova*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1933, knj. XVI, sv. 102; POPOVIĆ ĐORĐE, *Napredak u slikarstvu*, PRAVDA, Beograd, 1935, br. 11151; M. MILOŠEVIĆ, *Un peintre — poète, Mihailo Petrov*, L'ECHO DE BELGRADE, Beograd, 16. V 1940; —, *Slikar M. Petrov govori nam o umetnosti, o našim talentima*, PRAVDA, Beograd, 17. V 1940; —, *Izložba tempera i grafike u Umetničkom paviljonu*, PRAVDA, Beograd, 11. V 1940; —, *Povodom izložbe Mihaila S. Petrova*, PANORAMA, Beograd, 1. VI 1940; —, *Mihailo S. Petrov*, JUTRO, Ljubljana, 9. VI 1940; M. M., *Pesnik Jugoslavije u bojama, Mih. Petrov*, NAŠA LINIJA, Beograd, 23. VI 1940; SAVA POPOVIĆ, *V izložba Mih. S. Petrova*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1940, knj. LX, br. 3; T. MANOJLOVIĆ, *Izložba slika Mihaila S. Petrova*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1940, sv. 4—5; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd, 1967; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Mihailo Petrov*, UMETNOST, Beograd, 1970, br. 23; MIODRAG B. PROTIĆ, *Mihailo Petrov*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd, 1970; ZORAN MARKUŠ, *Slikar i grafičar Mihailo Petrov*, SAVREMENIK, Beograd, 1970, br. 12.

ZORA PETROVIĆ

(Dobrica, Banat 1894 — Beograd 1962)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1930, 1934, 1937, 1965 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Grupa Oblik: Beograd 1929/30, 1931, 1939, Split 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1934, 1936—1938; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Izložba umetnica Male Antante: Zagreb, Beograd, Ljubljana, Bukurešt 1938; Grupa Dvanaestorica; Beograd 1938, 1939; Izložba likovne sekcije Društva za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; Savremeni vojvođanski umetnici, Novi Sad 1939.
LIT. —, *Zora Petrović*, NOVO DOBA, Split, 5. II 1930; X., *Izložba slika Zore Petrović*, ŽENSKI SVET, Beograd, 1930, br. 3; DORA PILKOVIĆ, *Izložba slika g-ce Zore Petrović*, ŽENSKI POKRET, Beograd, 1930, br. 3/4; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba G-đice Zore Petrović*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1930, knj. V, sv. 27; ST. HAKMAN, *Slikarska izložba g-đice Zore Petrović*, MISAO, Beograd, I 1930, knj. XXXII, sv. 1 i 2; —, *Zora Petrović*, NOVO DOBA, Split, 4. I 1934; MIH. S. PETROV, *Treća kolektivna izložba Zore Petrović*, PRAVDA, Beograd, 11. I 1934; MIH. S. PETROV, *Treća kolektivna izložba Zore Petrović*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1934, knj. XLI, br. 2; ISIDORA SEKULIĆ, *Pri otvaranju izložbe Zore Petrović*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1934, knj. XLI, br. 2; MARA HARISIJADIS, *Izložba g-đice Zore Petrović*, ŽIVOT I RAD, Beograd, I 1934, knj. XVIII, sv. 106; P. KRIŽANIĆ, *Slikarstvo Zore Petrović*, POLITIKA, Beograd, 18. III 1937; ĐURĐE BOŠKOVIĆ, *8,5 dioptrije razlike*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1938, br. 13; Đ. POPOVIĆ, *Dvadeset godina slikarstva u Beogradu. Uticaji Zore Petrović i Mila Milunovića na naše slikare*, PRAVDA, Beograd, 1938, br. 12204; MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd 1953; MIODRAG B. PROTIĆ, *Zora Petrović*, SAVREMENICI I, NOLIT, Beograd 1955; DRAGOSLAV ĐORĐEVIĆ, *Zora Petrović — monografija*, PROSVETA, Beograd 1964; LEPOSAVA ST. PAVLOVIĆ, *Predgovor u katalogu komemorativne izložbe Zore Petrović*, Beograd 1965; DRAGOSLAV ĐORĐEVIĆ, *Petrović Zora u svetlosti biografskih činjenica*, ZBORNIK SVETOZARA RADOJČIĆA, FILOZOFSKI FAKULTET, Beograd 1969; MIODRAG B. PROTIĆ, *Zora Petrović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MOŠA PIJADE

(Beograd 1890 — Pariz 1957)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
RETROSPEKTIVNE IZLOŽBE: Beograd, Zagreb 1957; Ljubljana 1958; Čačak 1961; Jajce 1963; Sombor 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1940; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1940.
LIT. — dopuna: MIODRAG KOLARIĆ, *Moša Pijade (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije)*, JADRAN-FILM, Zagreb 1964.

JURAJ PLANČIĆ

(Stari Grad 1899 — Pariz 1930)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Pariz 1929/30, 1931; Zagreb 1931/32; Beograd 1932; Split 1932, 1960 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Jugoslovenska savremena umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39.
LIT. v. GRGA GAMULIN, *Juraj Plančić*, MATICA HRVATSKA, Zagreb 1953; KRUNO PRIJATELJ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, Split 1960; GRGA GAMULIN, *Juraj Plančić (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije)*, JADRAN-FILM, Zagreb 1964.

ĐORĐE POPOVIĆ

(Beograd 1909 — Beograd 1962)
Pravni fakultet završio u Beogradu. Slikarsko obrazovanje stekao u ateljeu Jovana Bijelića. Bavio se likovnom kritikom.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1933, 1935, 1936, 1939, 1940; Grupa Oblik, Beograd 1932; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1937, 1939, 1940; Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; I grafička izložba, Beograd 1934; Izložbe Lade: Beograd 1934—1940; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1937.
LIT. MIODRAG B. PROTIĆ, *Đorđe Popović*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, Beograd, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, 1964; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Đorđe Popović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

OTON POSTRUŽNIK

(Maribor 1900) ZAGREB 1970)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Lisabon 1936; Zagreb 1937.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London, 1930; Grupa Zemlja i IV generacija, Ljubljana 1930; Grupa Zemlja, Pariz 1931, Zagreb 1931, 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1934, 1938, 1940; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934, 1936; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. — dopuna: BORIS KELEMEN, *Oton Postružnik (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije)*, JADRAN-FILM, Zagreb 1965.

MARIJ PREGELJ

(Kranj 1913 — Ljubljana 1967)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.

RETROSPEKTIVNE IZLOŽBE: Ljubljana 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov; Ljubljana 1937, 1939, 1940; Prva reprezentativna slovenska razstava likovnih umetnikov, Maribor 1938; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1938; Umetnostna razstava Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1938; Jubilejna umetnostna razstava ob priliki štiridesetletnice prve slovenske razstave leta 1900, Ljubljana 1940; Savremena slovenačka likovna umjetnost, Zagreb 1940; Zajednička izložba Nikolaj Omersa, Marij Pregelj, Evgen Sajovic, Ljubljana 1940; Moderna slovenska oblikujoča umetnost, Ptuj 1941.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA, Ljubljana 1969.

IVAN RADOVIĆ

(Vršac 1894)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1929, 1932, 1933, 1966 (retrospektiva); Novi Sad 1966 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1930—1933, 1937, 1939, 1940; Grupa Oblik: Split 1930; Beograd 1931, 1938; Grafička izložba: Beograd 1934, 1937; Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Savremena vojvođanska umetnost, Novi Sad 1939.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, GALERIJA MATICE SRPSKE, Novi Sad 1966; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ivan Radović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

JURICA RIBAR

(Đakovo 1918 — Trebaljevo kod Kolašina 1943)
Završio Pravni fakultet u Beogradu. Slikarsko obrazovanje stekao u ateljeu Jovana Bijelića.
RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA: Zagreb 1965.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba četvorice najmlađih, Beograd 1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1938, 1939; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1939; Grupa Desetorica: Beograd, Zagreb 1940.
LIT. ALEKSA ČELEBONOVIĆ, *Jurica Ribar — monografija*, UDRUŽENJE LIKOVNIH UMETNIKA SRBIJE, Beograd 1953; ALEKSA ČELEBONOVIĆ, BORO PAVLOVIĆ, VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, LIKUM, Zagreb 1965; MIODRAG B. PROTIĆ, *Jurica Ribar*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MAKSIM SEDEJ

(Dobračevo kod Žireha 1909)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA: Ljubljana 1966.
GRUPNE IZLOŽBE: Razstava slik in kipov slovenskih umetnikov, Ljubljana 1933; Razstava del slovenskih umetnikov, Celje 1933; Razstava slovenskih Madon, Ljubljana 1933; Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; Grupa trojica, Zagreb 1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1935, 1936, 1938—1940; Pomladanska razstava Društva likovnih umetnikov Dravske banovine, Ljubljana 1935; Razstava likovnih umetnikov: Celje, Maribor 1936; Skupina mladih slovenskih slikarjev in kiparjev, Ljubljana 1936; Grafička izložba, Beograd 1937; Pomladanska razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Razstava kluba Neodvisnih: Ljubljana 1937—1940, Celje 1940; Umetnostne razstave: Ljubljana 1937—1940; Jugoslovenska grafika, Košice 1938; Reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov, Maribor 1938; Otrok v sliki in plastiki, Ljubljana 1938; Izložba slovenačkih umetnika, Milano 1939; XXII bijenale, Venecija 1940; Savremena slovenačka likovna umjetnost, Zagreb 1940; Jubilejna umetnostna razstava ob štiridesetletnici prve slovenske umetnostne razstave v leta 1900, Ljubljana 1940; Ljubljana v jeseni, Ljubljana 1940.

LJUBICA SOKIĆ

(Bitolj 1914)
Završila Umetničku školu sa akademskim tečajem u Beogradu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1939.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba grupe jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz 1937, 1939, Hag 1939; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1939, 1940; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, Beograd 1940; Grupa Desetorica: Beograd, Zagreb 1940.
LIT. D. B. (Desimir Blagojević), *U Paviljonu na Kalemegdanu otvorena je danas pre podne izložba Cuce Sokić i grupe bosanskih slikara*, PRAVDA, Beograd, 13. II 1939; P. KRIŽANIĆ, *Izložba slika Ljubice Sokić*, POLITIKA, Beograd, 26. II 1939; A. Č. (Aleksa Čelebonović), *Izložba Cuce Sokić*, MLADA KULTURA, Beograd, 1939, br. 1; PAVLE VASIĆ, *Izložba u Umetničkom paviljonu*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1939, br. 2; N. N., *Dve slikarske izložbe u Umetničkom paviljonu*, XX VEK, Beograd, 1939, br. 2; P., *Dva slikarska događaja*, NAŠA STVARNOST, Beograd, 1939, br. 7/8; F. P., *Izložba Cuce Sokić*, ŽENA DANAS, Beograd, 1939, br. 20; P. Dr., *Izložba g-đice Sokić*, SAMOUPRAVA, 1939, br. 907; Đ. POPOVIĆ, *Izložba Cuce Sokić*, PRAVDA, Beograd, 1939, br. 12311; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ljubica Sokić*, SAVREMENICI I, NOLIT, Beograd 1955; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ljubica Sokić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

GABRIJEL STUPICA

(Dražgoše 1913)
Završio Umjetničku akademiju u Zagrebu.
RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA: Ljubljana, Beograd 1968.
GRUPNE IZLOŽBE: Razstava slovenskih slikarjev in kiparjev, Maribor 1938; Umetniška razstava, Celje 1939; Izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1939; Stalna izložba hrvatske naklade, Zagreb 1939; Jubilejna umetnostna razstava ob priliki štiridesetletnice prve slovenske umetnostne razstave leta 1900, Ljubljana 1940.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA, Ljubljana 1968.

VILKO ŠEFEROV

(Mostar 1895)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba zagrebačkih umjetnika, Zagreb 1934; Grupa hrvatskih umjetnika: Zagreb 1937, 1939; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.

MILENKO ŠERBAN

(Čerević 1907)
Slikarsko obrazovanje stekao u Parizu kod Picart-le-Douxa i André Lhotea.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Novi Sad 1932, 1938.
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1931, 1935; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1933, 1936, 1940; Grupa Oblik: Beograd 1931, 1933, 1938, Banja Luka, Zagreb 1933, Sofija, Plovdiv, Prag 1934, Solun 1937; Izložba slika (Ipić, Kostić, Kumrić, Šerban), Novi Sad 1933; Izložba nezavisnih slikara, Beograd 1937; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Izložba scenografije, Beograd 1938.
LIT. (s. j.), *Šerbán Milenko noviszádi festömüvész kiálitása*, NAPLO, Subotica, 30. III 1932; —, *Izložba akademskog slikara Milenka Šerbana*, JUGOSLOVENSKI GLASNIK, Novi Sad, 1932, br. 73; LAZAR ATANACKOVIĆ, *Uspela izložba akademskog slikara Milenka Šerbana*, JUGOSLOVENSKI GLASNIK, Novi Sad, 1932, br. 91; R. V., *Milenko Šerban*, VELIKI ORAO, kalendar, 1935; —, *Šenherova »Dečija tradicija« na novosadskoj sceni. Režija Ferda Delaka. Inscenacija Milenka Šerbana*, MI I VI, Beograd, 1938, br. 2; MIODRAG B. PROTIĆ, *Milenko Šerban*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

IVO ŠEREMET

(Livno 1900)
Slikarstvo studirao u Grafičkoj školi u Beču i na Akademiji u Krakovu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1930, 1933, 1941; Novi Sad 1930; Zagreb 1935.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Oblik: Beograd 1929/30—1932, Banja Luka, Sarajevo 1931; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1933, 1934; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933—1935; Grupa Trojica, Zagreb 1935; Izložba nezavisnih umetnika: Beograd 1937, 1939; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39.
LIT. —, *Dve slikarske izložbe*, POLITIKA, Beograd, 16. VI 1930; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba g. Ive Šeremeta*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1930, knj. VI, sv. 31; P., *Prva jesenja izložba slika u Novom Sadu*, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, 1930, knj. 326, sv. 1—2; N. J. (Rastko Petrović), *Ivo Šeremet, Vinko Grdan i Sabahadin Hodžić u Umetničkom paviljonu*, POLITIKA, Beograd, 28. XI 1933; P. LAGARIĆ, *Ivo Šeremet*, JAVNO MNENJE, 1933, br. 47; MARA HARISIJADIS, *Izložba Vinka Grdana i Iva Šeremeta*, ŽIVOT I RAD, Beograd, knj. XVII, sv. 103; —, *Izložba slika Ive Šeremeta*, SVIJET, Zagreb, 16. II 1935; J. DRAGANIĆ, *Bosanski pejzaž u radovima Ive Šeremeta*, NOVOSTI, Zagreb, 24. II 1935; MIŠE JEROLIM, *Junek, Šeremet i Motika*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1935, br. 4; VLADISLAV KUŠAN, *Slikarske izložbe*, HRVATSKA PROSVJETA, Zagreb, 1935, br. 5—6; Đ. ORAOVAC, *Februarske izložbe*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1941, br. 3; P. KRIŽANIĆ, *Dve slikarske izložbe*, POLITIKA, Beograd, 24. II 1941.

LJUDEVIT ŠESTIĆ

(Đakovo 1900 — Zagreb 1962)
Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Studije nastavio u Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1929, 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Izložba Petorice (Gecan, Junek,Šestić, Šimunović, Tartalja), Za-

greb 1937; Grupa hrvatskih umjetnika, Zagreb 1939; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Prva godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. LJ. B. (Ljubo Babić), *Šestićeva izložba u Ulrichovom salonu*, OBZOR, Zagreb, 5. II 1929; Ž. M. H., *Izložba Branka Ljudevita Šestića*, 15 DANA, Zagreb, 1932, br. 11; IVO FRANIĆ, *Izložba Ljubomira Branka Šestića*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 8. VI 1932; IVO FRANIĆ, *Osvrt na umjetničke izložbe u g. 1932*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 31. XII 1932; MATKO PEIĆ, *Ljudevit Šestić*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968; MATKO PEIĆ, *Ljudevit Šestić, HRVATSKI SLIKARI I KIPARI, SLAVONIJA — SRIJEM*, MATICA HRVATSKA, Osijek 1969.

FRANO ŠIMUNOVIĆ

(Dicmo 1908)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1935, 1939 (sa Vilkom Gecanom); Beograd 1937, 1939, 1940 (sa Zoranom Mušičem); Split 1938.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1936, 1937; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1937, 1939, 1940; Izložba Petorice, Zagreb 1937; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Grupa Dvanaestorica, Beograd 1937; Grupa Oblik, Beograd 1938; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. dopuna: GRGO GAMULIN, *Frano Šimunović*, JADRAN-FILM (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije), Zagreb 1964.

SLAVKO ŠOHAJ

(Zagreb 1908)
Završio Akademiju likovnih umjetnika u Zagrebu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Retrospektivna izložba, Zagreb 1968/69.
GRUPNE IZLOŽBE: Grupa Trojice: Zagreb 1934, 1935; Grupa hrvatskih umjetnika: Varaždin 1936, 1937, Zagreb 1937, 1939, 1940; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39.
LIT. GRGO GAMULIN, *Slavko Šohaj — monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1962; GRGO GAMULIN, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, Zagreb 1968/69.

ZLATKO ŠULENTIĆ

(Glina 1893)
Slikarsko obrazovanje stekao u Višoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu i na Akademiji u Minhenu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1933, 1935, 1941.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Izložba grupe hrvatskih umjetnika: Zagreb 1939, 1940; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. JEROLIM MIŠE, *Slikar Zlatko Šulentić*, HRVATSKA REVIJA, Zagreb, 1929, br. 6; —, *S izložbe Zlatka Šulentića*, SVIJET, Zagreb, 2. XII 1933; —, *Razgovori s našim slikarima*, NOVOSTI, Zagreb, 17. XII 1933; B., *Slikarske izložbe u Zagrebu*, ZAGREBAČKA SMOTRA, Zagreb, 1933, br. 2; IVO FRANIĆ, *Izložba slika Zlatka Šulentića*, NARODNE NOVINE, Zagreb, 1933, br. 284; IVO ŠREPEL, *Tri slikarske izložbe*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1933, br. 7855 —, *Zlatko Šulentić*, OMLADINA, Zagreb, 1933—1934, br. 2; ZLATKO ŠULENTIĆ, *Po Južnoj Americi...*, 15 DANA, Zagreb, 1934, br. 2; PETRIS HIJACIND, *Aralica — Šulentić — Krizman govore o našoj i internacionalnoj umetnosti, o slikarstvu kao teškom »kruhu našem svagdašnjem« o kritici i nekritici, o osnutku društva zagrebačkih umjetnika*, 15 DANA, Zagreb, 1934, br. 3; LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, A. VELZEK, Zagreb 1943; ŽELJKO GRUM, *Zlatko Šulentić — monografija*, NAPRIJED, Zagreb 1959; MATKO PEIĆ, *Zlatko Šulentić*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968.

SAVA ŠUMANOVIĆ

(Vinkovci 1896 — Sremska Mitrovica 1942)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1928, 1939; retrospektive: Zrenjanin 1958; Beograd 1958, 1962; Zagreb 1958; Jajce 1965.
GRUPNE IZLOŽBE: Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932.
LIT. RADMILA BUNUŠEVAC, *Posle deset godina usamljenog života u Šidu, slikar Sava Šumanović donosi u Beograd četiri stotine deset svojih slika*, POLITIKA, Beograd, 31. VIII 1939; B., *Uspela izložba Save Šumanovića*, BEOGRADSKE NOVINE, Beograd, 15. IX 1939; RADE DRAINAC, *Izložba Save Šumanovića*, NOVA BRAZDA, Beograd, 1939, br. 1; J. POPOVIĆ, *Razgolićeni formalizam*, UMETNOST I KRITIKA, Beograd, 1939, br. 4—5; SAVA ŠUMANOVIĆ, *Sava Šumanović o sebi*, MLADA KULTURA, Beograd, 1939, br. 5; PAVLE VASIĆ, *Izložba Save Šumanovića*, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1939, br. 8; S., *Izložba Save Šumanovića*, NARODNA ODBRANA, Beograd, 1939, br. 39; PJER KRIŽANIĆ, *Slikarstvo Save Šumanovića*, POLITIKA, Beograd, 21. IX 1939; VINKO VITEZICA, *Slikar Sava Šumanović*, VREME, Beograd, 1939, br. 6546 ili 6346; SAVA ŠUMANOVIĆ, *Predgovor u katalogu samostalne izložbe*, Beograd 1939; TODOR MANOJLOVIĆ, *Slike Save Šumanovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1940, knj. LIX br. 2; MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd 1953; MOMČILO STEVANOVIĆ, *Sava Šumanović — monografija*, PROSVETA, Beograd 1957; MIODRAG KOLARIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, NARODNI MUZEJ, Zrenjanin 1958; DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ, *Sava Šumanović — monografija*, Zagreb 1960; MOMČILO STEVANOVIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd 1962; MIODRAG B. PROTIĆ, *Sava Šumanović*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, Jajce 1965; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Zvezde su ugašene za mene*, UMETNOST, Beograd, 1965, br. 3—4; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd, 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Sava Šumanović*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

BOGDAN ŠUPUT

(Sisak 1914 — Novi Sad 1942)
Završio Umetničku školu u Beogradu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Novi Sad 1938, 1953 (retrospektiva); Beograd 1953 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1938, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1938, 1939; Izložba grupe jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939; Savremeno vojvođansko slikarstvo, Novi Sad 1939; Grupa Desetorica: Beograd, Zagreb 1940.
LIT. —, *Bogdan Šuput*, DAN, Novi Sad, 1937, br. 4; M. Č., *Izložba slikarskih radova g. Bogdana Šuputa*, VOJVODINA, 1938, br. 43; M. J., *Nagradu »Politike« dobio je ove godine g. Bogdan Šuput za svoju sliku »Crkva sv. Žermena« na jesenjoj izložbi*, POLITIKA, Beograd, 25. XI 1938. PEĐA MILOSAVLJEVIĆ, *Predgovor u katalogu komemorativne izložbe*, Novi Sad—Beograd 1953; MIODRAG B. PROTIĆ, *Bogdan Šuput*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

IVAN TABAKOVIĆ

(Arad 1898)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1934; Beograd 1934 (sa Nedeljkom Gvozdenovićem).
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Grupa Zemlja: Ljubljana 1930, Pariz 1931, Zagreb 1931, 1934; Grupa Oblik, Beograd 1931; Jugoslovenska grafička izložba: Sarbriken, Mec 1933; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1936, 1938, 1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1936, 1937; Grafička izložba: Beograd 1937, 1938; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Dvanaestorica: Beograd 1937, 1938; Likovna sekcija Društva za unapređenje nauke i umetnosti, Osijek 1937/38; Savremeno vojvođansko slikarstvo, Novi Sad 1939.
LIT. dopuna: —, *Razgovor sa našim slikarima*, NOVOSTI, Zagreb, 10. I 1934; Dr J. B. (Josip Bobek), *Ausstellung Ivana Tabakovića*, MORGENBLATT, Zagreb, 10. I 1934; I. ŠREPEL, *Slikarski dnevnik Ivana Tabakovića*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 13. I 1934; R., *Izložba Ivana Tabakovića*, NOVOSTI, Zagreb, I 1934; N. J. (Rastko Petrović), *Tabaković i Gvozdenović u Umetničkom paviljonu*, POLITIKA, Beograd, 16. II 1934; D. ALEKSIĆ, *Izložba slikara Tabakovića i Gvozdenovića*, VREME, Beograd, 16. II 1934; MIH. S. PETROV, *Izložba Ivana Tabakovića i Nedeljka Gvozdenovića*, PRAVDA, Beograd, 24. II 1934; T. M. (Todor Manojlović), *Izložba Ivana Tabakovića i Nedeljka Gvozdenovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1934, knj. XLI, br. 5; MARA HARISIJADIS, *Izložba g. g. Ivana Tabakovića i Nedeljka Gvozdenovića*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1934, sv. 109; M., *Slikar Ivan Tabaković izlaže u jugoslovenskom paviljonu na pariskoj izložbi novosadske pejzaže*, 6 DANA, Novi Sad, 16. VI 1937; MILAN KAŠANIN, *Savremeni beogradski umetnici*, PROSVETA, Beograd, 1953; MIODRAG KOLARIĆ, *Ivan Tabaković — monografija*, PROSVETA, Beograd 1954; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ivan Tabaković*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; MARIJA PUŠIĆ, *Život, misli, snovi*, UMETNOST, Beograd, 1966, br. 7; MIODRAG B. PROTIĆ, *Ivan Tabaković*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

MARINO TARTAGLIA

(Zagreb 1894)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1929 (sa Sretenom Stojanovićem).
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1938; Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Izložba radova slikara rođenih 1885—1895, Zagreb 1930; Jugoslavija u slici, Beograd 1930; Grupa Oblik: Split 1930, Beograd 1931, 1933,

1939, Zagreb 1933, Ljubljana 1933, Sofija, Plovdiv 1934; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1930, 1933; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1937; Petorica (Gecan, Šestić, Šimunović, Tartalja), Zagreb 1937; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Izložbe likovne sekcije za unapređenje nauke i umjetnosti, Osijek 1938/39; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Bijenale, Venecija 1940; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. TODOR MANOJLOVIĆ, *Izložba u Umetničkom paviljonu*, 50 U EVROPI, Beograd, III 1929; MILAN KAŠANIN, *Izložba slika Marina Tartalje i skulptura Sretena Stojanovića*, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, 1929, knj. 320, sv. 2; STEFAN HAKMAN, *Izložba g. g. Marina Tartalje i Sretena Stojanovića*, MISAO, Beograd, 1929, sv. 5—6; GUSTAV KRKLEC, *Izložba Marina Tartalje i Sretena Stojanovića*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1929, sv. 16; LJUBO BABIĆ, *Uz slike Marina Tartalje*, KNJIŽEVNIK, Zagreb, 1929, br. 8; BRANKO POPOVIĆ, *Izložba slika Marina Tartalje i skulptura Sretena Stojanovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1929, knj. XXVI; MIRKO KUJAČIĆ, *M. Tartalja, S. Stojanović*, NOVOSTI, Zagreb, 1929, br. 2468; PJER KRIŽANIĆ, *Marin Tartalja*, POLITIKA, Beograd, 1929, br. 7752; GUSTAV KRKLEC, *U atelierima beogradskih umjetnika*, SAVREMENIK, Zagreb, 1931, br. 1; RUŽA PETROV, *Slikar Marino Tartalja*, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1931, br. 44; IVO ŠREPEL, *Izložba zagrebačkih umjetnika. Radovi Juneka, i Tartaglie i zaključak*, JUTARNJI LIST, Zagreb, 1937, br. 9095; Đ. POPOVIĆ, *Veliki animatori našeg modernog slikarstva*, PRAVDA, Beograd, 1938, br. 12197; LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, A. VELZEK, Zagreb 1943; MIODRAG B. PROTIĆ, *Marino Tartalja*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; BORIS KELEMEN, *Marino Tartaglia (Monografije likovnih umjetnika Jugoslavije)*, JADRAN-FILM, Zagreb 1964. BORIS KELEMEN, *Marino Tartaglia*, UMETNOST, Beograd, 1965, br. 2; GRGA GAMULIN, *Marino Tartalja — monografija*, ZORA, Zagreb 1955; MATKO PEIĆ, *Marino Tartaglia*, HRVATSKI UMJETNICI, ZNANJE, Zagreb 1968; DUBRAVKO HORVATIĆ, *Slikar Marino Tartaglia*, REPUBLIKA, Zagreb, 1969, br. 5.

ĐURO TILJAK

(Zagreb 1895 — Zagreb 1965)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Zagreb 1930, 1938 (sa Lujom Bezeredijem).
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovenska skulptura i slikarstvo, London 1930; Grupa Zemlja i IV generacija, Ljubljana 1930; Grupa Zemlja, Pariz 1931, Zagreb 1932; Zagrebački umjetnici: Zagreb 1934, 1935; Udruženja likovnih umetnika, Beograd 1937:, Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.

MICA TODOROVIĆ

(Sarajevo 1900)
v. katalog NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1969.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovensko vajarstvo i slikarstvo, London 1930; Izložba grupe Zemlja i IV generacije, Ljubljana 1930; Umetnici Drinske banovine, Sarajevo 1934; Grupa Krug, Sarajevo 1935; Izložbe sarajevskih umjetnika: Sarajevo 1936, 1937, Beograd 1939; Izložba sarajevske petorice, Sarajevo 1941.

MILIVOJ UZELAC

(Mostar 1897)
v. katalog TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd 1967.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Pariz 1932.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba djela naših slikara rođenih 1885—1895, Zagreb 1930; Četvorica jugoslovenskih umetnika (Aralica, Čelebonović, Milunović, Uzelac), Pariz 1931; Savremena jugoslovenska umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932, 1934, 1936, 1938, 1940; Izložbe zagrebačkih umjetnika: Zagreb 1934—1936; Salon nezavisnih, Pariz 1936; Grafičke izložbe: Beograd 1937, 1938; Međunarodna izložba, Pariz 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Grupa jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940; XXII bijenale, Venecija 1940.
LIT. v. *katalog retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA JAZU, Zagreb 1971.

PAVLE VASIĆ

(Niš 1907)
Završio Pravni i Filozofski fakultet (Istoriju umetnosti) u Beogradu. Slikarsko obrazovanje stekao u Umetničkoj školi u Beogradu i ateljeu Jovana Bijelića. Bavi se likovnom kritikom.
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1929, 1933; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1929, 1930, 1933, 1934, 1936, 1940; Grupa Oblik, Beograd 1932; I grafička izložba, Beograd 1934; Udruženje likovnih umetnika, Beograd 1937; Izložba nezavisnih umetnika, Beograd 1937.
LIT. MIODRAG B. PROTIĆ, *Pavle Vasić*, SAVREMENICI II, NOLIT, Beograd 1964; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd 1967; MIODRAG B. PROTIĆ, *Pavle Vasić*, SRPSKO SLIKARSTVO XX VEKA, NOLIT, Beograd 1970.

EMANUEL VIDOVIĆ

(Split 1890 — Split 1953)
Slikarstvo studirao na Accademia di Belle Arti u Veneciji.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Split 1929, 1936, 1939, 1941; Zagreb 1929, 1937, 1938, 1952 (retrospektiva); Beograd 1930/31.
GRUPNE IZLOŽBE: Izložba jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, London 1930; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930—1940; Jugoslovenska savremena umetnost: Amsterdam, Pariz, Brisel 1932; I grafička izložba, Beograd 1937; Jadranska izložba, Zagreb 1938; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 1938/39; Slike sa Jadrana, Zagreb 1940; I godišnja izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb 1940.
LIT. DUŠKO KEČKEMET, *Emanuel Vidović — monografija*, MATICA HRVATSKA, Zagreb 1959.

MIHAILO VUKOTIĆ

(Čevo kod Cetinja 1904 — Cetinje 1944)
Završio Umetničku školu u Beogradu.
GRUPNE IZLOŽBE: Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1930, 1934—1940; Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1933, 1934, 1936, 1937, 1938, 1940; Udruženje Lada: Beograd 1937—1940, Šabac 1936.

MILOŠ VUŠKOVIĆ

(Cetinje 1900)
Završio Umetničku školu u Beogradu. Studije nastavlja u Beču. Bavio se karikaturom.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Beograd 1934; Titograd 1965 (retrospektiva).
GRUPNE IZLOŽBE: Jesenje izložbe beogradskih umetnika: Beograd 1931—1939; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932—1940; Izložba karikature, Sofija 1937; Moderna jugoslovenska umetnost, Rim 1937; Grupa Oblik, Beograd 1939;
LIT. ĐORĐE MANO ZISI, *Miloš Vušković*, ILUSTROVANI LIST, Beograd, 1929, br. 42; B. K., *Miloš Vušković*, ŽENA I SVET, Beograd, 1929, br. 11; N. J., *Vrsta slikarskog doživljaja kod mladih slikara iz Crne Gore*, POLITIKA, Beograd, 12. X 1933; —, *Nagrada Politike*, POLITIKA, Beograd, 31. X 1933; —, *Pred prvu kolektivnu izložbu slikara Miloša Vuškovića*, POLITIKA, Beograd, 21. IV 1934; —, *Pred otvaranje izložbe slika g. Miloša Vuškovića*, PRAVDA, Beograd, 27. IV 1934; —, *Izložba slikara g. Miloša Vuškovića*, VREME, Beograd, 28. VI 1934; —, *Otvorena je kolektivna izložba g. Vuškovića*, POLITIKA, Beograd, 30. IV 1934; —, *Otvaranje Prve samostalne izložbe slikara Miloša Vuškovića*, PRAVDA, Beograd, 30. IV 1934; DRAGAN ALEKSIĆ, *Izložba slikara Miloša Vuškovića*, VREME, Beograd, 1. V 1934; N. J., *Još jedan crnogorac slikar. Prva kolektivna izložba Miloša Vuškovića*, POLITIKA, Beograd, 6. V 1934; MIH. S. PETROV, *Dve poslednje aprilske izložbe*, PRAVDA, Beograd, 6. V 1934; MARA HARISIJADIS, *Izložba slika g-đe Jovanke Strajnić. Izložba slika g. Miloša Vuškovića* ŽIVOT I RAD, Beograd, 1934, knj. XIX, sv. 114; TODOR MANOJLOVIĆ, *Slikarska izložba Miloša Vuškovića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1934, knj. XLII, br. 2; —, *Prva kolektivna izložba Miloša Vuškovića*, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1934, br. 18; M. R., *Sa izložbe Miloša Vuškovića*, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1934, br. 20; LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Predgovor u katalogu samostalne izložbe*, DOM JNA, Beograd 1962; ALEKSANDAR PRIJIĆ, *Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe*, MODERNA GALERIJA, Titograd 1965.

JOVAN ZONJIĆ

(Cetinje 1907 — Beograd 1961)
Završio Umetničku školu u Beogradu. Studije nastavlja na Ecole des Beaux-Arts u Parizu.
SAMOSTALNE IZLOŽBE: Cetinje 1931; Beograd 1933, 1937/38.
GRUPNE IZLOŽBE: Jugoslovenska umetnička izložba, Pariz 1932; Jesenja izložba beogradskih umetnika, Beograd 1934; Prolećne izložbe jugoslovenskih umetnika: Beograd 1932, 1934—1940; Izložba grupe jugoslovenskih umetnika iz Pariza: Pariz, Hag 1939.
LIT. V. L., *Izložba slikarskih radova g. Jovana Zonjića*, ZAPISI, Cetinje, 1931, knj. IX, sv. 3; S. J., *Izložba slika J. Zonjića. Naš talentovani mladi umjetnik*, VEČERNJA POŠTA, Sarajevo, 1939, br. 3046; V. D. (Vladimir Dedijer), *Jovan Zonjić, slikar*, POLITIKA, Beograd, 6. X 1933; PREDRAG KARALIĆ, *Izložba J. Zonjića*, ŽIVOT I RAD, Beograd, 1933, knj. XVIII, sv. 102; N. J. (Rastko Petrović), *Vrsta slikarskog doživljaja kod mladih slikara iz Crne Gore*, POLITIKA, Beograd, 12. XII 1933, S., *Izložba Jovana Zonjića*, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1933, knj. XL, br. 4; S., *Nagradu Beogradana dobio je slikar g. Jovan Zonjić*, POLITIKA, Beograd, 2. XII 1934; —, *Druga samostalna izložba g. Jovana Zonjića biće otvorena 26 ovog meseca na Pravnom fakultetu*, PRAVDA, Beograd, 24. XII 1937; P. KRIŽANIĆ, *Izložba slika Jovana Zonjića*, POLITIKA, Beograd, 2. I 1938; Đ. POPOVIĆ, *Izložba slika Jovana Zonjića*, PRAVDA, Beograd, 1938, br. 11929.

Résumés

INTRODUCTION

Miodrag B. Protić

QUATRIEME DECENNIE: EXPRESSIONNISME, REALISME POETIQUE, INTIMISME

L'art yougoslave de la quatrième décennie était orienté vers l'art engagé, avec un nombre plus restreint des adhérents, et vers «l'art pur», auquel appartenait la majorité des artistes. Cette deuxième orientation se manifestait dans plusieurs cours essentiels:

1. L'expressionnisme de la couleur qui a remplacé l'expressionnisme de la forme de la troisième décennie;
2. Le réalisme poétique qui repose sur la syntaxe générale et généralement reconnue de la fin du XIXe siècle, et sur un message spécifique et authentique de l'art;
3. L'intimisme, procédant aussi, par son climat et sa syntaxe, des impressionnistes et des nabistes et qui représente une variante de la conception précédente.

Tous ces cours de «l'art pur» ont leurs propres nuancements spécifiques, différents dans les milieux nationaux et culturels divers de la Yougoslavie.

Par l'intermédiaire de l'expressionnisme coloriste et de l'intimisme, l'art de la quatrième décennie suit les expériences interrompues des protagonistes de la Moderne—des impressionnistes slovènes et serbes. «Les expressionnistes travaillent avec réflexion ce que les peintres avant eux travaillaient par instinct». L'expressionnisme est venu en Yougoslavie de l'Europe Centrale, après son passage à Paris où on l'avait libéré de grands gestes et convulsions émotives. Par là, la différence entre l'expressionnisme et le fovisme fut diminuée, donc, entre la sphère culturelle gérmanique et romane, car «tandis que les Français détruisaient la forme désirant connaître à fond ses caractéristiques en tant que forme, les Allemands detruisent la forme et la couleur en émotion, pour découvrir la signification universelle de tout ce qui demeure derrière la réalité qu'ils viennent de briser». Les expressionnistes yougoslaves ont subi la plus grande influence de Van Gogh, Vlaminck, Kokoschka et Rouault. La ramification de l'évolution de l'expressionnisme sur notre sol, empêchée par un développement insuffisant du milieu urbain, se trouvait réduite à la transposition du réel existant. Les grands dilemmes d'ordre moral ou des obsessions sont exceptionnels. Rarement, on rencontre par exemple, de ressemblance avec Ensor (Mirko Kujačić), jamais avec Beckmann, Nolde ou Klee. On a adopté l'existence des rapports logiques entre objets qui sont, parfois, pénétrés de lumière mordante de la caricature et du sentiment marqué. Il n'y a pas ni thèmes bibliques, ni allégories, ni fantasmagories sombres ou horreurs, ni métaphores ailées qui annonceraient la venue du surréalisme. Sur le sol yougoslave, l'expressionnisme est occupé par l'image subjectif et inquiété des aspects essentiels de la réalité et de la vie; par une forte expression du sentiment intime; par la couleur pure élémentaire, la contour ferme et le geste immédiat, directe. Le moment ethnique est bien évident: souvent, les peintres localisent leurs symboles et médiums. Sur les valeurs différentes de cette entité, ses adhérents ont laissé leurs accents individuels. La caractéristique générale du schéma visuel de ces peintres se traduit dans l'éloignement progressif de l'objet concret — sa réalité matérielle est cachée par la couleur et réduite à l'ornement, à l'arrabesque, au symbole. La couleur tend à son plus grand éclat, à satisfaire les postulats rationnels du tableau et les besoins irrationnels de son auteur. On aspire à la caractérisation, à la vision intérieure et son expression, à la signification spirituelle et émotive de la couleur, de la ligne et des facteurs plastiques en général. Ce sentiment souligné représente la conséquence cherchée consciemment sur le plan du langage plastique: on est décidé de le découvrir et de le transmettre. Les expressionnistes sortent de leur intime vers l'extérieur et le matériel; le sentiment pour le motif exceptionnel, n'est que l'impulsion pour action et expression du sentiment général. De sorte, l'objet est une réduction symbolique. Il est question de la peinture de l'inquiétude pathétique, de la revolte intime et de l'angoisse, de la peinture du geste bouleversé.

La vitesse est mise au service de l'expression picturale. Le temps est réduit à l'instant, au moment. Il s'agit de la peinture figurative d'action, dans laquelle la réalité vécue s'exprime plastiquement dans la capture de l'instant présent, car seulement à cet instant capté on éprouve profondément le propre être en rapports mutuels avec l'être des choses et du monde. Dans le tissage de l'entité, chaque geste n'est que le moment matérialisé, tout rempli de la vie. Le recueil de tous ses gestes et moments représente la continuité, la durée effective, le temps.

Dans la peinture yougoslave de cette époque et ces tendances on rencontre souvent des qualités qui font remplacer l'expressionnisme par le colorisme. Dans le colorisme, la tension éthique et émotive diminue, tandis que l' aperçu formel et la netteté augmentent.

Dans les cadres de «la peinture artistique», l'expressionnisme coloriste avait gardé en Yougoslavie l'élan de l'avant-garde artistique. Contrairement à l'esthétique des années trente, et au renouvellement des préjugés académiques sur le plan du dessin correct, de la proportion et perspective etc., il reconnaissait l'intuition, le tempérament, l'élan et l'intégrité de

l'évenement vécu et du message personnel. L'expressionnisme coloriste a trouvé le premier la formule supérieure de l'art engagé, en harmonisant sa mission avec son essence.
L'intimisme et le réalisme poétique, deux phénomènes presque contraires à l'expressionnisme coloriste, représentent les courants caractéristiques de la quatrième décennie, par leur retour à la réalité et l'acceptation intime du réel.
Vers 1930, apparaît et prédomine peu à peu, la peinture qui ne reconnaît pas l'intellectualisme, le programme ou le manifeste, favorisant l'évocation lyrique et la miniature. Les trois éléments du tableau: motif, structure plastique et émotion sont important de manière égale. Les intimistes, et en beaucoup de choses, les réalistes poétiques aussi, partent du motif vers le sentiment, adoptant et éprouvant tout ce qu'ils voient. Le motif peint dévoile l'impulsion de l'artiste et sa tendance de parvenir à l'identification à travers la condensation de cette impulsion et de l'objet. Le style est le moyen qui unit les facteurs de la forme et du contenu. Préoccupés par le motif de «la maison», de l'intérieur à la manière de l'évocation reveuse et de suggestion poétique, ils donnent plus de l'importance au lieu qu'au temps, avec la spontanéité de leur imagination, ces artistes avaient réuni la fonction du réel et la fonction de l'irréel. Le tableau intimiste est plus l'impulsion du moment, son reflet sensitif et son intégrité — le climat de cette impulsion ne se répète jamais. On cherche l'instantané dans le permanent. Le tableau appartenant au réalisme poétique est plus le résultat d'un état d'âme et de climat, un sentiment plus consciant et plus long du monde: le permanent dans l'instantané.
Les différences matérielles dans le procédé et dans la technique de ces deux courants, sont encore plus évidentes: l'intimisme prolonge, en quelque sorte, la technique impressionniste *al prima*, afin de garder l'authenticité et la fraîcher du moment capté; le réalisme poétique fait calmer les vibrations impresionnistes, se sert de monochromie et de la construction des valeurs, recourt à un procédé composé de plusieurs phases successives, insistant sur l'atmosphère générale constante. Il y a de différences aussi dans le choix des motifs: tandis que les intimistes prolongent certains moments de la peinture de plein-air et de l'impressionnisme, les peintres du réalisme poétique font les intérieurs remplis de l'atmosphère définie, avec la figure ou sans elle. Chez les intimistes la palette est discrète; l'intention intellectuelle est remplacée par l'intuition. Ces mêmes motifs représentent pour les réalistes poétiques plutôt le moyen que la raison d'un sentiment général; dans le climat condensé du réalisme poétique on trouve parfois de reflets du surréel.
Tandis que la peinture des années trente cherche pour le manque de l'authenticité et de la grandeur, la récompense dans la sincérité et la douceur, s'opposant à l'intellectualisme et à l'ésotérisme, à la décoration, l'exclusivité et le modernisme — la peinture de 1935, montrant l'inquiétude, l'insécurité politique, sociale et morale, se manifeste comme le post-surréalisme sans force et sans proteste. Pourtant, en dépit des différences, les peintres de 1930 et 1935 avaient des ressemblances: ils croient tous à la primauté du dessin, de la forme et des valeurs au détriment de la couleur. Les uns et les autres prenaient pour exemples les vieux maîtres, se qui se faisait sentir encore plus tard, dans les programmes des écoles des beaux arts, dans l'opinion publique et sur le plan de la critique. Même, à l'époque 1945—1950, dans l'art engagé politiquement, on reconnaît la même chose: d'abord le dessin, puis les valeurs, le volume et enfin, la couleur. Comme thèmes: composition figurative, figure, paysage, nature morte.
Aux courants de l'intimisme et du réalisme poétique appartenaient les peintres de la génération qui avait rejeté les attributs de leurs précurseurs. La vie est la richesse qui enchante, devant laquelle l'homme est ébloui ou attendri (dans l'un 1930); cette vie est l'énigme poétique devant laquelle l'homme reste pensif et dont le sens il faut pénétrer (dans le deuxième cas 1935). L'inspiration doit être l'amour, la paix et la réconciliation avec la nature des choses et le destin humain. Sur le spectateur ces postulats ont la plus grande influence, car avec la grandeur de la rêverie et du bonheur, le peintre l'aide de passer à travers le rêve onirique de l'artiste pour entrer sans obstacles dans les espaces oniriques de son propre monde intime. Sans description et sans définition, mais l'encourageant et l'éveillant, l'artiste invite le spectateur de s'élancer dans l'aventure de sa propre rêverie.
Cela pourrait servir de l'explication historique et de justification pour un certain «conservativisme» de ces écoles et conceptions. Dans l'organisme compliqué de l'art, elles ont le rôle de la garde des vérités et besoins primaires.
A la fin, il faut souligner que cette typologie esthétique ne correspond qu'en grandes lignes aux conditions dans les milieux nationaux différents de Yougoslavie, en premier lieu de Belgrade, de Zagreb et de Ljubljana.

Ješa Denegri

EXPRESSIONNISME COLORISTE DE LA QUATRIEME DECENNIE

L'expressionnisme coloriste englobe la signification pour un témoignage artistique achevé du monde dans le climat spirituel qui encourage l'évenement vécu subjectivement, l'élevant ainsi au-dessus des certaines notions et lois valables objectivement. L'apparition de l'expressionnisme coloriste sur notre sol représente un ensemble des plus homogènes dans notre art de la première moitié de ce siècle.

Il commence chez nous au moment où en Europe il représentait une étape déjà terminée dans les arts; dans notre milieu l'expressionnisme coloriste fut accepté par les artistes qui se trouvaient sous l'influence des exemples germaniques et ceux de l'Europe Centrale par l'intermédiaire de Paris, où l'expressionnisme ne représentait jamais une conception dominante de la peinture.

La majorité des protagonistes de notre expressionnisme coloriste avaient passé l'étape de l'analyse rationnelle, et avec leur entrée dans le domaine de l'expression picturale émotive, leur profil artistique a été défini. Ce profil se caractérise par un approche émotionnellement spontané du sujet, par l'expression forte du sentiment intime, la contour accentuée et le geste directe, par l'emploi des moyens picturaux raffinés. La forme matérielle de l'objet concret est soummise à la force du coloris, le dessin ne sert pas à la description de l'objet car il le transpose seulement, préparant la place pour la coleur.

Dans une étape de son expressionnisme coloriste, Rihard Jakopič fait immerger l'objet dans les empâtements de la matière colorée. Ses tableaux sont faits sans concept littéraire, bien que certains démontrent une forte symbolique de l'objet réel.

Dans ses tableaux des annees trente, Oskar Herman introduit les accents de la tension psychologique. La composante émotionnelle se manifeste dans le choix des motifs, dans le procédé pictural et la densité des couches picturales, dans l'organisation coloriste vive de la surface.

Petar Dobrović conçoit la peinture comme une réaction visiuelle euphorique sous l'effet des impulsions qui viennent de la réalité du monde. Les éléments de l'expressionnisme de ses tableaux ont trouvé leur place dans certains accents colorés potentiels, dans le traitement de la figure humaine, parfois aussi dans le soin de montrer la caractérisation spécifique individuelle du personnage présenté sur la toile.

Le langage pictural de Jovan Bijelić sur ses tableaux de la quatrième décennie se caractérise par le mode direct de la peinture et la rapiditée de la réalisation. L'artiste s'abandonne librement à l'exaltation coloriste découvrant par là le sentiment psychologique et état d'âme intérieur. Dans le portrait, Bijelić nous a laissé les portraits-masques, presque énigmatiques, avec une composante fortement expressionniste.
Ignjat Job choisit ses sujets dans le paysage du bord de la mer et des scènes du genre figuratif, prises de la vie quotidienne. La couleur atteint les orchestrations pures du bleu, du rouge et du vert, tandis que les déformations expressionnistes sont sûrtout soulignées dans les scènes figuratives au thème de la bacchanale oû l'image est construite de plusieurs centres indépendants dans la composition générale du tableau. Sur le plan de la description des personnages, Job va jusqu'aux déformations grotesques. Sa peinture appartient au domaine de l'émotivité trop accentuée.

Au commencement de la troisième décennie, Sava Šumanović avait maîtrisé la morphologie rationnelle postcubiste ne permettant pas que les conflits intérieurs transforment son art en confessions subjectives des états d'âme individuels et subconscients. Sa toile «Le batteau ivre» avec l'expressivité du dessin et la fraîcheur du trait, qui amène les formes des corps jusqu'aux déformations voulues, représente un moment exceptionnel dans l'oeuvre de cet artiste. La composante expressionniste des ses tableaux se montre seulement dans certains domaines psychologiques plus profonds dans lesquels l'art devienne la dernière sublimation de la vie même.
Après son retour de Paris, vers les années trente, Milan Konjović fait élargir le diapason coloriste de sa peinture en exprimant un sentiment libéré de la vitalité sur le plan de l'émotion picturale. Plus tard, sur certaines de ses toiles la déformation apparaît dans la présentation des figures, ainsi qu'une sorte de disharmonie coloriste qui va conduire, dans des moments dramatiques, jusqu'aux déformations plus poussées.

Zora Petrović, qui avec son oeuvre entière appartient à l'expressionnisme, dans son «étape foncée» vers la moitié de la quatrième décennie, favorise la gamme d'ocre et du rouge foncé et s'intéresse pour le principe de la composition centrale, gardant les proportions réelles des figures. Son trait est rapide, fait en couches de la couleur dense. Ensuite, la couleur se répend de plus en plus libre, tandis que les proportions des figures redonnent à sa peinture la valeur d'un programme antiesthétique voulu. La couleur posée par couches denses fait que la configuration entière de l'objet peint s'estompe dans la masse compacte colorée.

Chez Nikola Martinoski le moment linéaire l'emporte sur la composante coloriste ce qui le sépare de Lazar Ličenoski, pour qui le facteur coloriste prédomine toujors la force expressive de la forme. Plus tard, dans la peinture de Martinoski la déformation de la figure est plus radicale.

L'expressionnisme coloriste avait obtenu dans l'ampleur et dans la force avec l'apparition des artistes comme Mirko Kujačić, Vojo Dimitrijević, Mihailo Petrov, Nikola Graovac, Milenko Šerban et Ante Kastelančić — qui, dans des moments divers de leur travail s'étaient approchés de ce mouvement.

Ensemble avec les courants parallèles de l'intimisme et du réalisme poétique, avec lesquels il avait des points communs — l'expressionnisme coloriste représente une des caractéristiques dominantes de notre peinture de la quatrième décennie et par là ce mouvement est accepté comme résultat des conditions historiques, sociales et culturelles de cette époque.

LE REALISME POETIQUE ET L'INTIMISME
LE REALISME COLORISTE

Aleksa Čelebanović

TENDANCE AUX SOURCES DE LA PEINTURE SERBE ENTRE LES DEUX GUERRES

Parmi les artistes serbes qui se sont formés à Paris dans les années qui suivirent la Première guerre modiale nous découvrons certains traits communs. Il s'agit d'une attitude anti-intellectuelle qui s'annonça chez certains d'entre eux autours de 1925 et qui se déploya et s'affirma plainement vers 1930. Ces jeunes artistes étaient assez étroitement liés, au cour des années qu'il passèrent en France, aux cercles d'artistes francais et étrangers que l'on a qualifiés dans l'histoire de l'art moderne comme appartenant au néoréalisme, à la Peinture de 1930, au Réalisme poétique, à l'intimisme, à l'Ecole de Paris et à la Rénovation d'un art complet. La terminologie de laquelle on se sert pour identifier le mouvement de peinture, assez large et riche, auquel ont appartenu les artistes parisiens et leur collègues de Serbie que nous tachons ici de déterminer, est incertaine et variable, ce qui demande à retracer les sources de l'idéologie, de la suite d'idées, qui les avait inspirés. C'est ainsi que nous retournons à Henri Bergson pour trouver les idées fondamentales de cette attitude anti-intellectuelle et anti-systématique qui caractérise la peinture de l'époque. Mais avant d'arriver à ce moment de retour à la nature, de retour aux sources, les memes peintres ont du se libérer des procédés post-cubistes et néo-clacissistes qui étaient extremement répendus et auquels la plupart avait fait confiance dans la première jeunesse. Ce passage d'une conception de peinture organisée et pensée à celle qui était beaucoup plus passionnée et subjective, tout en respectant un sentiment d'humilité envers la nature, a aussi son fond-arrière idéologique. Nous retrouvons celui-ci dans les idées de Paul Valery, notamment dans l'Eupalinos.

Au cours de la quatrième décennie, le mouvement du néoréalisme en Serbie était en même temps actuel sur le plan national et international. Il avait à cette époque le rôle d'avant-garde, luttant contre «le réalisme académique» et les restes du «réalisme munichois», etc. Ce mouvement se poursuivait par cinq étapes successives qui représentent un aspect spécifique de la peinture serbe dans le cadre de l'art moderne.

La première étape (1925—1928) se caractérise par l'abandon de la stylisation, d'abord sur le plan des problèmes de la colorisation, ensuite sur le plan de la forme de l'objet représenté. Sur les artistes qui vont les premiers introduire dans notre peinture les conceptions néoréalistes (Čelebonović, Šumanović, Milunović, Aralica, Hakman, Tartaglia), avait de l'influence la peinture de tradition française, du cercle proche à la peinture de Segonzac et Bourdelle, ainsi que l'expressionnisme de l'école parisienne, dans un sens plus étroit.

La deuxième étape (1928—1932) commence au moment où les artistes, se libérant de la stylisation s'occupent avec la réalisation des formats plus grands et des problèmes plus compliqués. Ils font maintenant les compositions avec les figures dans la nature ou dans l'intérieur, peintes avec le trait ferme qui témoigne du sentiment bien grand pour l'engagement pictural émotif de l'artiste. Le registre des thèmes et des sujets devient plus large. On souligne également les situations poétiques et les expériences de la peinture pure dans laquelle toute attention est consacrée aux problèmes de la plasticité et du coloris. L'inspiration venant du contact visuel direct avec la nature, et, passant le filtrage de la contemplation, renaît sur la toile pour exister maintenant dans les éléments qui sont essentiels pour l'expression des phénomènes naturels en même temps que purement picturaux. Le cercle des adhérents devient plus grand, groupant les artistes qui en 1931 exposent à Paris (Aralica, Čelebonović, Milunović, Uzelac).

Dans la troisième étape de ce retour à la nature (1932—1938), pour sujets et motifs de leur tableaux, les artistes choisissent les plus simples et insignifiants objets ou situations de la vie de tous les jours. Le néorealisme obtient alors le titre de l'intimisme qui, ensemble avec la peinture proche à l'expressionnisme, donnera la caractéristique à la peinture de «l'école belgradoise». Au moyen des motifs condensés et réduits, des annotations fragmentaires ou analyse précise des détails coloristes, on a donné à la peinture la possibilité de s'exprimer partout, de se manifester à l'appel de n'importe quelle impulsion. La sincérité et la discrétion sont caractéristiques dans les annotations des nuancements et rapports raffinés des couleurs, sans clair-obscur marqué et sans contrastements coloristes trop accentués. Parallèlement avec la pratique de la conception intimiste, le fil du néoréalisme de la deuxième étape se prolonge encore: procédé plus rigoureux dans la tonalité de lumière, dessin plus net et plus de poids dans le sentiment de la matière (Lubarda). Vers la fin de la troisième décennie (1937), à l'exposition du groupe «Dvanestorica» (Les Douze), comme intimistes, se présentent Aralica, Bogdanović, Gvozdenović, Hakman, Milosavljević, Tabaković, et l'année suivante Čelebonović. Le groupe était devenu la personnification de ce mouvement, ce qui représente en même temps le point culminant du néoréalisme en Serbie.

La quatrième étape du néoréalisme se place dans les années à la veille de la guerre, ainsi que les premières années apres la libération, prolongeant les caractéristiques de la troisième étape qu'elle souligne et l'expression picturale plus poussée. La peinture de cette époque démontre le sentiment de l'atmosphère du milieu avec une tendance de préciser et de définir la réalité matérielle. Le dessin devient plus »vrai», dans le sens classique, chez maints artistes. On croit à l'engagement moral de l'artiste et l'on estime que la peinture véritable — par observation attentive — peut et doit exprimer la personnalité de l'artiste lui-même. Dans les oeuvres de tous les artistes, adhérents du mouvement on remarque que le réalisme est plus rigoureux, tandis que chez les jeunes qui apparaissent c'est une tendance (Šeremet, Vlajnić, Bodnarov, Vukotić, Radočaj, Zonjić, Lukić, Kumrić, Hodžić, Perić). La présence des artistes aux tendances sociales a influencé les recherches des possibilités pour découvrir et percer la réalité de la vie. Un nouveau Salon des indépendants se présente. A la veille de la guerre le groupe «Desetorica» commence son travail; ses membres sont les jeunes artistes, adhérents de l'intimisme, du réalisme poétique ou de l'expressionnisme à tendance réaliste marquée, à l'expression indirecte de l'engagement social et la volonté de continuer avec la tradition du pays.

Dans les premières années d'après guerre on est orienté à suivre d'une manière discrète mais stricte les formes de la nature. Sous l'influence des changements survenus dans l'art européen après 1951, les participants du mouvement néoréaliste de deux décennies précédentes, se tournent maintenant vers les formes nouvelles de l'expression. En même temps apparaissent les générations nouvelles qui ont besoin de s'opposer à la pression de l'art social officiel et au réalisme étroit. Un nombre des peintres plus jeunes continuent avec le réalisme poétique et avec l'intimisme, découvrant des visions picturales nouvelles de la réalité et de la matérialité — visions dans lesquelles à côté des valeurs coloristes accentuées, on découvre aussi les éléments d'une poétique romantique et fantasmagorique, (Majda Kurnik, Ksenija Divjak, Milan Kečić).

Au moment transitoire de la quatrième à la cinquième étape de ce retour à la nature — ou du néoréalisme — apparaissent les oeuvres qui par leur force et leur authenticité représentent des sommets de ce mouvement. Revu en détails, à travers les oeuvres concrètes des artistes, le mouvement que nous avons essayé d'abord de déterminer dans son ensemble montre toute sa richesse et toutes ses particularités.

Pour sa peinture Marko Čelebonović choisit des sujets poétiques. Il construit sa composition de plusieurs figures assez petites dans un espace bien plus grand. Progressivement il avait libéré son trait d'un mode plutôt rigide de la peinture, s'approchant du signe instinctif concis. De 1927 Čelebonović a commencé á peindre d'après la nature. La réalité est présentée, transposée sur le plan de l'existence permanente et de la relativité dans laquelle les choses et les personnages vivent dans des rapports imaginés, les uns à côté des autres, mais cela seulement pour autant qu'ils peuvent être le sujet d'un traitement détaillé et précis, c'est -à- dire poétique, de la peinture. Dans sa «période verte», entre 1932 et 1938, l'artiste fait ses figures et compositions figurales dans l'intérieur, avec une lumière calme sans source définie de l'éclairage, dans l'ambiance qui démontre un sentiment d'éloignement du monde.

Milo Milunović peint vers 1928 ses formes «à vif», devant l'objet. Son empâtement est plus frais, tandis que dans la composition il garde une certaine note intellectuelle. Mais bientôt Milunović abandonne la spontanéité et évolue dans le sens de composition plus retunue, plus disciplinée, prenant un autre style de la peinture moderne qualifié en Yugoslavie comme sézannisme.

Marino Tartaglia abandonnait plus difficilement son expression postcubiste, cherhant le fil de continuité entre le nouveau et le précédent. La forme devient plus floue, tandis que la couleur, dans le trait, la transparence et la spontanéité, a obtenu une autre fonction. Les intérieurs que Tartaglia a fait dans la deuxième étape de ce mouvement, représentent les résultats les plus caractéristiques du réalisme poétique.

Sava Šumanović s'intéresse le plus pour des problèmes de la lumière. L'objet de son étude et la méthode de son travail ne se lient pas aux changements brusques ni à leurs notations momentanées. La lumière, caractéristique pour une période plus longue, pour une saison entière de l'année, est le sujet véritable de ses tableaux qui font l'impression de la stabilité et de permanence. Dans des moments de la plus grande concentration, Šumanović peint quelques unes entre les meilleurs oeuvres du néoréalisme, ou mieux dire, du réalisme poétique.

Kosta Hakman est réaliste déjà dans ses premiers paysages parisiens, faits dans la gamme discrète du brun. Il s'intéresse pour l'évocation de la matière, pour les effets que le temps laisse en elle et le phénomène de la durée des choses et de l'existence, pour l'ambiance de l'intérieur et le pas calme de la vie. Le moment arraché au cours naturel des choses est présenté sur la toile dans une technique qui peint la stabilité et la paix, trahissant pourtant le dilemme: peut-on fixer le facteur du temps par rapport au contenu de la peinture?

Jovan Bijelić se penche sur la réalité de la figure, de ses formes et de ses carnations. L'artiste veut harmoniser la densité de la pâte et le dessin calme avec la tendance du retour à la nature.

Stojan Aralica appartient à ce mouvement du retour à la nature par son choix des sujets et par le mode de leur traitement, tandis que sur le plan du coloris il s'est approché aux peintres expressionnistes de l'école parisienne.

Vers 1930, Ivan Radović abandonne la peinture des motifs de la vie paysanne et passe à la peinture dans l'atélier: les intérieurs et les nus. Il s'ap-

proche de l'intimisme. A partir des toiles azurées aux annotations promptes, en quelque sorte primitives, à travers des toiles réalistes, toujours azurées et très nettes, Radović va jusqu'à la peinture des surfaces saturées aux tons denses et foncées. Il introduit les orchestrations des tons violets, oranges et verts, mais il reste dans le domaine de l'art pur, désirant lier dans ses tableaux l'expression populaire avec l'intention artistique intellectuele de son temps et de son milieu.

Sur ses toiles aux formats plus petits, Anton Huter construit des compositions poétiques, retenues dans leur coloris, sans lumière directe et avec l'expression du sentiment souligné pour le phénomène de la durée, de la permanence.

Les tableaux de formats plus petits, en 1929, de Nedeljko Gvozdenović, ont toutes les caractéristiques de la peinture intimiste. Les plus simples détails de la vie quotidien, l'artiste fait élever jusqu' à un concept universel sur l'art. L'enthousiasme pour la nature comme source des impulsions artistiques, cédera sa place à la recherche des vibrations dans l'esprit humain.

Ivan Tabaković possède un sentiment défini pour le rythme des lignes, pour le mouvement. Il a orienté ses recherches vers la découverte de l'harmonie entre les rythmes dans l'homme et dans la nature. Son étape intimiste ce caractérise par le dessin magistral de la figure humaine et par une orchestration délicate et nette des couleurs. La composante spirituelle se lie avec le sentiment pour la peinture de l'atmosphère et de l'ambiance.

Predrag Milosavljević, dans ses paysages témoigne d'une nature sereine et sensible. Depuis 1935 il choisit une conception plus personnelle et technique plus originale pour ses sujets peints. Les couleurs sont douces, aux tons chauds, aux passages fins et sans contrastements trop poussés. L'artiste aspire à la réduction intellectuelle du phénomène de la continuité du temps, ayant un sentiment prononcé pour le fait de la perpétuité que l'homme ne maîtrise jamais.

Vers la fin de la troisième étape, Borislav Bogdanović fait ses tableaux, denses dans la matière, sans lumière directe et aux bordures estompées de l'objet peint.

Dans ses paysages, Petar Lubarda représente les caractéristiques de la troisième étape du néoréalisme. Dans la matière ces paysages sont denses et riches, avec leur force ils marquent la vision achévée de la nature. Le retour à la nature signifie pour l'oeuvre de Lubarda un moment dramatique dans l'évolution de sa sensibilité picturale.

Bora Baruh a laissé les oeuvres qui démontrent une forte tendance du retour au constructivisme; utilisant les expériences du colorisme, l'artiste préparait la réalisation picturale très studieusement.

Ljubica Sokić, dessinateur excellent qui est capable de graver les contrastements coloristes compliqués dans des formes réalistes compactes et robustes. Après la guerre, elle fait des paysages avec le sentiment marqué pour la complexité du matériel sous la lumière discrète et diffuse.

Bogdan Šuput, à côté de la précision du dessin et la sériosité sur le plan des valeurs, s'intéresse pour l'atmosphère, l'espace et les pulsations de la vie. Jurica Ribar s'était rapproché du réalisme en harmonisant les postulats néoréalistes de l'acceptation des facteurs empiriques avec le besoin romantique de l'approfondissement du monde personnel de l'artiste.

Avec ses esquisses faites pendant la guerre dans le camp des prisonniers, Dušan Vlajić annonce un contenu psychologique nouveau.

Les plus marquants protagonistes du mouvement du néoréalisme s'éloignent plus tard les uns des autres, continuant chacun à sa part dans des styles divers, évoluant diversement dans leur travail artistique.

Aucun autre mouvement de la peinture moderne n'avait, dans notre milieu, de repercussions aussi longues ni portée aussi grande que l'avait le néoréalisme avec son culte des valeurs morales. Le mouvement a été orienté beaucoup plus à l'encouragement de l'introspection de chaque auteur — introspection comme porteur de l'inspiration artistique et de l'analyse de l'impression individuelle — qu'à la définition des faits se rapportant à l'objet peint. L'importance de ce mouvement pour des événements ultérieurs, réside en premièr lieu, dans l'encouragement d'une analyse approfondie et patiente, même responsable, de la subjectivité individuelle de l'artiste.

Igor Zidić

DIVERSES TENDANCES DANS LA PEINTURE CROATE DE LA QUATRIÈME DÉCENNIE

Avec la fin du »Salon de printemps«, en 1928, s'achève une étape des aspirations contradictoires dans l'art croate. Les peintres ont entrepris de former un »ordre nouveau«. Dans un diapason large des problèmes picturaux, les forces s'équilibrent. Le terrain pour le retour de la lumière et de l'approche intimiste de la couleur se préparait peu à peu, afin de formuler les prépositions de la »peinture pure« avec une construction différente des formes. »Quand la couleur se présente en plein éclat de sa richesse, la forme est alors dans sa pleine densité«. Pour la construction, on a pris deux solutions: la reconnaissance des formes qui existent dans la nature, pour la contruction quand le phénomène de l'universalité s'explique dans l'étude du partiel ou la formulation *a priori* de la construction donnée — Tiljak l'emploie dans sa peinture — quand l'étude du phénomène de l'universalité devait conduire à la découverte du contenu de l'individuel. La différence entre ces deux interprétations existe par rapport au traitement de l'objet. Babić déclare que les membres du groupe »Trojica« (Les Trois), avaient la tendance d'être le plus directs envers la nature et de l'exprimer avec les moyens de la peinture. La matière revient à la penture. Les formes naturelles et objectives se matérialisent dans l'observation du sujet peint.

Dans la peinture croate de la quatrième décennie, »le retour à l'ordre et à la réalité« représente, par son ampleur et sa portée, un changement historique essentiel. Pour la première fois l'influence française a le rôle dominant. Sur le plan des innovations impressionnistes, la peinture croate moderne s'appuit sur la palette de Manet du style espagnol-flamand (Vélasquez, Hals, Goya); les peintres Josip Račić, Miroslav Kraljević et, dans la première étape de leur oeuvre, Oskar Herman et Vladimir Becić aussi, sont les protagonistes de cette orientation. Dans l'élaboration du langage pictural nouveau, Kraljević essaie de transformer la palette de Manet à la manière de Cézanne, ce qu'avait accepté encore Marijan Trepše. Le prolongement de la tradition de »l'école croate« devient au cours de la quatrième décennie un programme. Josip Račić part à Paris où au Louvre il copie Manet; Ljubo Babić, après Munich et Paris, part en Espagne où il s'enthousiasme avec le mouvement et l'autmosphère impressionniste. Les peintres copient Vélasquez, Manet, Goya — ce qu'ils utilisent comme un des moyens pédagogiques dans les programmes de l'Académie des arts et métiers.

On aspirait à la perfection et la solidité, répugnant à l'expérimentation picturale, car on déclarait que le conservativisme est le phénomène authentique tandis que chaque modernisme n'est que l'expression sans origine dans »notre milieu«. La formulation de Krleža classe les ambitions d'avant-garde dans des conditions régionales comme tendance vers l'agonie avant la naîssance de la vie, tandis que Kršnjavi se demande est-ce que l'on peut permettre à un peuple qui n'a pas de traditions dans l'art, comme par exemple en a la France, d'entrer dans la lutte contre quelque chose qui n'existe et que l'on ne possède pas, Kršnjavi pense qu'il serait mieux d'avoir d'abord un art sérieux et solide contre lequel on pourrait lutter plus tard.Le modernisme obtient une note négative: Krleža conclut que notre modernisme n'est pas motivé, Kršnjavi estime que le modernisme en général est une lutte contre l'art solide et sauf sa négation de tout ce qui était avant, il n'a pas apporté aucune autre nouveauté. Pour Krleža la simulation du modernisme est absurde, pour Kršnjavi le modernisme même est déjà une absurdité.

L'inteprétateur principal des sources espagnoles et françaises et de la »peinture pure« dans l'impressionnisme croate est Ljubo Babić qui fait de Račić l'exemple pour sa peinture. En dépit de son talent, on peut reprocher à la peinture de Račić la présence de l'esprit des ateliers et écoles conservatifs déjà à cette époque, par lesquels il était passé. Račić déployait tous ses efforts dans les recherches de son langage pictural individuel. Son oeuvre représente une réaction créative à notre non-existence dans le modernisme. Dans son travail jusqu'à 1908, Račić trouvait par intuition des solutions pour les problèmes qui, au cours de ces derniers cinquante ans, étaient au centre des analyses critiques de Miroslav Krleža. Dans l'oeuvre de Račić les critiques ne cherchaient pas seulement le commencement de la peinture moderne croate, mais aussi l'exemple sur lequel se basait l'avenir de cet art. Acceptant Račić comme modèle de la valeur, les jeunes peintres étaient exposés à l'épreuve d'une grande tradition; ainsi, tout jusqu'aux jours estudiantins de Miljenko Stančić et de Josip Vaništa, la peinture croate s'inspirait des gris riches de la palette de Račić et de sa »technique brillante, presque antique«.

Dans la période du retour aux certains idéaux du passé — évocation de l'espace, composition de profondeur (constructive) et non pas de surface (ornementale), — et à la couleur comme contenu objectif du monde réel, les peintres croates aspiraient aux valeurs avec lesquelles le colorisme encourageait la forme naturelle. Ainsi, Miše est enclin à l'oeuvre de Renoir, Tartaglia de Cézanne et Babić de Van Gogh.

Dans les années trente, le rassemblement autour des ideaux de la tradition, de l'ordre et de la nature, obtient de plus en plus la caractéristique du programme de l'émancipation culturelle et politique dans les cadres de l'opposition populaire au régime. Dans la période de 1929 à 1939, deux orientations extrèmement contradictoires parcourent le chemin qui a conduit jusqu'à l'unité sur le plan de l'organisation et cela à cause de trois facteurs déterminants:

Le premier facteur est d'ordre politique: les programmes nationaux qui s'étendent de l'orthodoxie dogmatique et la révision du dogmatisme d'un part, jusqu'au pragmatisme populaire et libéralisme bourgeois, d'autre part.

Le deuxième facteur est l'influence de Krleža dont l'oeuvre est devenue élément politique dans le but de formation de la coalition anti-totalitaire et anti-militariste dans le sens de s'appuyer sur les valeurs de la culture et les conquêtes du peuple.

Le troisième facteur est d'ordre social: l'opposition organisée et répendue à la force et à l'influence dans la société d'Ivan Meštrović.

L'assassinat des députés croates à l'Assemblée yougoslave de cette époque, a influencé, dans le domaine de la culture aussi, l'apparition des programmes du contenu national très marqué. On constitue les program-

mes qui mettent au premier plan la composante nationale. Une partie des intellectuels croates, partisans de »l'unification«, se sentent alors résponsables pour la position dans laquelle s'est trouvé le peuple croate. Rassemblés autour du programme, ou dans la volonté de revenir à la nature, tous les peintres devaient apostropher le réel dans la nature. Pour eux, la nature n'était pas un »fôret de symboles« mais la forêt des choses. Dans les années trente et quarante, les tendances »localisantes«, »régionalistes« et »nationalistes« deviennet le postulat général. L'originalité est la déterminante de toutes les polémiques de ce temps. Cela démontre bien le conflit entre le groupe »Trojica« (Les Trois) et les adhérents de »Zemlja« (Terre). A part de la question de la tendance politique dans l'art, l'objet de la polémique est encore la question de l'originalité qui s'aggrave avec le problème de l'expression authentique. Il est évident que cette lutte contre les influences de toutes parts, se menait dans les deux cas cités, pour l'indépendance de notre expression originale dans les arts plastiques. Selon Krleža, qui avait une influence importante dans l'appaisement de ce conflit, l'unité existait dans l'essentiel, dans »la recherche de notre point d'appui de la créativité artistique«. En 1933—1935, Krleža, avec sa préface pour »Podravski motivi« (Motifs de Podravina), provoque la crise et la rupture dans le groupe »Zemlja«, de sorte que l'on détermine la ligne entre la position artistique indépendante et critique et la conduite programmée, directive, »sectaire«. Cela a fait rapprocher plus vite Hegedušić et Babić, ces deux représentants les plus connus de deux groupes: »Trojica« et »Zemlja«. La composante nationale de la peinture croate des années trente, luttait contre la simplification de la problematique esthétique, contre le goût petit-bourgeois et la tendance cléricale dans la culture. Cette composante s'était montrée alors comme un correctif démocratique et le contrepoids à la fascisation de la vie culturelle.

Depuis 1935, les groupes »Trojica« et »Zemlja« n'existent plus formellement. De sorte, fut formé la base favorable pour la collaboration plus étroite de leurs participants qui avaient pourtant des caractéristiques communes: dessin ferme, affinité pour les »compositions«, un trait illustratif, scénographique poussé, assurance qui encourageait l'illussion trompeuse que la volonté veut dire la puissance. Leur travail commun se manifestait aussi sur le plan pédagogique et ils ont publié le manuel pour les écoles du dessin — »La méthode du travail Babić — Hegedušić«. Après 1935, le groupe »Trojica« expose sous le titre du »Groupe des artistes croates«, et les membres de »Zemlja« sous le titre du »Groupe des artistes indépendants croates«. Avec ces noms ils soulignent déjà l'appartenance à la culture nationale. En 1939 à Osijek, ces deux groupes s'associent et se présentent à Zagreb sous le nom des »Artistes croates« (Babić, Generalić, K. Hegedušić, Ž. Hegedušić, Kovačević, Mušič, Svečnjak, Stupica, N. Đorđević—Tomašević, E. Tomašević, Erlich—Tompa, K. Tompa, Radauš).

It faut comprendre la lutte pour »notre expression« comme un effort de donner à l'expérience populaire le rôle de la base pour le travail artistique individuel et comme différenciation des éléménts plastiques essentiels — »de la couleur et de l'harmonie«.

A cette époque de la dictature, quand on niait le titre national et étouffait la tradition nationale, la lutte pour la réaffirmation de la culture nationale et pour sa démocratisation était devenue l'opposition à la terreur du régime unitariste, et en même temps l'opposition au provincialisme. Dans la peinture croate, le retour à la nature était plutôt le retour au climat spécifique du sol croate, à son atmosphère nationale qu'aux objets et personnages. L'ambiance représentait la réalité primaire, les choses étaient secondaires. Chez nous ce retour s'est passé comme un retour au village; la peinture croate s'adonnait à la découverte du monde du pays natal et des determinantes nationales. Par rapport à l'héritage plus vaste de la culture européenne, la culture croate est en quelque sorte traditionnelle et très critique envers certaines aspirations modernes: assez souvent elle est plus réfléchie que lucide, elle est l'expression de la psychologie individuelle et collective, de la conscience individuelle et collective, de l'instinct et de la fonction.

Un an avant la rupture dans le groupe »Trojica«, en 1934, et la défense du travail au groupe »Zemlja«, on a fondé une association nouvelle: »Artistes des arts plastiques de Zagreb«, groupement dans lequel l'influence dominant avaient les anciens membres du groupe »Medulić«. Maintenant, le groupe nouveau avait la tendance de rassembler le plus grand nombre des artistes, espérant de pouvoir s'engager officiellement le plus, grâce à sa majorité numérique. Ce groupement hétérogène, bien qu'il fut estimé comme club de l'aide social sur le plan de résoudre les questions de la position professionnelle et matérielle de ses membres, était utile à la culture croate, car a côté des artistes moins importants, il rassemblait aussi quelques noms célèbres — Job (peintre de l'exaltation et de la spontanéité du geste), Tartaglia (peintre du plus grand raffinement »décadent«), Uzelac (peintre d'une caligraphie prompte décorative) — qui n'appartenaient ni au groupe de »Trojica« ni à »Zemlja«. En 1938, cette association avait organisé l'exposition sous le titre de »Cinquante ans de l'art croate«. La partie de la sculpture à cette exposition était, dans des conditions en Croatie de cette époque, bien importante et représentative.

Š. Čopič

REALISME DE LA COULEUR DANS LA PEINTURE DE SLOVENIE DE LA QUATRIEME DÉCENIE

Les années 1930—1941 de l'art slovène, sont relativement calmes et sans résultats spectaculaires. Il existe à cette époque l'orientation générale vers domaines divers du réalisme: social, poétique, coloriste et traditionnel. On met l'accent sur le sentiment pour la nature et pour l'être humain, sur l'amour pour des choses simples de la vie, sur la joie et la liberté. La sensibilité nouvelle de la matière picturale est devenue exceptionnellement importante à l'opposition du thème et du sujet de l'image. Les trois générations des peintres plus agés sont encore en plein travail créatif dans la quatrième décennie. Les jeunes luttent contre le traditionnalisme mais trouvent dans la tradition bien des valeurs qu'ils désirent conserver.

Rihard Jakopič, dans la quatrième décennie, a vécu le dernier élan de sa créativité artistique. Aux limites de la peinture abstraite son oeuvre représente l'expression coloriste extrême dans la peinture slovène entre les deux guerres.

Matija Jama, peintre exceptionnellement actif, d'une manière la plus rigoureuse, garde dans son oeuvre la composante de l'esthétique impressionniste. Quoique son trait est plus libre, son intérêt s'attarde sur la lumière et le mouvement des figures dans le paysage. Sa construction de l'espace est plus ferme, les masses sont plus compactes.

Matej Sternen, dans la période de 1926 à 1937, s'occupe de l'interprétation impressionniste libre du paysage, parallèlement qu'avec l'étude de la figure à l'intérieur, dans lesquels les contrastements forts des couleurs dépassent les cadres de l'esthétique impressionniste.

Le travail du groupe traditionnellement réaliste, qui commence à partir du réalisme descriptif du XIX ième siècle, (avec un sens poussé de la plasticité), se prolonge jusqu'à la peinture de plein-air et et jusqu'au réalisme pittoresque, simplifié dans le trait et riche dans son chromatisme. C'est le groupe le plus nombreux et le plus populaire chez le public large, groupe qui représente la plate-forme horizontale de la peinture slovène entre les deux guerres. Certains de ces peintres se distinguent par leur expression spécifique définie et ils ont enrichi le programme de la peinture sur le plan du sujet et des thèmes (Ivan Vavpotič, France Klemenčič, Albert Sirk, France Zupan, Ante Trstenjak). Au cours de la quatrième décennie, ils sont occupés par le problème de l'équillibre calmé de la lumière et par une organisation coloriste plus pure qui se trouve sur les limites du réalisme coloriste.

Vers le milieu des années vingt le groupe expressionniste avait terminé les recherches dans le domaine de l'expressionnisme visionnaire, pour entrer dans des courants plus calmes à travers la plasticité et la réalité nouvelle. Au commencement des années trente, ces peintres trouvent les possibilités nouvelles dans la découverte de la couleur.

Dans son expressionnisme coloriste France Tratnik introduit le concept plastique plus expressif aux tons tempérés du brun-rouge.

Tone Kralj défini la couleur avec le volume, tandis que son chromatisme biggaré reçoit un rôle important dans l'impression complète du tableau. France Kralj ennoblit la couleur et l'adapte aux formes plastiques; vers la fin des années quarante, avec la décomposition de ces formes, la couleur devient pour France Kralj un domaine expérimental, tout en restant le problème pictural central de sa peinture.

Dans sa période expressive-plastique, Veno Pilon a fait quelques paysages d'une mélodie coloriste sensible, réalisés, au commencement avec le trait ferme qui devient ensuite plus doux, plus délicat.

Nande et Drago Vidmar donnent à la couleur plus de poids et plus de force dans le contenu à travers un modélage coloriste plus doux et une atmosphère dramatique. L'organisation ferme de l'architecture du tableau se transforme en organisation purement picturale.

Vers 1925, Božidar Jakac, après des réalisations coloristes plus libres, s'approche de la peinture réaliste — paysages et portraits — faits en compositions choisies des couleurs. Il reste fidèle aux sujets qui l'insipirent. «La quatrième génération» entre dans la vie artistique avec l'Exposition de 1928 (Maleš, Pavlovec, Pirnat, Globočnik, Pregelj, Mežan). Ces peintres ont eu encore deux expositions — en 1929 et 1930; plus tard, les liens rattachant les membres de ce groupe, aux orientations différentes, se brisent peu à peu.

Janez Mežan n'atteint pas la véritable poétique coloriste ni dans le paysage ni dans le portrait.

Comme point de départ de sa peinture, Mira Pregeljeva prend l'espace plastique ordonné dans le sens du style de la Renaissance et de l'enthousiasme intuitif, élémentaire pour la couleur.

Olaf Globočnik revient souvent aux thèmes de la vie rustique. Son expression picturale est plus raide. Gardant de la stylisation rigoureuse le sentiment pour la masse et l'ensemble de la composition, il recherche le pittoresque dans l'organisation du coloris.

Nikolaj Pirnat travaillait à cette époque la gravure et la sculpture. Plus tard, jusqu' à la guerre, il fait des aquarelles qui se caractérisent par un chromatisme lyrique.

Miha Maleš s'affirme en premier lieu comme graveur ce qu'on remarque facilement dans sa peinture aux formes stylisées, synthétiques et délicatement construites.

Dès le début, France Pavlovec se présente comme peintre d'une intuition artistique très accentuée. La sensibilité pour le sujet peint et l'atmosphère de son tableau sont impressionnistes, tandis que la réalisation picturale reste dans le cadre de la poétique coloriste. A l'exposition de 1949, à la différence du réalisme socialiste, Pavlovec apporte son sentiment pictural bien subjectif et son coloris raffiné. Au commencement les peintres de la «quatrième génération» font leurs études à l'Académie de Zagreb. Leur formation est maintenant plus pareille ce qui conduit à la formation du groupe «Nezavisni» (Les Indépendants). Les peintres et le professeurs se récrutent dans les rangs des artistes éduqués profesionnellement à Zagreb, centre orienté vers l'art parisien des années vingt. Leur évolution se poursuivait d'une manière égale sous l'influence des tendances constructivistes, expressionnistes et coloristes. On pressent la venue d'une peinture nouvelle, plus ordonnée et d'un coloris plus simplifié. La tonalité et les valeurs raffinées entre les accents coloristes vifs et le gris neutre — qualités venant de l'influence directe de la peinture coloriste européenne, de Paris par l'intermédiaire de Zagreb, avaient enrichi la peinture de Slovenie. Le passage du réalisme plastique au réalisme nouveau n'était pas brusque. On prend les exemples de plasticité et des sujets qui sont conformes à la tradition slovène et on dirige les efforts vers l'approfondissement, et non pas vers l'élargissement de l'héritage de la peinture de Slovénie. Les mouvements d'avant-garde n'apparaissent pas; même l'art social n'est pas trop militant.

Gojmir Antun Kos est devenu connu après la première guerre. Après avoir maîtriser les composantes de la peinture expressionniste, il s'occupe du phénomène de la couleur sous la pleine lumière du jour. Un certain temps il s'interesse pour la forme géometrique, simplifiée dans le coloris, vers le milieu de la quatrième décennie il s'adonne à développer sa peinture coloriste. Les tableaux faits d'après les esquisses deviennent de plus en plus les compositions travaillées dans l'atelier. La facture devient plus libre et l'équilibre se réalise dans la couleur même qui devient le facteur dominant de l'évenement coloriste .

Miha Maleš est au commencement graveur; plus tard, après 1936, il s'occupe avec des recherches de l'expression picturale dans laquelle il a développé la monotipie de sa peinture. La force du tableau réside dans les gradations coloristes réalisées en touches larges. Les ombres peintes à la manière expressionniste sur les silhouettes très simplifiées ont la même valeur que la lumière. L'impression de plasticité est prèsque détruite. La source importante de son inspiration vient de l'art populaire. A la veille de la guerre Maleš se rapproche aux peintres du réalisme coloriste.

Rajko Slapernik dessine librement ses contours aux lignes animées sur des surfaces peintes qui oscillent entre les solutions de la tonalité et du coloris.

Jože Gorjup s'était rapproché de la construction coloriste à la manière de Sézanne.

La position matérielle difficile des artistes en Slovénie exigait les formes nouvelles de leur présentation et du contact avec le public. On fonde l'Association des artistes de Dravska Banovina, en 1935; plus tard, c'est la Société des artistes de Slovénie. Cette même année on organise le Salon de printemps auquel ont participé aussi plussieurs artistes plus jeunes (Sedej, Slapernik, Putrih, Kalin, Klemenčič, Mušič). Cette exposition annonçat la venue «d'un certain réalisme pictural». Les peintres travaillent dans l'atelier. Les jeunes se présentent devant le public en 1937, à l'exposition du Club des «Artistes indépendants de Slovénie» (Didek, Kalin, Kregar, Mušič, Omersa, Pirnat, Pregelj, Putrih, Sedej, et Šohaj, comme hôte de Zagreb). A cette occasion ils ont publié leur déclaration dans le catalogue: «Le Club des artistes indépendants de Slovénie se présente en groupe pour la première fois devant le public de Slovénie désirant apporter plus de beauté, de vérité et de sincérité dans les conditions mouvementées et peu évoluées de l'art». Ces mots témoignent plus de la nature pratique de la formation du groupe que de la nature artistique de son programme. La révue «Umetnost» (Art), apparaît en 1936. Le groupe était actif sur le plan de la peinture egalement que sur le plan de l'organisation des expositions jusqu' à la guerre et, à plusieurs reprises même jusqu' à 1943.

Maksim Sedej découvre «sa nature lyrique sensible» à l' exposition de 1933. Vers 1935 il se penche plus sur la composition figurale. Sa peinture de cette époque oscille entre la réduction de la construction du tableau et la formation picturale plus ferme. La lumière directe froide est animée par un coloris ombré raffiné aux accents colorés plus vifs et rares. Le monde simple et intime de sa peinture se réalise plus dans la force de l'émotion picturale que dans la formation des figures et objets et leur ordre.

La touche de Nikolaj Omersa est spontanée. Son motif est choisi, organisé. Il construit son tableau sur une échelle coloriste différenciée avec le trait pittoresque ce qui est caractéristique pour les «indépendants» dans leur effort de synthetiser les écoles de Paris, de Zagreb et de l'impressionnisme slovène.

Zoran Didek tend à la structure plus ferme dans la réalisation du mouvement pictural impressionniste, de la forme synthétique et de l'effet de la couleur, sans perte de l'atractivité sensorielle et des reflets de la couleur dans la lumière. La couleur posée en traits larges énergiques et la force de la réduction des objets, représentent les composantes nouvelles sur le chemin menant vers la peinture absolue. La surface vaste colorée obtient la fonction de la présentation de tous les éléments de l'objet peint, de l'ambiance et autres. La contour synthétique marquée de l'architecture des objets et des figures fait l'impression de la construction ferme du tableau. La surface entière de la toile se transforme en un champ dynamique pour des masses en mouvement.

Zoran Mušič lutte pour l'abolissement des cadres étroits de la peinture slovène. Sur ses toiles, il souligne les problèmes picturaux. Sa conception de la nature est extrêmement subjective. Le contact avec le vu est exprimé par un dessin léger de la forme des objets. Se servant de deux ou trois couleurs mais riches de tonalité, l'artiste avait réalisé l'effet d'un colorisme exceptionnel. Avec la réduction des formes peintes Mušič s'inclut dans la peinture abstraite.

Marijan Pregelj veut rendre la couleur plus spirituelle et lui donner la signification expressionniste. Il cherche les structures plus fortes dans l'approfondissement de l'expression coloriste, ce qui est proche à sa nature expressément émotive.

Evgen Sajovic donne ses meilleures oeuvres faites en tonalités froides avec les taches de couleurs chaudes et délicates qui dévoilent un certain lyrisme retenu.

Sur ses tableaux (de 1936 à 1941) France Mihelič peint les sujets spécifiques de la vie paysanne. L'interprétation lyrique de l'objet, par sa ligne générale, rapproche sa peinture au réalisme coloriste. Sa peinture a pris le chemin d'un mûrissement progressif des atmosphères douces et mélancoliques qui remplissent aussi la thématique sociale. Nous trouvons l' intonation tempérée de cette peinture dans le nuancement coloriste exceptionnel des accents choisis et calmes aux couleurs vives.

Dans son étape surréaliste, Stane Kregar guide son idée picturale à travers le domaine qui se trouve quelque part entre la rêve et le réalité. De 1934 à 1937, Kregar s'occupe de nouveau de le peinture figurale, puis, vers 1939, peu à peu il retourne à la réalité.

Gabrijel Stupica montre l'habileté pour la concision du motif et sa réduction à un nombre restreint des objets. La couleur seule organise la forme de l'objet, la figure, l'espace et le volume, ne les décrivant pourtant pas. La force poétique de sa peinture réside dans les qualités picturales exceptionnelles.

Grâce à la formation artistique dans un centre — Zagreb-la peinture coloriste obtient en 1938 des nouveaux adhérents: Kavčič, Klaudij Zornik, Pandur, Gorjup, Remčeva. Dans la deuxième moitié des années trente plusieurs peintres leurs sont bien proche. Dore Klemenčič cherche un équilibre entre le coloris et la tonalité. Sa touche est légère, libérée.

On peut constater que l'effort de trouver et de former l'expression artistique individuelle, est général à cette époque. Les problemes purement picturaux et la possibilité de l'expression picturale au moyen de la couleur sont au premir plan de ces efforts et sur une échelle très large: à partir du problème: comment réaliser l'éclat de la couleur tout en gardant la netteté de l'espace et de l'objet — jusqu' aux problèmes de la dématérialisation qui, à travers des annotations suggestives coloristes fait changer le monde matériel en le transformant en sténogrammes picturaux dans lesquels entre l'image et sa proposition prise de la nature il n'existe qu'un lien alusif, tandis que la couleur doit récompenser tout le reste. Le tableau est donc l'harmonisation des moyens formels choisis et de la poésie intime du sentiment que l'homme ressent devant la nature.

La continuité de cette peinture, interrompue par la guerre, est devenue le point de départ dans l'évolution ultérieure de l'art de Slovénie et de son développement après 1950.

Jugoslovenska umetnost XX veka

ČETVRTA DECENIJA
EKSPRESIONIZAM BOJE
POETSKI REALIZAM

Izdavač: Muzej savremene umetnosti
Za izdavača: Miodrag B. Protić
Štampano knjigotiskom; pismo tajms-monotip, hartija ofsetna 120 gr. — reprodukcije kunstdruk 120 gr.
Štamparija: Beogradski izdavačko grafički zavod, Beograd, Bulevar vojvode Mišića br. 17
Tiraž: 2 000 primeraka
Štampanje završeno maja 1971.

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI BEOGRAD