
ФОНДАЦИЈА „ЗА СРПСКИ НАРОД И ДРЖАВУ“

Библиотека
Посебна издања

Рецензенти
Никола Кусовац
Академик Тодор М. Стевановић

Уредник
Весна Башић

Ликовно и графичко обликовање
Борко Петровић

Фотографије
Вељко Илић
Фото-документација Народног музеја Србије

Корице
Надежда Петровић, *Грачаница – Косовски божури*, 1913. (деталј)

Љубица Миљковић

О СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ С ЉУБАВЉУ

Прва књига



Београд, 2024.

Захвалности

Фондација „За српски народ и државу” захваљује Фондацији „Плаво” на идеји, подстицају и савету да публикује ову монографију, као и на свесрдној стручној помоћи током припреме књиге за штампу.

Драгоцену помоћ пружили су:

Влада Републике Србије – Управа за заједничке послове републичких органа, Народни музеј Србије, Музеј савремене уметности, Музеј позоришне уметности Србије, Спомен-збирка Павла Бељанског, фирма АДОК, Весна Башић, Мирослав Васић, Вељко Илић, Милица Миљковић, Нина Мирковић, Борко Петровић, Петар Петровић и Нико Стојчевић.

Свима најтоплије захваљујемо.

*

Напомена уз ово издање. Уметничка дела код којих у потпису није наведена установа или власник, чува Народни музеј Србије. Такође, власништво није наведено ни код слика из колекцијâ листа *Политика*, фирме АДОК и Владе Републике Србије, с обзиром на то да су слике објављене у појединачним текстовима о наведеним колекцијама.

САДРЖАЈ

Напомене и опомене.....	7
Nomen est omen.....	8
Трајати на начин достојан памћења.....	12
Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла.....	14
Народни – зато што припада свима.....	16
Српско сликарство од Светске изложбе у Паризу до почетка Другог светског рата у Југославији (1900–1941).....	21
Српско сликарство прве половине XX века.....	29
Почеци модерне.....	69
Друштво српских уметника Лада 1904–1994.....	95
Друштво српских уметника Лада основано 1904. Шездесет пету редовну изложбу посвећује свом стогодишњем јубилеју.....	111
Оснивачи.....	114
Савременици.....	122
Југословенска уметничка колонија.....	143
Светлост у мраку Првог светског рата.....	171
Бисери <i>Полишике</i>	233
Збирка Јована Обрадовића.....	237
Драгослав Дамњановић и југословенско сликарство XX века.....	257
Српско сликарство и скулптура после 1955. године у збиркама Народног музеја Србије.....	301
Бомбардовању упркос.....	317
Прегалаштво за памћење. Леџбеница душе (<i>Весна Башић</i>).....	345
<i>О аутору</i>	349

Напомене и опомене

Захваљујем Фондацији „За српски народ и државу” зато што је прихватила предлог Николе Стојчевића, директора Фондације „Плаво”, да објави моју хрестоматију. За мене је његова идеја изазов, част и одговорност.

Са зебњом сам се суочила са својим радом, али и самом собом. Као кустос Збирке југословенског сликарства XX века Народног музеја Србије посветила сам се безбедном смештају, обради и излагању дела која су ми поверена на чување, али и одгонетању питања: Зашто најстарија и најугледнија музејска установа код Срба нема Збирку српског сликарства XX века? Зато сам желела да наше националне вредности живе у времену и простору. Трудила сам се да их што чешће представљам и тумачим.

Обим већине текстова одређивали су издавачи у зависности од материјалних могућности, од којих су поједини задавали и приближан број карактера. Јасно је да су на избор тема и уметника утицали програми моје матичне куће и осталих установа културе, неопходност обележавања јубилеја, неговање сећања на великане као спас од неправедног заборава, молбе самих аутора, обавеза према држави и пријатељима, подршка младима...

Настојала сам да истакнем врхунске домете, да проникнем у настојања даровитих и образованих уметника, од којих су многи уједно били историчари и теоретичари уметности, ликовни критичари и педагози. Имала сам среће да је Никола Кусовац, најбољи познавалац српске уметности, строг и добронамеран, као званичан или незваничан рецензент био задовољан резултатима свог непосредног сарадника. Нека врста потврде да сам успевала били су позиви уметника да се огласим при

њиховим новим изласцима у јавност, као и чињеница да је Миодраг Б. Протић цитирао моје речи у својој *Нојевој барци*.

Од преко шесто својих текстова, за ову књигу чији наслов наговештава мој приступ, одабрала сам оне који су објављени у последњих тридесетак година. Сви су прештампани без битнијих измена, само уз неколико ситнијих лексичких измена и незнатних лекторско-коректорских интервенција.

У првом тому налазе се студије, есеји и прикази о покретима, појавама и смеровима српске уметности XX века, а у другом, о стваралаштву појединаца. Иако раздвојени, не могу једни без других. Прве су обликовали други, други су проистекли из првих.

Текстове који су настајали независно једни од других, покушала сам да повежем у целину која поштује закључак Јована Јовановића Змаја, *Ред је душа сваке ствари*. Тек тако сабрани добили су смисао и надам се, потврђују мудрост драгог пријатеља Тодора М. Стевановића: *Ја сам ши – недосежна дубина васељене*. Навешћу и ове његове мисли које нас спајају: „Уметничко дело је место сједињења уметника, историчара уметности и љубитеља лепоте уметности. [...] то је место сједињења човечанства [...] У објави Светог Јована у Јеванђељу [„Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, род многи доноси.” VII, 12: 24] ја налазим сагласност [...] ако у уметничком делу има љубави (а сигурно је има, јер љубав је уметност), оно ће родити нове уметнике, нове историчаре уметности и нове лепотољубитеље.”

Свему што сам радила приступала сам одговорно и са потребом за истином и правдом. Зато верујем да о томе сведоче и нека краћа објашњења о прошлости вољеног Народног музеја Србије, за чије сам једино исправно име написала предлог који је прихваћен и, надам се, никада неће бити промењен као, сасвим бесмислено и неправедно, његов заштитни знак са кореном у *Мирослављевом јеванђељу*.

Nomen est omen

Народни музеј је опет неми сведок промена које, нажалост, не могу да исправе човека и његову природу. Све се, по правилу, завршава на одрицању од резултата претходне генерације, што се исказује новим називима установа, улица, тргова... А име је знамење, светиња коју не смемо да дирамо. Свакако да се треба вратити изворним називима, чак и када су погрешни, јер су одраз времена и људи који су их давали. Како



НАРОДНИ МУЗЕЈ

су револуционарни ветрови, који непрекидно дувају нашим просторима, шибали и наш најстарији музејски храм, показују и његова различита имена, из чега се може наслутити однос власти према култури, али и нацији.

Историја Народног музеја још увек није у потпуности истражена. Знамо да је 1821. кнез Милош Обреновић положио камен темељац будућем Народног музеју, јер је те године упутио државним установама допис са предлогом да сакупљају старине; да је Министарство просвете 1835. предвидело просторије за Музеум; да се током 1841. писало о Музеуму лицеума београдског; да се идеја о оснивању музеја у Србији јавила у Друштву српске словесности 1842, а исте године је Стерија Поповић упутио распис о достављању, прикупљању и бележењу предмета из прошлости, због чега су отад у Министарство просвете стизале најразличитије ствари, а 9. маја 1844. стари сребрни новац Музеуму српском на дар. Сасвим сигурно се потреба за музејом јавила пре 10. маја 1844, али овај датум се прихвата као завршетак дуготрајнијег процеса који је тада коначно уродио плодом. Тада је начелник Попечитељства просвешченија Јован Стерија Поповић упутио налог окружним начелствима да прикупљају старине за Српски народни музеум и уједно захвалио дародавцима који су добро разумели улогу и значај музејске установе у Србији.

Мање је важан прецизан дан почетка рада Народног музеја од чињенице да му је више пута мењано првобитно име које му је на најбољи могући начин одређивало лик, душу и значење. Звао се Српски народни



музеј, онда само Народни музеј, пошто се у држави Србији подразумевало да прати историју Срба и Србије. Постао је Српски краљевски народни музеј, јер су владари из династије Обреновић, поготово Александар, врло бринули о најугледнијој установи и одредили јој највиши могући значај.

Оснивањем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918, односно Југославије, како је иста држава названа 1929, настаје неповољније доба за први српски музеј. У рату је изгубио деценијама мукотрпно сабирано благо, у миру себе. Основан као комплексан музеј с циљем да сачува и свеобухватно прикаже све што се односи на нацију, уступањем својих драгоцености помогао је формирање многих музејских установа и свео се на археолошко-уметнички музеј. Ипак, у саставу је имао више одељења (историјско, археолошко, нумизматичко, уметничко и конзерваторско, са пратећим службама – која су, мање-више до данас остала), и, на извесан начин, задржао стару концепцију. Сигурно није само због тога управник Народног музеја Владимир Р. Петковић толико желео промену часног, скоро вековног имена које је добро упућивало и на битна својства ове установе. У извештајима о раду наше најстарије музејске куће, он испрва помиње Народни музеј, али већ од 1926. у поднаслову стоји Хисториско-

-уметнички, да би се у извештају за 1927/28. одредница народни јавила у заградама: Историско-уметнички (Народни музеј), а од 1929. до 1931. се у потпуности изгубила. Народни музеј је тада постао Историско-уметнички, а од 1932. Хисториско-уметнички музеј. Чини се да је тако најјасније исказано непоколебљиво југословенско усмерење краља Александра Карађорђевића. Као да у Југославији више није био пожељан музеј српског народа, него установа која и спајањем хрватске и српске речи у називу покушава да уз државу створи и нови музеј нове југословенске нације.

Најтрагичнији дани наше најстарије музејске куће теку од тренутка када је кнез Павле Карађорђевић постао намесник. Не знамо да ли је због непромишљености захтевао или, једноставно, само пристао да се од 11. априла 1935. најугледнија установа код Срба назове његовим именом. Не само да је тако показао безосећајност према убијеном краљу и свом брату од стрица, него и према српском народу, његовој прошлости и будућности. Кнез Павле укинуо је најстарији Музеј са богатим збиркама и сталном поставком од 1923, у пуном саставу од 1927, као и Музеј савремене уметности који је основан његовим залагањем, али никада није носио његово име нити успео да формира значајнију збирку стране нити националне уметности, него је дела за поставку морао да позајмљује. Такво поигравање традицијом и лепотом трајања, као и потребом за стварањем сопствене традиције, било је нужно, јер се у припајању Музеја савремене уметности Народном музеју, нашао разлог за промену имена у Музеј кнеза Павла.

Народни музеј је, 20. августа 1944, постао Уметнички музеј. Нови директор, академик Вељко Петровић, од почетка се посвећено и упорно борио за враћање старог имена. Схватио је да нова власт не сме да направи исту грешку као кнез Павле, јер се она тешко прашта. Народни музеј није, на пример, постао Музеј друга Тита, али није смео да се врати изворном називу. Било је то време када се, по ко зна који пут, заборављала прошлост и када су замењивани називи. Иако су широм Југославије, посебно Србије, ницали народни музеји, али у значењу власничке припадности народу а не проучавања и праћења нације, једино онај који је то заслуживао, није могао да буде народни, односно национални музеј, јер би то јасно одређивало и његово усмерење које се, срећом, одувек мање-више неговало и задржало. Тек је од 1952. постао оно што је морао увек да остане: Народни музеј. Нажалост, званично у Статуту пише: Народни музеј – Београд, што је такође одраз компромиса између стручњака и власти. Истовремено, била је то и нужност због распознавања, али се, ипак, наша установа често погрешно назива Народним музејом

Београда. Зато је штета што приликом последње измене Статута (1993) није враћен изворни назив Српски народни музеј, само Народни музеј или Народни музеј Србије, јер би тек онда могао у потпуности да потврди изреку *Nomen est omen*.

(„*Nomen est omen*”, у: *Гласник*, бр. 2, Народни музеј, Београд 1999)

Трајати на начин достојан памћења

Друштво пријатеља Народног музеја у Београду основано је 16. марта 1960, на темељима Друштва пријатеља старина, с циљем да окупља све који најстарији музејски дом код Срба осећају као део своје баштине и желе да му помогну у прикупљању података, обогаћивању збирки и свему што доприноси његовом угледу. Наравно, поред поштовања лавре музеја Србије, не заборавља се ни развијање љубави према археологији, уметности и уопште српској прошлости, што је све предвиђено Правилником. Осим бриге о благу добијеном од предака, чланови будно прате шта се догађа под кровом Народног музеја. Одувек су његова највернија публика која подстиче на неговање традиције, али и на стварање сопственог наслеђа што ће сведочити о нашем времену.

Поред осталих значајних резултата у вековном опстајању Народног музеја и деценијском Друштву, сматрамо да ће један од наших светлих трагова хуманистичког трајања бити и овај *Гласник*. Дуго смо размишљали о листу који би помогао да чланови боље упознају сопствену историју и своје претходнике, а истовремено да успоставе чвршће међусобне везе. Много тога не знамо, јер брзо нестају из сећања и подаци из ближе прошлости, а да не говоримо о ономе што се збивало током више од сто педесет и две године. Убеђени смо да ћемо доста сазнати о Народном музеју и о Друштву његових пријатеља захваљујући *Гласнику* који је остварен љубазношћу и племенитошћу нашег новог члана Ђорђа Коњиковића. Он је, при учлањењу, желео да се обавести о делатности Друштва. У пријатном разговору са овим, такође неуморним поклоником свега што је добро, корисно и лепо, поменули смо намеру о покретању листа, за шта је потребно много ентузијазма и мало новца. Нисмо веровали да он нуди и једно и друго. Оберучке се прихватио да заједно остваримо замисао. Убрзо је из Париза, где живи и ради, донео папир и коверте, заједно са подацима о Друштву пријатеља Лувра, које постоји од 14. септембра 1898. и издаје технички врло сродан, а садржајно прилично различит информатор. Када



је требало да на ласерском штампачу одштампамо први број *Гласника*, наш члан Владимир Ђурић, власник галерије *Artimedia*, музејски добротвор који је много помогао код издавања каталога изложби поклоњених уметничких дела за градове у Републици Српској, прихватио се још једанпут завршних послова у издаваштву. Уз добротворство Инком банке и њеног директора Томислава Марковића, *Гласник* је добио неочекивани технички квалитет који обавезује да се не изневери. Број је припремљен на компјутеру који је поклонила Фондација браћа Карић, на челу са председницом Миланком Карић, такође нашим чланом.

Трудићемо се да кроз неколико сталних рубрика понудимо податке о историјату Народног музеја, о његовом раду и програму, о устројству и стручњацима, о благу које чува и набавља, о поклонима које добија, о проблемима са којима се суочава и успесима које остварује... Истовремено, желимо да сазнамо о искуствима других и зато ћемо покушати да у сваком броју понудимо све што можемо о светским музејима и

галеријама, односно о њиховим асоцијацијама. И на крају, али не према значају, пружаћемо што више података о Друштву пријатеља Народног музеја, о његовој активности и чланству, председницима и свима који су учествовали у његовом стварању и хуманистичком ходу кроз време, да не бисмо сопствену повест препустили заборава и нестајању, јер верујемо да треба трајати на начин достојан памћења народа којем припадамо.

(„Трајати на начин достојан памћења”, у: *Гласник*, бр. 1,
Народни музеј, Београд 1999)

Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла

Народни музеј је објавио монографију о Музеју кнеза Павла и тако унео пометњу у сопствену прошлост. У њој основни текст има наслов „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла”. Овим крајевима



бисмо додали средину: преко смрти Народног музеја. Пре седам година, музејска управа је предложила да се Народни музеј подели на Археолошки музеј и Музеј кнеза Павла, што представља школски пример сукоба интереса. Зато не чуде исте идеје Горана Марковића у тексту „Молба председнику Републике”.

Народни музеј се трудио да сачува аутономију и не постане инструмент власти, као у тоталитаристичким режимима, али и његово име сведочи о политичким променама. Започео је као Српски Народни музеј (1844), убрзо изгубио националну одредницу којој се у време краља Александра Обреновића вратио уз додатак краљевски, по његовом убиству опет био Народни музеј. Оснивањем Краљевине СХС (1918), затим проглашене Краљевине Југославије (1929), морао је да покаже нову оријентацију, али то није смело јавно да се изговори. Компромис је нађен у безличном имену Историско-уметнички музеј.

Краљ Александар Карађорђевић је, 1929, називом Историско-уметнички музеј доказао да поштује језичку, хрватско-српску равноправност и непоколебљиво југословенство. Такав однос према српској националној установи није наишао на добар пријем. Часни људи, како пише Вељко Петровић, увек овај музеј зову народним. Можда је и због тога монарх одлучио да, спајањем Историско-уметничког музеја (не заборавимо, Народног музеја са стогодишњом традицијом и богатим збиркама) и Музеја савремене уметности (са осмогодишњим искуством и тек зачетом колекцијом), формира Краљевски музеј.

После атентата у Марсеју, кнез Павле се усудио да том наводно новом Музеју намене своје име, а не оно већ прослеђено Парламенту, које јесте било погрешно, али није тако вређало. Тако је доказао безосећајност према последњој вољи свога брата од стрица. Да му савест није била мирна, сведочи чињеница да је два месеца касније отворио Шумарско-ловачки музеј витешког краља Александра I Ујединитеља. Нема шта, равнотежа је успостављена према критеријумима намесника. Да ли је помислио да чини нешто што нигде у свету није учињено? Ни кнез Александар Карађорђевић, за чије је владавине Народни музеј основан, није захтевао да се његова заслуга истиче. Национални музеји су недодирљиви и у правом смислу одраз стабилности државе и поштења власти.

Комунисти су, 1944, стогодишњем Народном музеју (тада Музеју кнеза Павла) одредили погрешно име Уметнички музеј. На изворно су пристали после осам година инсистирања Вељка Петровића, а оно је једино исправно и не би требало никада да се изгуби.

Краљ Александар је Нови двор дао за Краљевски музеј. Једино се разочарао кнез Павле, јер је претендовао да ово здање добије као резиденцију. Комунистичка власт није узимала из музеја, него супротно. Из Министарстава и осталих државних институција нештедимице им је уступала, тако да су тада знатно обогаћени фондови. Колекција кнеза Павла и даље се налази у Белом двору. Шта је све платио својим новцем од дела која су пристигла у доба његовог намесниковања још увек није разјашњено.

О односу према Кашанину сазнајемо из примопредајног инвентара, који су кустоси исписивали скоро два месеца, али пред комисијом чији је један од чланова био и овај изванредан стручњак и дотадашњи директор. Он је убрзо постављен за првог управника Галерије фресака и допринео да наше благо допре до света.

Наш народ има право на своје културно наслеђе, у распону од осам и по хиљада година, целовито у згради на Тргу Републике, коју је Народни музеј добио захваљујући Моши Пијаде, свом председнику Савета. У њој би морао и да остане без икаквих подела. Ко може, нека формира нове музеје и галерије, али не преко укидања постојећих. Када будемо ценили законе и узлете духа, наћи ћемо место у Европи. И цар Душан је схватио да воља владарева не сме да буде јача од закона. Обраћање председнику подсећа на врло блиску прошлост. Али, из ње не смемо да узимамо најгоре, него само оно најбоље.

(„Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла”, у: *Политика*, Београд, 22. децембар 2009)

Народни – зато што припада свима

Поводом разговора Ирине Суботић са Савом Поповићем, објављеном у *Вечерњим новостима* под насловом „Зјаци празнина свуда око нас”, осећам обавезу да се огласим због неких нетачности и изнетог мишљења, које не заслужује ни презир, да су све примедбе које су дате на адаптацију Народног музеја коју је урадио архитекта Ракочевић – малициозне. Веровала сам да госпођа Суботић, као бивши председник Управног одбора Народног музеја, врло добро зна да су упозорења увек добронамерна, посебно када најстарији и најугледнији међу музејима Србије припада онима који га осећају као део своје баштине. Зато чуди да она, као членик музејског режима у време почетка реконструкције, није захвалила

свима који су желели да помогну него на провидан начин брани себе од одговорности. Нема сумње да је неко архитекти дао пројектне задатке и прихватио музеолошке промашаје. Ако је то високи одбор, онда чланови, претпостављам врсни музеолози потврђени у пракси, морају да нам образложе своје неспорне заблуде.

Народни музеј је од краља Александра зграду Новог двора добио 1933, одмах је адаптирао и у њу се уселио у јуну следеће године као Хисториско-уметнички музеј. Претходно је другачије именован, али политички догађаји су му одређивали име. Започео је, 1844, као Српски народни музеј, убрзо изгубио националну одредницу, у време краља Александра Обреновића јој се вратио са додатком краљевски, по његовом убиству (1903) опет остао само Народни. Оснивањем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918) више није смео да буде српски него југословенски. Морао је да одрази другачију оријентацију власти и ново доба са утопистичким перспективама. Компромис је нађен у безличном имену Историско-уметнички музеј. После узаврелих и трагичних догађаја у Краљевини Југославији, краљ Александар Карађорђевић је новим називом Хисториско-уметнички музеј доказао да поштује језичку равноправност и, на даље, непоколебљиво југословенско опредељење, али преко потирања српства. Наравно, такав однос није наишао на добар пријем. Чак и мудар и дипломатији вичан Михајло Пупин помиње (1932) Народно историјско-уметнички музеј под чији је надзор ставио своју задужбину, уосталом као и сви часни људи који, како пише Вељко Петровић, овај музеј зову народним; нагонски, а ваљда због успомена, свако тако сматра и назива овај музеј. Претпостављамо да је и због тога краљ Александар одлучио да, спајањем Хисториско-уметничког музеја и Музеја савремене уметности, основаног 1925, међу првима те врсте у свету, формира Краљевски музеј. Нажалост, убрзо је страдао у Марсеју, а кнез Павле није поштовао његову последњу вољу него том наводно новом музеју наденуо своје име, а не оно предвиђено Законом о музејима из 1934. године. Контрадикторни намесник је показао да не поштује одлуке монарха и Парламента, али и безосећајност према убијеном брату од стрица и сујету непримерену витештву племића. По завршетку Другог светског рата, Музеј кнеза Павла је постао само Уметнички музеј, иако се старао о археолошком, нумизматичком и уметничком наслеђу. Његов директор Вељко Петровић седам година се залагао и успео да му врати једини исправан назив Народни музеј.

Срећом, Народни музеј је добио шест пута већу зграду бивше Хипотекарне банке на Тргу Републике, по свему неупоредиво бољу, у замену



за ону у којој се данас налази председник Србије са службама, где би и требало да остане због репрезентативности објекта и места. Међутим, музејски Управни одбор је предложио Министарству да се Народни музеј подели на Археолошки музеј и Музеј кнеза Павла који би бринуо о уметничким делима, а сместио би се у Новом двору. То је врло чудно и, чини се у сукобу интереса. Зато бих и јавно предложила амандман на Закон о заштити културних добара: Установе које позитивно трају више од сто или, ако је то недовољно, сто педесет година јесу културна добра од изузетног значаја и нико не може да их угаси и промени им име без јаког разлога. Оне су духовне вертикале од националне важности, јер сведоче о хуманистичком трајању и народа и државе. Народни музеј мора званично да се помиње под тим часним изворним називом и никако другачије. Пројектом за реконструкцију зграде Народног музеја добија се неколико квадратних метара више, али не максимално могуће. Не смемо да заборавимо да се рушењем тзв. Велике сале, која би могла да носи име др Лазара Трифуновића, јер он стоји иза њеног подизања, уништава око

петсто квадратних метара, а изнад ње су могле да се надзидају још две или три, што би знатно повећало излагачки простор. Добили смо неуспешан плагијат Гугенхајмовог музеја и умножене стубове који су упропастили и Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић” на Калемегдану. Велики недостатак је што су се драстично смањили километри зидова неопходних за поставку слика, односно прешло се на паное као неупоредиво лошије решење.

Могло би још много тога да се примети, али најважније је да се у реконструкцију кренуло због недостатка простора за смештај дела и ради побољшања услова за њихово представљање јавности. Ако знамо да су новим пројектом смањене површине депоа, а услови излагања погоршани (измештање депоа из природно добрих услова; стаклени кров са ефектом стаклене баште; енормно повећана потрошња електричне енергије за расхлађивање и грејање, у доба које мора еколошки да се односи према ресурсима; повећање материјалних трошкова у време беспарице; мешање дневне и вештачке светлости; излагачка дворана на последњем спрату, а само два лифта капацитета по осам особа; укидање излагачког простора Кабинета графике; гашење Центра за конзервацију и рестаурацију...), онда неко мора да објасни зашто се то десило.

Своје мишљење о пројекту изнела сам приликом презентације у Атријуму, на предлог архитектке да запослени поставе питања и помогну бољитку. Нажалост, ни на једно није дао задовољавајући одговор, а план није кориговао. Нека нас Ракочевић убеди да нигде није погрешно и сви ћемо бити врло задовољни. Ипак, и даље остаје чињеница да није било јавног конкурса. Да јесте, одабрали бисмо оно што је најбоље и у овом тешком финансијском тренутку најрационалније. Тако бисмо лакше стигли до Народног музеја уређеног према правилима савремене музеологије, Народног музеја који сталном поставком, изложбама, издањима и према осталим активностима спада у ред узорних светских музеја и, понављам, припада свима нама.

(„Народни – зато што припада свима”, *Вечерње новости*,
Београд, 2. јул 2008)

Српско сликарство од Светске изложбе у Паризу до почетка Другог светског рата у Југославији (1900–1941)

Већ почетком XIX века, током борби за ослобођење од вековне турске окупације, Срби су основали многе образовне, научне и културне установе, али не и уметничку школу. Зато су своје најдаровитије ђаке упућивали да сликарска знања стичу на академијама Беча и Минхена, знатно мање Будимпеште, Прага, Кракова, Петрограда, Рима и Лондона, а од почетка XX века понајвише Париза. Тако се и српско сликарство развијало под утицајем аустријске, немачке и, између два светска рата, француске уметности.

Краљевина Србија је успешно улагање у уметност са поносом представила на Светској изложби у Паризу (1900), на којој су и српски сликари добили највиша признања за монументалне композиције изведене у духу поетике минхенског реализма прожетог елементима актуелне сецесије. Нешто касније, на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду (1904) сусрели су се старо и ново, академски реализам и модерна. Од тада повратка више није било. Уметници су грабили напред загладени у све актуелно што се дешавало у свету, посебно у Француској и трудили се да свако на свој начин оствари универзалне вредности.

Најенергичнији заступник модерне у Србији била је Надежда Петровић, чије стваралаштво на самосвојан начин упућује у развој европске уметности од сецесије до експресионизма, од нордијског до медитеранског погледа на свет, од прихватања већ достигнутог до трагања за аутентичним изразом. Она је експресионизам најавила на самосталној изложби у Београду (1900), а још снажније испољила колористичком ватром, деформацијом и изражајношћу ликова или природе (1905), истовремено са фовистима у Француској и експресионистима у Немачкој.



Мада у раздобљу које обележава стваралаштво поменуто најзначајније српске сликарке трају симболизам и сецесија (Леон Коен), оно је, пре свега, одређено импресионизмом, правцем који у Србију није стигао директно из Француске, него заобилазно преко Минхена. Због тога се пре може рећи да је у питању само закаснела сродна варијанта, али са истом тежњом да се забележи тренутак непоновљивог и увек другачијег треперења светлости. Иако су српски уметници истим проблемима заокупљени од почетка девете деценије XIX века, прве најдоследније импресионистичке слике урадили су 1907. и касније (Малиша Глишић), а посебно током Првог светског рата (Милан Миловановић и Коста Миличевић).

Акорди оде светлости дуго су одзвањали Србијом, али могло би се рећи да је импресионизам сишао са уметничке сцене 1920. године. Истовремено, појединци су искуства Манеа и Гогена прилагодили себи и свом времену (Моша Пијаде), односно српско сликарство коначно усмерили ка великим узорима и, посебно, ка Сезану, оцу модерне уметности. Трећу декаду XX века обележава истраживање форме и конструкције пластичне материје, а слика стиче потпуну аутономију и гради се искључиво по сопственим законима без обзира на то што полазиште налази у реалности. Тада су се елементи кубизма прихватили врло умерено, само кроз мање или више наглашену геометризацију (Петар Добровић) или нешто радикалније и храбрије (Михаило С. Петров). На извору у Паризу, уз савете Андре Лота, српски уметници су неговали и посткубистичке тенденције (Сава Шумановић), каткад у споју са метафизичким сликарством (Велко Станојевић) или, преко прихватања новог реализма, испољеног кроз третман облика и површина (Јован Бијелић). Иста пластична средства и естетичка настојања неокласицизма и традиционализма, појединци су обогаћивали трагајући за националним стилем (Живорад Настасијевић), често загладени и у ренесансне мајсторе (Васа Поморишац).

Сређином тридесетих година XX века српски сликари се враћају лирском доживљају природе и Сезановим поукама (Петар Добровић), фовизму транспонованом у особен исказ (Иван Радовић) или уздржанијем увођењу боје у још увек чврсто и рационално дефинисану форму (Миленко Шербан). Био је то само увод у потпуно препуштање емоцијама и ерупцији хроматике (Јован Бијелић, Милан Коњовић и Петар Добровић), али и најава тежње за застанком, за одступањем од брзих промена и остваривањем аутентичног „како знам и умам” стила (Сава Шумановић).

Блиски експресионистима по слободи геста и изражајности били су сликари смиренијих тонских оркестрација, који предводе поетско реалистички и интимистички смер српског сликарства (Мило Милуновић,

Марко Челебоновић, Петар Лубарда, Пеђа Милосављевић и Иван Табаковић). Њих следе и уметници стасали у Уметничкој школи, основаној 1919. на темељима оне из 1895, која се угасила две године по оснивању Академије ликовних уметности (1937). И они су, по завршетку образовања у отаџбини, хитали у Париз (Џуца Сокић) да би се дивили достигнућима Бонара и Вијара, челника интимизма и мајстора рафинисаних палета. Већина се враћала, али малобројни су нашли место у свету и приклонили се надреализму и фантастици (Милена Павловић Барили).

Од првих година XX века до почетка Другог светског рата у некадашњој Југославији, српско сликарство се развијало много сложеније и слојевитије него што може да пружи сужени поглед на тридесет један рад и кратак, врло сажет осврт. Било је и других покрета, појава, смерова, магистралних и оних разгранатих побочних праваца, а често су исти уметници радознали истраживачи пластичних садржаја, пролазили кроз више различитих стваралачких периода. Ликовна критика се развила, приређиване су велике и значајне југословенске уметничке изложбе (редовно од 1904), формирана Југословенска галерија Народног музеја (1904), организован рад Прве југословенске уметничке колоније (1905), основан Музеј савремене уметности (1925) и подигнут Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић” (1928) у Београду, гостовали антологијски прегледи из иностранства (*Француско сликарство, Италијански портрети кроз векове*), а они из Југославије отишли у европске центре (Париз, Лондон, Амстердам...), тако да бисмо се лако сложили са песником Момчилом Настасијевићем који закључује да „[...] кроз сав привид личног раскорака, ипак [...] ко колебљивије, ко чвршће, ко знајући, ко у пуном незнању, у корак иде са великим ходом света.”

(Servische schilderkunst in de periode vanaf de Weeridtentoonstelling in Parijs tot de Tweede Weeridoorlog in Joegoslavië (1900–1941), Belgrado Parijs Meesterwerken uit het Nationale Museum van Belgrado, Gemeentemuseum Den Haag, Haag 2004)





Мило Милуновић, *Мртва природа с виолином*, 1930.



Иван Табаковић, *Позориште*, 1938.

Српско сликарство прве половине XX века

Народни музеј у Београду нуди одличан поглед на српско сликарство XX века зато што је, иако окренут прошлости и старинама, од оснивања пратио текућа збивања у уметности и набављао дела савременика. Ушао је у други миленијум са уверењем о неопходности повезивања јужнословенских народа у „духовно коло”, са уверењем које је први изрекао његов чувар др Михаило Валтровић. Иста схватања заговарао је и др Милоје Васић, кустос – потом и управник од 1906. до 1919, организатор и идеолог Прве југословенске уметничке изложбе, приређене у Београду поводом стогодишњице обележавања Првог српског устанка и крунисања краља Петра I Карађорђевића (1904). Државне установе и монарх су откупили сто тридесет четири рада: по двадесет један од бугарских и словеначких аутора, четрдесет три од хрватских и тридесет девет од српских, што је нешто мање од четвртине ове монументалне смотре на којој су промовисане и политичке идеје и начела модерне. Бурни историјски догађаји, понајвише Први светски рат, замели су траг многим експонатима, али не и онима које је, средствима Задужбине Илије Милосављевића Коларца и добротвора Луке Ђеловића, откупио Народни музеј за новоформирану Југословенску уметничку галерију, чија је правила одобрио министар просвете 19. новембра 1904, пошто је „преко своје управе потчињена Министарству просвете и црквених послова”. Она је сакупила и одмах у музејској поставци приказала осамнаест слика, уједно одредила профил Збирке југословенског сликарства XX века, Збирке југословенске скулптуре и Збирке цртежа и графика југословенских аутора при Кабинету графике, које су шездесетак година касније издвојене као посебне јединице.

Уочи отварања Прве југословенске уметничке изложбе формирано је Друштво српских уметника Лада, убрзо и истоимене националне секције словеначких, хрватских и бугарских уметника, затим и њихов Савез са истим именом словенске богиње пролећа и обнове, који је преузео бригу око приређивања још пет југословенских изложби у Софији (1906), Загребу (1908), Београду (1912. и 1922) и Новом Саду (1927). Народни музеј је њихове експонате откупљивао од аутора и, деценијама касније, од приватних власника. Поједине је добио на поклон од љубитеља и прослеђивањем из министарстава.

Током XIX века уметници су се најчешће удруживали да би лакше превазишли академске стереотипе и у настојању да заједно раде и живе на селу, не би ли ту успоставили ближи додир са природом. Тако су, у Барбизону, ван атељеа и урбаних простора, Русо, Коро и Миле урадили дела која најављују токове модерне. По узору на Барбизонску колонију у Француској, организоване су сличне широм Европе. У Сићеву, малом месту недалеко од Ниша, до којег се лако стизало захваљујући тек изграђеној прузи према истоку, родоначелница српске модерне Надежда Петровић водила је Југословенску уметничку колонију (1905) и приредила изложбу радова њених чланова у Народном музеју (1907), са које кустоси нису откупили ниједну слику, али неке су касније нашле пут до музејског фонда. Притом, ова изузетна уметница је маштала да се, као што су обещали, корифеји словеначког и хрватског сликарства населе „у Београду – или где год у унутрашњости Србије, што ће зависити од појединачних погодаба.” Њихова потреба за заједништвом била је тако јака да су протагонисти водећих токова хрватске уметности излагали у павиљону Краљевине Србије на Међународној изложби у Риму 1911. године. Поједини су због тога имали проблема са аустријским режимом и уточиште налазили у Србији коју су, притиснути вековном туђинском влашћу, видели као свој Пијемонт. У њој су добијали посао наставника цртања, стицали углед и поштовање, учествовали у ликовном животу и обогаћивали српску уметност. Ту су им државне комисије добро плаћале дела, од којих су нека временом доспела и у Народни музеј.

Од велике важности за подстицање и развој уметности у Србији и Југославији било је стварање Уметничког одељења при Министарству просвете, чији су стручњаци, међу њима и Вељко Петровић, књижевник и историчар уметности, будући академик и од 1944. до 1962. директор Народног музеја, одлучивали о откупу радова са текућих изложби у југословенској престоници. Тако се уобличио изванредна Збирка од око пет стотина слика, цртежа, графика и скулптура, од којих је већина,



нажалост само до 1935, излагана у Галерији слика Уметничког одељења Министарства просвете у згради осигуравајућег друштва Анкер на Теразијама у Београду. Вољом тадашњег властодршца кнеза намесника, потом и стицајем историјских околности, ова дела су делимично завршила у Народном музеју, као и многа друга из разних министарстава и државних надлештава.

Нема сумње да су таква клима и разумевање задужених за културу и уметност учврстили концепцију Збирке југословенског сликарства XX века. Она у овом тренутку садржи две хиљаде деветсто седамнаест уља, темпера, гвашева, пастела и акварела уметника који су стварали на просторима некадашње Југославије, чак и пре њеног установљења (1918). Ипак, српско сликарство је њена најбогатија и најпотпунија целина. Њега чини стваралаштво оних који су, без обзира на националност, рођењем, школовањем, боравцима или делатношћу блиско повезани са Србијом. Најстарије остварење потиче из 1889, а најмлађе из 2000. године. Није примењена строга хронолошка подела, него се радови дуговечних уметника, који већим делом припадају XX веку, на пример Уроша Предића и Паје Јовановића, чувају у Збирци српског сликарства XVIII и XIX века, јер стилски настављају развој академског реализма. С друге стране, радови Ристе Вукановића, Леона Коена и Марка Мурата, настали пре 1900, блиско повезани са модерним схватањима, ушли су у Збирку југословенског сликарства XX века.

Већину културних добара изабрали су кустоси да би врхунским дOMETИМА регистровали најзначајније уметнике, појаве, правце, покрете и трендове који су се током прошлог столећа брзо смењивали. Међутим, многа антологијска дела су пристигла и као појединачни поклони самих аутора, љубитеља и приватних власника, такође и у оквиру мањих или већих колекција, од којих су посебно драгоцене оне што одлично заступају сликарство друге половине XX века, пре свега др Јакова Смодлаке, Драгослава Дамњановића, др инж. Војислава Ђурића, др Лазара и др Надежде Ристић, Кристе Ђорђевић и др. Уласком у трећи миленијум остао је задатак да се овај фонд осмишљено допуни радовима који сублимишу резултате појединаца и епохе. Тако би се заокружили опуси предводника и остала непрекинута нит између прошлог и будућег, а даљи ток би могла да настави нова колекција.

Збирка југословенског сликарства XX века увећала се седам пута после Другог светског рата. Министарство културе је издвајало знатна средства за музејске аквизиције. Исто тако, преко комисија које су чинили најугледнији стручњаци, редовно је откупљивало са текућих изложби



Стеван Алексић,
Уметник и муза,
1900.

у намери да поспеши ликовно стваралаштво. Набављена дела уступало је одговарајућим музејско-галеријским институцијама широм Србије, а поједина задржало за своје потребе. Једино Народни музеј до почетка деведесетих није добијао из овог фонда, јер су, оснивањем Модерне галерије (1959) – која је прерасла у Музеј савремене уметности (1965) – одговорни одлучили да се он, као старији и концепцијски садржајнији, усмери на уметност до 1950, односно да код ове године заустави свој ток кроз време. Вративши се првобитној концепцији, захваљујући средствима Секретаријата за културу Града Београда, успео је да, од 1974,

надокнади пропуштено и да прикупи узорне примерке настале од шесте деценије до краја другог миленијума. Зато се и ово разноврсно и плодно раздобље добро сагледава, мада не тако свеобухватно као оно које му претходи. Најзначајнији радови се редовно укључују у прегледе сликарства код нас и у некадашњој Југославији, делимично и у иностранству. Важно је и то да се, преко прикупљених слика, темпера, гвашева, акварела, пастела и неколико фресака, стиче и општи утисак и добро прате појединачни опуси протагониста из Србије, делимично оних из Хрватске, а знатно лошије из Словеније и осталих новонасталих држава – бивших република Југославије, пре свега током прве половине прошлог столећа.

Дела српског сликарства у саставу Збирке југословенског сликарства XX века пружају податке о образовању, почетку рада и напретку националних школа – приватних и државних, такође о професорима и ученицима, о прихватању и напуштању утицаја, тражењу сопственог пута и достизању аутентичних израза, свакако и о мотивима и темама, поетикама и естетикама, затим о удружењима и групама, учествовању на најпрестижнијим смотрама код нас и у свету, наградама и признањима, о свему што се дешавало у уметности. Репродукције врхунских вредности налазе се у књигама, монографијама, каталозима и другим публикацијама објављеним у Србији, некадашњој Југославији и иностранству, затим на маркама, разгледницама, постерима и календарима. Зато се преко слика из Народног музеја лако прати историја српске уметности прве половине XX века, исто као и осталих периода у распону од праисторијских цивилизација до савременог доба.

Крајем XIX века, Србија је најдаровитијим ђацима давала стипендије за студије на академијама у Бечу и Минхену, неупоредиво мање у Будимпешти, Прагу, Кракову, Петрограду, Риму и Лондону, а од почетка до средине XX века углавном у Паризу. Тако се српско сликарство развијало под утицајем аустријске, немачке и, од прве деценије, нарочито између два светска рата, француске уметности. Улагање у даровите младе људе вишеструко се исплатило. На Светској изложби у Паризу (1900) српски сликари су овенчани највишим одличјима за монументалне композиције у духу поетике минхенског реализма прожетог елементима сецесије, симболизма и импресионизма. Тај процес „појаве новог у оквирима старог”, као и „импресионизације академизма” започео је нешто раније. Обрађујући са романтичарским заносом слепог *Гуслара* (1896), који уз опору јецај националног инструмента подсећа на славну и трагичну историју Срба, Риста Вукановић је пребацио тежиште на луминистичке



Леон Коен, *Јосифов сан*, 1897.

проблеме и материју, на племените нијансе сиве и смеђе, на моћ беле, али се није битно удаљио од реалистичког третмана форме.

Леон Коен се нашао у језгру минхенске сецесије и постао поборник овог покрета који у европским центрима има различите називе, а означава исту тежњу за отцепљењем од академизма. За композицију крцату симболистичким мистеријама скривеним у мркој гами, с нагим телом мушкарца окруженог оцем, мајком и браћом – као сунцем, месецом и звездама (*Јосифов сан*, 1897), добио је сребрну медаљу на Међународној изложби у Минхену (1897). Спој реалистичког поступка и симболизма налазимо код *Уметника и музе* (1900), *Аутипортрета* Стевана Алексића, такође минхенског ђака. На њој је поред себе ставио младалачко надахнуће – неку од девет Мнемосининих и Зевсових кћери – одајући почаст будућности и прошлости. Десетак година касније, уз већину својих ликовва сместио је пакосно искежен костур с виолином, јер се црнотуморно подсмевао и вином наздрављао смрти што му се опасно приближила и ускоро га прерано однела. Дуговечна Немица Бабета Бахмајер (Babetta Bachmaier), удајом и осећањима Српкиња Бета Вукановић, придружила се истом духу минхенског реализма са елементима симболизма. Она



је на Југословенској уметничкој изложби у Софији (1906) представила слику саткану од загаситих тонова из којих се назиру акт, гатара и други детаљи, на пример ћилим на зиду и папагај, неискоришћени за колористичке акценте сложене композиције испуњене полумраком затвореног простора, шаљивим очекивањем сазнања о никада унапред одгонетнутим малим и великим загонеткама (*Гатање*, 1906).

Бета Вукановић,
Гатање, 1906.

Родом из Луке Шипанске код Дубровника, Марко Мурат је први од српских сликара искористио медитеранско поднебље као битан фактор портрета и композиција с девојкама у народним ношњама или актовима. Цртачки и анатомски беспрекорно изведену фигуру рођене сестре окружио је „пуним ваздухом” и приморским растињем (*Пролеће*, 1894). Алегоријом најизазовнијег доба које асоцира на љубав, бујање и живот (*Дак дубровачког пролећа*, 1897), исти уметник је доследније искорачио ка новом ликовном рукопису, ка симболизму и сецесији. Леон Коен је буђење природе приказао другачијим поступком, почевши од разгибаних ширих потеза, преко бојене скале и поједностављених људи преточених у мрље, до значења и тајновитости (*Пролеће*, око 1904). Поред циклуса годишњих доба, овај сликар је започео и серију *Трагедија и тријумф човечанства*,

чији назив убедљиво открива и његове концептуалне преокупације и припадност симболизму.

И Надежда Петровић, ученица Јулиуса Екстера, која се дружила и са осталим протагонистима сецесије у Минхену, прилагодила је себи захтеве овог правца светске уметности, прихвативши елеганцију и прецизност линије, стилизацију форме и извесну декоративност (*Брезе*, 1901). Повратком у Београд (1902), ослободила је потез, појачала звук боја и, поред *Сџабла у шуми* (1904), урадила и неколико сродних есенцијалних остварења, којима је, када и уметници у Немачкој, промовисала експресионизам у Србији. Вехементним потезима и деформацијама, сликала је сопствени доживљај и постигла упечатљиву драматичност ликова (*Поречани*, 1905). Одласком у Париз, запоставила је острашћена стања душе и, попут фовиста, усредсредила се на пластичну грађу и код неких предела стигла на корак до апстракције (*Језеро у Булоњској шуми*, 1911). Ипак, и друга њена ремек-дела (*Пастир*, 1911; *Косовски божури – Грачаница*, 1913) показују да су јој и даље били најважнији изражајност хроматике и материје, испољавање осећања и, каткад, усхићења пред ликовношћу и историјом мотива.

Српски студенти су се, на изложбама у Минхену и Бечу, упознали са искуством француских импресиониста који су, одушевљени јапанским естампама и Шевреловим оптичким истраживањима, од почетка осме



Марко Мурат, *Дох дубровачкој пролећа*, 1897.



деценије XIX века, славили светлост, користили пигменте без мешања на палети и широм отворили већ одшкринута врата модерне. Прихватamo и тумачење проицљивог, аналитичног и размишљању склоног Саве Шумановића: „Техника импресиониста настала је на везиву, гоблен у своје основном издању био је основа импресионистичком сликању, прва основа нијансирања и делења боја.” Без обзира на то што се Надежда Петровић нашла у матици експресионизма, морала је да одужи дуг овом правцу названом по Монеовој *Импресији заласка сунца* из 1874, који се у Србији у пуној снази јавио 1907, а наслућивао од краја XIX века. Њене *Дерељије на Сави* (1907) јесу симфонија чистих и јарких пигмената на етеричном белом фону, са крешендом на дугачким чамцима од којих се одбијају да би заискрили на површини воде и недогледу неба.

И Милан Миловановић се, после колористички уздржаних слика на студијама у Минхену и Паризу, препустио славу светлости и дотакао

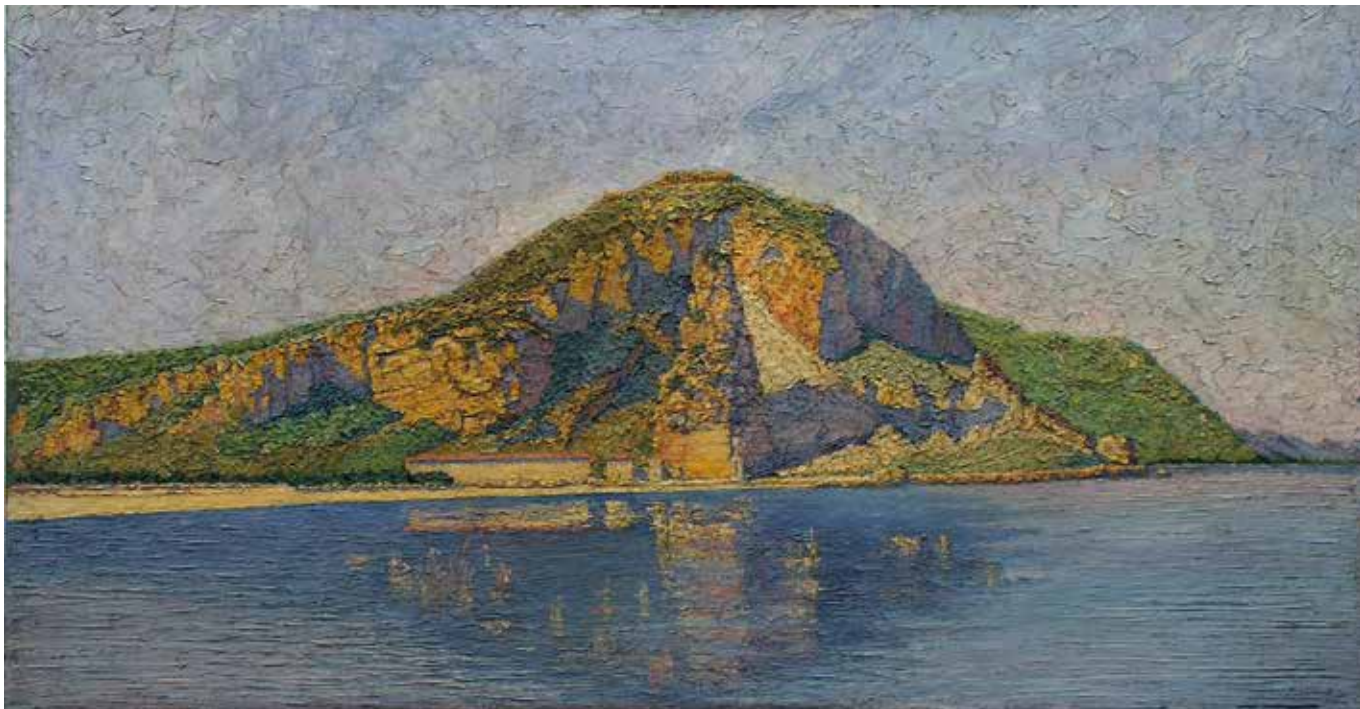
Надежда Петровић,
Брее, 1901.

фовистичку необузданост (*На обали код Хиландара*, 1907). Малиша Глишић је исте године насликао импресионистички пејзаж. Он се, приликом боравка на Каприју, посветио и проблемима материје, тако да рељефна фактура његовог *Предела из Италије – Терачина* (1912) појачава искричавост, а истовремено подстиче Лазара Трифуновића да у њој открије зачетке структурализма и енформела.

Српски импресионизам се јавља у нешто другачијем виду и самосвојно сведочи о распрострањању и омиљености овог правца са извором у Француској, чију је суштину дефинисао Жермен Базен: „Постоји један импресионистички хуманизам који је заиста модеран хуманизам, онај о коме је сањао Бодлер. Ово сликарство представља човечанство ослобођено предачких опсесија, како религије тако и историје, а такође и метафизике. Као јутро човечанства, човек приступа радостан, са осмехом, привучен светлошћу. Импресионизам је у уметности одраз овог филозофског става XIX века који је све своје поверење дао човечанству ослобођеном потчињености и зато способном да себи обезбеди срећу



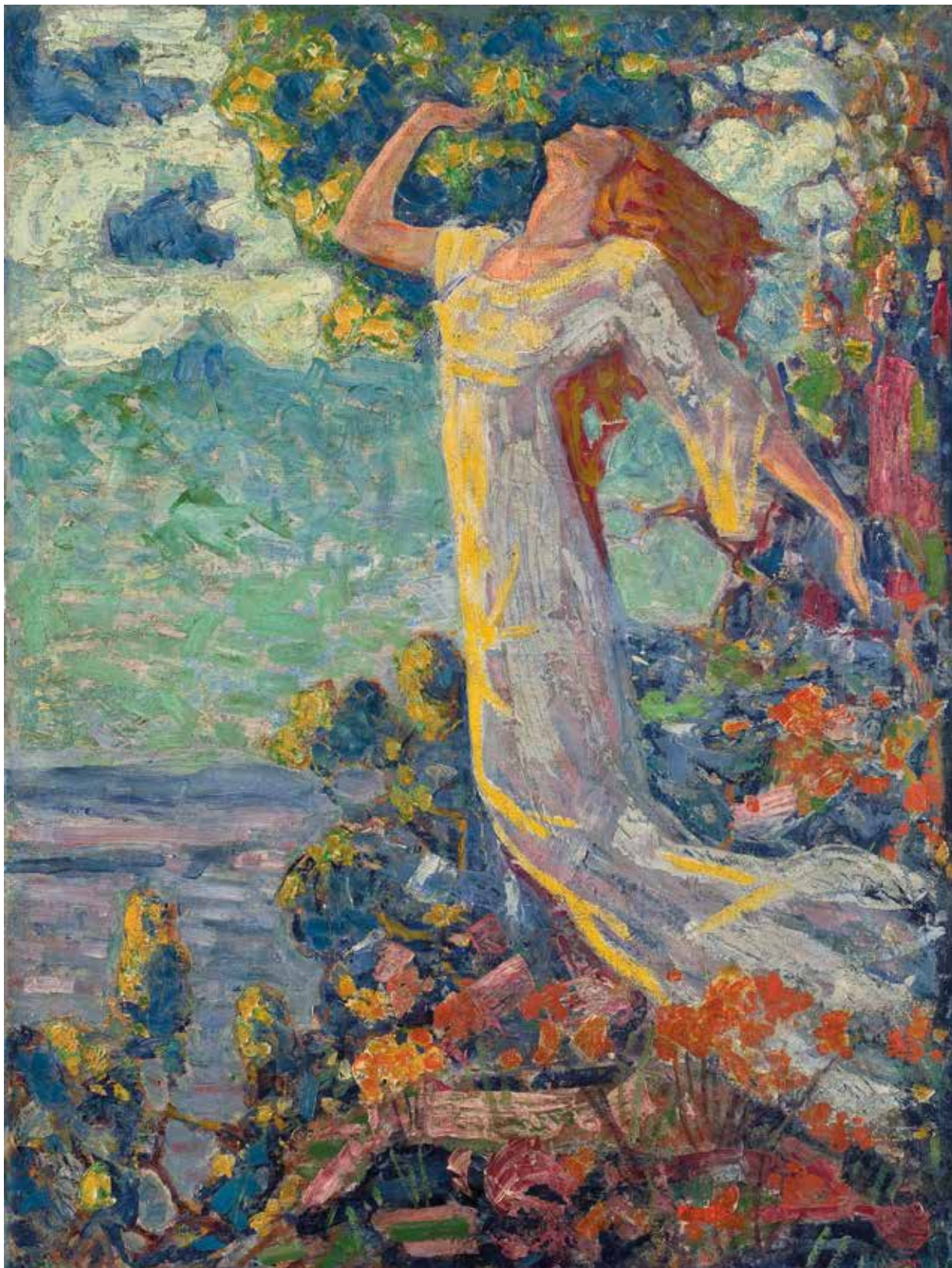
у врлини.” Српски уметници су, нема сумње, искрено веровали и у ову утопију, која се подударала и с њиховом тежњом ка слободи јужнословенских народа.



Зрела фаза импресионизма у Србији одвијала се у тешким условима анексионе кризе, царинског рата са Аустријом и балканским ратовима вођеним за ослобођење од турске окупације. Уметници су се окупљали да би заједно сликали на периферији или у околини Београда. И Коста Миличевић је, разиграним широким потезима, распеваном хроматиком и озареном атмосфером, дао највише од себе и оставио још једно ремек-дело (*Пролеће на Вождовцу*, 1913). За разлику од њега, Милош Голубовић је, примењујући импресионистички поступак, истакао сецесионистичко-симболистички покрет елегантно и патетично извијене фигуре девојке, можда алегије пролећа (*Визија*, око 1914).

Српски уметници, учесници балканских ратова обрађивали су мотиве из ровова и остале призоре из војничког живота, подједнако и лирске пределе обасјане балканским и медитеранским сунцем. Чинили су исто и током Првог светског рата, када траје друго раздобље српског импресионизма. Они су, као добровољци, имали звање ратних сликара и задатак

Малиша Глишић,
*Предео из Италије –
Терачина*, 1912.



да бележе страдални и, на крају, победнички пут српске војске. Грабили су сваки тренутак да би се позабавили непоновљивом светлошћу, која је и за њих била идеал слободе, тако да су најзначајнија дела насликали са искуством, бременом и последицама албанске Голготе – у Грчкој, Италији, Француској и северној Африци, где су се опорављали од измучености, глади и болести. За разлику од промотера авангардног дадаистичког покрета, насталог као негодовање против посрнућа хуманистичких начела, они нису кренули ка уништењу, него ка утемељењу класичне слике. Ли-



ковним елементима и унутарњом светлошћу доказивали су победу духа који се опире пропадању и хрли вечности.

Милан Миловановић је, као реконвалесцент на Каприју, урадио неколико капиталних слика. Његова *Плава врати* (1917) вибрирају од игре сунчевих зрака и љубичастих сенки, показују радост стварања, лирску осећајност, непресахли оптимизам и вољу за животом. Коста Милићевић, са сетом загладан у морска пространства, у плаву гробницу српских јунака, понесен медитеранским поднебљем, достигао је врхове код више предела, што потврђује и његов кардиналан рад *Остирвица крај Крфа* (1918). И Живорад Настасијевић је дао допринос импресионизму, понајвише њивом зараслом у коров, с раоницом којим алудира на погром мушког становништва Србије током Првог светског рата (*Напоуштен илу*, 1918).

Коста Миличевић,
Остирвица код Крфа, 1918.



Бета Вукановић,
Лешњи дан, 1919.

Поједини српски импресионисти нестали су током рата или непосредно по његовом завршетку. Надежда Петровић је умрла лечећи оболеле од тифуса, Малиши Глишићу се изгубио траг у поробљеном Нишу, а Коста Миличевић је подлегао болести по повратку у Београд. Милан Миловановић се скоро у потпуности посветио ликовној педагогији, али је претходно насликао неколико изузетних дубровачких мотива, као и *Портрет вајара Ђоке Јовановића* (1920) са успешно сугерисаним ликом рашчлањеним на мноштво мрља које слуте преиспитивање поентилизма. Бета Вукановић је, вративши се из Париза после супругове смрти (1918), у Београду забележила призор који припада импресионизму и,



истовремено, антиципира поетски реализам као једну од карактеристика разуђене четврте деценије (*Лешњи дан*, 1919). Тако су у прве две године мира одзвонили последњи акорди оде светлости у Србији, оде чији је ехо дуго трајао.

Тек основана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, од 1929. Југославија, спојила је уметнике, олакшала проток њихових творевина и омогућила већу конкуренцију. Београд је постао жив центар културе и уметности. На темељима Удружења српских уметника за пластичну уметност и музику (1898), основано је Удружење ликовних уметника (1919), касније преименовано у Удружење ликовних уметника Србије. Уз Групу уметника (1919), која је желела да се повеже са уметничким центрима Европе, јавиле су се уметничке асоцијације Облик (1926) и Зограф (1926), наизглед опречних ставова, али са идентичном намером да универзалним

Моша Пијаде,
*Auñoporišeti sa
jaianski m luškama*,
1916.

вредностима обогате европску уметност, с тим што су се чланови прве залагали за прихватање светских трендова, а идеолози друге сматрали да је најчистији зденац савремености средњовековна манастирска баштина из доба краљева, царева и кнежева династије Немањић, али и чињеница да је „општечовечанско оно што је кореном испод а цветом изнад националног”. Многи добри и корисни предлози Одбора за организацију уметничких послова Србије и југословенства из 1913. године постали су стварност. Почели су да излазе уметнички часописи. Од смотре југословенске уметности у Паризу (1919) приређене су и друге изложбе у иностранству, а из света су долазиле оне које се још памте. Основан је Музеј савремене уметности (1925), нажалост непромишљеном одлуком укинут (1935), чија су дела завршила у збиркама Народног музеја. Подигнут је Уметнички павиљон (1928), а покренуте су престижне ликовне смотре, међу њима јесење (од 1928) и пролећне (од 1929), са угледним учесницима из свих крајева некадашње Југославије, на којима је Народни музеј редовно



Петар Добровић, *Приморски предео*, 1919/1920.

откупљивао дела и богатио фондове. Збирка југословенског сликарства XX века се попуњавала и профилисала, тако да је и трећа деценија заступљена антологијским примерцима достојним светских музеја.

По завршетку Првог светског рата, српски сликари су се и школовали и усавршавали и покушавали да нађу место у Француској. Они су се брзо упутили ка другачијим изазовима, истраживањима и циљевима. Окренули су се новом реализму, сезановској модулацији, лотовском кубизму, неокласицизму, посткубизму – уопште форми и конструкцији сликарске материје, рационалном промишљању, доњим регистрима сведене палете, урбаним мотивима – пре фабрикама него лирским пределима, не подражавању виђеног, него стварању природе уметничког дела, потпуној аутономији и ликовним законима, свему што су пратили и усвајали у Паризу и другим европским центрима, а самосвојно интерпретирали и обогаћивали у отаџбини.

Реализам двадесетих година се испољио преко сезановске модулације, кубистичке анализе и неокласицистичке синтезе форме – неколико



Сава Шумановић, *Мост и град*, 1921.



Јован Бијелић, *Љубавници у пределу*, 1921.

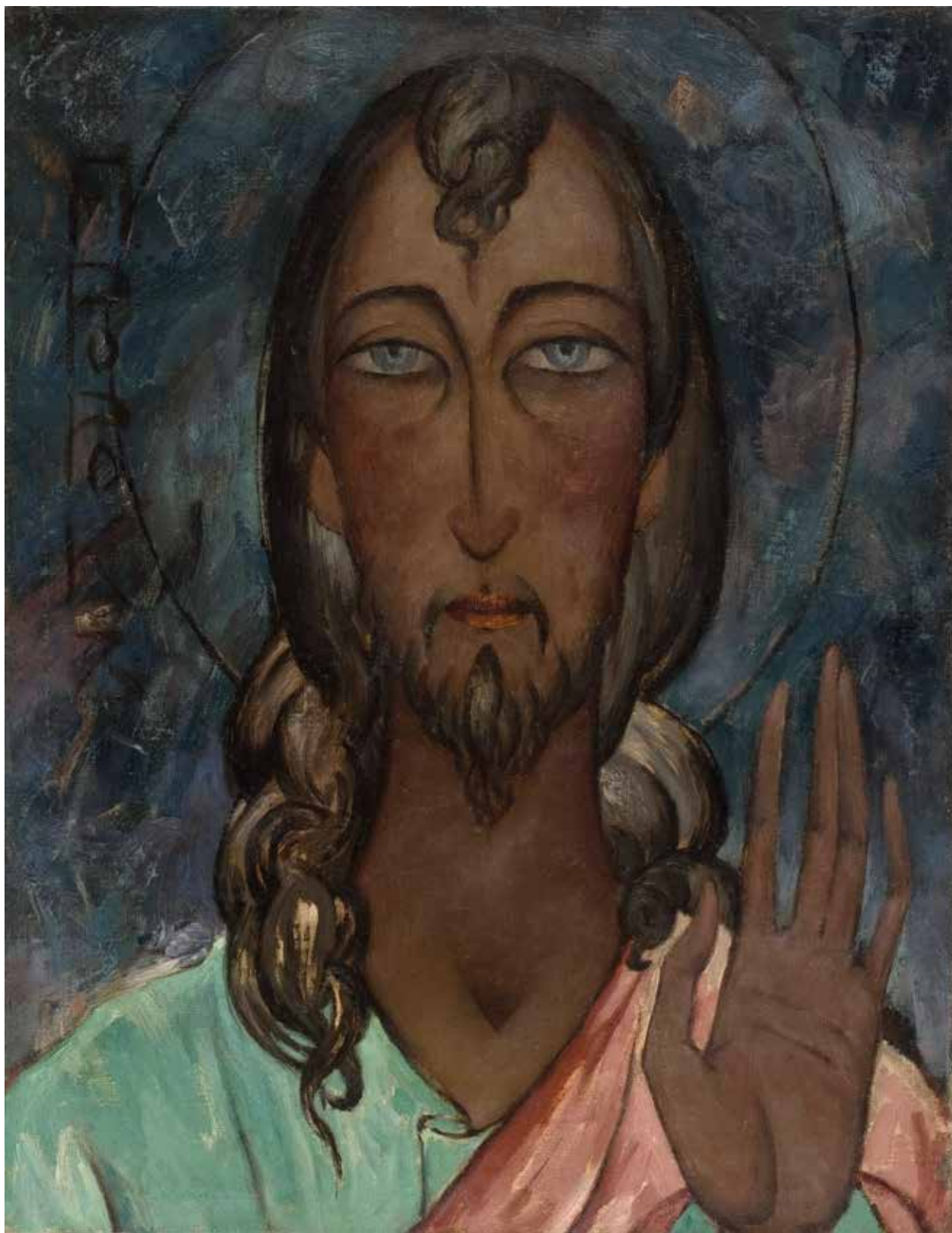
сродних сликарских метода који су се преплитали и код истих уметника јављали на различит начин. Појединци су овај магистрални правац наслутили већ од средине друге декаде. Моша Пијаде је, међу првима код нас, тумачио искуства Манеа и Сезана. Он је мајсторски извео *Ауто-портрет са јапанским лушкатама* (1916), дајући значај згушњавању, а не разбијању форме, чврстости цртежа, контрастима светло-тамног и симболичном враћању на вредности пре импресионизма. И Бранко Поповић је, бележећи сопствени лик, пет година раније решавао исти проблем.



Нешто касније, попут будућих мајстора новог реализма, пластично је моделовао женске облине не занемаривши ни стилизацију, декоративност и штимунг сецесије и симболизма (*На одмору*, 1919).

Петар Добровић је самосвојно преиспитивао резултате Сезана и кубиста. Он је геометризовао не одступајући битно од реалног, без оштрих углова и дводимензионалног представљања изломљене, декомпоноване и субјективно схваћене форме, као код својих кубистичких

Вељко Станојевић,
Присилениште у Ници, 1923.



Васа Поморишац, *Пророк*, 1923.



Иван Радовић, *Два акта*, 1923–1924.



Живорад Настасијевић,
*Челопечка улица у
Београду*, 1925.

цртежа. Ипак, полазећи од датих чињеница, достигао је нову стварност слике (*Јагрански прегео*, 1919/1920).

Први који је постулате посткубизма донео у српско и југословенско сликарство био је Сава Шумановић. Изузетно образован и одличан познавалац историје уметности, у Паризу се сретао и с Пикасом. У његово усмерење били су пресудни савети Андреа Лота, светски познатог ликовног педагога, који је о њему писао као о свом најбољем ученику. Тодор Манојловић је закључио „да неокласицизам примамо и волимо, првенствено, Пикасу, Лоту и Шумановићу за љубав”. Са Пете југословенске уметничке изложбе (1922) Уметничко одељење је од нашег мајстора из Шида, уз монументалну *Бербу* (1920/1921), откупило и пејзаж *Моси и њрад* (1921), код којег се тежиште налази на смелијој кристализацији облика, на ритму планова и, по мишљењу водећег познаваоца и критичара овог периода Растка Петровића, на естетици „сувише стварног”. Шумановић се, нешто касније, приклонио традиционализму, али није запоставио ни посткубистичко ломљење скулптурално тешких маса, низање планова и строгу архитектонику композиције (*Пасирица*, 1924).

Михаило С. Петров, краковски ђак, приступио је форми нешто другачије. Он је, поштујући полазиште, зашао у поетику општеприхваћеног конструктивизма, блиско се повезао с тежњама европске уметности

и кубизам преточио у геометријску апстракцију (*Прегео*, 1921). После апстрактних пејзажа и боравка у Дрездену и Берлину, Јован Бијелић је пошао ка експресији, синтези и конструкцији волуминозних тела жене и мушкарца, иза којих се развија ритам усталасаних брда (*Љубавници у пределу*, 1921). Насупрот њему, Вељко Станојевић је у Француској усвојио понешто од посткубизма и метафизичког сликарства. Усагласио је хладне и топле пигменте, мирне тонски моделоване плохе и графизам, поједностављене чињенице из природе и утисак оностраног (*Присјаниште у Ници*, 1923). Он је у истом амбијенту насликао и ренесансно концепиран портрет у духу неокласицизма, којим сећање на кубизам спаја са актуелним ар деко (*Девојка у зеленом*, 1924).

Васа Поморишац је, одмереним спектром, сонорнијим деловањем зелене и ружичасте, поједностављивањем лика, изражајном модулацијом и обрађеним мотивом (*Пророк*, 1923), наговестио увођење традиције у савременост. Као један од оснивача *Зографа*, овај уметник се посвећивао српској средњовековној заоставштини, а упориште је, каткад, налазио и у ренесансном стремљењу ка апсолутној лепоти и хармонији (*Девојка*, 1926), увек са жељом да достигне универзалне висине. Покретач и челник истог уметничког братства, названог по старосрпском појму за живопица – сликара фресака у манастирским црквама, такође и за иконописца који се није одрицао византијских узора, био је Живорад Настасијевић. Његов *Портрет њровца Кузмана Николића* (1923), сведеном формом, молском скалом и моделацијом контрастима светло-тамног, преводи достигнућа XIX века у захтеве времена. Он је тежио „матерњој мелодији”, препознатљивом и јасно дефинисаном стилу који одражава и појединца и нацију у оквиру јединствене светске уметности. Загледан у куће које нестају, остао је у нераскидивој спрези са тенденцијама, али се приближио метафизичкој енигматичности празних београдских тргова и улица (*Бистричка улица*, 1926).

Карактеристика модерниста била је да експериментишу и непрекидно хрле другим пластичним исходиштима. Један од најрадозналијих српских уметника био је Иван Радовић. После прихватања кубизма, накратко и футуристичке динамике геометризованих бојених поља, вратио се властитом класицистичком поступку, организацији надахнутој ренесансом, као и редукцији хроматике и изражајности лапидарних облика (*Два ажда*, 1923–1924), да би се ускоро усредредио на прецизан цртеж, анатомску тачност и убедљиву моделацију *Портрета младића са рукавицом* (1925), за који је освојио награду на Међународној изложби у Филадельфији (1926).



Зора Петровић, *Портрет Срећена Стојановића*, 1927.



Иван Радовић, *Мртва природа*, око 1927.

И Зора Петровић је испробала могућности новог реализма код неколико ликова и фигура угашене хроматике. Прошавши кроз Лотов атеље, истанчаним тоновима и геометризованим плохама пренела је на платно лик познатог српског вајара (*Портрет Срећена Стојановића*, 1927), који „спада у ремек-дела треће деценије”, јер су у њему „срећно спојени програм епохе и њен лични сензибилитет”.

Сава Шумановић се први препустио говору распеваних боја и изражајности материје. Он је пиктурално засићеним *Женским акциом* (1927), рубенсовски путених облина, затим и *Црвеним ћилимом* (1929), сатканим од једрих, вибрантних наслага и поезије пигмената, најавио долазак умереног експресионизма. Иако поклоник овог правца, емоције је пропуштао кроз „чистиште ума” и остао близак поетском реализму. Истовремено, и Јован Бијелић се посветио истим истраживањима и *Женски акци* (1929) извео молским хармонијама смеђе, валерским градацијама и рељефним слојевима, да би од тонског пошао ка колористичком сликарству. На том путу је, у духу традиционализма, хроматски уздржаније,



поштујући цртеж и вештину моделације, насликао и портрет своје ћерке (*Мала Дубравка*, 1928).

Иван Радовић,
На плажи, 1929.

Уметници су различито преузимали и тумачили стечене вредности. Народне рукотворине и карактеристичан колорит Војводине, Иван Радовић је транспоновао у ликовни систем који обједињује форму и боју, достигнуте резултате и претпоставке поетика у повоју (*Мртва природа*, око 1927). Његово *Село у Војводини под снегом* (око 1928), тачније улица са родном кућом у Вршцу, има снажно упориште у локалним бојама Панонске равнице, одражава жудњу за поједностављивањем и свођењем, а композиција *На плажи* (1929) показује колористички рафинман и пут ка поетском.

Упркос економској кризи од 1929, нарочито чињеници да је краљ Александар Карађорђевић завео диктатуру, што сведочи о узаврелим друштвеним односима и ограничавању права човека, уметници су стремили слободи и желели да се неспутано препусте емоцијама. Субјективистичка естетика је постала обележје четврте декаде. Поједини уметници су потпуно аутономију дали боји и гесту, други су трагали за отменим тонским

хармонијама. Међутим, било је и посвећених социјално ангажованим темама и малобројних којима су више одговарали надреални садржаји.

Жива Сезанова мисао помогла је многим да дођу до самосвојних израза. Мило Милуновић је следио траг оца модерне уметности – мајстора из Екса, неговао свевремене вредности, арматуру цртежа, одмерене хармоније, важност и симболику сваког детаља уравнотежених композиција (*Мртва природа са виолином*, 1930). Његов пријатељ Марко Челебонић, настањен у Паризу и Сен Тропеу, редовно присутан у Београду, позабавио се својом породицом познатих београдских адвоката и уметника, чије је чланове и спојио и оставио да свако гради аутономни простор (*Група*, 1931). Однос са амбијентом, усклађеност површина и хроматике, пиктуралност и атмосфера очити су и код његове Жене у ентеријеру (1935). И у стваралаштву Петра Лубарде боја, као акценат у валерској организацији слике, поетска слика света, контролисане емоције и стишан колорит (*Група*, 1933), заменили су претходну потребу да у Паризу, до 1932, „савлада примарну материју” и преиспита Матисове поуке.

Најдоследнији заговорник експресионизма био је Игњат Јоб, Дубровчанин блиско повезан са Србијом не само боравком, примањем православља и женидбом него и присуством на најзначајнијим смотрама



Мило Милуновић, *Мртва природа са трешњама*, 1932–1933.

чак и када се вратио у Далмацију. У почетку колориту није давао пуну снагу (*Портрет Тина Ујевића*, 1930), али убрзо се препустио чистим и јарким пигментима испуњеним медитеранским сунцем (*Коиачи*, 1932). И Јован Бијелић је следио исти смер колористичког експресионизма. Понудио је квинтесенцију својих стваралачких настојања, боје третирао као самосталну реалност, трагао за њиховом духовношћу и симболиком, користио слободан гест и наставио тамо где су застали француски фовисти (*Приморски предео*, 1932). У нераскидивој вези са колористичким експресионизмом, каткад је наговестио и реминисценције на поезију и анализу форме (*У кафани*, 1933).

У Београду је, на темељима Српске цртачко-сликарске школе, потом Уметничко-занатске школе, установљена Уметничка школа (1919) која се угасила две године по оснивању Академије ликовних уметности (1937). Ипак, била је пресудна за уобличавање тзв. београдске школе сликања. Из ње су, средином тридесетих, приспели уметници са добро савладаним занатом, најближи интимизму и поетском реализму, задивљени достигнућима Бонара и Вијара. Њихово стваралаштво одликују танана



Игњат Јоб, *Коиачи*, 1932.

колористичка сазвучја и господска уздржаност емоција. Сродни њима били су и ђаци Јована Бијелића. Неспорно је да су сви осећали дамаре свог доба.

Пеђа Милосављевић је код својих раних београдских мотива испољио најбоље одлике сензибилитета и изузетан осећај за рафинисане акорде (*Бели прозори*, 1936). Он је и у Паризу наставио да развија започето у Београду, што доказује његов нешто експресивнији *Музеј Клим* (1938). Шест година млађа Љубица Цуца Сокић је, приликом боравка у престоници Француске, налазила мотиве у најинтимнијем окружењу и унутарњим просторима. Она је сводила боју и форму, а њен пиктурално богат *Ентеријер* (1937) био је пролазна станица ка још радикалнијој редукцији пластичних средстава, скоро минимализму и апстракцији током друге половине XX века. И Иван Табаковић је извесно време припадао групи интимиста. Нешто старији, за собом је већ имао више стваралачких фаза. Он је, крајем четврте деценије, махом обрађивао београдске екстеријере и ентеријере, од којих се дометима издваја *Позориште* (1938). Петнаестак година касније, отиснуо се ка „далеким хоризонтима” и достигао зенит јединственим метафизичко-минималистичким композицијама. Вративши се из Париза, поједини српски уметници усредсредили су се на завичајне пределе. Сава Шумановић је открио девичански чисте и посебном светлошћу обасјане сремске крајине око Шида, сматрајући да опонашање понуђених клишеа не води правој уметности. Раскошном фактуром, језгровитим облицима, лепотом сликарске материје и сугестивном атмосфером, његов *Предео* (1934) потврђује да је постигао врхунске резултате. И Милан Коњовић је, схвативши да се његово упориште налази на Балкану, нашао неисцрпно врело у бачкој равници, уморним пољима и летњој јари. Тек тада је ослободио гест, покренуо форму и оснажио дејство црвене, жуте и плаве (*Жишо*, 1936). Сличан поступак примењивао је и код фигуралних композиција, с тим што је нагласио руковску контуру, поједноставио облике и потенцирао упечатљиве ликове (*Чика Тончика на живу*, 1938).

После почетних недоумица, прихватања Лотових поука и монохромije из које се једва називу предмети, Зора Петровић је осветлила палету, открила зелене сенке средњовековних живописаца и, поред портрета (*Две сестре*, 1936–1938) урадила много женских актова и стигла до *Косовског циклуса*. Петар Добровић је нешто раније исказао склоност ка чистим бојама, које су од тридесетих кулминирале код изванредних приморских предела и сугестивних портрета (*Портрет Ане Терзибашић*, 1938). То сведочи о неспорној опчињености фовистичком жестином која



се није изгубила ни код не тако дивљег спектра и вернијег преношења мотива (*Коњи на цркви Св. Марка у Венецији*, 1938). Чак је и Петар Лубарда близак фовизму, пре свега због арабеске цртежа и вриска црвене којом оживљава маслинастозелену гаму свог значајног дела (*Ваза*, 1939).

Боја је, нема сумње, подстакла субјективизам и изнела у први план уметникову личност, али није била довољна онима који су трагали у оностраном и иконографски спајали неспојиво. У српском сликарству прве половине XX века скоро да није било надреализма, покрета који су, после манифеста Андреа Бретона, код нас махом заступали књижевници својим колажима и цртежима. Представник овог правца, тачније постнадреализма и фантастике, била је Милена Павловић-Барили. Она је сликала и од најраније младости писала песме. Каткад је и своје стихове претакала у ониристичке призоре. Загледана у свој лик (*Аутопортрет*, 1933) или само њој знане догађаје, нудила је ребусе без решења, поготово

Милан Коњовић, *Чика Тончића на пиву*, 1938.



Петар Добровић,
*Коњи на цркви Светиој
Марка у Венецији,*
1938.

када су изворни називи изгубљени и не могу да послуже код дешифровања садржаја којима је у прошлости откривала будућност (*Композиција*, 1938). Притом, никада није изгубила из вида да слика почива на вештини и највишим естетичким вредностима.

Живорад Настасијевић се никада није одрекао зографских замисли, трагања за националним стилем и метафизичке димензије (*Мртва природа*, 1937). То доказује и *Предео из Шумадије* (око 1940), сасвим особен у српском сликарству, заснован на стилизацији која подсећа на ону српских живописаца, испуњен недокучивим тајнама природе, човека и уметности. И Сава Шумановић је *Јесењи пут* (1941), као и већину дела из свог шидског раздобља, извео „зверским” или „како знам и умам стилем”, да се послужимо појмовима самог аутора, којима алудира на фовизам и достизање сопствене ликовне синтаксе орнате.

У Југославији су узавреле политичке тензије, поједине нације су желеле отцепљење од претходно тако жељене заједничке државе, а најекстремнији припадници надлазећег фашизма организовали су



Милена Павловић Барили, *Композиција*, 1938.

убиство краља Александра Карађорђевића приликом посете Марсељу. Криза се продубљивала, комунистичка партија је јачала и трагала за праведнијим односима међу људима, веровала у револуционарне промене. Поштујући одлуке конгреса руских књижевника у Харкову (1932) и Москви (1934), неколико српских уметника окупило се око групе *Живои* (1934). Њени чланови су заговарали револуционарну уметност „која би била способна да се бори противу постојећег стања, како у ликовној уметности, тако и у друштву”. Један од њених оснивача био је и Ђорђе Андрејевић Кун, промотер социјалне уметности, уметник коме су етичка начела постала битнија од естетичких постулата. Поетско-реалистичким рукописом обрадио је приказ са очајницима који чекају храну, да би скренуо пажњу на сиромаштво, глад и неизвесност угрожених класа (*Кујна* 4, 1936). Мада нису делили исто мишљење, поједини уметници су ангажованост показали резигнирано слутећи надлазеће зло. Петар Лубарда се нашао у Француској, управо када су је Немци окупирали. Катаклизму хуманости исказао је веристички убедљиво расутим цревима и утробом симбола Спаситеља у ранохришћанској уметности (*Закљано јајње*, 1940). Други светски рат је у Србији почео бомбардовањем Београда 6. априла 1941. године. Немци су намерно гађали установе културе, оштетили музеје и потпуно уништили изузетан библиотечки и архивски фонд Народне библиотеке Србије. Усташе су убиле Саву Шумановића, Немци Бору Баруха, Милицу Бешевић и Александру Божић, мађарски фашисти Богдана Шупута, а страдали су и други. Многи су се придружили борби за ослобођење од немачке окупације. Иако музеје нису ућутале док су топови пуцали – уметност је застала. Већих резултата није било.

После завршетка рата, дошло је до промене система у Југославији. Неки уметници, политички неистомишљеници, оптужени су за „колаборацију”, међу њима и Бранко Поповић. Нова власт се трудила да створи и нову уметност. Идеолози тзв. соцреализма покушавали су да одреде теме које величају ружичасте хоризонте, славе рад и ново доба. Нажалост, нису имали решење за пластичну лексику. Све је остало по старом. Формалистима су проглашавани уметници исувише уроњени у естетичке проблеме, што је тада имало негативну конотацију. Зато су предводници предратне уметности сликали понеки мотив са радне акције, из фабричке хале или са њиве. Тако су у грађанско сликарство продирали и врло кратко остали револуционарни мотиви. Ипак, најоданијим представницима модернизма и уметности ради уметности било је важније како сликају, него шта сликају.



Ђорђе Андрејевић Кун, *Кујна бр. 4*, 1936.



Петар Лубарда, *Заклано јаће*, 1940.

Мило Милуновић, корифеј међуратног сликарства, није одступио од цртачке архитектуре, пригушених тонова, архитектонике и усклађивања свих детаља композиције која сведочи о суровости и последицама рата (*Окупаџор одлази*, 1946). Пеђа Милосављевић, иако дипломатски службеник југословенске амбасаде у Француској, није удовољавао социјалистичкој догми, него је најзначајнији француски државни празник забележио из угла собе на мансарди, доживео га као префињену колористичку сонату, као расцветало цвеће у саксијама на симсу и бескрај простора што се продубљује иза кровова датих као ритам наноса пасте (*14. јул у Паризу*, 1946).

Без обзира на диктат власти, многи уметници су наставили да следе искључиво своје импулсе. Један од њих био је и Милан Коњовић, доследан експресионистичком поступку. Неспутаним гестом, деформацијама и снажном колористичком оркестрацијом, остварио је атмосферу срца Дубровника (*Страдају*, 1948). И Иван Радовић је радо обрађивао мотиве из Војводине. Иако припадник српске буржоазије, одувек је нагињао животу села. Пламтећом хроматиком, бонаровски уситњеним потезима, поједностављеним цртежом и помало шагаловским призором, потврдио је да соцреализам у српском сликарству треба схватити врло условно (*Сеошка улица*, око 1948).

После резолуције Информбироа, тачније скретања Југославије са Сталиновог пута и одвајања од источног блока, држава није више

утицала на развој уметности. Недељко Гвозденовић је, као непоколебљиви присталица интимизма, наставио да космос открива у свом најближем окружењу, у поезији простора атељеа (*Девојка у ентеријеру*, 1950).

Схвативши да без потпуне аутономије нема озбиљног стваралаштва, власт се повукла и с поносом присвајала успехе уметника, захваљујући им и најпрестижнијим наградама. Тако су, сигурно не случајно у дане Првог маја, једног од тада највећих празника, као добар знак ослобађања од догматских стега, отворене једна за другом три ликовне смотре врло угледних уметника са репутацијом од пре Другог светског рата – Петра Лубарде, Пеђе Милосављевића и Стојана Аралице. Оне су на сцену вратиле вредности поетског реализма, интимизма, умереног и колористичког експресионизма, а Лубардина је трасирала пут ка апстракцији и означила „нову 'геолошку' епоху” српске и југословенске уметности. Овај уметник је, полазећи од црногорског крша и мотива из националне српске историје, градио савремена дела код којих је апстраховао чињенице из природе и само поезијом суптилних бојених склада, лепотом сликарске материје, ритмовима и динамиком пластичне структуре исказао, парафразирамо његове речи, „сложену снагу живота, непрестано кретање материје од биолошког до духовног, сам живот” (*Камена турчина*, 1951). Била је то призма кроз коју се преломило оно што је било и оно што долази, завршетак и почетак, домети прошлости и вера



Мило Милуновић, *Окупатор одлази*, 1946.



Пеђа Милосављевић,
14. јул у Паризу, 1946.

у будућност. Зато није никакво чудо што је, осим у домовини, Лубарда добио најцењеније награде за сликарство на смотрама у Сао Паулу (1952), Токију (1955), Њујорку (1956), Калкути (1970) и Бечу (1973), постао знамење епохе и широко отворио врата друге половине XX века.

(„Српско сликарство прве половине XX века”, у: *100 година српске уметности. Сликарство у Србији 1850 – 1950. Ремек-дела Народног музеја у Београду, Галерија САНУ, Београд 2009*)



Иван Радовић, *Селска улица*, око 1948.



Почеци модерне

Надежда Петровић је стваралаштвом и животом обележила своје доба и спада у ред најзначајнијих српских уметника. Основе ликовног образовања стекла је у Београду, код цењеног челника реализма Ђорђа Крстића и у Српској цртачкој и сликарској школи,¹ коју је основао и водио мање познат словачки уметник Кирил Кутлик.² Радила је као наставник цртања, затим продужила да се ликовно образује у Минхену. Студирала је сликарство у приватној школи Антона Ажбеа,³ кроз коју су прошли многи уметници, од светски познатих Василиј Кандински, Алексеј фон Јављенски и Ханс Хофман, од наших скоро цела генерација импресиониста и заступника модерних схватања. Учила је и код Јулијуса Екстера, једног од оснивача минхенске сецесије. Код њега је упознала и остале угледне чланове овог тада најактуелнијег покрета у Немачкој и осталим европским државама. На првој самосталној изложби у Београду (1900) приказала је сецесионистичке и импресионистичке слике због којих је добила негативну оцену конзервативног критичара,⁴ али и похвале оних који су одмах схватили њен таленат.⁵ Она је тада широко отворила врата модерни и наставила да неустрашиво крчи нове путеве.

Почетком XX века у Србији су више цењени и хваљени представници реализма.⁶ Њихови следбеници по школовању у Минхену⁷ обогатили су ликовни живот⁸ и унели дах свежине не само у српску уметност него и културу уопште. Пре постојања Југославије организовали су Југословенске изложбе⁹ и Југословенску уметничку колонију у Сићеву¹⁰, водили уметничке школе, бринули о културном развоју,¹¹ основали удружења од којих Друштво српских уметника Лада и даље траје као најстарије у Европи,¹² побољшали ликовну педагогију, посветили се борбама



Марко Мурат, *Ветар (Конављанка)*, око 1900.

за ослобођење од турске окупације и, осим Боре Стевановића, сви као добровољци¹³ бранили отаџбину у ратовима на које је Србија била приморана. Неки од њих нису доживели признање за то што су постигли као уметници и хуманисти. Видосава Ковачевић је умрла (1913), Малиша Глишић и Надежда Петровић нису се вратили из Првог светског рата, Коста Миличевић је, исцрпљен и измучен, подлегао болести после непуне две године мира.

Иако по годинама рођења блиски поборницима реализма, Леон Коен (1859), Марко Мурат (1864) и Драгутин Инкиостри Медењак (1866) везују се за генерацију сецесиониста и симболиста, која долази после њих. Непосредно пре или убрзо после чувене изложбе Анонимног удружења уметника, сликара, вајара и гравера у париској Галерији фотографа Надара (1874), на којој су француски импресионисти дали предност визуелним сензацијама, чулном, тренутном, случајном, оном што пролази и остаје као неизбрисив утисак, односно промовисали сликање чистим бојама испуњеним светлошћу пред чијом се снагом разлаже форма, родили су се Пашко Вучетић (1871), Бета Вукановић (1872), Риста Вукановић (1873), Надежда Петровић (1873), Стеван Алексић (1876), Милан Миловановић (1876) и Коста Миличевић (1877), углавном заступници пленеризма, импресионизма, сецесије и симболизма, неки од њих фовизма и експресионизма, касније чак новог и поетског реализма и интимизма. Иако десетак и више година млађи, њихову мисао су времену прилагођавали и развијали Малиша Глишић (1886), Бранко Поповић (1887), Милош Голубовић (1888), Наталија Цветковић (1888) и Видосава Ковачевић (1889). Моша Пијаде (1890), последњи минхенски ђак у овом низу, међу првима је наслутио поетику новог реализма као доминанту треће деценије.

Протагонисти за Србију историјски тешких и уметнички полетних првих петнаест година XX века, прихватили су савремене тенденције, али код аутопортрета многи нису битно одступили од тзв. минхенског реализма. Они су своје ликове сликали у атељеу, што је условило загаситу палету и валерско нијансирање. Придржавали су се академских поука, показивали цртачку сигурност и пиктурални сензибилитет, инсистирали на физичким и психолошким карактеристикама. Само неки, пре свих Надежда Петровић, ухватили су корак са матичним токовима светске уметности и створили ремек-дела српског портретног сликарства.

Марко Мурат је своје озарено лице насликао одмах по доласку у Београд (*Аутопортрет*, 1894). Светлост је користио само као средство за пластично моделовање, не као циљ и суштину ликовног исказа. Реалистичким поступком, тачним цртежом и слободним ношењем пасте,

остварио је ритам истанчаних тонова и живост материје. Приказом његове изложбе,¹⁴ Надежда Петровић је себе открила као одличног ликовног критичара.¹⁵

Леон Коен се позабавио сопственим ликом у време када је за композицију *Јосифов сан* (1896), коју знамо по репродукцији¹⁶ и једној од њених варијанти у Народном музеју, добио сребрну медаљу Уметничке академије у Минхену. Себе је дефинисао врло убедљиво готово монохромном палетом, загаситим тоновима, распростирањем светлости, лазурима и са запитаношћу пред непознаницама живота и духа (*Аутопортрет*, око 1896), што ће до краја остати његова основна преокупација. Чињеница да је и он био у епицентру минхенске сецесије, условиће његово брзо одвајање од реализма и потпуно окретање модерном ликовном говору.

Милан Миловановић је студирао и дипломе стекао на Уметничкој академији у Минхену и на чувеном Бозару у Паризу. Сигурно је врло добро знао да су у Француској фовисти већ приказали своја дела, а кубисти били на прагу да то учине. Не препуштајући се ни емоцијама ни геометризацији форме, у духу минхенског реализма, врло одмерено, уздржаним тоновима смеће, постигао је сличност и инсистирао на погледу упереном у само њему знане идеале (*Аутопортрет*, 1906).

Академских поука највише се ослободила Надежда Петровић. Она је гестуалним потезима, благом деформацијом лика и испољеним емоцијама, дубоко зашла у експресионизам (*Аутопортрет*, 1907). Из галерије њених портрета издвајају се они Савчице (1904), Јована Скерлића (1907), сестре Анђе (1907. и 1908), Јаше Томића (1910), Ксеније Атанасијевић (1912), многих пријатеља и рођака, посебно оца и мајке, као и непознатих људи до неидентификованог српског официра (1914), који јесу ремек-дела наше уметности.

Коста Миличевић се концентрисао на сопствени лик (*Аутопортрет*, 1910). Применио је искуства са академија у Прагу, Бечу и Минхену, али показао и одушевљење према веласкезовској палети и



Леон Коен, *Аутопортрет*, око 1896.

пиктуралности. Тоновима окера и ружичасте, поносно уздигнутом главом и високом крагном, што асоцира на оне шпанских аристократа XVII века, дочарао је достојанство сликара који не дозвољава да га било шта одврати од уметности, чак ни тешка беспарица као вечити пратилац оних што не повлађују укусу већине.

Научено у Минхену, са елементима симболизма, остало је трајно у стваралаштву Стевана Алексића. Први од четрдесетак аутопортрета насликао је са музом (1900), код осталих се најчешће суочавао са смрћу. Прво загаситом палетом и ритмом флека, потом светлијом хроматиком и



Стеван Алексић, *Аутопортрет*, око 1911.



Риста Вукановић, *Аутопортрет*, 1912.

давањем веће важности тачном и оштријем цртежу, насмејан, за кафанским столом, смрти је наздрављао вином и опраштај од живота потенцирао претерано буквалним симболом – костуром са виолином (*Аутопортрет*, око 1911).

Трајање минхенских поука очито је и у делу Ристе Вукановића. Он је, по повратку са студија 1898, у Београду оставио траг и као сликар и као ликовни педагог. Луминистичке проблеме решавао је на монументалним



Надежда Петровић, *Савчица крај дрвеша*, 1904.

композицијама излаганим на Светској изложби у Паризу (1900). Већи помак ка модернијем схватању цртежа и форме направио је и код јединог аутопортрета у свом опусу, изведеног знатно вехементнијим потезима, у смеђој гами и са врло упечатљивим изразом (*Аутопортрет*, 1912).

Моша Пијаде је већ на првој години студија у Минхену показао велики таленат и способност да осети другачија струјања. Он се није приклонио ни минхенском реализму ни импресионизму, него је цртежом, бојеним контрастима и чврстом формом наслутио тенденције треће деценије (*Аутопортрет*, 1910). По одласку у Париз, међу првим уметницима из Србије, тумачио је поетике великана француског сликарства, пре свега Манеа и Сезана.

Током боравка у Паризу, добро образован Бранко Поповић боље се упознао са наслеђем Пола Сезана и преиспитивао искуства овог родоначелника модерне, такође и елементе симболизма и сецесије, понекад и декоративност јапанских естампи. Своје портрете, међу њима и *Аутопортрет* (1912), представио је на IV Југословенској уметничкој изложби (1912), а по оцени Надежде Петровић *до манеовске виртуозности и до Да Винчијевој разумевања форме, са индивидуалношћу, као неколико пластичних студија главе, необично узбудљивој колорити и културне засићености*.¹⁷

Колико су код аутопортрета скоро сви српски уметници били уздржани, толико су слободније приступали пределима, композицијама и портретима. Њихова повезаност са тенденцијама у свету видљивија је код ових мотива. Они су врло брзо усвојили симболизам и сецесију, још брже експресионизам, чак истовремено са промотерима овог правца у Немачкој и Француској, а са већим заостатком импресионизам преко варијанте својих минхенских професора, убрзо и оне изворне у Француској.

Сецесија је присутна у стваралаштву Надежде Петровић до средине прве декаде XX века. Током боравка у Минхену урадила је предео (*Брезе*, 1901), а по повратку у Београд и портрет (*Савчица крај дрвета*, 1904). Елегантним линијама, извесном стилизацијом форме, рафинираном декоративношћу, атмосфером и поступком у целини дала допринос тражењу отцепљеничког, младалачког, новог или слободног стила, наводимо преводе назива сецесионистичког покрета у европским центрима (*Secessia, Jugendstil, Art Nouveau, Liberty Style*), који се код нас уобичајено користе у непромењеном облику. Родоначелница модерне у Србији није запоставила симболистичке композиције ни после својих експресионистичких и импресионистичких радова. Једна од њих јесте својеврсна марина са актoвима љубавника, али гробљем на врху. Надежда се



Леон Коен,
Адам и Ева у рају, око 1905.

усмерила на тајновитост бивствовања, на ерос и танатос (*Осирво љубави*, 1907/1908).

Коен је пратио настанак сецесије у Минхену од почетка десете деценије XIX века. Користио је мукле тонове, затим све слободнији колористички регистар. Био је склон филозофији, психологији и историји уметности. Зато су га привлачили *трагедија и тријумф човечанства*, како је назвао свој циклус, такође промене годишњих доба, митолошке и библијске теме (*Адам и Ева у рају*, око 1905). Нерватура линија, сонорније боје и деформација биле су условљене немиром душе и, уједно, одређивале га као потенцијалног експресионисту.

Пашко Вучетић се није прославио композицијама блиским симболизму и сецесији. Женски акт на крсту (*Мајдалена*, 1906) критичари различито оцењују, махом негативно. Божа Николајевић мисли да *одбија од себе не-тријумфалним колоритом, театаралном појавом и скоро ружним лицем*;¹⁸ Милан Миловановић уочава да није *добар ни у цртежу ни у колориту*;¹⁹ Марко Цар дели мишљење да је *осредња ствар и цртежом и колоритом*;²⁰ Винко Кисић истиче да је *липо израђен*.²¹ Њихове примедбе не могу да се побију, али овај рад јесте драгоцен сведочанство о малобројним продорима симболизма у српску уметност.



Пашко Вучетић, *Марија Мајдалена*, 1906.



Драгутин Инкиостри
Меденак, *Мртва природа*,
око 1914.

во зато што је тежиште са боје пренео на материју и тактилне вредности, Лазар Трифуновић у његовој *чистој и бруталној фактури* види *првој претечу енформелу и структуралном сликарству*.²⁶

Драгутин Инкиостри Меденак је у тексту *Прејорођај српске уметности* изнео уверење да *нешто ново у декоративној уметности* може да се створи из *чисто српској народној обележја*.²⁷ Све што је урадио потврђује да су пратиоци његове маште били *здрав разум и одабран укус*,²⁸ пре свега у примењеној уметности, донекле и у сликарству. Примењујући орнаментику народних рукотворина, стилизацијом и геометризацијом форме, наглашеним контурама и колористичком скалом желео је да досегне и национални стил и потпуно савремен израз који кореспондира са актуелном сецесијом, а на самосвојан начин слугу конструктивну трећу деценију (*Мртва природа*, око 1914).

Своје ремек-дело (*Визија*, око 1914) Милош Голубовић је извео сецесионистичком елеганцијом и стилизацијом форме, симболистичким

Бранко Поповић је, сасвим супротно, за акт своје француске љубави (*Вилко шело*, 1910), приказан на изложби *Групе уметника* (1919), добио похвале да је *колористички једна од најсавршенијих*²² слика и *вишњозно остварење*,²³ коју су истраживачи бирали за прегледе симболизма и сецесије,²⁴ а поједини приметили и особено тумачење Ел Грековог искуства, односно да понире *дубљим садржајем у оне скривене области сексуалној животи* какве су *тада откривали Фројд или Вајнлиер*.²⁵

Малиша Глишић је из Италије донео неколико ремек-дела, међу њима и сецесионистичко-импресионистички предео са изузетним осећањем сликарску материју (*Монте Чирчео*, 1911). Ритмове је успостављао наслагама сочних пигмената што одзвањају увек другачијом музиком светлости. Упра-



Малиша Глишић, *Монје Чирчево*, 1912.

штимунгом, али разгибаним цртежом и светлом хроматиком, поступком који се у потпуности везује за импресионизам. Сматра се да је ова алегоричка слика девојке у покрету, *можда најзанимљивија сецесионистичка слика у нашој уметности*,²⁹ *манифест српског симболизма*,³⁰ *претеча експресивних шокова модерне*.³¹ Време настанка ове најзначајније и усамљене слике у Голубовићевом опусу није до краја разјашњено. Остају питања: Да ли она претходи сецесионистичким акварелима које је радио током Првог светског рата, или из њих проистиче? Да ли је усамљени узлет младалачког заноса или завршетак претходних истраживања око 1920. године?³²

Импресионизам је у Србију стигао са закашњењем од неколико деценија и то не директно из Француске.³³ Постао је актуелан у средњој и источној Европи од краја XIX века и српски студенти су га усвајали на Уметничкој академији у Минхену, највише под утицајем Макса Либермана, Фрица фон Удеа и Вилхелма Трибнера. Уз то, они су се, на изложбама



у баварској престоници, Бечу, Венецији и другим европским градовима, упознали са искуством француских импресиониста који су, одушевљени јапанским графикама и Шевреловим оптичким истраживањима, славили светлост, све чешће употребљавали пигменте без мешања на палети и од шездесетих година XIX века широм отворили нешто раније одшкринута врата модерне уметности. Није без основа ни закључак нашег знаменитог сликара Саве Шумановића: *Техника импресиониста настала је на везиву, њоблен у своме основном издању био је основа импресионистичком сликању, прва основа нијансирања и дељења боја.*³⁴

Миодраг Јовановић премијеру импресионизма открива у пределима Ђорђа Крстића.³⁵ Поетику овог корифеја реализма, који је одиграо важну улогу за опредељење водећих импресиониста да раде у природи и слободније користе снажнију колористичку оркестрацију, повезујемо са пленеризмом француских сликара који су, између 1830. и 1875, стварали у Барбизону недалеко од Фонтенблоа. Крстић је битан јер су српски плеристи и импресионисти били *његова деца, која су само његов сликарски науку разрадила и одвукла до крајњих конзеквенција.*³⁶

Српски уметници су, по завршетку студија у првим годинама прошлог столећа, одлазили на усавршавање у Париз. Многи су се тада први пут дивили сликама великих мајстора, од којих су само поједине знали са црно-белих репродукција, наслућивали из казивања својих професора и само малобројне видели на изложбама у Немачкој. За њих је, нема сумње, био узбудљив сусрет са оним што су постигли Мане, Моне, Дега, Писаро, Реноар, Тулуз Лотрек, Сисле, Моризо, Сера, Ван Гог, Гоген, Сезан и други дојени импресионизма који је, после поентилизма и постимпресионизма, уступио место симболизму, сецесији, фовизму, експресионизму и кубизму. Наши даровити тек стасали уметници остали су имуни на захтеве времена. Препустили су се свом сензибилитету, бојажљиво са закашњењем усвајали импресионизам и тек повратком у отаџбину почели у правом смислу да одају почаст светлости. Вратили су се назад зато што, како је објаснила образована и о дешавањима у иностранним уметничким центрима одлично обавештена Надежда Петровић, нису *завршили изражења у импресионизму.*³⁷

Због разлика и специфичности, стручњаци у Србији употребљавају термин *српски импресионизам* јер, иако се јавља у нешто другачијем облику, на самосвојан начин наставља онај изворни. Битан је јер сведочи о распрострањености и трајању овог значајног и у свету омиљеног правца.

Међу првима се, по повратку из Минхена (1894), импресионизму приближио Марко Мурат. Сlike блиске поетици овог покрета, још увек



Милан А. Миловановић,
Марина, 1910.

повезане са пленеризмом, урадио је у завичају, на Шипану – острву недалеко од Дубровника, М. Мурат (*Пролеће*, 1894; *Приморски предео*, 1908). Бавио се истраживањима унутар сецесије и симболизма, али *ваздух и сунце је схватио заиста уметнички*.³⁸

И Милан Миловановић је уметнички схватио ваздух и сунце. Приликом обилазака средњовековних манастира на југу домовине под турском окупацијом и Свете Горе у Грчкој (1907, 1909. и 1910) извео је неколико изузетних импресионистичких радова (*Манастир Хиландар*, 1907; *На обали код Хиландара*, 1907; *Марина*, 1910). Његовим пределима из тог раздобља, заједно са онима које су насликали Надежда Петровић и Малиша Глишић, почиње *усион и класично доба* импресионизма у територијално малој и економски слабој држави која се суочавала се са великим проблемима (унутрашњи немири, промена династије на власти, протести због анексије Босне и Херцеговине, царински рат, балкански ратови, Први светски рат), али настојала да остане повезана са збивања у европским центрима.

Један од врхунских домета импресионизма у Србије јесте и предео Надежде Петровић (*Дерељије на Сави*, 1907), испуњен светлошћу и ритмом искричавих боја нанетих бравурозним потезима четком. Уметница је потиснула своје искуство експресионисте и виђено преточила у тешко ухватљиву прозачност летњег дана и лирски доживљај природе.



Импесионизам је постао омиљен међу младим уметницима, без обзира на то што га стручњаци још увек нису разумели. Коста Миличевић и Боривоје Стевановић су, између 1908. и 1913, код срушене Савиначке цркве на Врачару (поред тридесетак година касније подигнутог Храма Светог Саве), окупили поклонице светлости. Они су, под различитим интензитетом сунчевих зрака, обрађивали мотиве некадашњег омањег православног храма, као и оне са Ташмајдана и Вождовца, такође и пределе из околине Београда, са Саве и Дунава, врло успешно портрете и тек понеку мртву природу.

Коста Миличевић,
Дунавска обала, 1908.

Миличевић се испрва чвршће придржавао старих образаца, почев од цртежа, преко палете до односа према форми (*Дунавска обала*, 1908). Касније се приближавао некој врсти поентилизма, јер боје скоро да није мешао на палети, него их чисте стављао на платно уситњеним потезима који разлажу форму (*Пролеће на Вождовцу*, 1913). И код неких портрета није одступио од поетике импесионизма. Текстуrom и рафинираним акордима поетизовао је форму и досегао изузетне резултате (*Женски портрет*, 1914). Близак Миличевићев пријатељ био је и Стевановић. Он је елементе импесионизма задржао до краја, али у правом смислу се посветио светлости као основном чиниоцу пластичне структуре од 1908. до 1921. године. Тада је примењивао уједначен ритам



Коста Миличевић, *Пролеће на Војдовци*, 1913.



квадратних наноса пасте, али без коришћења комплементарних боја, него добро нађених тонова који крајњи исход налазе у особеној гами (*Предео*, 1913).

Боривоје Бора
Стевановић,
Предео, 1913.

Претпоставља се да је Наталија Цветковић сликала са импресионистима окупљеним око Савиначке цркве, Лаудонове улице, Ташмајдана и других питорескних места српске престонице. За њене слике са Четврте југословенске уметничке изложбе у Београду (1912), примећено је да *изазивају добро расположење*.³⁹ Пред избијање Првог светског рата, обрадила је неколико мотива са речних обала. Није често сликала пределе са воденим површинама, а управо њима је достигла зенит (*Мотив са Саве*, 1914).

Помиње се да је и Видосава Ковачевић радила са групом српских импресиониста. Прве слике указују на то да се није удаљила од школских поука и реализма. Сачувана су само два њена акварела који одишу

лакоћом и свежином импресионистичког поступка. Кратко је боравила у Приштини, код сестре Милице и зета Милана Ракића, песника и конзула још увек неослобођене Јужне Србије, онда наставила да се усавршава у Паризу (1912). Ту јој је пажњу привукао и мост на Сени. Мада се позабавила одразом у води централног стуба, није се искључиво предала импресији и ефектима светлости, него трагању за особеним исказом (*Предео са мостом*, 1912).

Бета Вукановић се рано определила за пленеристичко-импресионистички поступак. По мишљењу Богдана Поповића, њене слике на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду (1904) *поседују мушки, психолошки и колористички дар*.⁴⁰ Ранији радови ове уметнице страдали су у бомбардовањима Београда (1916, 1941. и 1944), тако да само неколико преосталих сведочи о тачности написа у новинама. Композиција коју је представила на Другој југословенској уметничкој изложби у Софији (1906) доказује да се повремено враћала на научно у Минхену.



Наталија Цветковић, *Мотив са Саве*, 1914.



Ипак, све више се окретала поезији боја, лепоти сликарске материје, светлости, плавим сенкама и лирској атмосфери (*Тераса*, око 1910).

Надежда Петровић,
Остřво љубави, 1907.

Балкански ратови (1912. и 1913) су прекидали, срећом нису и зауставили полетне године процвата импресионизма. Поред предела на платнима су се јавили и мотиви из ровова, портрети и призори из војничког живота, али светлост се није гасила као ни у другом раздобљу српског импресионизма, које се одвијало у врло тешким условима Првог светског рата. Ликовним елементима и оном унутарњом светлошћу, као да су наши импресионисти доказивали победу духа који се опире пропадању.

Уврежено је мишљење да прве две деценије у Србији обележавају пленеризам и импресионизам који уступа место новим тенденцијама од краја 1919, после Изложбе ратних сликара.⁴¹ Подсећамо да је у исто време Надежда Петровић српско сликарство увела у матицу експресионизма. Истовремено са уметницима из Немачке и Француске, она је утирала

стазу овом правцу сликајући током рада у оквиру Југословенске колоније у Сићеву (1905) и касније у Француској и Србији. Поједина њена дела могла би да уђу у сваки антологијски избор експресионизма у свету, међу њима и изражајни ликови двојице сељака из данашњег Доњег Милановца, изведени врло слободно, вехементним цртежом, драматичним колоритом, са жељом аутора да проникне у унутарњи живот портретисаних, али да испољи сопствени доживљај и буру у себи (*Поречани*, 1905).

Надежда Петровић се приближавала и француском фовизму. Вељко Петровић је, навођењем податка да су се њене слике нашла на изложби фовиста у Паризу, на извештајан начин сврстао у представнике овог правца.⁴² Бранко Поповић је понудио све кључеве за тумачење њеног стваралаштва: „Нема примера у југословенском сликарству да је неко поставио онако силне бојане контрасте прејакних зрачних, топлих црвених и жутих или сочних зелених боја према дубоким, осенчаним, ладним, модрим и мрким, крваво виолентним бојама, па да се оне савршено држе у снажним хармонијама, да нам сугестивно говоре, а да се не осети ни трага од неке економије у поступку и у изразу и од неке декоративности. Надежда је заиста заслужна за сликовни израз наше земље и неба, и нашега села.”⁴³

Станислав Живковић је поетику Надежде Петровић одредио као *постимпресионистички фовизам*.⁴⁴ Миодраг Б. Протић се изјаснио да је Надежда: „Пре фовиста него импресиониста, због тога што су једино њој у то време била блиска визионарска бунцања Ван Гоговог генија о жељи да двема јаким бојама, црвеном и зеленом, постављеним једна до друге, говори о великим страстима и потресним драмама. – По тим особинама, Надежда је пре фовиста него импресиониста. Код ње нема лирске тананости, финог естетизирања; све је узбудљива снага, узвитлано кретање и истина у доживљају. Она је прва остварила *аутономију боје*, прва је ускладила широко обојене површине; прва је супротставила финоћи – снагу, идеалу – истину, тренутној опсервацији – страст, рационалном схематизму – живот, литерарној анегдоти – пластичну транспозицију.”⁴⁵ Нешто касније, Протић је објаснио да би Надеждини радови требало да се сврстају и у експресионизам, јер је она *полажући темеље естетички аутономне уметности, увела уз то и естетичку брзину [...] од које предосећање аутономској надреалистичкој метода није искупило далеко*.⁴⁶ За разлику од других, овај врсни познавалац српског сликарства XX века сматра: „Чак и када је тачно запажена њена *елементарност осећања* и њен *сионитани натурализам*, када је њен Кеј на Сени умесно упоређиван са Дереновом Ла Тамисе – закључци су погрешни: откривене особине

протумачене су као ознаке фовизма уместо експресионизма; а разлике између једне експресионистичке (*сџионџаносџи*) и једне фовистичке слике (*рационалнији сликарски постоуџак, џехничка уџлађеносџи*) – као разлике између две наводно фовистичке слике [...] критеријуме за ову поделу лакше је теоријски одредити него практично применити, пошто се не срећу само изразити антиподи и идеални представници већ и гранични случајеви. [...] Мада творац српске модерне ликовне синтаксе и дикције, Надежда је, дакле, увек сликар садржаја, експресионист, а не свесни демијург посебног света – уметничког дела, фовист, што уосталом сведоче и њене критике, у којима има толико патриотске реторике, излива одушевљења пред величином и значајем природе, пред лепотом и судбином човека, пред историјским митом, а тако мало понирања у чисту визуелност, у оно што је само сликарство, да се понекад стиче утисак да је оно мост ка циљу, а не циљ – истовремено једна дедукција и једно исходиште.⁷⁴⁷

Не бисмо могли да се сагласимо са Протићевим мишљењем, јер Надежда јесте понирала у чисту визуелност. За разлику од експресиониста, који предност дају сопственим емоцијама и доживљају, износе и ангажован став у односу на друштво и човека, она се бавила суштином пластичне грађе. То потврђују многи њени радови, између осталих и они настали у Паризу, који почивају на жустром гесту, снажној хроматици и тежњи ка аутономији слике и досезању аутентичног говора (*Женски акџи*, 1909; *Кеј на Сени*, 1910). Надежда је чињенице из природе увек вешто претакала у бојену материју, у динамику и покрет маса, а чини се да је понекад била на прагу апстракције, као код једног од ремек-дела насталих током боравка у Француској (*Језеро у Булоњској шуми*, 1911)

Ни док је као добровољна болничарка помагала отаџбини у невољи, Надежда се није растајала од сликарског прибора. Урадила је серију изузетних остварења код којих је дијалог са природом прерастао у спонтаност поступка и приближавање апстрактном изразу (*Косиџба*, 1912). Такво претакање реалности у бојену материју и срж ликовности уверава нас да је била на прагу нових могућности.

У свом једином позоришном комаду Надежда је нагласила: *Сви можемо изџинуџи али наше сџоменике морамо сачуваџи*. Шта су ове светиње српског народа за њу значиле, објаснила је у приказу Прве југословенске уметничке изложбе: „[...] сви знамо па и цела Европа, да у току 500 година ропства под Турцима, балкански споменици грчког, римског и српског доба, немогаху остати непоштеђени од ватре, рушења и упропашћења варварског. [...] Развалине градова Краљевића Марка више Прилепа, на литицама планинским, дивни манастири: Дечани,



Надежда Петровић, *Женски акти*, 1909.



Студеница, Трескавац на Златном врху, Свете Богородице, Хилендар и остали по целој Македонији, прича о златном гумну и бакарном итд. све су то живе књиге, речити споменици српског господства.”⁴⁸ У свему је препознавала и осећала дух вековног трајања Срба, за чија се права борила, као и нараштаји после ње. Обрадила је више српских средњовековних манастира, а Грачаницу поклонила највећу пажњу. Посматрала ју је у различитим светлосним условима, са севера и са југа.⁴⁹ Понесена лепотом, разиграношћу и колористичком живошћу природе, није занемарила полазиште, али је створила нову природу слике. Сонорним пигментима и сочном фактуром, која пулсира од снаге темперамента и осећања, испољила је узбуђење пред мотивом, остварила највише вредности и за собом оставила дело од изузетног значаја – знамење епохе (*Косовски божури – Грачаница*, 1913).

У Надеждином опусу пратимо токове симболизма, сецесије, експресионизма, импресионизма и фовизма, водећих покрета у европској уметности крајем XIX и почетком XX века. Сасвим смо сигурни да су се они јављали и потпуно независно, једноставно, да парафразирамо речи Момчила Настасијевића, као корак са великим ходом света. Она је промовисала модерну у Србији и утирала стазе које су олакшале процват наше уметности. По свему што је учинила, а посебно по многим ремек-делима, издвојила се на врху вредности као персонификација свога доба и претеча оног које долази.

(„Почеци модерне”, у: *Српско сликарство Надеждиної доба (1873–1915)*, Уметничка галерија „Надежда Петровић” у Чачку и Народни музеј у Београду, Чачак 2011)

¹Л. Трифуновић, *Српска црпачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду* (1895–1914), Универзитет уметности у Београду, Београд 1978.

²К. Кузлик Вучинић, *Српска црпачка и сликарска школа*, Продајна галерија „Београд”, Београд 2008.

³К. Ambrozić, *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Pota k Moderni in Ažbetova šola v Münchn*: Museum Wiesbaden 25. September – 30. Oktober 1988, Narodna galerija, Ljubljana 1989.

⁴П. (П. Одавић), *Оцена изложених дела Надежде Пејровић у сали Велике школе*, Нова искра, бр. 9, Београд 1900.

⁵М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Народни музеј, Београд МСМЛXXXV, 108–112.

⁶Л. Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, у: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, MSU, Beograd 1972, 23–33.

⁷Ј. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1985.

⁸М. Коларић, *Изложбе у Београду 1904–1911*, Народни музеј, Београд МСМХС.

⁹Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Институт за историју уметности – Филозофски факултет, Београд 1983.

¹⁰Ј. Миљковић, *Југословенска уметничка колонија 1905–2005*, Галерија савремене ликовне уметности Ниш, Ниш 2005, 9–20.

¹¹Д. Медаковић, *Принципи и програм Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства из 1913. године*, Зборник Филозофског факултета у Београду, XI/1, Београд 1970.

¹²Ј. Миљковић, *Лада 1904–1994. Поглед у прошлост*, Народни музеј, Београд 1995.

¹³М. Кашанин, *Изложба рајних сликара и вајара*, Уметнички преглед, 10, Музеј кнеза Павла (претходно после Народни музеј), Београд 1940, 318–319; Л. Трифуновић, *Рајни сликари 1912–1918*, Народни музеј – Београд, Београд 1964; З. Вучинић, *Рајни сликари 1912–1918*, Продајна галерија „Београд”, Београд 2009.

¹⁴Н. Петровић, *Изложба слика Марка Мураша*, Летопис Матице српске, св. IV, књ. 226, Нови Сад 1904, 103.

¹⁵Н. Петровић, *Ликовне кришике* (приредио Б. Кукић), Уметничка галерија „Надежда Петровић”, Чачак 2009.

¹⁶Чува се у Јеврејском историјском музеју у Београду, а објављена у: N. Šuica, *Leon Koen 1859–1934*, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Beograd 2001, 56

¹⁷Н. Петровић, *Са четврте југословенске изложбе у Београду*, Босанска вила, бр. 21–22, Сарајево 1912, 299.

¹⁸Б. Николајевић, *Изложба Југословенске уметничке колоније*, СКГ, год. II, бр. 9, Београд 16. септембар 1900, 212.

¹⁹М. Миловановић, *Изложба Југословенске колоније*, Дело, год. XII, књ. XXII, Београд 1907, 259.

²⁰М. Цар, *Уметничка Далмација у Сплиту*, Летопис Матице српске, књ. 253, Нови Сад 1909, 94.

²¹V. Kisić, *Umjetnička izložba u Splitu*, I, Narodni list, br. 87, Zadar 1908.

²²Т. Манојловић, *Сликарске изложбе Групе уметника*, Политика, Београд 14. децембар 1919.

²³М. Црњански, *О изложби Групе уметника*, Демократија, Београд 5. децембар 1919.

²⁴М. В. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, MSU, Beograd 1972, 12.

²⁵С. Живковић, *Српско сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад 2005, 16.

²⁶Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Полит, Београд 1973, 60.

²⁷Д. Инкиостри Медењак, *Прејорођај српске уметности*, Београд 1907, према: Л. Трифуновић, *Српска ликовна кришिका. Избор*, СКЗ, Београд 1967.

²⁸Л. Трифуновић, *Српска ликовна кришिका. Избор*, СКЗ, Београд 1967, 187.

²⁹С. Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, Матица српска, Нови Сад 1972, 356.

³⁰Ž. Gvozdenović, *Miloš Golubović*, MSU, Beograd 2003, 14.

³¹М. Тодић, *Милош Голубовић ојус 1917–1923*, Зборник Народног музеја, XVI-2, Народни музеј, Београд 1997, 216

³²Ž. Gvozdenović, *Miloš Golubović*, MSU, Beograd 2003

³³М. Stevanović, *Vreme impresionizma od beogradske izložbe do sarajevskog atentata*, у: *Jugoslavija. Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, sveska četnaest, Publicističko izdavački zavod „Jugoslavija”, Beograd 1957; М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књига прва, Полит, Београд 1970; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Полит, Београд 1973; С. Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд, 1994; С. Живковић, *Српско сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад 2005; Ј. Миљковић, *Импесионизам у Србији. Избор слика из Народног музеја у Београду*, Народни музеј – Чачак, Чачак 2008.

³⁴Р. Бунушевац, *После десет година усамљеног живота у Шиду, сликар Сава Шумановић доноси у Београд четири стотине десет својих слика*, Политика, 31. август 1939, 11.

³⁵М. Јовановић, *Ка поцепима српског импресионизма*, Зборник Народног музеја, XV-2, Народни музеј, Београд 1994, 157–162.

³⁶В. Петровић, *О сликарској уметности у Војводини XVIII и XIX века*, у: *Српска уметност у Војводини од доба десетих до уједињења*, Матица српска, Нови Сад 1927, 127.

³⁷Н. Петровић, *Са четврте југословенске изложбе у Београду*, Босанска вила, бр. 11–12, Сарајево 1912, 199.

³⁸Н. Петровић, *Изложба слика Марка Мураџа*, Летопис Матице српске, св. IV, књ. 226, Нови Сад 1904, 103.

³⁹К. Јорговић, *Југословенска уметничка изложба у Београду*, Жена, 7, Нови Сад 1912, 396.

⁴⁰Б. Поповић, *Прва југословенска уметничка изложба (2)*, СКГ, бр. 93, XIII, Београд 1904, 534.

⁴¹Л. Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, у: *Рођеци југословенског модерног сликарства*, MSU, Beograd 1972, 23.

⁴²В. Петровић, *Надежда Петровић*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, књ. III, Загреб 1924, 347.

⁴³Б. Поповић, *Надежда Петровић*, Уметнички преглед, год. I, бр. 5, Музеј кнеза Павла [промењени назив Народног музеја], Београд, фебруар 1938, 148.

⁴⁴С. Живковић, *Надежда Петровић (1873–1915)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, Матица српска, Нови Сад 1966, 343.

⁴⁵М. Б. Протић, *Савременици I*, Нолит, Београд 1954, 19–20.

⁴⁶М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књига прва, Нолит, Београд 1970, 64.

⁴⁷М. В. Protić, *Рођеци југословенског модерног сликарства*, MSU, Beograd 1972, 67–68.

⁴⁸Н. Петровић, *Прва југословенска уметничка изложба у Београду*, Дело, књ. 33, Београд 1904, 123.

⁴⁹Урадила је четири слике са истим мотивом, од којих се друга чува у Уметничкој галерији „Надежда Петровић”, а две код приватних власника.

Друштво српских уметника Лада 1904–1994.

Поглед у прошлост

„У овим страховитим тренуцима које преживљавамо, када се повампирена паклена неман поново сручила на нас, чланови 'Ладе' су свесни да је Србин и ако у последњем тренутку, али сигурно и увек, бирајући царство небеско, гордо умео да носи свој крст, али и да се бори до последњег за своја права и увек да победи.”

(Лепосава Бела Ст. Павловић, доживотни почасни председник
Ладе, 1991)

Некада неуморни председник, а сада доживотни почасни председник, Лепосава – Бела Ст. Павловић, исказала је дух који чланови Ладе чувају и негују до данас, дух који их окупља и повезује. И таква искрена и непоколебљива вера у свој народ, сасвим је довољна да одреди изузетан значај Друштва српских уметника Лада. То истрајавање у тешким временима и спремност да се на свој начин бори за истину и правду одлика је коју треба поштовати.

Помиње се да у свету нема ниједног уметничког удружења које толико дуго траје као Лада. Али, и да ово није тачан податак, успех је и деведесетогодишње опстајање у срцу Србије, у њеној престоници, значи у условима који никада нису били погодни за било шта што има одредницу српско. Притом, Лада се није одрекла свог имена и чува традицију до данас. Осим Матице српске у Новом Саду, чини се да нема установе културе која није неколико пута променила назив или се угасила. Најбољи пример за то јесте наш најстарији музеј, који се први пут помиње као Српски народни музеј, а основан је без одреднице српски, кратко био Српски краљевски народни музеј, Историско-уметнички, убрзо и Хисториско-

-уметнички музеј, затим Музеј кнеза Павла и Уметнички музеј, да би од 1952. поново постао Народни музеј.

Друштво српских уметника Лада је, између осталих испоњених вредности, одмах по оснивању указало на проблем који до данас није разрешен, а ту се огледа далековидост и мудрост оснивача. Реч је о односу српства (хрватства, словенства...) и југословенства, који нису успели да разреше ни краљеви Петар I и Александар Карађорђевић, ни кнез намесник Павле, ни социјалистичка власт. Непрекидно се помињало братство и јединство, а сведоци смо како се та велика југословенска љубав завршила. Српство према југословенству треба посматрати као однос појединца према друштву. Народ, као појединац, мора да задржи интегритет и аутономију да би постао здрав члан вишенационалне заједнице. Одрећи се својих осећања и постати нешто друго, погубно је, поготово у уметности. Члановима Ладе је одувек било јасно оно од чега друге нације већ вековима не одступају, а на крају миленијума дефинишу умни Михаило Ђурић и Слободан Жуњић у предговору *Српске филозофије данас*: „[...] национално обележје је, заправо, природна последица чињенице да универзални дух живи увек усред разлика, да лично или колективно-лично разликовање одређује његову форму и његову садржину, те да универзални дух и не постоји другачије него као индивидуално и национално обојени дух.”

Иако се нису одрекли свог националног одређења, оснивачи Ладе били су свесни значаја заједништва сродних народа. Идеју о потреби спајања у „духовно коло”, исказао је 1898. управник Народног музеја Михаило Валтровић, приликом отварања изложбе Симеона Роксандића, Бете и Ристе Вукановић у Народној скупштини. Ово троје уметника уједно су и утемељивачи Ладе, заједно са Урошем Предићем, Петром Убавкићем, Ђорђем Јовановићем и Марком Муратом. Занимљиво је да су сви припадали Удружењу српских уметника за пластичне уметности и музику, које је основано 1898, али се угасило 1903, управо када су иступили будући оснивачи Ладе. Зато се намеће питање: Да ли је Лада окупила српске или југословенске националисте? Исто тако и ово друго: Да ли је гашење поменутог Удружења уследило због промене династија? Националну политику краља Александра Обреновића, заменило је југословенско усмерење краља Петра I и краља Александра Карађорђевића. Доказивање идентитета српског народа и позивање на славну прошлост испољило се на Светској изложби у Паризу (1900), када смо, као и сада, морали да објашњавамо ко смо и шта смо. Тада су будући оснивачи и неки чланови Ладе наступили са монументалним композицијама које величају славну



Стеван Тодоровић, *Прво српско гимнастичко друштво*, 1859.

прошлост или приказују трагичне догађаје из српске историје, да би нас и свет боље упознао и можда заволео. Нисмо истраживали зашто су сви окренули леђа Удружењу српских уметника за пластичне уметности и музику, али је неспорна чињеница да су се исти, врло угледни уметници, 1904. опет окупили, сада око југословенске идеје.

Друштво српских уметника Лада је основано 17. септембра 1904, уочи отварања Прве југословенске уметничке изложбе у Београду, која је приређена у част стогодишњице Првог српског устанка и крунисања Петра I Карађорђевића. Урош Предић, Ђока Јовановић, Риста Вукановић,



Бета Вукановић, Марко Мурат, Сима Роксандић и Петар Убавкић су се састали у некој од изложбених дворана Капетан Мишиног здања и договорили да Друштво понесе име богиње пролећа старих Словена, која је симбол обнављања и младости, како су написали Зора Симић Миловановић (каталог јубиларне изложбе *Лада, 1904–1954*) и др Миодраг Коларић (каталог јубиларне изложбе *Лада* у Народном музеју 1974). Коларић закључује да иза почетка рада Друштва стоји неуморна Надежда Петровић, на шта упућује њена целокупна делатност везана за југословенску идеју, а о свему исцрпне податке пружа Драгутин Тошић (*Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983). Истом циљу су тежили хрватски, словеначки, српски и бугарски уметници, који су започели да се друже на минхенској Уметничкој академији и желели да продубе и прошире пријатељства, али да нико не изгуби себе.

На Првој југословенској уметничкој изложби зачала се и мисао о оснивању Савеза југословенских уметника Лада, који је званично установљен 29. децембра 1904. у Софији. Од српских уметника у овом чину су, између осталих, учествовали Марко Мурат, Бета Вукановић, Риста Вукановић, Ђорђе Јовановић, Пашко Вучетић и Надежда Петровић. Савез су чинила национална удружења са истим именом, која су, осим

Ђорђе Ђока Миловановић,
Српско воће, око 1880.



Ђорђе Крстић, *Косово поље*,
1881–1883.

постојећег у Београду, усталичена у Загребу, Љубљани и Софији. Донета је Резолуција, коју су потписали Ђ. Јовановић и Р. Вукановић, у чијем поглављу се каже: „Циљ овог Савеза је општа борба јужнословенских уметника на пољу ликовне делатности, за развој народног духа и осећања за уметност.” У Софији се зачео још један проблем који, такође, није могао да се разреши читавог века. Марко Мурат, Ђорђе Јовановић, Бета и Риста Вукановић су, у име Ладе, прихватили вољу већине да југословенска сарадња треба да се одвија на принципима федералног уређења и уметничке аутономије. Надежда Петровић се није сагласила са овом одлуком. Зато је основала Југословенску уметничку колонију која је требало да буде јединствена, без икаквог националног подвајања. Тај примамљиви и неконтролисани осећај југословенства још увек траје. Многи су били и остали уверени да су национализми нижег ранга опаснији од оних вишег; да српство угрожава југословенство и читав свет, више него што је српство угрожено од југословенства и оних што покушавају да униште „мале” народе. Основни неспоразум проистиче из уверења да је национализам нешто негативно, а не сасвим нормално осећање и најлепша љубав према свом роду, ако не искључује поштовање и уважавање других нација. И заиста. Чланови Ладе су, пре свега, били родољуби. Притом, нису никога мрзели него, сасвим супротно, желели савез са братским и свим осталим народима. Уосталом, њен предводник и моторна снага била је дуговечна Немица Бета Вукановић (Babette Wachmayer), а у својим редовима је одувек имала све националности.



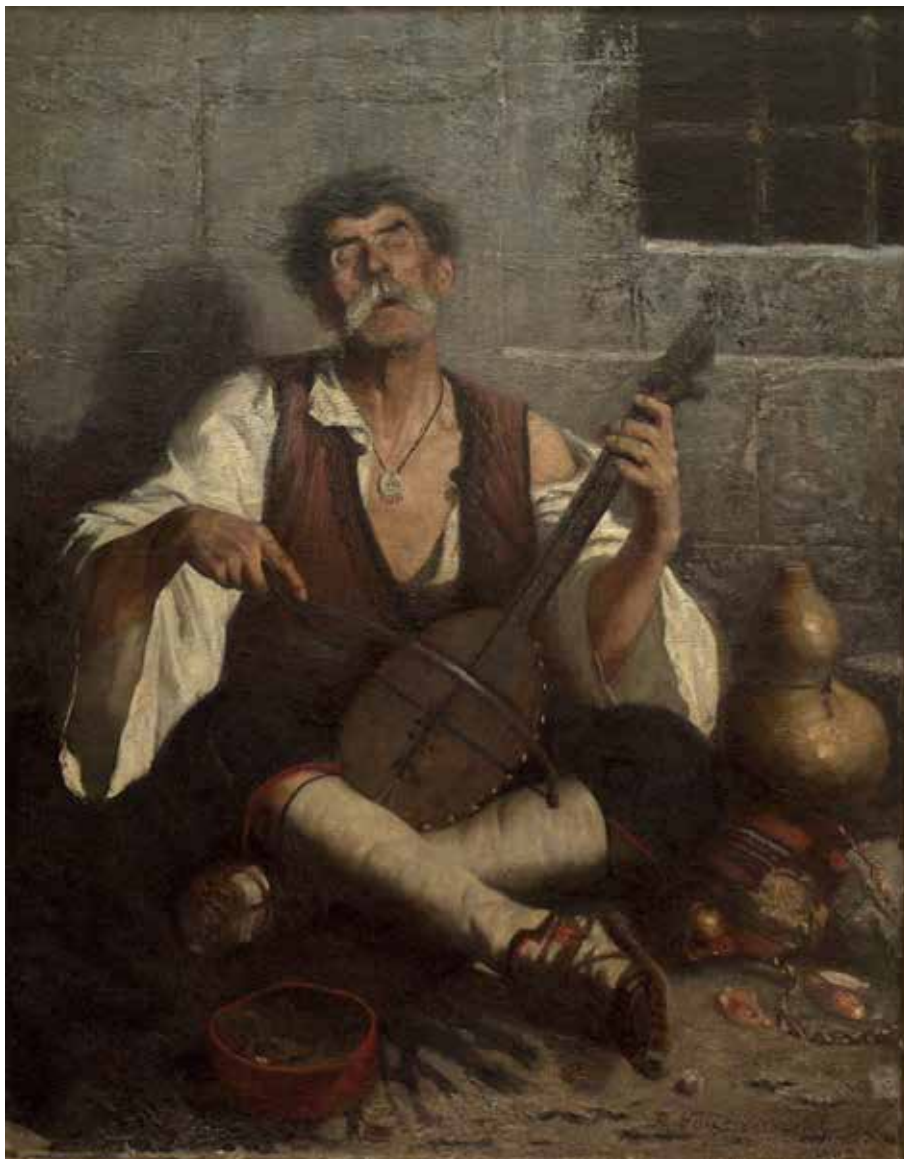
Друштво је своју прву редовну изложбу приредило 1906. године у Павиљону Српског пољопривредног друштва. Исте године, настају и први сукоби због тога што је жири Друштва, за Другу југословенску уметничку изложбу у Софији, примио две студије Надежде Петровић, а одбио њене две слике. Уметница је због тога повукла све своје радове и поднела оставку на чланство у Одбору Српске Ладе. Пашко Вучетић је, солидарисући се са њом, учинио исто и објаснио да не пристаје на неправду према „најоригиналнијем сликару на Балкану”. Међутим, Савез је поштовао правила да аутори могу да излажу само по три остварења, а да жири треба да ради по својим вредносним судовима који, често, нису исправни и исправљају их будуће генерације. Надеждина дела су временом заузела највише место у историји српског и југословенског сликарства. И поред трзавица, Друга југословенска уметничка изложба је одржана од августа до септембра 1906. године. На корицама каталога се налази венац са бугарским, српским, хрватским и словеначким грбом, са монограмом 'СЛ' у средини. На насловној страници пише: „Савез јужнословенских уметника 'Лада' Софија, Београд, Загреб, Љубљана.” У предговору се помиње

Урош Предић,
Весела браћа, 1888.

историјат српске Ладе и објашњава како се дошло на идеју о оснивању Савеза, а публикована је и поменута резолуција из 1904. године.

Савез је организовао и Трећу југословенску уметничку изложбу у Загребу, 1908. године. И даље су се јављале тешкоће. Основано је Српско уметничко удружење у које су, осим Надежде Петровић и Пашка Вучетића, ушли неки бивши, али и будући чланови Ладе: Милан Миловановић, Бора Стевановић, Стева Тодоровић, Ђорђе Крстић, Драгољуб Павловић, Драгомир Глишић и Петар Раносовић. Неспоразума није било само код Срба. Бугарска секција Ладе се раслојавала, а словеначки уметници нису били заинтересовани да излажу. Далматински уметници су се супротставили хрватској Лади и исте године приредили Прву далматинску изложбу, а убрзо је основано Друштво Медулић, у које су ушли и неки чланови српске Ладе. Због несугласица између Савеза Ладе, Југословенске уметничке колоније, Српског уметничког удружења и Медулића, Министарство је организацију IV Југословенске уметничке изложбе поверило





„одбору угледних људи и виђених уметника у Београду”, а то је био први корак ка гашењу Савеза југословенских уметника Лада.

Риста Вукановић,
Гуслар, 1897.

Уследили су балкански ратови, убрзо и Први светски рат. Двадесет петоро Ладиних чланова добровољно је помагало отаџбини у невољи, било с пушком, медицинским или сликарским прибором у рукама. Не треба заборавити да су, осим њих, двојица били учесници Српско-турског рата, а да је један био борац у Другом светском рату. Снажан дух патриотизма одувек је красио Друштво српских уметника Лада и никада не треба заборавити ни ову драгоцену одлику која се преноси с колена на колена. Надежда Петровић и Риста Вукановић су умрли током рата,

Коста Миличевић две године по ослобођењу, сви исцрпљени од ратних ужаса и болести. На V изложби Ладе није било многих од оснивача. Појединци су се, резигнирани, повукли из ликовног живота (У. Предић, С. Тодоровић и Ђ. Јовановић), двојица су приступила Медулићу (М. Мурат, М. Миловановић), тако да су Ладу заступали само Бета Вукановић и Симеон Роксандић. Последња VI Југословенска уметничка изложба, приређена је у Новом Саду 1927. године. После ње су се угасили Савез и неке секције Ладе, само је српска развила живу делатност.

Друштво српских уметника Лада, усвојило је Правилник 7. октобра 1909. године. У члану два се наводи да је основни циљ Друштва: „Неговање уметности”. Уметници по природи своје делатности морају да

негују уметност, али могло би се претпоставити да је реч о брижном чувању оне златне жице хуманистичког трајања. Због тога су чланови Ладе чврсто повезани са традиционалним значењем речи уметност. Они никада нису дозволили да деструкција било које врсте продре у њихова дела, трагали су за лепотом и складом. Чини се да је за њих уметничко остварење најузвишенији облик деловања и одупирања ништавилу. То је, уједно, још једна особина која их повезује у духовно братство. Нема сумње да су им, осим естетских, биле важне и људске вредности. Избор нових чланова је врло једноставан и предвиђен Правилима која се још увек поштују. Уметници, који желе да приступе Друштву, обично су прво излагали као гости. Предлогом двоје чланова на редовној седници, могли су да буду примљени апсолутном већином. Друштво српских уметника Лада бира и почасне чланове, које



Марко Мурат, *Портрет Лазе Косића*, 1898.
Музеј позоришне уметности, Београд

предложе најмање пет редовних чланова, а потврђује скупштина апсолутном већином.

Лада је од 1906. организовала шездесет три редовне изложбе. Било би их више да неке године нису прескочене. За време светских ратова Друштво је одустајало од уобичајеног програма који је био врло плодан после Првог светског рата. Прошли су бурни почеци и Лада је ушла у мирније воде. Основна делатност биле су годишње изложбе и скупштине. Због немачког бомбардовања српске престонице и напада на ондашњу Југославију (6. априла 1941), прерано је затворена тек отворена двадесет пета изложба у Београду. Она у Љубљани, заједничка са истоименим Клубом словеначких уметника, трајала је до 13. априла 1941. године. Чланови су се, као и увек, редовно састајали, најчешће у атељеима председника. Разговарали су о свему, имали ставове о важним догађајима, али као Друштво нису јавно иступали, а тога се и данас придржавају. Свако је на свој начин имао права да као појединац учествује у уметничком и јавном животу. Опет су као група наступили 1953. године. Двадесет четворо верних припадника Ладе су се, захваљујући разумевању Бранка Шотре и Зука Цумхура, поново појавили пред публиком. Други пут у овом веку наставили су даље, а њима је приступило и троје младих уметника. Био је то почетак пристизања младих чланова, обогаћивање новом осећајношћу примереном савременим токовима друге половине XX века. Тешкоће су биле стални пратилац Ладе, али она није посустајала. Љубав према народу и отаџбини поново је покренула дуговечне осниваче, затим оне који су од њих преузели бакљу, али и новопрстигле снаге. Осим у Београду, приређују изложбе широм Србије, улазе у фабричке хале и свуда где може да се одговори значајној просветитељској мисији.

О Друштву су писали многи угледни теоретичари и историчари уметности. Без обзира на то што је у својим редовима имала уметнике који су уједно угледни ликовни критичари и публицисти, нико од њих није се посебно бавио Ладом. Чак су и каталози редовних и јубиларних изложби доста скромни и неуједначени по садржају, формату и ликовно-графичком решењу. Најисцрпније податке пружа онај у издању Народног музеја поводом седамдесетпетогодишњице (1974). У њему је Љубомир Никић објавио библиографију Друштва и податке о учествовању на изложбама за сваког уметника појединачно. Ово је драгоцен грађа за проучавање Ладе, јер је њена архива уништена током Другог светског рата. Друштво се, иначе, подсећало својих јубилеја и обележавало значајне годишњице од 1924. године. Још једна особина краси чланове Ладе. Никада нису заборавили оне којих физички више није било међу њима. У



Петар Убавкић, *Портрет Браниславе Симић*, 1904.



оквиру редовних, приређивали су и комеморативне изложбе преминулих чланова.

Надежда Петровић,
Ресник, 1904.

Изложба у Народном музеју приказује радове оних који су постали прошлост Ладе, без обзира на то колико су активно учествовали на њеним изложбама. Она доказује да су многа дела незаобилазна у антологијским прегледима српске уметности. Значај Ладе потврђује и чињеница да остварења њених припадника чувају и излажу музеји, као и да су многи од њих добили најзначајнија признања код нас и у свету, а дванаесторо изабрани за чланове Српске академије наука и уметности. Ако би се, осим наведених, тражила њихова заједничка одлика, рекли бисмо да је то добро владање сликарском, цртачком, графичком или вајарском вештином. Исто тако, нису следили авангардне покрете, него су неговали традиционалан стваралачки поступак и израз. Већина се мирно и тихо бавила уметношћу и одржавала онај вечити пламен који никада не би смео да се угаси. Они нису били затворени у локалне оквире. Скоро сви су се школовали или усавршавали у иностранству, неки краће или дуже боравили у европским центрима, а многи редовно учествовали на најзначајнијим ликовним смотрама. Трудиле су се да остану своји и понуде особене вредности које припадају човечанству, а нису били агресивни у



Ђорђе Ђока Јовановић,
Најузишена, 1907.

натурању свог мишљења. Поштовали су себе и друге. Били су покретачи и учесници најзначајнијих ликовних смотри, утемељивачи друштава и удружења, која до данас трају. Као врски ликовни педагози извели су на пут многе генерације најугледнијих уметника, што јесте врло важно.

Лада је за неупућене била скуп националиста који на уметничком пољу немају шта да траже. Са њених изложби скоро да нису откупљивана дела, али временом су некадашњи експонати постајали културна добра која брижно чувају музејске установе. Пре више од седамдесет година, 1924, Радоје Марковић пише: „Отворена је изложба 'Српске Ладе'. Готово неопажена, ова јубиларна изложба српских уметника, запостављена од владе и штампе чека посету. [...] Све се ради у духу политичких прилика, али, изгледа ми да откупљивање и продавање Ханзенових слика (које има сличности са негдашњом маџарском изложбом у сали 'Станковић') није прече од помагања откупом, радова оних који су у земљи без икаквих изгледа на материјални просперитет радили [...] Сени Ђорђа Крстића и Косте Миличевића остају заборављене, непознате, за генерацију која слави медиокритете, једино њима омогућује живот, па чак и материјални успех. И чак мржња, дубока мржња, мора да се роди у срцу поштеног човека кад се сети да је то васпитање дело, заоставштина код нас, већ давно прослављених медиокритета, духовних оцева већине наших савременика.” Такав однос према Лади, без обзира на то што су неки чланови појединачно признавани и награђивани, проистиче из непознавања њене прошлости и њених најпоштенијих ставова према себи и другима. Чланови Ладе су, да парафразирамо Марка Аурелија, знали да их имена одређују као Србе, а да као људи припадају космосу. Зато су у својим редовима имали и имају уметнике других националности и желе сарадњу са свима.

Упркос свему, оно што је написао Радоје Марковић, могло би да се примени у различитим раздобљима истрајавања овог угледног Друштва. Зато овом приликом нисмо желели да изучавамо његов историјат, то остављамо за стогодишњи јубилеј, већ да на значај укажемо из музејског угла. Тачна је Марковићева опаска да се званичне установе нису појављивале као купци на Ладиним изложбама. Народни музеј је откупио само једну слику (1909) од Пера Почека (*Јесењи зраци*), а Музеј града Београда знатно касније четири (три од М. Голубовића и једну од Д. Мишковића). Ипак, у музејским збиркама има много дела са редовних смотри Друштва, која су временом набављена или примана као поклон. Јасно је да су се некадашњи експонати потврдили као музејске вредности. Поједини се налазе и у сталној поставци, а тачније податке даће потпунија истраживања. Међу члановима Ладе налазе се водећи представници романтизма, реализма, симболизма, академског реализма, нарочито плернизма и импресионизма, фовизма, новог, поетског и видова колористичког реализма, интимизма, експресионизма, апстрактне уметности и нове фигурације, када је реч о онима чији су опуси заокружени. Њиховим



Перо Почек, *Јесењи зраци*, 1908.

делима се лако приказују водећи правци и покрети у српској уметности друге половине XIX и прве половине XX века, али би у преглед требало да се уврсти по више остварења из различитих стваралачких фаза да би се стекао потпунији утисак о сваком појединачном опусу, о Лади, па тако и о токовима наше уметности. Биографије уметника довољно упућују у значај сваког члана. Одабрани су њихови радови представљени на изложбама Друштва или они из најактивнијих периода, а налазе се у водећим музејским установама Србије. Мада Народни музеј чува дела свих припадника Ладе, осим двојице чији су домети давно заслужили да се нађу у његовим збиркама, неколико их је позајмио да би пружио што потпунији утисак о некадашњим изложбама, самим тим и о њеном значају. Уосталом, њега су временом уобличавали сви они који су јој припадали. То су чинили уметничким и људским уверењима, избором својих радова за излагање на редовним смотрама, али и заштитног знака, чији је аутор Марко Мурат, који спајањем античке и националне лепоте са савременим изразом открива настојања већине чланова. Овај *Преглед у прошлости* јесте и одавање почести онима који су постигли високе домете, опет наглашавамо, и као уметници и као људи. Његов саставни део је и изложба



у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић”, која доказује да се чланство, у складу са симболичким значењем имена, обнавља и обезбеђује трајање Друштву српских уметника Лада.

Драгомир Арамбашић,
Рибар, 1911.

(Друштво српских уметника Лада 1904–1994. Поглед у прошлости,
Народни музеј, Београд 1995)

**Друштво српских уметника Лада основано 1904.
Шездесет пету редовну изложбу посвећује свом
стогодишњем јубилеју**

Друштво српских уметника Лада је, обележавајући свој полувек-ковни јубилеј, после смотре у Београду, приредило изложбу у Ћуприји, Параћину, Крушевцу, Трстенику, Врњачкој Бањи, Краљеву, Звечану,



Шпиро Боцарић, *Босанац*, 1911.

Косовској Митровици, Куршумлији и Прокупљу, са циљем да што више послужи своме народу васпитавајући радног човека, грађанство и омладину на пољу уметности – бугећи широм наше земље интерес за иску, како објашњава тада секретар, касније председник и доживотни почасни председник Лепосава Ст. Павловић. Био је то почетак плодне активности крунисане и свечарским ретроспективама у Народном музеју 1974. и 1995, као и у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” на којој је радове представило четрдесеторо редовних чланова и шесторо гостију. Од тада више нису међу нама Мирослава Богосављевић, Вера Божичковић Поповић, Мило Димитријевић, Милица Динић, Оливера Илић Вукашиновић, Душан Јевтовић, Стеван Максимовић, Лепосава Бела Ст. Павловић, Градмир Петровић, Миодраг Мића Поповић, Светозар Самуровић, Милић



Сима Роксандић, Дечак који се поубио (Позледио ноћу), 1911.

Станковић од Мачве, Трајко Стојановић Косовац и Драган Мојовић. Они су углавном следили магистралне уметничке правце код нас и захваљујући томе музеји излажу њихова дела и истражују шта су све урадили и до којих се висина винули, али су сећање заслужили и због најбољих људских особина, патриотизма и хуманистичких начела.

Сви чланови Ладе настављају исто што и они које су наследили: врло активно излажу, заступају нашу уметност у иностранству, објављују књиге, оглашавају се у медијима, многи су професори на академијама и у школама, затим ликовни критичари, теоретичари уметности, публицисти, књижевници, филозофи и чланови других уметничких удружења или Српске академије наука и уметности. Окупљају се једино када заједно представљају своје стваралаштво и само повремено на састанцима, што можда и јесте облик слободе и аутономије појединца. То је уједно и доказ да сви поседују осећај обавезе и одговорности према заједници, прошлости, садашњости и будућности јер, као и њихови претходници, потпуно сами брину о свом малом братству које, већ и зато што почиње да ниже векове, заслужује пажњу и негу одговорних државних установа. Министарство културе је неколико пута помогло објављивање каталога, а Народни музеј се до пре десет година старао да Лади помогне и уступи излагачки простор, између осталог и зато што у збиркама чува и у антологијске прегледе укључује дела свих њених великана.

И уметници који сада чине Ладу труде се да новим донетима усмере не само ка напретку уметности него и културе и цивилизације уопште. Они доказују да не треба скретати са свога пута, да је важније одупирати се неконтролисаним пристајању на захтеве тренутка и свом времену понудити најбоље од себе. Већина негује традиционалне вредности слике, графике или скулптуре, али нуди помаке ка неочекиваним могућностима пластичних садржаја, поједини залазе у области тзв. проширених медија, а неки су чак и антиципирани авангардне покрете код нас да би, посветивши се универзуму уметности, досегли самосвојне поетике којима обогаћују светску баштину новим и неочекиваним могућностима и духа и материје. Чињеница да се њихова дела чувају и излажу у збиркама наших водећих музеја и галерија, довољно убедљиво сведочи о месту које заузимају.

Иако усамљена у најплеменитијим намерама, често нападана, погрешно тумачена и лоше схваћена због непознавања њених основних начела, Лада не посустаје. Разлоге за њену вечну младост не треба тражити само у симболичном имену које су јој наденули оснивачи, него пре свега у чињеници да ништа не тражи ни од кога и свој програм заснива једино на

неговању уметности. Све друго је препустила појединцима који угледом доприносе да и она часно траје. Ако се зна да су кроз њене редове прошли сви значајни предводници и представници водећих токова наше уметности друге половине XIX и целог XX века, онда смо уверени да ће тако бити и у миленијуму који тече.

(Друштво српских уметника Лада основано 1904. Шездесет пету редовну изложбу посвећује свом стогодишњем јубилеју, Удружење ликовних уметника Србије и Друштво српских уметника Лада, Београд 2005)

Оснивачи

Бета Вукановић је, сигурно после 1953, највероватније јубиларне 1954. године, осниваче Друштва српских уметника Лада записала следећим редоследом: Урош Предић, Ђока Јовановић, Риста Вукановић, Бета Вукановић, Марко Мурат, Симеон Роксандић и Петар Убавкић. Претпостављамо да је првог навела као дугогодишњег председника и једног од најстаријих међу њима, али свакако не као иницијатора њиховог удруживања нити као академика од 1909, јер је последњи у списку то већ био од 1883, а Јовановић и Мурат су то постали 1920. године. Касније је њено име избило на прво место у каталозима редовних и јубиларних изложби Ладе, јер се дуго налазила на челу ове асоцијације као председник и доживотни почасни председник. Ово седморо уметника чинили су језгро које је одмах привукло Надежду Петровић по годинама рођења блиску брачном пару Вукановић и Роксандићу. По свему непревазиђену изузетну уметницу, са надимком *Југословенска Нада*, из часне породице Петровић, понекад помињу као једног од утемељивача Ладе, али о томе нема писаних извора и не може да се прихвати као веродостојно.

Наводи се да у осниваче спада и Ђорђе Крстић, доајен реализма и учитељ српских импресиониста, али он је Лади пришао 1906, истовремено са Полексијом и Стевом Тодоровићем, Драгомиром Арамбашићем, Шпиром Боцарићем, Љубом Ивановићем, Јосифом Лалићем, Петром Почоком и другим сликарима, вајарима и графичарима. И важни протагонисти водећих уметничких праваца приступили су Ладиној породици која успешно опстаје сто десет година. Поменимо само Пају Јовановића, Милана Миловановића, Косту Миличевића, Боривоја Стевановића, Јана Коњарека, Тодора Швракића, Илију Коларевића, Миху Маринковића,



Тодор Швракић, *Предео са манастиром Дечани*, 1913.

Алберта Сирка, Вељка Станојевића, Јосипа Цара, Живорада Настасијевића, Васу Поморишца, Ристу Стијовића, Зору Петровић, Михајла Вукотића, Петра Лубарду, Милену Павловић Барили, Ђорђа Поповића, Тинета Горјупа, Мићу Поповића, Веру Божичковић-Поповић, Славу Богојевића, Бату Михаиловића, Матију Вуковића, Ксенију Дивјак, Небојшу Митрића, Сенишу Вуковића, Милића Станковића, Живојина Туринског, Миодрага Вујачића Мирског, Радомира Рељића и Драгоша Калајића. И многи други су на различите начине допринели опстајању и угледу Ладе, посебно Лепосава – Бела Ст. Павловић, њен дугогодишњи секретар, председник и доживотни почасни председник. Чланови који нису били Срби волели су српски народ и поштовали Србију као своју другу домовину или гостољубиву државу која им је пружила уточиште.

Лада је, од почетка до данас, имала око стотину педесет чланова – редовних и почасних. Све их је, на својим скупштинама, примала апсолутном већином. Прве на предлог два редовна члана, друге по препоруци

пет редовних чланова, али под условом да су прослављени српски и словенски уметници или они других националности ако су заслужни за српску уметност. Почасни чланови могу да буду сви који доприносе развоју српске уметности: мецене и стручњаци. Они који су давали материјалну помоћ за штампање скромних каталога, Ладини редовни чланови су сврставали у категорију добротвора, а историчаре уметности и ликовне критичаре, непосредне сараднике спремне да помогну знањем и пружањем стручних услуга, примали су за почасне чланове. Тако је Лада једина знала да раздвоји материјално од духовног, али да подједнако награди све који је поштују и негују уметност. Уз то, прихватили су да им се на њиховим изложбама као гости придруже врло угледни уметници, од којих су поједини постали и редовни чланови.

Нема сумње да су чланови Ладе били присталице става о неопходности уједињења јужних Словена. Заступник ове политичке идеје, за коју се залагао краљ Петар Карађорђевић, био је и Милоје Васић, археолог, кустос и, од 1906. до 1919, директор Народног музеја, иницијатор Прве југословенске уметничке изложбе, иза чије организације званично стоје студенти Велике школе у Београду. Намере ове смотре и осталих манифестација које су уприличене током њеног трајања, он је сажето исказао: „Српска, Бугарска, Хрватска и Словеначка Омладина сабрана на свом Првом Југословенском Конгресу у Београду једнодушно закључује свој рад око културног јединства Јужних Словена, сматра својим најпречим народним послом, те позива све културне институције – књижевничке и уметничке, југословенских народа да своје деловање постави на широке и плодносне основе узајамности и јединству Јужних Словена.”

Потребу за спајањем јужнословенских народа у „духовно коло” први је изрекао Михаило Валтровић, дугогодишњи директор Народног музеја. Било је то на изложби Симеона Роксандића, Бете и Ристе Вукановића у Народној скупштини. Ово троје уметника, са Јовановићем, Муратом, Предићем и Убавкићем, чинили су Ликовну групу седморице, тако погрешно названу иако је међу њима била и жена. Нема сумње да су их повезали сродни погледи на уметност и искрено пријатељство. Сви су припадали и Удружењу српских уметника за пластичне уметности и музику, које је основано 1898, а угашено 1903, јер код нас свака промена власти подразумева другачије политичко усмерење, а самим тим преобликовање институција и одрицање од домета претходника. Они су и прави оснивачи Ладе, али претпостављамо да идеја за њено настајање потиче од двојице уметника: Ђорђа Јовановића и Ристе Вукановића. Први је био у Одбору Прве југословенске уметничке изложбе, а други је



Бета Вукановић,
*Портрет Ристић
Вукановића*, 1914.

добио одликовање од краља Петра. Разлог за то признање није било само учествовање на овој изложби, на којој су дела приказали и остали оснивачи Ладе, него и ангажман око њене организације и спровођења других замисли које су водиле јединству јужнословенских народа. Повезивање уметника служило је истој идеји којој се приклонио и Мурат, чест гост на двору. Овај Шипањанин, становник Београда од 1894. до 1919, затим Дубровника, давао је крајем 1903. и почетком 1904. часове из уметности будућем краљу Александру Карађорђевићу, потом са њим био и пријатељ. Зато је, по свему судећи, битан и његов удео у оснивању Ладе.

Прву југословенску уметничку изложбу отворио је српски монарх, 18. септембра, три дана пре свог крунисања у Саборној цркви 21.



Стеван Алексић, *Сликару у атељеу*, 1915.

септембра 1904, а са ње откупио четрдесет једно дело бугарских, словеначких, српских и хрватских уметника. И Народни музеј је набавио неколико врхунских остварења и тако формирао Југословенску галерију из које су се временом уобличиле збирке скулптуре и сликарства XX века, као и сегмент Кабинета графике. Уочи ове ликовне смотре, до тада највеће на Балкану, установљено је Друштво српских уметника Лада. Као дан оснивања наводи се 4. септембар, изведен на основу осврта Милоја Васића, али када додамо разлику између старог и новог календара добијемо 17. септембар. Два дана касније, Ђока Јовановић, Риста Вукановић и Марко Мурат били су на Конференцији југословенских књижевника и уметника, на којој је договорен продужетак заједничке акције. Уследило је установљење још три националне секције уметника учесника, које су се ујединиле у Савез југословенских уметника Лада. Било је то 29. септембра исте године у Софији. Делегати српске Ладе, Мурат, Јовановић и брачни пар Вукановић, гласали су да се југословенска сарадња одвија на принципима федералног уређења и уметничке аутономије.

Усвојен је предлог Марка Мурата да Друштво српских уметника добије име словенске богиње пролећа, симбол обнављања и младости, како су у јубиларним каталозима, 1954. и 1974, истакли кустоси Народног музеја Зора Симић-Миловановић, односно Миодраг Коларић. Предлагач је мислио и на уметност и на природу, али ово годишње доба било му је најомиљеније, зато и лајтмотив његовог стваралаштва. Он је у духу поетике сецесије урадио и заштитни знак Ладе, са ликом неке њему драге особе коју је обрадио и на композицији Дах дубровачког пролећа. Исти логотип и даље се користи у сагласју са поштовањем вредности прошлости и неопходности одржавања свега доброг.

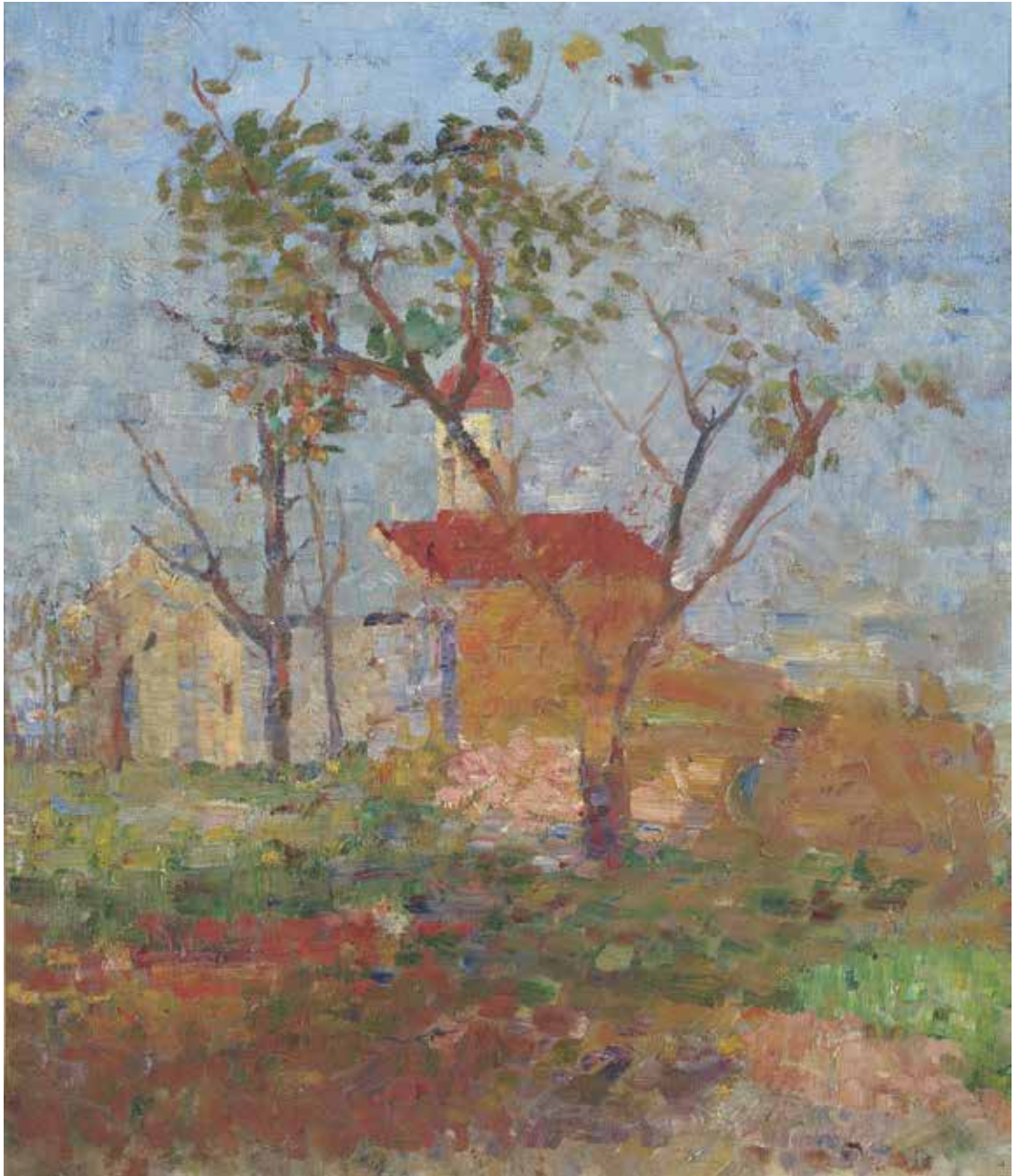
Љубомир Стојановић, министар просвете и црквених дела, одобрио је, 7. октобра 1909, Правила Друштва српских уметника Лада, чији други члан као основни циљ истиче неговање уметности. Овај само наизглед једноставан задатак врло је сложен и обавезујући. Зато је и Винко Витезица, у предговору Двадесет четврте изложбе Друштва српских уметника Лада (1940), нагласио: „Народ је вредан опстанка толико колико је он на пољу уметности створио. [...] Српско уметничко друштво 'Лада' показује и својим оснивањем и својим традицијама, својом историјом и органским континуитетом рада, ступање укорак са развојем народнога духа, у искрености и верности стварања, а то је једини пут уметничкоме раду до сигурног успеха, ако га где може да буде: остати веран индивидуалном стварању, далеко од моменталних, брзих и јефтиних успеха једног или другог уметничког правца. На томе путу 'Лада' је васпитала

генерације и била деценијама одраз свега онога доброга што је у уметничком животу Европе било постигнуто. [...] После крваве ратне епопеје, 'Лада' се враћа својим идеалима, наставља свој рад као најактивнији сарадник на пољу наше уметности и културе, изграђујући једну уметност која ће, нова, отмена и уједно народна, моћи да освежи, оснажи и уздигне тешки живот садашњице." Отварајући ову изложбу министар просвете Божидар Максимовић подсетио је на оно што јесте срж Ладе: „Не желим рећи да је патриотизам мерило за оцену уметничког дела, нити да успех уметничког стварања зависи од његовог националног поретка. Знамо ми сви да је уметност универзална. Али баш зато њено неговање није монопол само великих. И у малим народима има дарова за уметност и уметнички изражај. Уметници наши и наша уметничка друштва који нам то живим примером показују и потврђују, заслужују наше пуно признање.”

Иако је уврежено мишљење да су чланови Ладе конзервативци који се опиру новим естетским постулатима, већ и њени оснивачи доказују супротно. Они јесу поштовали правила вештине, јер су на академијама у Минхену, Риму, Паризу или неком другом центру одлично савладали занат, али нису се на томе зауставили. Сви су будно мотрили шта се дешава на светској ликовној сцени и усвајали савремене тенденције да би, бојажљивије или храбрије, кренули даље и у својој земљи промовисали елементе актуелних праваца и покрета. Њихова дела у потпуности одражавају своје доба и јесу знамење епохе.

Убавкић је први академски образован вајар у Србији. Значајан је представник тзв. академског реализма и италијанског веризма. Предић је обрађивао портрете, жанр сцене и историјске композиције, а бавио се и иконописом. Предводник је академског реализма у српском сликарству. Јовановић је радио у духу реализма, али се везује и друге битне појаве у свету, пре свега за сецесију, симболизам и интимизам. Мурат је антиципирао пленеризам и импресионизам у српској уметности, дао допринос симболизму и сецесији и, на крају, изградио особен израз близак врло умереном експресионизму. Бета Вукановић је кренула од поетике минхенског реализма да би преко симболизма, пленеризма и импресионизма стигла до поетског реализма и интимизма. Риста Вукановић је у поетику минхенског реализма унео елементе симболизма и, донекле, импресионизма. Роксандић је први од српских вајара обрађивао актове. Он је поетику реализма освежавао елементима класичне антике и савремених праваца у уметности.

Оснивачи Ладе су поштовали вредности традиције коју су обогатили сопственим осећањима и погледима на живот. Ишли су у корак



Коста Миличевић,
Црква Светио Саве,
1914.

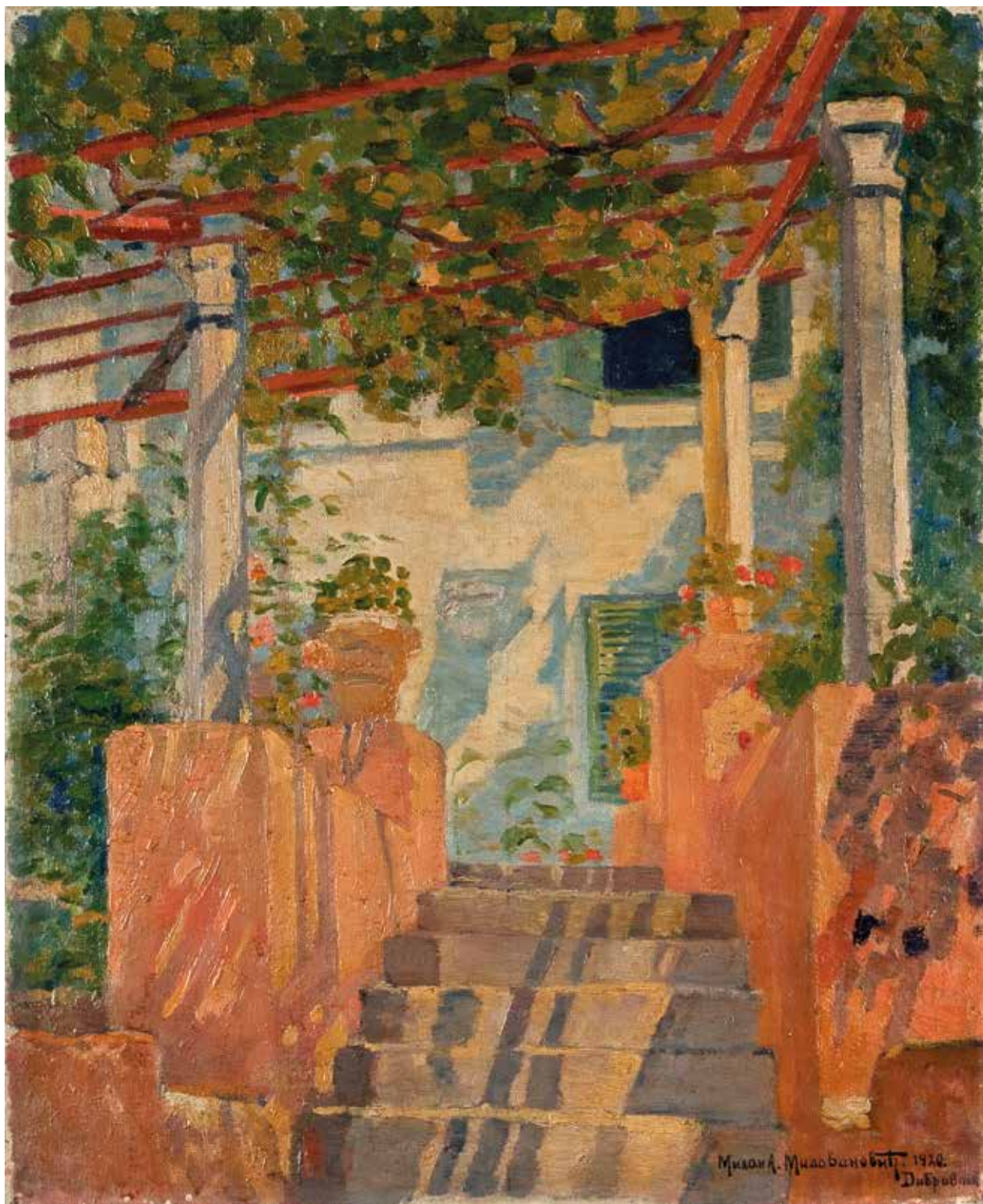
са временом, каткад и крчили путеве којима су се лакше кретали њихови следбеници. Припадали су главним токовима уметности крајем XIX века и почетком XX века. Сви су корифеји тзв. академског реализма, симболизма, сецесије, пленеризма и импресионизма, а они дуговечнији и интимизма и поетског реализма. Њихова дела, која су бирана за најселективније антологијске прегледе уметности у Србији и некадашњој Југославији, чувају многи музеји, а највреднија Народни музеј. Ови уметници

су стваралаштвом, ликовно-педагошким радом и свестраним активностима заслужили место у пантеону бесмртника.

Савременици

Поред оснивача, и остали чланови Ладе подједнако су *нећовали уметности* и допринели трајању ове најстарије уметничке асоцијације у Србији и Европи, можда и свету. Зато су им дела представљана на свечарским изложбама, као и претходно на оним редовним, без обзира на уметничке домете и ангажованост у ликовном и друштвеном животу. Овакав принцип сигурно није погрешан, јер су сви заслужили сећање и поштовање. Од оних са заокруженим опусима изабрали смо најистакнутије по резултатима у уметничком стваралаштву и целокупној делатности, односно само оне чија остварења чува и излаже Народни музеј, што јесте показатељ места која они заузимају у српској уметности. Истичемо да савременицима припадају и оснивачи чији су радови издвојени као целина приказана у Народном музеју, поводом сто десет година од устављења Ладе, истовремено са сликама и цртежима Марка Мурата, у част сто педесет година од рођења овог угледног уметника који је предложио њен назив и графички осмислио заштитни знак. Неки нови антологијски избор уврстиће и узлете других чланова, јер свако доба другачије сагледава, прихвата и тумачи уметничко наслеђе које је *незавршен симбол* као и свако појединачно дело. Да се нит вредности не прекида уверавају нас достигнућа савременика, тачније оних који одржавају или разбуктавају пламен Ладе, обрађена као посебан сегмент, јер су претходно чинила редовну изложбу у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић”.

Ладини савременици по свему су изузетни уметници и људи. Многи од њих били су не само даровити уметници него и ликовни педагози, професори, наставници, васпитачи младих генерација, оснивачи школа, удружења и колонија, покретачи и организатори најпрестижнијих манифестација, ликовни критичари, публицисти, књижевници, филозофи и интелектуалци на бранику отаџбине. Поједини су добровољно учествовали у балканским ратовима и Првом светском рату. Лада је током Другог светског рата, из протеста због окупације и зверстава агресора, престала са уобичајеним активностима и тек у ослобођеној држави их обновила. Зато се лако закључује да је заједнички именоватељ њених чланова љубав



Милан А. Миловановић, *Црвена тераса*, 1920.



према уметности, хуманости, слози и Србији, без обзира на националност, политичко, религиозно или неко друго опредељење.

Лада је одувек била отворена за све који су јој приступали због порекла или из поштовања према Србима. Она је окуплала уметнике различитих поетских и естетских назора, корифеје преко чијих се опуса прати развој уметности у Србији и успоставља веза са уметношћу промовисаном у центрима европске културе, такође и оном у сопственој држави – аутохтоном, која покушава да сачува особености националног стила и постане општечовечанска. Скоро сви њени чланови добили су најпрестижније награде, признања и одликовања. Осамнаесторо су чланови Српске академије наука и уметности – међу оснивачима четворица, савременицима једанаесторо и савременицима тројица. Неки су већ били академици у тренутку приступања Лади, а многи су то постали као њени дугогодишњи припадници.

Најстарији чланови Ладе значајни су представници романтизма (Стева Тодоровић), реализма (Ђока Миловановић), реализма са елементима симболизма и пленеризма (Ђорђе Крстић) и академског реализма, сецесије и пленеризма (Паја Јовановић). Тодоровић је први у Србији отворио цртачку и сликарску школу, приредио самосталну изложбу и написао уметничка дела у београдским збиркама, васпитавао младе и великог добротинеља и задужбинара Велимира Теодоровића, ванбрачног сина кнеза Михаила Обреновића.

Миодраг Петровић,
Манастир Студеница,
око 1922.

Низ Ладиних свевременика, који су по годинама и опредељењима блиски Петру Убавкићу, Ђорђу Јовановићу и Урошу Предићу, чини неколико уметника рођених током шесте деценије XIX века. Ђорђе – Ђока Миловановић заступник је реализма, ликовни педагог, оснивач разних друштава (*Свети Сава*, *Обилић*) и добротвор. За школовање младих нараштаја био је важан и Ђорђе Крстић, наставник у Првој београдској гимназији и покретач студија историје уметности у Великој школи. Он је стварао у духу реализма прожетог симболизмом, истовремено најавио и импресионизам, односно утицао на генерацију српских импресиониста. Павле – Паја Јовановић, уметник познат по монументалним композицијама из српске прошлости, оријенталним мотивима и портретима, један је од челника тзв. академског реализма освеженог елементима пленеризма и симболизма.

Лади су приступили Пашко Вучетић, Драгомир Глишић, Надежда Петровић, Стеван Алексић и Шпиро Боцарић, по годинама рођења блиски брачном пару Вукановић и Роксандићу. И они су пошли од академских поука својих професора, али се храбро окренули симболизму, сецесији, пленеризму и импресионизму. Осим у сликарству, запажени су и у другим областима. Вучетић је радио као сликар-ресторатор у Народном музеју – Глишић се бавио илустрацијом, карикатуром и иконописом. Обојица су оставили цртеже са призорима из Првог светског рата. Алексић и Боцарић, поданици Аустро-Угарске монархије, исказивали су ставове алегоријским композицијама или политичким ангажманом. Не





одричући се поетике минхенског реализма, Алексић је од почетка био склон симболизму. Познат је по бројним аутопортретима и монументалним композицијама од којих се истиче *Сваљивање моштију Светиої Саве*, дело које су немачки стручњаци уврстили у велелепну ретроспективу *200 година Уметничке академије* у Минхену. Боцарић је, под утицајем Сегантинија, стигао до својеврсног „поентилистичког” начина рада наношења чистих боја уситњеним потезима. Незаобилазан је и као оснивач и први директор Музеја Врбаске бановине (1930), предавач о чувању и заштити

Живојин Лукић,
*Портрет гр Радинке
Хаџић*, 1923.

националног наслеђа. Нажалост, он је и симбол трагичног страдања Срба у Другом светском рату.

Надежда Петровић није само друга жена уметник рођена у Србији, него и уметница која је стваралаштвом и целокупном делатношћу обележила своје доба и дала пример за угледање. Предводник је сецесије, симболизма, експресионизма, импресионизма и фовизма. Притом, прва се нашла на прагу апстракције. За њом следе Милан Миловановић и Коста Миличевић, великани српског импресионизма, који су, као и она, у најтежим условима балканских ратова и Првог светског рата створили ремек-дела, од којих су поједина, као и њена, одабрана за преглед импресионизма у свету. Нису живели дуго, а пружили су много. Боривоје Стевановић, није узлетео више од њих. Као један од најдуговечнијих чланова Ладе и Српске академије наука и уметности продужио је век оди светлости. Љуба Ивановић је, такође, нераскидиво повезан са импресионизмом. Он се једини посветио цртежу као аутономној дисциплини. Успевао је да графизмом оствари пиктуралност и зналачки искористи изражајност линија. Овај изванредан цртач и поклоник црно-беле уметности организовао је прву графичку изложбу у Београду и под својим окриљем образовао многе уметнике као професор у Уметничкој школи, затим на Академији ликових уметности.

Пошавши од импресионизма, Перо Почек је уживао у наслагама пасте и атмосфери, да би на крају у духу поетике умереног експресионизма обрађивао призоре из Његошевог *Горској вијенца*, ремек-дела које је на италијански превела његова супруга Италијанка из грофовске породице. Овај Цетињанин, настањен у Риму, потврдио је родољубље не само учешћем у Првом балканском рату него и изјавом да капели на Ловћену нико не сме да промени скромни, тако величанствени изворни изглед који поштује вољу најславнијег владара Црне Горе, владике, песника и философа Петра Петровића Његоша.

Михо Маринковић, Далматинац племенитог порекла, показао је љубав према Србији излагањем у њеном павиљону на Светској изложби у Риму (1911), прихватањем православља, педагошким радом у Крагујевцу и Београду, стварањем и излагањем. Он је, одмах по доласку у Београд, на самосталној изложби приказао слике засноване на штуковско-беклиновском симболизму. Изазовима сецесије приклонио се Милош Голубовић, који је елегантном линијом и стилизацијом извео неколико призора из Првог светског рата, затим током треће деценије кратко истраживао унутар поетике новог реализма и, на крају, преиспитивао искуства постимпресионизма и поетског реализма.



Понос Ладе јесу и вајари Јан Коњарек и Драгомир Арамбашић. Први је подучавао децу у Чачку и Београду и као добровољац учествовао у балканским ратовима. Неговао је поетике реализма и симболизма, излагао на престижним смотрама и спокој нашао у својој Чешкој. За разлику од њега, Арамбашић се није вратио у отаџбину коју је бранио у балканским ратовима и у Првом светском рату. Умро је у немачком заробљеничком логору на крају Другог светског рата. Од тада живи захваљујући бројним скулптурама које проистичу из минхенског реализма – обogaћеног елементима сецесије и, касније, поетизацијом форме.

Душан Јовановић
Букин, *Девица*, 1924.



Боривоје
Стевановић,
Предео, 1926.

Чланови Ладе рођени осамдесетих и деведесетих година XIX века борили су се за напредак Србије и као уметници и као учесници ратова на које је она била приморана. Тодор Швракић је, иако поданик Аустро-Угарске монархије, приступио српској војсци да би у Првом балканском рату ослобађао матичну државу под турском окупацијом. Бавио се ликовном педагогијом, отворио прву приватну сликарску школу у Сарајеву (1911). Припада токовима импресионизма и умереног колористичког експресионизма. Миодраг Петровић био је добровољац у Првом светском рату, наставник цртања у београдским гимназијама и уметности подучавао престолонаследника Петра II Карађорђевића. Овај дугогодишњи председник Ладе није крчио нове путеве него је на темељима реализма градио израз повезан са постимпресионизмом.

И Живојин Лукић је помагао отаџбини у невољи, потом суптилним вајарским остварењима обогатио нови реализам у Србији. Вељко Станојевић се кретао истим путем. Био је добровољац у Првом светском рату, онда кратко стварао у Паризу, потом био наставник и организатор значајних изложби у Београду. Један је од челника новог реализма



у српској уметности, као и Живорад Настасијевић и Васа Поморишац, ратни сликари, утемељивачи Друштва уметника Зограф, заговорници националног стила у уметности. Њихове идеје следио је Илија Коларевић који се од рана на Солунском фронту опорављао у северној Африци и студирао на Академији у Алжиру. Био је професор на Академији ликовних уметности, на којој се студентима додељује награда из његовог фонда. Стварао је у духу поетског реализма. Истом правцу приклонили су се Периша Милић, који је примењивао и резултате ренесансних мајстора, односно Михаило Томић, чије су скулптуре ближе умереном експресионизму. Од вајара свевременика истиче се Ристо Стијовић, учесник у Првом светском рату, наставник цртања у Трећој београдској

Михаило Ђ. Томић,
Млади свирач, 1934.

гимназији, члан САНУ, уметник овећан бројним признањима. Аутор је многих споменика и скулптура блиских токовима модернизма прожетог елементима византијског наслеђа.

Јефто Перић, заробљеник у Првом светском рату, вешто је склоност ка постимпресионизму спојио са тада омиљеним интимизмом. Био је професор на Академији примењених уметности. Помагао је и Павлу Бељанском да одабере најбоље радове за колекцију. И Младен Јосић је слично провео ратне године, потом био сценограф у Народном позоришту и оснивач Уметничке школе Јосић. Пратио је новине у уметности, стварао у духу неокласицизма, интимизма, поетског реализма и апстракције. Душан Јовановић Ђукин је код својих скулптура тумачио наслеђе кубизма и интимизма. И он је водио курс цртања на Коларчевом универзитету. У истој установи Илије. М. Коларца имала је атеље Зора Петровић,





професор у гимназијама, Уметничкој школи Јосић и на Академији ликовних уметности, једна од малобројних жена академика, носилац Ордена рада I реда, доајен експресионизма, заинтересована не само за портрете, актове и пределе него и косовски мит.

Неколико успешних сликара прославило је Уметничку школу у Београду. Михајло – Миша Вукотић је остао доследан тзв. београдској школи сликања, поетском реализму и умереном експресионизму. Милена Павловић Барили је кратко боравила у завичају и отиснула се у свет. Стварала је у Паризу и Њујорку. Препустила се машти и постала најзначајнији српски представник фантастике, ониризма, надреализма и метафизичког сликарства. Ово двоје сликара у родбинским су везама са династијом Карађорђевић, а Лепосава Бела Ст. Павловић, њихова колегиница по школовању, дружила се са краљицом Маријом и њеном сестром румунском принцезом Илеанеом. Она је битна не само као секретар, председник и доживотни почасни председник Ладе, него и као сликар веран естетици радости стварања и у доба превласти нихилизма.

Петар Лубарда,
*Предео са каменим
мостом на Зети*, 1937.



Милена Павловић
Барили, *Аутиопортрет*,
1933.

Понос београдске Уметничке школе свакако је и Петар Лубарда, уметник лауреат најугледнијих награда код нас и у свету. У сваком стваралачком раздобљу достигао је врхове. Од његове изложбе, у Београду 1951, уметност у некадашњој Југославији враћа се себи и сопственим законима. Он је мотиве из националне српске прошлости и пределе Црне Горе превео у асоцијативне композиције блиске токовима апстрактног експресионизма. Ђорђе Поповић је и у доба соцреализма наставио у духу поетског реализма и умереног експресионизма. Он је битан и као

ликовни критичар и сарадник Комисије за културне везе са иностранством која се залагала да прикаже нашу уметност у иностранству и достигнућа културних из центара широм света код нас.

По завршетку Другог светског рата формирали су се многи уметници који нису дозволили да се Лада угаси у првим поратним годинама. Учествовали су на њеним редовним и јубиларним изложбама, окупљали се у атељеу Беле Ст. Павловић и својом делатношћу привукли младе. Од осамнаесторо савременика који су у ликовни живот ступили после 1945, осморо су примљени 1965, двојица 1966, по један 1967, 1970. и 1972, по двојица 1973. и 1974, на крају један 1990. године. Од њих је Драгош Калајић као најмлађи приступио Лади, у својој двадесет трећој години, одмах по дипломирању у Риму.

Ова група чланова је стваралаштвом, ставовима и свестраним активностима освежавала Ладу. Зулфикар Зуко Џумхур дејствовао је карикатурама, текстовима у новинама, књижевним и ликовним делима,



Лепосава Бела Ст. Павловић, *Соба моје старемајке*, 1939.



Јефто Перић,
Жича, 1940.

телевизијским емисијама. Марио Маскарели је дефинисао ликовни говор близак ониризму и фантастици. Ксенија Дивјак је, поштујући домете старих мајстора, изградила надреалан и метафизички свет. Милорад – Бата Михаиловић је један од храбрих који су се супротставили академском образовању. Кратко је стварао у Задару и, од 1952. до краја живота, претежно у Паризу. Он се мотивима везао за српско средњовековно наслеђе. Представник је експресионизма. Токове истог правца обогаћивао је и Матија Вуковић, вајар који се није одрекао фигуративних мотива ни у доба апстракције.

У српској уметности друге половине XX века истиче се група Медиала чији је један од идеолога и теоретичара Синиша Вуковић. Овај уметник, професор на Академији примењених уметности и ликовни критичар одлично је познавао настојања модерниста и на постулатима метафизичког сликарства, магичног реализма, фантастике и надреализма успостављао дијалог са актуелним тенденцијама. Члан Медиале био је и Милић Станковић од Мачве. Овај уметник се везује за надреализам и фантастику, а осећањима и мотивима за завичај. И Трајко Стојановић Косовац је српско средњовековно наслеђе претакао у композиције које



почивају на нерватури цртежа и самосвојном осећању за материју и хроматику.

Славољуб Слава Богојевић се развијао од поетског реализма преко апстракције до сведеног, скоро минималистичког исказа. Он се само дотакао енформела чији су protagonisti приступили Лади у време доминације овог правца у Србији. Вера Божичковић-Поповић је остала одана енформелистичкој материји и лирском изразу блиском асоцијативној апстракцији. Миодраг Мића Поповић се, после успеха у оквиру енформела и апстракције, окренуо ангажованој фигурацији. Живојин – Жика

Зора Петровић,
Аутопортрет, 1946.



Славољуб Слава Богојевић, *Композиција*, 1962.

Турински је од неформе стигао до енигме форме. Изазовима материје није одолео ни Градимир Петровић, уметник који се брзо определио за фигурацију. Небојша Митрић је и разарао и нагризао препознатљиве облике да би добијеним структурама постигао изражајност фигура. Миодраг Вујачић Мирски је антиципирао цитате у уметности, приближавао се новој фигурацији и у деветој деценији прошлог века позабавио се апстрактним истраживањима. Бранко Н. Миљуш је, пошавши од енформела, постао један од главних представника новог симбола и геометријске апстракције.

Радомир Рељић, заступник нове фигурације и естетике ружног, битан је као професор на Факултету ликовних уметности, повремено ликовни критичар и члан САНУ. Драгош Калајић је од нове стигао до сопствене фигурације која проистиче из образовања и највиших моралних начела. Он је, нема сумње, био један од најобразованијих српских уметника. Није одолео изазовима времена и сликарство је подредио својој мисији одговорног и поштеног интелектуалца, али без његових слика нема озбиљних прегледа српске уметности.



Зулфикар Зуко Думхур, *Ог.мор*, 1965.



Милић Станковић од Мачве,
Легенда о мојој земљи, 1975.



Матија Вуковић, *Медуза*, 1978.

Стваралаштво одабраних свевременика креће се од реализма са романтичарским заносом Стеве Тодоровића преко различитих стилова, појава, праваца и покрета до особеног надреалног реализма заснованог на љубави за свој род Драгоша Калајића. Занимљиво је да се педесет петоро великана Ладе родило између 1832. и 1943, у распону од сто једанаест година. Сви су се залагали да траје оно што је добро за уметност и човечанство. Они су, као и Владимир Јовановић, поштовали слободу „омеђену моралом” и трудили се да „свако поштује све и да сви поштују свакога”. Пород ових ставова овог умног борца за слободу и правду, професора политичке економије, политичара и академика, мислимо да су Ладини чланови следили и онај о демократији као старинском начину уређења српске заједнице. Да нису, не би тако дуго трајали. Уз то, син овог часног и доследног либералног патриоте, први Слободан код Срба, одредио је блиску рођаку Белу Ст. Павловић за заштитника својих ауторских



и моралних права. Она се својски трудила да буде достојна и повереног задатка и својих предака. И на тај начин била је персонификација Друштва српских уметника на чијем се челу дуго налазила. Исто су чинили и чине сви остали чланови Ладе. Они су се *неповањем уметности* борили и против свега што раскида везе са традицијом коју су обогаћивали свесни да она само осавременавањем може да буде свевремена.

Милорад Бата Михаиловић,
Србија, 1980.

(Друштво српских уметника Лада 110 година, Друштво српских уметника Лада и Народни музеј, Београд 2015)



Миодраг Мића Поповић, *Евенџулни излаз*, 1982.

Југословенска уметничка колонија

Југословенску уметничку колонију, која се у изворним документима и оновременим текстовима помиње као Јужнословенска уметничка колонија, Уметничка колонија југословена, Југословенска колонија, Уметничка колонија и Колонија, истражила је Катарина Амброзић¹ и о њој објавила текст који је насловила Прва југословенска уметничка колонија, иако Колонија под овим називом никада није постојала. Али, од тада су овај назив често употребљавали и други стручњаци. Њено место и значај у оквиру српског сликарства истакао је Лазар Трифуновић², пажњу су јој посветили Драгутин Тошић³, Бела Дуранци⁴ и Братислав Љубишић.⁵ О раду Колоније за сада нема нових података, али и постојећи намећу нешто другачије закључке од досадашњих, поготово после краха југословенства које никада није ни заживело на начин као што су многи, утопистички желели.

Према мишљењу К. Амброзић⁶, које су прихватили и други, идеја о Југословенској уметничкој колонији зачета је за време Прве југословенске уметничке изложбе⁷ у Београду, током септембра 1904, у кући Мите Петровића,⁸ оца Надежде Петровић, значајне сликарке и предводнице модерне код нас, али и организатора ликовног живота, критичара и неуморног борца за ослобођење поробљених јужнословенских народа од османске или аустроугарске окупације. Она се дружила са словеначким и хрватским уметницима, које је упознала током студија сликарства код Антона Ажбеа⁹ у Минхену. Заједно су следили линију сецесије, односно отцепљења од токова академског реализма, без обзира на то да ли су били присталице тада актуелних праваца и покрета почевши од симболизма, преко пленеризма, импресионизма до експресионизма.

Пошто општеприхваћени став да се идеја о Колонији зачала на Првој југословенској уметничкој изложби, у септембру 1904, не може да се поткрепи записом, изјавом или неким другим документом, сматрамо да је донет произвољно. Током ове смотре није било разлога за њено покретање, тим пре што није настала само да би чланови заједнички радили у природи, него да би спровели другачије погледе на повезивање братских народа. Зато смо убеђени да се замисао о њој јавила нешто касније, иако К. Амброзић врло неодређено наводи да је основана „...много пре неслагања у Лади поводом Софијске изложбе и Надеждиног и Пашковог иступања из удружења.”¹⁰ Такву тврдњу поткрепљује сећањем Рихарда Јакопича да је формирана „...годину дана пре оснотка уметничког друштва Ладе, дакле да чланови те умјетничке свезе нису сецесионисти-отпадници, него оснивачи, односно чланови првог југословенског умјетничког удружења.”¹¹ Међутим, то свакако није тачно, јер се поуздано зна да је Савез југословенских уметника Лада установљен 29. децембра 1904, што значи да би датум оснивања Колоније требало да буде крајем 1903, а то не одговара истини.

Друштву српских уметника Лада, основаном уочи отварања Прве југословенске уметничке изложбе, 4. септембра 1904,¹² одмах је приступила и Надежда. Иако њеног имена нема међу оснивачима, највероватније зато што их је напустила 1906, у почетку им је била врло блиска. На такав закључак наводи чињеница да се нашла у делегацији која је, 1. октобра 1904, са бугарским сликарем Иваном Ангеловим отпутовала у Софију.¹³ Она у том тренутку није размишљала другачије од осталих, јер још увек нису ни постојали било какви проблеми. На банкету у част гостију (од словеначких сликара били су Јакопич и Весел, од хрватских Отон Ивековић), договорено је да се у бугарској престоници, приликом откривања споменика руском цару Александру II, Ослободиоцу, приреди II Југословенска изложба. Пошто нису утаначени детаљи, у истом граду су се, 29. децембра 1904, још једном састали српски, бугарски, словеначки и хрватски уметници. Тада је, на предлог хрватских делегата, формиран Савез југословенских уметника Лада, донета Резолуција коју су, од наших представника, потписали Ђорђе Јовановић и Риста Вукановић. Као основни циљ Савеза наведена је „...општа борба свих јужнословенских уметника на пољу ликовне делатности, за развој народног духа и осећања за уметност.” За његово остварење биле су предвиђене заједничке изложбе у Бугарској, Србији, Хрватској и Словенији, као и у иностранству.¹⁴

Цењен хрватски вајар и секретар Савеза, Роберт Франгеш Михановић је, 27. јануара 1905, проследио предлог статута, али нема документа



Надежда Петровић,
Сељанка, 1905.

о његовом усвајању.¹⁵ У Архиву Бугарске академије наука чува се предлог статута Конфедерације јужнословенских друштава Лада¹⁶, који и називом сведочи о тежњи ка слободном повезивању националних секција које одређују представнике и одлучују о избору дела својих чланова за представљање на заједничким изложбама. Са оваквим устројством нису се сагласили поједини чланови који су желели да односе граде на интеграланом југословенству, како је објаснио Мештровић.¹⁷ Зато се, као знак неслагања са вољом већине, сигурно после 29. децембра 1904,

зачела замисао о Југословенској уметничкој колонији, коју је Надежда од јануара следеће године почела да спроводи у дело, тим пре, што су Бугари нагињали панславизму а не југословенству,¹⁸ а Срби се бојали да нова нација не потисне или чак у потпуности избрише старе.

Уметници су се током XIX века удруживали из различитих разлога, најчешће ради протеста против академских клишеа, али и жеље да се врате природи и изворном животу на селу. Тако су Русо, Коро и Миле у француском селу Барбизону, ван атељеа и урбаних простора, насликали



Надежда Петровић, *Српска сељанка са обрамцом*, 1905.

ремек-дела која најављују токове модерне. По угледу на Барбизонску колонију, ницале су многе широм Европе.¹⁹ Нама најближе биле су оне у Нађбањи (1896) и Геделеу (1904), од којих је друга имала намеру да на елементима народног стваралаштва изгради савремену мађарску уметност.²⁰ Надежда је то сигурно знала и стремилa истом циљу. Она је искуство о раду у природи стекла током школовања код Јулиуса Екстера у Немачкој, понајвише у сусретима²¹ са Лудвигом Дилом и Адолфом Хелцелом, који су радили у оквиру сликарске колоније Нови Дахау. Тако су општа клима, сопствено уверење: „Да уметност цвета треба да добије надахнућа од природе, слободе и народа у коме [уметник] живи и твори”,²² као и реакција на одлуке Савеза у Софији, нагнале Надежду на још једну акцију. Од раног јутра је обилазила разна министарства²³ да би обезбедила новац за рад првог сазива Савеза.

Почетком XX века млади уметници су врло тешко живели, по правилу нису успевали да продају своја дела, јер су се још увек више ценила и куповала она академско реалистичка, тако да нико од будућих колониста није могао да сноси трошкове пута и боравка. Да је крајем јануара још увек све било неизвесно потврђује Јакопичево писмо:

„Како ми је Весел причао, распала се идеја за југословенску уметничку колонију и неће бити ништа од тога. Је ли то истина? Жао ми је, мислио сам да ћемо наступајуће лето већ скупа по Србији сликати и студирати, већ сам се томе веселио – а сад неће бити ништа.”²⁴

Не знамо зашто су се ширили овакви гласови и какав је одговор тада добио угледан словеначки сликар, али Надежда му је ускоро објаснила да су припремни послови око заједничког рада успешни.²⁵ Пашко Вучетић није био тако оптимистички расположен: „За Колонију још нема озбиљна пута да се може остварити а моментално би била могућа само тако, кад би сваки уметник на свој трошак ступио у рад, а ми то за сада не можемо. Ја сам ништа не могу, а за Колонију не мисли нико други, но ја и Петровићка.”²⁶

Ипак, Надежда је словеначким пријатељима коначно јавила:

„[...] за сада добијамо путну карту бесплатну по Србији... Министар ми је казао да ви дођете овамо, да отпочнемо рад, а доцније одредиће нам помоћ, може бити до три хиљаде динара... најдаље до 5. јула ваља почети рад у Колонији. У селу ће (Сићево – Св. Петка у клисури) бити веома јевтин живот, ни 50 франака на месец неће стати.”²⁷

Ако се зна да је плата наставника била око две стотине динара, онда је сасвим јасно да обећана сума није била мала, а трошкови заиста незнатни. Остајало је довољно за платна, боје и све што је неопходно.

Повољни услови смештаја и исхране, били су врло важни, али не и једини разлози због којих је Надежда одабрала Сићево. О овом селу недалеко од Ниша, са манастиром и Сићевачком клисуром у близини, познатом по виноградима и вину, слушала је и од своје пријатељице Љубице Николајевић, која је у њему била учитељица од 1903. године. Сигурно је и на путу ка Софији приметила његову питорескну околину. Пажњу су јој, по свему судећи, привукле живописне народне ношње и остале рукотворине, тако потребне као полазиште за настајање савремене уметности, о чему је надахнуто писала:

„О уметничким способностима и осећањима у нашег народа служе нам за доказ сви производи народне домаће радиности, сва умотворина његова. Необичним оригиналним компоновањем мотива, линија и боја, жене допуњавају и израђују своја плетива и тканина, сваку шару она друкчије развија и њено постајање објашњава; младићи шарају фруле, оружје, гусла, преслице, довратке, посуђе у металу и дрвету, утискујући у њих сву поезију своје сањалачке душе; он маштајући пева и осећа дубоко и топло, што у песми започне то доврши ножићем, шараљком и алатком. Ову просту уметност треба усавршавати, образовати, створити од ње националну уметност, а ово ће бити могућно само образовањем способности које се налазе у нашем народу.”²⁸

Новине су, 30. јула 1905, објавиле вест о одласку чланова Колоније у Сићево.²⁹ Надежда и Фердо Весел су стигли први и одмах почели да сликају. О томе сведоче и разгледнице са њиховим радовима које су упућивали пријатељима. Придружили су им се Вучетић, Јакопич и Грохар,³⁰ затим Иван Мештровић и Емануел Видовић.³¹ Међутим, према речима Срећка Таратиша³², дошли су само Јакопич, Грохар и Јама, а неколико пута на кратко и Бранко Поповић, сликар, ликовни критичар и професор историје уметности на Техничком факултету у Београду. Овај податак без наведеног извора могао би да буде ближи истини, јер се поуздано зна да је Емануел Видовић, значајан хрватски уметник „[...] одбио да у наше шуме дође преко лета, – рекао је да не воли снажно зеленило и његову сочност, али је обећао доћи на јесен, кад се зеленило промени у слађе тонове и изгуби свој изглед поврћа.”³³ О његовом и Мештровићевом

боравку у Сићеву нема доказа, али то не умањује њихов удео у настајању и кратком животу Југословенске уметничке колоније.

Љ. Николајевић је у свом стану пружила гостопримство Надежди, а осталим учесницима нашла смештај код љубазних домаћина. Мештани су, у сагласју са српском традицијом, били срдчни и гостољубиви, а уметници добро расположени и радознали. Присуствовали су славама, свадбама и сахранама, одлазили у лов и највише сликали. Свакодневно су са штафелајима и неопходним прибором обилазили околину и обале Нишаве, а посетили и мало удаљенији Пирот. Весел је своје мотиве из Србије представио у Јакопичевом павиљону (1924. и 1927), међу њима *Брзак*, *Сићевачка брда*, *Старо тробље* и *Сићево*.³⁴ Тек када се утврди какво



Надежда Петровић, *Три српске сељанке*, 1905.



место у опусима осталих учесника заузимају слике које су тада урадили, моћи ће да се стекне утисак шта им је значио боравак у Сићеву. Неколико Најединих изванредних слика (*Појреб у Сићеву, Весел слика српску сељанку, Жена са црвеним шалом, Две сељанке, Домаћин, Србија, Девојче из Сићева, Циљанка*, неколико предела из Сићевачке клисуре и остали мотиви), сведоче, да је започето у Реснику у септембру 1904 (*Стабло у шуми, Ресник, Старо тробље, Пејзаж са црвеним небом*), наставила да развија

Наједа Петровић,
Циљанке, 1905.

током боравка у Сићеву 1905, у блиском додиру са природом, слободом и народом. Оне пре свега најављују експресионизам који наша изузетна уметница промовише код нас исте године са његовим протагонистима у Немачкој и Француској. Тако је захваљујући њој, можда помало и Сићеву, српско сликарство први пут ишло у корак са европским и обогаћивало светску уметничку ризницу самосвојним вредностима.

Неке од својих сићевачких слика Надежда је представила на Првој изложби Ладе у Београду 1906, коју је отворио краљ Петар, а конзервативни критичари различито оцењивали или, попут Богдана Поповића³⁵, само наслутили енергију расног експресионисте који даје предност изражајности, а не тачности форме, снажном звуку боје, а не валерском нијансирању. Време је показало да међу њима има много ремек-дела која се редовно укључују у антологијске прегледе и излажу у сталној поставци Музеја савремене уметности у Београду.

Сигурно задовољна резултатима осталих чланова првог сазива, Надежда је предложила да у Београду представе то што су створили у Сићеву и околини, иако се Мештровић много касније сећао:

„У ствари, ова велика изложба, 'II југословенска', уместо слоге и узајамног помагања – као што се статутом предвиђа – показала је безброј несугласица, сукоба и неспоразума, као непринципијелни став управе Савеза 'Лада'. [...] Ту нам се је





родила идеја да иза Софије направимо изложбу у Београду, ми који смо 'интегрални Југословени' и чији је идеал југословенска федерација...”³⁶

Можда се тада појачала жеља за заједничким наступом чланова Колоније, али сигурно не и зачала. Надежда је, у јуну 1905, навела:

„Радећи на стварању Уметничке колоније југословенске, као и припремању изложбе за зимски семестар, која се има одржати у Београду, децембра месеца, по решењу конференције југословенске Колоније – част ми је умолити Господина Министра да ми изволи одобрити тромесечно одсуство од

Надежда Петровић,
Сељак са шубаром на глави, 1905.

редовне дужности наставничке. Уметничка колонија бавиће се на студијама по унутрашњости Србије три месеца, прикупљајући и снимајући интересне пределе, костиме, орнаментуку народну, типове и сцене из живота нашег народа.”³⁷

Још тада је предвидела да завршетак заједничког рада буде изложба. Притом, она је 7. децембра 1905, значи скоро годину пре смотре у Софији, одговорила Јакопичу:

„[...] изложбу није могуће одложити никако, баш зато што нами свима треба на основици тој егзистенцу положити. Изложба се мора што скорије правити овде, дакле ипак се надам да две до три ствари можете послати, и треба и морате штогођ послати и Ви и Грохар [...] Дакле драги друже, ако мислите да ову зграду, коју почесмо зидати заједнички, не срушимо, то учествујте са нама на изложби, која ће бити јануара 1906, у противном не гарантујем да ћемо извести план о коме смо летос говорили.”³⁸

Током децембра је свом пријатељу захвалила на одзиву и доставила адресу за слање слика, односно обавестила га да Видовићу радови нису стигли из Беча и Пеште тако да је, врло невољно, отварање одложила за 15. фебруар 1906. године.

Проблеми су настали када је жири Друштва српских уметника Лада (Риста Вукановић, Ђорђе Јовановић и Стева Тодоровић), за Другу југословенску уметничку изложбу у Софији, прихватио само две Надеждине скице а одбио две слике. Незадовољна, иступила је из чланства и повукла све радове, са њом и Вучетић исправно уверен да је начињен грех према најоригиналнијем сликару на Балкану.³⁹ Они су покушали да своја дела на престижној смотри представе у оквиру других националних секција. Међутим, управа словеначке Ладе није прихватила њихову молбу, а председништво Савеза југословенских уметника молбу⁴⁰ да излажу са хрватском секцијом, јер то није дозвољавао Правилник⁴¹ који су од наших уметника потписали Стева Тодоровић, Марко Мурат и Ђорђе Јовановић. Савез је негодовао код оснивања Колоније, касније и Медулића у Сплиту (1908) и Јакопичевог павиљона у Љубљани (1909), сматрајући то сепаратизмом.⁴²

Надежду ништа није могло да заустави. Она у октобру пише Јакопичу:

„Од Министра претседника Пашића добила сам реч, а овластио ме је да Вам то и доставим: да ћете од нове 1907

добити сви месечну помоћ за живот и омогућење за рад, као и сваку експедициону помоћ и бригу око излагања по главним Европским градовима. Ја сам му предочила, са чиме се и сложио, да ће се наше излагање као удружење уметника кретати из Србије у Лондон, Париз, Берлин, Италију итд. Према потреби о чему мора држава водити бригу. За то је он обећао, као и унео једну суму новца у буџет свога министарства за овај циљ. – Овај наш почетак заједнице манифестоваћемо – ми као Колонија – изложбом, сад одмах после изложбе у Софији, овде у Београду, дакле у октобру, стога је потребно [...] да из Софије слике експедију за Београд за Југословенску уметничку колонију. У случају да они у Софији не хтедну платити повратак наших слика – ја ћу израдити од наше државе бесплатан превоз од Цариброда до Београда.

У истом врло исцрпном писму навела је и списак чланова Колоније:

„[...] Словенци: Јакопич, Грохар, Весел, Јама (ако евентуално приступи) Хрвати: Мештровић, Видовић, Рачки, Кризман, Буковац (ако евентуално приступе) Срби: Надежда Петровић, Пашко Вучетић, Бугарин: Никола Михаилов (приступа при удруженим изложбама). Надежда је објаснила: Они којима су имена подвучена имена чланова су Колоније са седиштем у Србији, а остали остају као почасни чланови. [...] Чланови Колоније добијају своју помоћ, која ће се одредити кад буду чланови овде. Члановима ће бити дужност радити што више на правој уметности, радити на стварању једне Југословенске галерије и једне југословенске Академије уметности, као и на изучавању живота југословенских народа и земаља и учинити их познатим са народима запада и културе западне.”⁴³ [подвучено у оригиналу]

За то што је тада наговестила, ускоро се, 1913, залагала и као један од секретара, уз Марка Мурата и Косту Страјнића, Одбора за организацију уметничких послова Србије и југословенства чији су почасни председници били Богдан Поповић, Александар Стевановић, Јован Цвијић, Иван Мештровић и Јоже Плечник, а међу члановима се помињу Урош Предић, Јосиф Коњарек, Матија Јама, Мирко Рачки и Тома Росандић. Они су предвидели „Оснивање Велике Школе Ликовних уметности и стварање Уметничке Индустрије националног карактера, Галерије сликарских копија и садрених (гипсаних) одлива, Југословенске модерне галерије у Београду,

Уметничког одељења у Министарству Просвете, Друштва за унапређење југословенске уметности, проширење уметничке наставе на Универзитету и на средњим школама, подизање Мештровићевог Видовданског храма и српске или југословенске националне уметности и уметничке културе, као и унапређење позоришне декоративне уметности”⁴⁴, од овога је много тога временом и реализовано.

Надежда је обавестила Јакопича да су од Београдске општине за Колонију добили стан (собу са предсобљем) који он може да користи ако и даље жели да се настани у Београду, што би привукло и остале словеначке уметнике.⁴⁵ Веровала је да би се и Грохар и Јама, по свему судећи и Мештровић и Видовић, одлично снашли у српској престоници за коју су и она, краљ Петар и тадашња власт желели да постане југословенски центар уметности и културе. Да је искрено веровала у сигурно јој дата обећања о доласку поменутих уметника у Србију, сведочи и допис:

„Господину Министру председнику и Министру иностраних дела.

У вези са ранијим преговорима које смо били слободни водити са господином Министром председником, а преко члана баше Југословенске уметничке колоније, госпођице Надежде Петровић, сликарице, Јула месеца понудили смо господину Министру наше заједничке услуге – које ће се односити само на ширење и подизање југословенске културе, сматрајући Србију природним центром, потпомоћи у њој даљи развитак културе, на њу се наслањати, од ње добити материјално потпомагање у намене предузећа.

У том циљу је госпођица Петровићева већ поднела господину Министру и писмени предлог, са којим се господин Министар не само сложио и у идеји примио наш предлог, но са дубоком увиђавношћу и пријатељском наклоношћу за све што се односи на учвршћење југословенске идеје и заједнице, примио и обећао следеће: да ће од 1907, од 1 јануара одредити сталну помоћ члановима Југословенске уметничке колоније – која ће им служити за одржавање и осигурати им стварнији рад, да ће господин Министар потпомагати свагда морално и материјално: као при уметничким изложбама својим по Европским центрима, као и месним изложбама у Београду, главним југословенским градовима и унутрашњости Србије.

Чланови Колоније стављаће вазда своје услуге краљевској влади за ширење културе – стварајући земаљске уметничке галерије и Академије лепих уметности. Циљ Југословенској уметничкој колонији је да упознавајући покрајине југословенске, племена у њиховом животу и раду, њихов карактер, шири тиме васпитни утицај на народ, прикупљајући све оно што је лепо, интересантно и оригинално у народу, да са овим упозна запад са нами и оним што је у нас. Упознавајући народ, уносећи му културу, уздићи ће му уметност на узвишенији ниво, дајући му прилике да са уметником буде у непосредној близини, што ће у васпитном духу бити од веома велике користи. Даће му прилике да у слици упозна остале југословенске народе, као и своју браћу неослобођену. [...]



Надежда Петровић

Као организовано уметничко друштво намерни смо да приредимо прву своју уметничку изложбу до закључка ове године, овде у Београду. За тај циљ потребна нам је извесна свота новаца ради транспорта овамо ствари, као и уређења саме изложбе и стога се обраћамо на Вас, господине Министре и молимо Вас да нам извесну суму ставите на расположење. Од 1. Јануара чланови Колоније настаниће се у Београду – или где год у унутрашњости Србије, што ће зависити од појединачних погодаба. На Балканској изложби у Лондону, Југословенска уметничка колонија узеће учешћа као целина. Господину Министру претседнику одани чланови Југословенске колоније.”⁴⁶

Надежда је веровала да ће допис бити много озбиљније прихваћен ако га, пред ње и Вучетића, потпишу Јакопич, Грохар, Весел, Видовић и Мештровић, уметници који су желели да се настане у Србији. Међутим, све је остало на папиру, јер они, сасвим разумљиво, нису били спремни да измене живот и оставе завичај, поготову Јакопич који је, већ 1909, успео да подигне и отвори Уметнички павиљон са својим именом у Љубљани. Ипак, наша уметница није скривала одушевљење у писму које му је упутила у новембру 1906:

„Данас сам окончала ствар код Министра П. који нам је

дао *carte blanche* за све што нам треба. О овоме неће се ништа на јавност износити, као ни да нас држава помаже, ово ће бити рад наше приватне иницијативе. Акт који смо сви заједно потписали, предала сам Министру. О овоме не треба никоме говорити, као ни објављивати. Као што видите ствари иду не може бити боље. Министар је све примио са највећом готовошћу и задовољством и обећао помагати нас са задовољством. Кад будете дошли, то ћете и из уста његових чути.”⁴⁷

Из писма се јасно види да је Пашић био врло опрезан, највероватније због могуће реакције Аустро-Угарске монархије под чијом су влашћу биле Словенија и Хрватска, тада јединствене у жељи за југословенском заједницом. Чланови Југословенске уметничке колоније су успели да приреде изложбу у Народном музеју, која је требало да буде приказана у Пешти⁴⁸ и у оквиру српског одељења на Балканској изложби у Лондону.⁴⁹ Надежда је Јакопичу јавила да су она и Вучетић одабрали Мештровићев снимак народног мотива – *Гуслар слети* – који ће се изградити у Београду.⁵⁰ Првобитно је требало да се изложба отвори 7. јануара 1907, на православни Божић, али због чињенице да слике словеначких и бугарских уметника нису стигле на време, рок је умерен. У Београду је у јануару и фебруару боравио Грохар и урадио поставку експоната по захтевима времена, о чему сведочи једина фотографија у документацији Народног музеја. Из писма које је упутио Јакопичу сазнајемо да је врло задовољан обављеним послом и да изложба изгледа добро – боље него све југословенске до сада.⁵¹ Разочарао се што, за разлику од Вучетића, ни он ни Мештровић нису добили атеље, али и зато што се много прича, а мало ради, што су се Надежда и Вучетић сукобили и било би лоше да он није смирио ситуацију, да су српски уметници у уметности сиромашни, али су врло уображени.⁵² Већ и такво сагледавање пријатеља указује на разлике које нису могле да се превазиђу. Било је и других трзавица, посебно јер су чланови Ладе сматрали да млади колонисти не заслужују Народни музеј.⁵³

Ипак, све препреке су савладане. Изложба Југословенске уметничке колоније, отворена је на празник Светог Саве, 27. јануара 1907. године.⁵⁴ На њој су сто пет дела представили Надежда, Вучетић, Грохар, Јакопич, Јама, Мештровић, Видовић, Томислав Кризман, Мирко Рачки, Антун Катунарић, Никола Михајлов и Александар Божинов, али не и Весел који из непознатих разлога није послао своје слике.⁵⁵ Из још једног непотписаног текста сазнајемо да је краљ Петар, кога су дочекали и са



њим до краја посете остали Надежда и Вучетић, разгледао сваки експонат и желео да чује понешто и о ауторима. Врло задовољан, на одласку је изјавио да би Југословенска уметничка колонија требало да следећу изложбу приреди у новоподигнутој згради какве у Београду још нема.⁵⁶

Пашко Вучетић, *Портрет писника Драгог Илића*, 1904.

Експонати су изазвали пажњу и подстакли новинаре и критичаре да реагују. У Словенском југу, који нешто касније преузима и Бранково коло, анониман аутор објашњава да је Савез Лада заснован на федералистичкој, а Колонија на унионистичкој основи; да су дела на изложби махом у најмодернијем жанру и да подржавају велику идеју културног јединства Јужних Словена.⁵⁷ Непознат публициста у загребачком Обзору⁵⁸ помиње да су на изложби заступљена сва четири племена и истиче да је Уметник народа мог Мештровићево ремек-дело, да је Видовић одличан импресиониста и јак колориста, да Грохар, Јама и Јакопич достојно представљају словенску умјетност, да је Вучетић одличан уметник, да су Кризманови радови пробрани, да је Рачки врло талентован и духовит сликар са Сгантинијевом техником, да Надежда има добру технику и негује интензиван колорит.

Владимир Р. Петковић је започео приказ подсећањем на прошлогодишњу изложбу Друштва српских уметника Лада. На њој су експонати деловали као да су наши уметници случајно са запада залутали под једно поднебље за њих потпуно ново, туђе, неразумљиво. О смотри Југословенске уметничке колоније закључује да је врло пријатног утиска јер, излажу уметници који на гостољубивом земљишту своје домовине налазе обиље мотива.⁵⁹ Чудно је да историчар уметности, будући директор Народног музеја и професор Београдског универзитета на првој, коју Богдан Поповић оцењује као здраву и праву,⁶⁰ није приметио Надеждине слике, сасвим сигурно у потпуности поникле на родном тлу, које одражавају њену тежњу ка националном стилу и још увек не наилазе на разумевање и одобравање.⁶¹

К. Амброзић осврте на изложбу Колоније групише око оног уског шовинистичког става: за жаљење је што има мало Срба.⁶² Из овако олаког тумачења шовинизма закључило би се да би широк космополитски став био само када нема Срба, а то никоме не смета. Она је извукла из контекста речи Божидара Николајевића: „Изостављени су многи, а нарочито смета одсуство српских уметника.” Међутим, он је и наставио: „Природно је да се запитамо: може ли користити малим уметностима, кад се изложбе овако распарчавају, а уметници деле на таборе? [...] За нас је више но штетно свако подвајање на том пољу, и отуд ова изложба, оцењена са историјско-уметничког гледишта, заслужује неподељену осуду свију, који у здруженој културној делатности братских и малих народа налазе јемства за веће културне успехе. [...] Ова изложба чини почетак тога убитачног цепања, које ваља што пре пресећи, а виновнике му научити већој колегијалности.”⁶³ Искусан критичар даље се посветио



искључиво стручној оцени излагача и истакао Мештровића и Видовића, али углавном похвалио све излагаче.

У исту категорију недобронамерних, К. Амброзић је сврстала и Милана Миловановића, водећег српског импресионисту са завршеним академијама у Минхену и Паризу. Он је сматрао да се Колонија одвојила од Савеза из неуметничких побуда: „Код осталих народа, великих и малих, свуда се уметност развијала у почетку искључиво у духу националном и у току времена, тек по осигураном темељу, поједини уметници

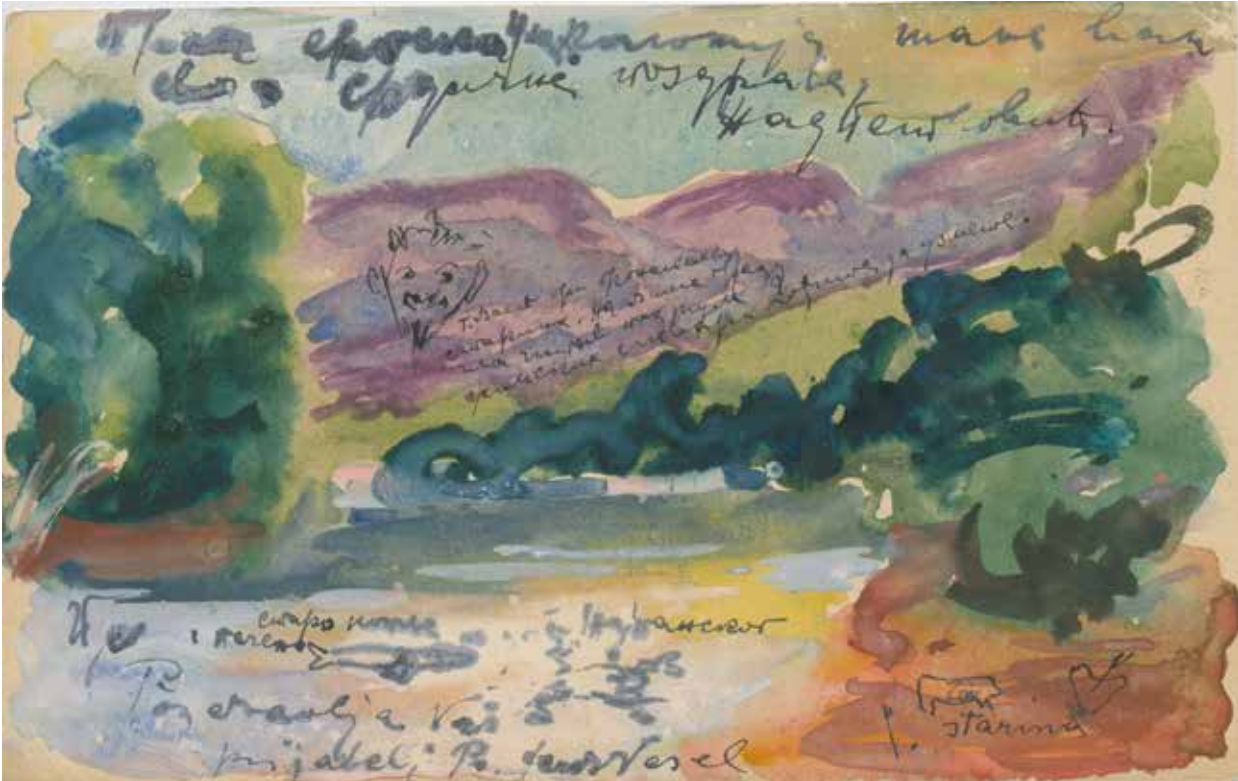
Пашко Вучетић, *Портрет Јаковиће*, 1917.



Фердо Весел, *Брзак*, 1905.



Надежда Петровић, *Фердо Весел на Нишави*, 1905.



делили су се на групе, по жанру рада, као и на већа интернационална друштва. Код нас је обратно учињено. Пре но је се и покушало заједнички радити, наши су се уметници организовали са Југословенима и то у циљу служећи више савременој политичкој амбицији, од које неће имати велику корист уметници ниједног југословенског народа а специјално ми Срби поднећемо највећу штету, експлоатишући на тај начин младу неразвијену уметност.”⁶⁴

Пошто смо сведоци распада Југославије, знамо да је био у праву. Југословенска Нада се и физички угасила измучена тифусом и пожртвованим лечењем рањеника у Ваљевској болници 1915, јер је искрено волела свој народ, али веровала и у југославизам који је, после суровог стварања Независне Државе Хрватске, књижевник и дипломата Јован Дучић, две године старији од ње и као она поклоник модерне, оценио као странпутицу и беспуће, вратоломију и самоубиство.⁶⁵

Антон Густав Матош⁶⁶ је почео од тога да изложба није постигла успех какав заслужује према естетским вредностима. Према његовом мишљењу „четири националне групе одликују се као четири школе, тако да је гђица Петровић слична словеначкој, а г. Вучетић инспирацијом хрватској 'школи'. Бугари су на изложби најмање занимљиви”. Анали-

1

1 и 1a Дописница Надежде Петровић др Милоју Васићу, 1905.

Вл. потомци др Милоја Васића



1a

зирао је стваралаштво већине излагача, а Надеждино само упоредио са простотом наших сеоских приповједака и са сугестивним, страсним бојама Боре Станковића. На крају је резимирао: „Међу тим умјетницима има и моћних и оригиналних. [...] Само развитком културе и умјетности показат ћемо јесмо ли или нисмо достојни слободе за којом сви идемо. Умјетност је највиши облик слободе, највиши облик индивидуализма.”

Претпостављамо да је изложба Југословенске уметничке колоније затворена 1. марта 1907. године.⁶⁷ За њом није остао каталог, али чини се да није ни конципирана с циљем да представи резултате заједничког рада у Сићеву, него стваралаштво учесника и оних који су им приступили. Зато се из приказа, посебно Матошевог,⁶⁸ закључује да су се, осим Надежде која није занемарила урађено у Колонији, уметници углавном определили за мотиве са Јадрана, из Шкофје Локе, али и оне симболистичке, позајмљене из књижевности. Њихова естетска опредељења нису још увек била прихваћена и продате су само три слике, две Видовићеве и једна Вучетићева. Ипак, с обзиром на то да је представила радове махом у најмодернијем жанру,⁶⁹ врло је значајна за продор савремених стремљења.



К. Амброзић наводи да је Југословенска уметничка колонија радила и 1906,⁷⁰ али о томе нема никаквих трагова. Чланови више нису излагали заједно иако су намеравали. Надежда је желела да 1909. представе стваралаштво и на Бијеналу у Венецији, а Мештровић и на Свесловенској

2

2 и 2а Дописница Надежде Петровић др Милоју Васићу, 1905.

Вл. потомци др Милоја Васића



2а

изложби у Кракову.⁷¹ Нажалост, пред бурним историјским догађајима нико није остао хладан. Наша хероина је протествовала против анексије Босне и Херцеговине, а мислила и на II изложбу Југословенске колоније у тек отвореном Јакопичевом павиљону у Љубљани, позвала Јована Кешанског, Бранка Поповића, Боривоја Стевановића, Боривоја Раденковића и Николу Јеремића да приступе њиховом братству.⁷²

Одласком у Париз 1910, где се са прекидима задржала до 1912, Надежда је покушала да увећано чланство гостује у Француској. Било је много замисли које су, сасвим сигурно, онемогућили политички догађаји и беспарица. Југословенска уметничка колонија је сасвим сигурно трајала од 1905. до 1907, иако К. Амброзић помиње да је постојала скоро целе деценије, али и да се слила у Друштво хрватских ујетника Медулић,⁷³ основаном у Сплиту 1908, које убрзо прихвата југословенско усмерење свога идеолога Ивана Мештровића.⁷⁴ Од четрдесеторо излагача на смотри Медулића под насловом Нејуначком времену упркос (1910), деветоро су били чланови Колоније.⁷⁵ Од њих су, осим Видовића, словеначких и бугарских уметника, на Светској изложби у Риму (1911), приређеној поводом педесетогодишњег јубилеја Краљевине Италије, са Вучетићем и Надеждом, од припадника Колоније Краљевину Србију заступали

Катунарић, Кризман, Мештровић и Рачки,⁷⁶ што сведочи о њиховом опредељењу и храбрости да се, иако поданици Аустро-Угарске монархије, појаве као представници друге државе. Надежда је писала Јакопичу да би учествовали на IV Југословенској уметничкој изложби у Београду (1912) само ако се он, Грохар и Јама позабаве њеном организацијом, јер не би прилазили ни овима овде, ни онима у Загребу.⁷⁷ Иако ова двојица сликара нису били чланови Одбора за приређивање, и она је у оквиру Медулића, тада са одредницом Друштво српско-хрватских уметника, представила девет слика од којих и предео под називом Сићево.⁷⁸

Нажалост, уследили су балкански ратови, а обавезе према отаџбини биле су најважније. Жеља за заједничким сликањем негде у Србији више није могла да се оствари. Надежда је, као пожртвована добровољна болничарка, успела да на Косову и Метохији наслика своја ремек-дела, међу којима и неколико мотива Грачанице, Призрена, Везировог моста итд. И поред тешкоћа са којима се суочавала Србија, Јакопич и Јама су и даље маштали да постану њени држављани, да чланови Колоније стварају заједно и излажу на Бијеналу у Венецији 1914, али Први светски рат је онемогућио да се замисли и остваре.

Надежда је искрено веровала: „Удружени југо-словени створиће за себе своје сталне изложбе, на којима ће конкурисати само југо-словени, створиће своју школу и своју засебну историју уметности, која ће у општу историју уметности ући као целина онако, као италијанске са својим разним школама, немачка, француска итд.” Време је показало да то није било могуће. У некадашњој Југославији сви народи су задржали своје најбоље одлике, иако је и моторна снага Југословенске уметничке колоније оштро замерила опрезном и далековидом Друштву српских уметника Лада, јер: „Није сјединило уметнике по њиховој уметничкој индивидуалности и националном корену, оставило их је онако растављене како су на њу и дошли, у четири племена, са својим средиштима и управама. Одступило се од постављеног принципа да су Југословени један народ, једних те истих традиција, тежња, потреба па и једног и истог језичког корена. Овако растављени уметници се нису приближили једни другима, но је створен антагонизам толико, да су се одмах после друге изложбе појавиле озбиљне диференцијације па чак и сукоби прво у мишљењима а затим и међу људима стварањем одвојених група. На место једног уметничког југословенског Салона, Европског стила, створило се једно друштво са више мањих секција.”⁷⁹

Можда наша изузетна уметница није успела у свим настојањима, али чињеница да је Сићево поново постало стециште уметника, као и

многа места широм Србије, потврђује да је и на овом пољу осетила пуле свога рода и зачала нешто што се показало као потреба за дружењем, разменом мишљења и искустава, заједничким радом и излагањем... И поред најбољих намера, Надежда није успела да понуди прави модел сарадње који би задовољио све јужнословенске народе. Она је полазила од индивидуалног, прелазила преко националног и југословенског, да би стигла до европског и светског. Уосталом, била је свесна да права уметност мора да буде универзална, али превидела страх нација да се не изгубе у југословенству. Можда је зато Југословенска уметничка колонија трајала врло кратко иако је одиграла значајну улогу и изнедрила вредна дела која остају као непролазни високи домети уметности у Србији и некадашњој Југославији. И чињеница да је обновила рад, сведочи о њеној виталности и вечној потреби спајања уметника у духовно коло.

(„Југословенска уметничка колонија”, у: *Ликовна колонија Сићево 1905–2005*, Галерија савремене ликовне уметности Ниш, Ниш 2005)

¹К. Амброзић, *Прва југословенска уметничка колонија*, Зборник радова Народног музеја, књига прва, 1956/57, Народни музеј, Београд МСМЛVІІІ, 261–286; К. Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915*, Српска књижевна задруга – Југославија публиц, Београд 1978, 159–171.

²Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд 1973.

³Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Београд 1983.

⁴Б. Дуранци, *Уметничке колоније*, НИО *Суботичке новине*, Суботица 1989.

⁵Б. Љубишић, *Ликовна колонија Сићево 1905–1995*, Дирекција за јавне градске манифестације – Ниш, Ниш 1995.

⁶К. Амброзић, *Прва југословенска уметничка колонија...*, 262.

⁷Иза Прве југословенске уметничке изложбе, највеће смотре ликовног стваралаштва на Балкану, стајали су држава и краљ Петар I Карађорђевић, са намером да уметношћу поткрепе свој политички сан, али званично ју је организовала Великошколска омладина. На њој је представљено преко пет стотина радова бугарских, словеначких, српских и хрватских уметника. Значајна је, јер су на њој представљена дела модерниста. Опширније: Д. Тошић, *наведено дело*, 38–60.

⁸Мита Петровић је био председник Управе прихода, колекционар архивске грађе и аутор капиталне књиге Финансије и установе обновљене Србије. Његова кућа подно Ташмајдана у Ратарској (данас 27. марта) 32, срушена је током бомбардовања Београда 1944. године.

⁹К. Ambrozić, *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Pota k Moderni in Ažbetova šola v Münchn: Museum Wiesbaden 25. September – 30. Oktober 1988*, Narodna galerija, Ljubljana 1989.

¹⁰К. Амброзић, *Прва југословенска уметничка колонија...*, 273; иступили су из Ладе средином 1906. године.

¹¹*Словенска изложба у Љубљани*, Обзор, бр. 132, Загреб, 1909, 1, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 273.

¹²Оснивачи су Урош Предић, Марко Мурат, Ђока Јовановић, Симеон Роксандић, Петар Убавкић, Бета и Риста Вукановић. Опширније о томе: М. Коларић, *Друштво српских уметника Лада*, Народни музеј, Београд 1974; Љ. Миљковић, *Друштво српских уметника Лада 1904–1994. Поглед у прошлост*, Народни музеј, Београд 1995.

¹³Д. Тошић, *наведено дело*, 61.

¹⁴*Истио*, 61–62.

¹⁵М. Георгиева, *Сузји на ужнославнскиите художници Лада (1904–1912). Бларскоито изукуство на ужнославнскиите изложби*, Национален исторически музеј, Софи 1994, 26–27.

¹⁶*Истио*, 27–28.

¹⁷К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 263.

¹⁸К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 173.

¹⁹Б. Дуранци, *наведено дело*.

²⁰Б. Ери и Ж. О. Јобађи, *Душа и облик*, Народни музеј, Београд 1988, 8.

²¹К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 91.

²²Н. Петровић, *Изложба уметничкој друштва Лада*, Дело, књ. 51, св. 3, Београд 1909, 239.

²³К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 263.

²⁴Јакопичево писмо Надежди од 30. јануара 1905, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 263.

²⁵Надеждино писмо Јакопичу од 22. априла 1905, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 264.

²⁶Вучетићево писмо Јакопичу, мај 1905, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 263.

²⁷Надеждино писмо Јакопичу од 27. јуна 1905, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 264.

²⁸Н. Петровић, *Изложба уметничкој друштва Лада...*, 231.

²⁹Штампа, бр. 246, 30. јули 1905, 3, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 160.

³⁰К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 169.

³¹*Истио*, 169.

³²С. Тариташ, *Пре 57 година. Прва југословенска сликарска колонија у Сићеву*, Народне новине, среда 9. август 1995, 11.

³³Н. Петровић, *Хрватска јубиларна изложба*, Дело, св. 35, 1905, 404.

³⁴Р. Vrhunc, *Ferdo Vesel 1861–1946*, Narodna galerija, Ljubljana 1989, 81.

³⁵Б. Поповић, *Изложба српске Ладе*, СКГ, књ. XVI, 1906.

³⁶Мештровићево писмо К. Амброзић од 11. маја 1955, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 265.

³⁷Државни архив Србије, Министарство просвете, фасц. 29, бр. 162/1905, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 160.

³⁸Надеждино писмо Јакопичу од 7. децембра 1905, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 265.

³⁹Д. Тошић, *наведено дело*, 63–64.

⁴⁰М. Георгиева, *Сузји на ужнославнскиите художници...*, 49.

⁴¹*Истио*, 49–50.

⁴²К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 175.

⁴³Надеждино писмо Јакопичу од 9. септембра 1906, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 266 и 267.

⁴⁴Ст., *Одбор за организацију уметничких полова Србије и југословенства*, Дело, књ. 69, 1913, 155–157.

⁴⁵К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 266.

⁴⁶Надеждин допис уз писмо Јакопичу од 28. октобра 1906, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 268.

⁴⁷Надеждино писмо Јакопичу од 28. новембра 1906,

цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 269.

⁴⁸Јамино писмо Јакопичу од 23. фебруара 1907, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 270.

⁴⁹*Изложба југословенске колоније*, Вечерње новости, Београд, 7. II 1907.

⁵⁰Надеждино писмо Јакопичу од 28. новембра 1906, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 269.

⁵¹Грохарево писмо Јакопичу од 11. јануара 1907, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 270.

⁵²*Исто*, 269.

⁵³Грохарево писмо Јакопичу од 11. јануара 1907, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 269.

⁵⁴*Бранково коло*, св. 7, Карловци, 1907, 190.

⁵⁵Грохарево писмо Јакопичу од 11. јануара 1907, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 270; *Изложба југословенске уметничке колоније*, Бранково коло, св. 7, 1907, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду 1904–1911*, огласи / каталожки подаци / прикази / критике, II, Народни музеј, Београд МСМХС, 30–31.

⁵⁶*Изложба југословенске уметничке колоније*, Вечерње новости, 7. II 1907, цитирано према: М. Коларић, наведено дело, 30.

⁵⁷*Изложба југословенске уметничке колоније*, Бранково коло, св. 7, 1907, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду 1904–1911...*, 30–31.

⁵⁸*Изложба југословенске колоније у Београду*, Обзор, бр. 51, 1907, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 271.

⁵⁹В. Р. Петковић, *Изложба југословенске уметничке колоније у згради Народнога музеја*, Нова искра, 1907, бр. 2, књ. IX, 62–63, објављено у: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 36–38.

⁶⁰Б. Поповић, СКГ, књ. XVI, 1906, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 21–24.

⁶¹Коређо [Б. С. Николајевић], *Књижевна-уметничка хроника*, Видело, бр. 7, 1906; Чернини, *Са наше сликарске изложбе*, Вечерње Новости, Београд, 10. IV 1906; Г. П. Ив. [Герасим П. Ивезић], *Кроз сликарске изложбе*, Нова искра, бр. 6, 1906, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 11–28.

⁶²К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 273.

⁶³Б. С. Николајевић, СКГ, књ. XVIII, Београд 1907, 208–212, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 31–34.

⁶⁴М. Миловановић, *Изложба Југ. колоније*, СКГ, књ. XVIII, 1907, 208, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 274.

⁶⁵Ј. Дучић, *Верујем у Бога и у Српство*, Дивит, Београд 1999, 78.

⁶⁶Г. А. Матош, *Изложба југословенске уметничке колоније у Београду*, Хрватска смотра, Загреб 1907, 372, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 39–47.

⁶⁷Вечерње новости, 7. II 1907, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 30.

⁶⁸Г. А. Матош, наведено дело, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 39–47.

⁶⁹*Изложба Југословенске уметничке колоније*, Бранково коло, књ. 7, 1907, 190, цитирано према: М. Коларић, *Изложбе у Београду...*, 31.

⁷⁰К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 169.

⁷¹Надеждино писмо Јакопичу од 3. јуна 1908, цитирано према: К. Амброзић, *Прва југословенска...*, 277.

⁷²*Исто*, 279.

⁷³*Исто*, 262.

⁷⁴В. Новак-Оштрић, *Друштво хрватских уметника Медулића*, Загреб 1962.

⁷⁵*Нејманаџком времени и пркос, каталог изложбе Медулића* (Загреб 1910).

⁷⁶*Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle Belle arti del regno di Serbia* (Београд 1911).

⁷⁷Д. Тошић, *наведено дело*, 109.

⁷⁸*Четврта југословенска уметничка изложба*, Београд 1912, 29.

⁷⁹Н. Петровић, *Са четврте југословенске изложбе у Београду*, Босанска вила, год. XXVII, бр. 11–12, Сарајево 1912, 178.

Светлост у мраку Првог светског рата

„Онда кад се опали организам предаје трулежи и претварању у ништа, једни кичицом а други речју и словом остадоше духом, идејом и мислима својим међу нама вечно, да с нама живе и да нас преживљују.”

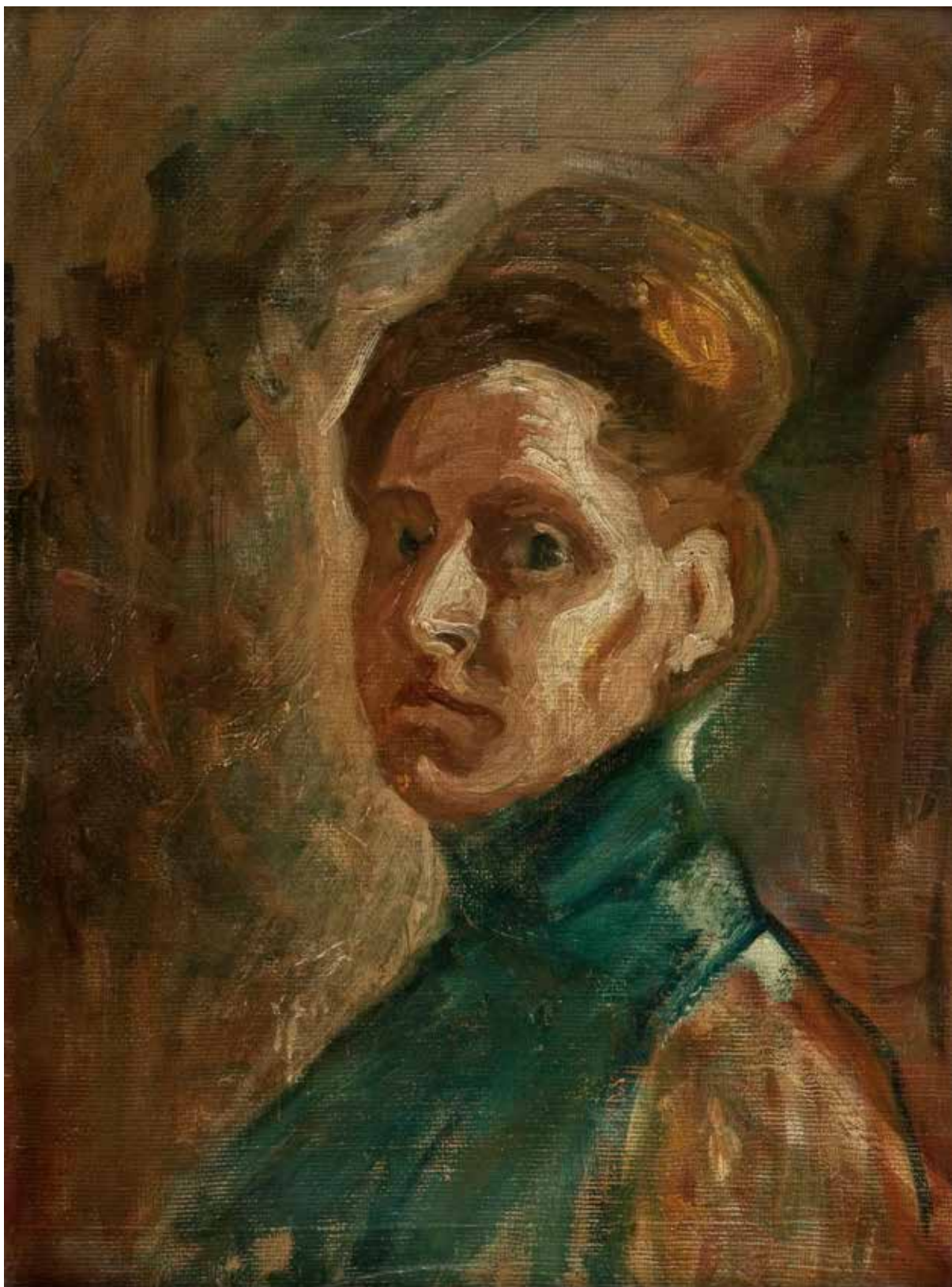
(Надежда Петровић, 1904)

Ко заслужује сећање? Да ли ратове треба да препустимо проклетству спомена? Да ли музе окружене оружјем заиста ћуте? Да ли безнађе одвраћа од уметности? Да ли су уметницима за узлете потребни идеални услови? Да ли разарање зауставља стварање? Да ли постоји погодно време за уметност? У којој мери опште одређује лично? Колико лично утиче на опште? Да ли појединац има обавезу према држави? Да ли држава може да се одужи појединцу? Да ли сведочења уметника у односу на кључне догађаје потврђују или оповргавају историчари и они који претендују да то буду? Да ли нехуманост убија веру у људе? Да ли уметност може да помогне напретку човечанства? Питања су бројна, а одговори различити. Једина је истина да прави творци собом носе и морају да испоље све што имају, осећају, знају и могу. Надежда Петровић је све чинила у сагласју са својим светоназором: „Уметници морају бити велики учитељи не само свог но свију народа, не само свог но свију столећа, племенитост њихова мора бити безгранична онако као што је природа безгранична у богатству и узвишености.”¹ За њих нема времена ни невремена, у филозофском и физичком смислу. Они се и опиру и прилагођавају околностима, трпе и пате, верују и сумњају, али увек зраче. Савременици често нису разумели њихове естетичке постулате, који су накнадно тријумфовали као непобитне истине и узор. Њихова дела су и савремена и свремена.

Предводници импресионизма у Србији нису дозволили да их зауставе убрзани ток историјских дешавања, неспремност многих да прихвате њихово опредељење, немилосрдна паљба из пера критичара, сиромаштво и ратови. Ни француски импресионисти нису наишли на

одобравање. Први пут су своја остварења представили (1874) на чувеној изложби Анонимног удружења уметника, сликара, вајара и гравера у париском студију Феликса Надара.² У истом простору, од истог цењеног фотографа, који се бавио карикатуром, сликарством, књижевношћу и публицистиком, исте 1874. године, краљ Милан Обреновић поручио је портрет. По свему судећи видео је револуционарну изложбу импресиониста и набавио неки од експоната за своју колекцију. Овај владар Србије и љубитељ уметности помиње се да је, као први монарх у свету, откупио импресионистичке слике. Он се међу првима „интересовао за Сезанове радове”,³ у доба када их селектори нису прихватили за изложбе, што је знак ликовне писмености и интуиције српског краља за оно што ће постати азбука уметности XX века. И галериста Амброаз Волар, заступник модерниста, издваја га као занимљивог купца и посвећује му пажњу у својој књизи *Сећања Ђрђевца сликама*.⁴

Водећи српски импресионисти родили су се после настанка *Импресије рађања сунца* (1872), Монеове слике по којој је правац и добио име: Надежда Петровић 1873, Милан Миловановић 1876, Коста Миличевић 1877. и Малиша Глишић 1886. године. Ово четворо челника српског импресионизма, били су добровољци у балканским ратовима и у Првом светском рату. Борили су се најпре за слободу од турске окупације, а затим помагали отаџбини да се одбрани од напада агресора. Били су хероји и директне или индиректне жртве планетарног сукоба који су иницирале земље предводнице савеза Централних снага. Надежда Петровић и Малиша Глишић умрли су у жеку јуначког супротстављања освајачу (1915. и 1916). Велика уметница била је сахрањена у Ваљеву, сада почива у породичној гробници на Новом гробљу у Београду. *Уморно шијело* најмлађег од апостола импресионизма у Србији, једног „од ријетко отворених и честитих људи, који је био добар и искрен, до претераности, предусретљив као нико, одан каквих је мало и вјеран пријатељима до смрти” спустили су у „дубоку раку” на нишком гробљу,⁵ којој се замео траг. Коста Миличевић, „мученик у животу, метеор у уметности сликарства [...] према коме су судба и људи били немилосрдни”,⁶ измучен, исцрпљен и заражен у рату, подлегао је болести на почетку мира (1920) и, у „необојеном ковчегу на слами”,⁷ сахрањен без икаквих почести. Милан Миловановић је, после прележаног пегавца и преживљених ратних недаћа, одустао од сликарства и посветио се педагогији (1920). Више није био способан да у свом стваралаштву нађе утеху нити да се, опхрван исувише тешким успоменама, ухвати у коштац са новонасталом ситуацијом. Момчило Стевановић оставио је опис овог скрханог човека и свог професора у Уметничкој



Надежда Петровић, *Аушопортрет*, 1907.



Милан А. Миловановић, *Аутопортрет*, 1906.

школи: „Године 1923 он се развео од жене, а потом одвојио и од деце. Његова глувоћа постајала је све тежа; несаница све упорнија; неодморени живци чинили су га раздражљивим. У његовим рукама није се гасила цигарета. Мршав, измучена лица, са кожом која је личила на збрчкану жуту хартију и од које је чудно одударала црвено-смеђа коса, остатак некадашње лепоте, он је фиксирао саговорника као да хоће да му упамти лик, напрезао се да прати покрете његових усана и одговарао му тихо, неким посусталим гласом који је изненађивао својим подрхтавањем.”⁸

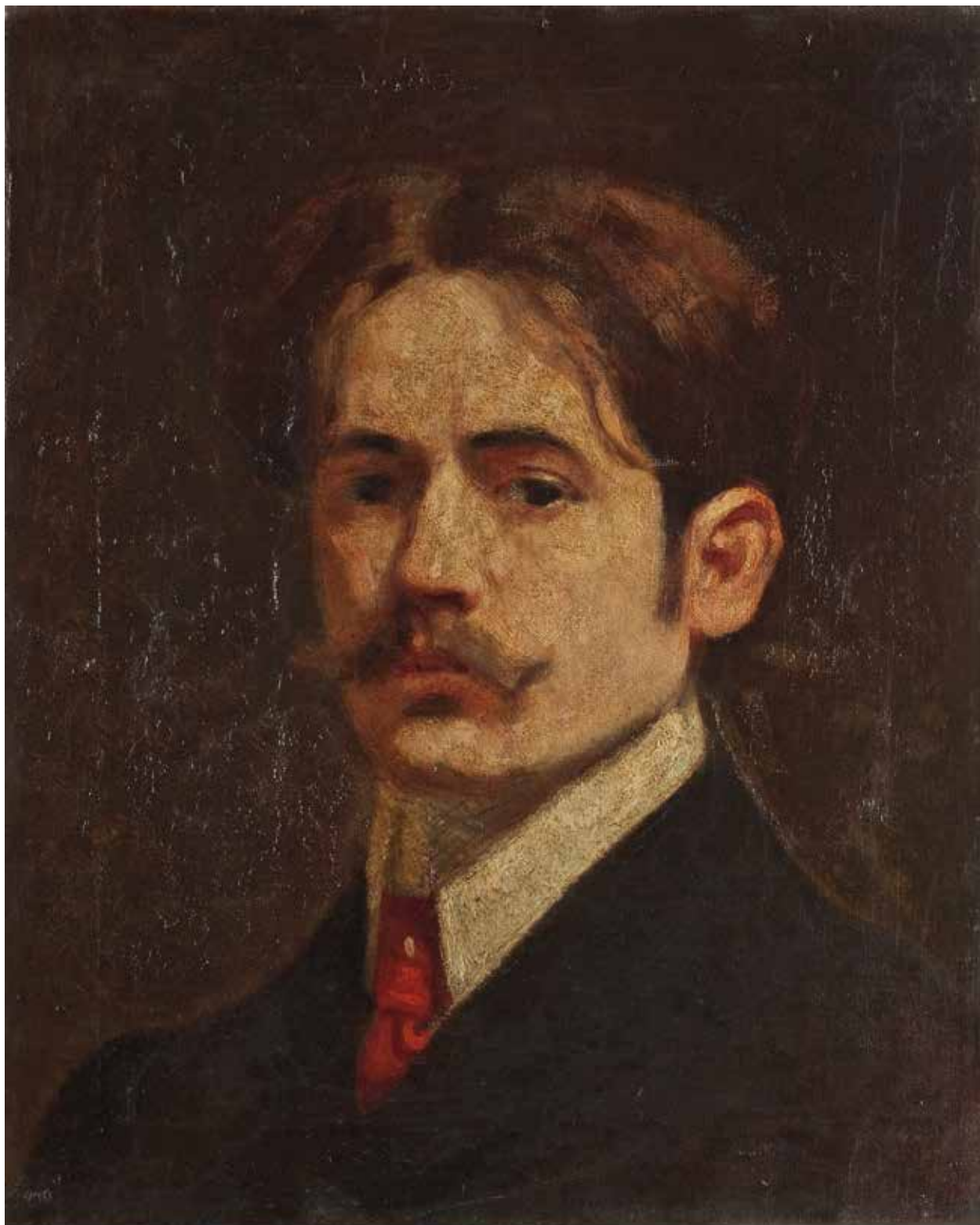
У време појаве импресионизма у Француској, у Србији је доминирао реализам, каткад са елементима историзма, углавном без социјалних тема. Његово трајање се, освежено поетикама симболизма, сецесије и пленеризма, продужило до краја друге деценије XX века. Главни представници овог правца добијали су награде, похвале и признања, успостављали су систем вредности као педагози, чланови селекционих комисија и жирија на престижним уметничким смотрама. Они су заузимали високе положаје у друштву и нешто лагодније живели од сликања портрета, икона и понеке историјске композиције по поруџбинама имућних грађана, цркве и државе. Задовољни постигнутим, без жеље и способности да крену даље, исувише верујући похвалама појединих стручњака и дивљењу љубитеља свог сликарства, несвесно су ушли у креативни ћорсокак. Остали су у заробљеништву сликарске фразе, вештине ради вештине, уобичајених мотива и тема.

Неки уметници су, полазећи од романтизма или реализма, стигли до натуралистичког импресионизма, односно најавили ток српске уметности који ће накнадно постати обележје прве две деценије XX века. Један од њих био је Ђорђе Крстић.⁹ Почетком девете деценије XIX века, пределима који се донекле везују за настојања Курбеа и припадника Барбизонске школе, он је наговестио оно што долази. Урош Предић, доајен тзв. академског реализма, часно је признао: „У оно време Ђорђа Крстића нису много ценили код нас. Кад сам се појавио са својим радовима на овој изложби (у Београду 1888, прим. Љ. М.), почели су да ме стављају изнад Ђорђа Крстића и тако је било још једно време после тога. Тек када је дошао импресионизам, када се обраћала мање пажња на форму, а више на боју, онда је Ђорђе Крстић стављен изнад мене и тако како је тада учињено остаће увек.”¹⁰

Ђорђе Крстић је врло важан за образовање водећих српских импресиониста. Окупљао их је око себе у кафани „Црни орао”. „Била је то чудна историјска подударност: Црни орао постао је српски Гербуа, а Крстићеви разговори о уметности оставили су на млађе дубоке последице,

као и Манеови пре Француско-пруског рата, деловали су снажно на младу генерацију, јер су је храбрили у настојању да створи своје сликарство. Група око Крстића, као и она око Манеа, урадила је што учитељи нису – смело се упустила у сликарско истраживање проблема које је поставила сунчева светлост”.¹¹ Главни представник реализма усмерио је младе ка раду у природи и коришћењу снажније колористичке оркестрације. Он је „звао ’шлингерајима’ прве радове наших београдских импресиониста и пленериста, то су у ствари била његова деца, која су само његов сликарски науч разрадила и одвукла до крајњих конзеквенција”.¹² Ове речи Вељка Петровића највише се дотичу Надежде Петровић која је под Крстићевим утицајем отишла у Минхен на даље школовање, где су пре ње ликовно образовање стицали многи српски уметници.¹³ Ту су, захваљујући својим професорима, откривали медитерански дух уметности, мада „немачки ’импресионизам’ (сами Немци га смештају у наводнике) остаје више ствар технологије него самог сликарског концепта”.¹⁴

Крајем XIX века у Србији је једино Павле Лагарић предвидео: „Импресионистима припада будућност у сликарству, као што и Вагнеровом правцу припада будућност у музици”.¹⁵ Ново се није тако лако примало. Прва самостална изложба Надежде Петровић у Београду (1900) изазвала је бурну реакцију конзервативног критичара Петра Одавића. Овај правник по образовању и дипломата по запослењу, поставио је питање: „Зар после рада на Академији, зар после дугог кретања међу радовима и старих и нових мајстора Госпођица не нађе бољих и лепших узора себи и својој одушевљеној младости, но ’импресионистичке’ радове, то болесно и труло схватање болесних и трулих мозгова. Зар после свакодневног посматрања божанствене игре светлости, којем посматрању и репродуковању као вештини Госпођица живот посвећује, – она не нађе, да данашњи артисти, у пуном јeku, и свога декадентства а и декадентског појма о Лепоме, у опште, боље осећају лепоту и поезију светлости но они пре њих!”¹⁶ За разлику од њега, непознат стручњак приметио је „вођење светлости и разређивање исте [...], постепеност у постизању јасности и чистоте у бојама [...] рад из најновије школе у сликарству.”¹⁷ У ратним страдањима и бомбардовањима Београда (1914, 1915, 1941, 1944) нестале су и ране слике ове значајне уметнице која је, судећи по освртима у штампи, промовисала импресионизам у Србији и повремено му се враћала. И њено рано стваралаштво, попут оног Милана Миловановића и осталих импресиониста, „поделило је судбину скоро свега онога што је у Србији створено од почетка овог [двадесетог, прим. Љ. М.] века па до завршетка ратова; у пустошењима, разарањима, евакуацијама – у двама инвазијама, оно је



Коста Миличевић, *Аутопортрет*, 1910.

већим делом уништено или погубљено.”¹⁸ На основу сачуваних, сазнајемо да је била ближа сецесији него импресионизму.

Надежда Петровић је ишла у корак са експресионизмом у Немачкој и Француској. Урадила је неколико слика које припадају овом правцу и тако се, од 1905, везала за матични ток уметности у метрополама европске културе. Она је претходно дала допринос сецесији и симболизму. Била је добро обавештена о уметничким актуелностима у свету и у исцрпном приказу *Четврте југословенске уметничке изложбе* објаснила: „Наједном створени су у Европи – нарочито у Француској, правци које назваше: примитивисте, фовисте, кубисте, футуристе итд. Сезан, визиониста Ван Гог, примитивац Гоген, праоци нових праваца побегоше из Париза, одоше у народ, у природу да стресу са себе онај снобистички осећај и шаблонско расцикулирање, којим се Париз почео гушити, да би своју уметност националисали и извели из оног уопштавања. [...] Где лежи истина, пита се уметник сваког тренутка, када импресивно представља природне моменте. Наука је притекла у помоћ и помогла, да на основу физичких и математичких закона решава и уметничке проблеме – кубизам и кубистички принципи нове уметности – производ је ове удвојене тражње – *researche*-а и помоћу математике објашњавање релативност естетичких појмова. Метафизика и позитивна философија пружају такође своју помоћ новаторима у њиховом сликању апсурдних хаотичних идеја и мисли којима се баве и решавају их футуристе. Овај и овакав покрет у уметности код нас још није нашао ни ослонца, ни људи, а свакако ни потреба, јер се ми још нисмо с једне стране измирили, а с друге стране завршили тражења у импресионизму”.¹⁹ Родоначелница модерне у Србији знала је важност достигнућа импресиониста који су предност дали визуелним сензацијама, чулном, тренутном, случајном, оном што пролази и остаје као неизбрисив утисак, односно промовисали сликање сонорним бојама испуњеним светлошћу пред чијом се снагом занемарује и разлаже форма.

Импресионизам је у Србију стигао заобилазним путем, углавном преко Немачке. Постао је општеприхваћен у средњој и источној Европи од краја XIX века и српски студенти су га, добро припремљени у тек отвореној (1895) и брзо угашеној (1900) Сликарској и цртачкој школи Кирила Кутлика у Београду,²⁰ прераслој у Уметничко-занатску школу, потом у Уметничку школу (1919),²¹ лако усвајали на академијама у Минхену, знатно мање у Риму, Паризу или неком другом центру.²² Прихватили су искуства Макса Либермана, Фрица фон Удеа и Вилхелма Трибнера, затим Ђованија Сегантинија и, коначно, Монеа, Писароа и осталих корифеја



Малиша Глишић,
1914. (цртеж Милоша
Голубовића)

чије су поједине слике могли да виде на изложбама у баварској престоници, Бечу, Венецији и другим европским градовима. Француски импресионисти су широм отворили нешто раније одшкринута врата модерне уметности. Одудевљени јапанским естампама и Швереловим оптичким



Коста Миличевић,
Женски портрет,
1914.

истраживањима, све више су славили светлост и све мање на палети мешали пигменте од 1860. године.²³ Није без основа ни тумачење нашег знаменитог сликара Саве Шумановића: „Техника импресиониста настала је на везиву, гоблен у своме основном издању био је основа импресионистичком сликању, прва основа нијансирања и дељења боја”.²⁴

Надежда Петровић луцидно увиђа да је Марко Мурат „ваздух и сунце схватио заиста уметнички”.²⁵ Према исправном суду Бранка Поповића, он је „неколико година пре Надежде сликао у Београду као што сликаху онда савремени француски сликари [...] само Мурат је био одвећ формалистички, класицистички и традиционалистички образован да би био у стању изградити једно сликарство убедљиве и расне савремености”.²⁶ То потврђује више слика овог Дубровчанина, минхенског ђака и

двадесетак година житеља Београда, посебно алегоријска композиције *Пролеће* (1894), тачније портрет сестре у пределу код којег је светлост подређена форми. За монументалну композицију *Улазак цара Душана у Дубровник* (1900), беспрекорно изведену у духу пленеризма са озбиљним приближавањем сецесији, добио је бронзану медаљу на Светској изложби у Паризу (1900) и похвале већине српских критичара, али и неразумевање Боже Николајевића: „Било како било, рленair, макар да у рукама великог мајстора може много да значи, он је ипак, ако се одвише примењује, нека врста болести као и подстрек сликарског декадентства – сецесионизам.”²⁷ Лазар Трифуновић беспрекорно прецизно дефинише: „[...] пленеризам је светлост доживео и сликао само у функцији предмета,



Надежда Петровић, *Тобџија*, 1914.

покушавајући да расветли слику али да сачува стабилност и чврстину форме, импресионизам је ишао даље, и напред и у дубину – он је мање бринуо о форми и о томе шта ће бити са обликом, а више како да ту силу, сунчеву светлост, ликовно организује и омогући њен самостални живот. И поред предисторије која им је заједничка, ова разлика између пленеризма и импресионизма изазвана је променом извора и подстицаја – пленеризам је остао под теретом минхенске концепције слике, импресионизам је успео да се тог терета ослободи и погледа даље и шире, према Француској и Италији, задржавајући из Минхена само сецесију, оно што је у њему било најнапредније.”²⁸

Српски уметници су, у првим годинама XX века, претежно одлазили на усавршавање у француску престоницу. Ту су похађали приватне академије, само је Милан Миловановић студирао и још једну диплому стекао на чувеном Бозару (*L'École nationale supérieure des Beaux-Arts*). Многи су у француским музејима и галеријама први пут видели слике великих мајстора минулих епоха и предводника нових тенденција, од којих су поједине познавали само са малобројних црно-белих репродукција. За њих је, нема сумње, био узбудљив сусрет са оним што су остварили Мане, Моне, Дега, Писаро, Реноар, Тулуз Лотрек, Сисле, Берта Моризо, Сера, Ван Гог, Гоген, Сезан и други представници импресионизма, односно понтилизма и постимпресионизма. Овај правац и његове варијанте текли су крајем XIX и почетком XX века упоредо са симболизмом, сецесијом, експресионизмом, фовизмом и кубизмом. Наши даровити почетници нису реаговали на трендове. Следили су свој сензибилитет, бојажљиво испитивали заоставштину импресиониста и тек по повратку у домовину почели у правом смислу да одају почит светлости.

Због разлика и специфичности уврежен је термин *српски импресионизам*. Он самосвојно наставља онај изворни и сведочи о распрострањености и трајању значајног и у свету омиљеног правца чију је суштину дефинисао Жермен Базен: „Постоји један импресионистички хуманизам који је заиста модеран хуманизам, онај о коме је сањао Бодлер. Ово сликарство представља човечанство ослобођено предачких опсесија, како религије тако и историје, а такође и метафизике. Као у јутро човечанства, човек приступа радостан, са осмехом, привучен светлошћу. Импресионизам је у уметности одраз овог филозофског става XIX века који је све своје поверење дао човечанству ослобођеном потчињености и зато способном да себи обезбеди срећу у врлини”.²⁹ Да већина човечанства није стремилa истим недостижним идеалима потврђују ратови којима обилује XX век. Била је то још једна од многих тако неопходних утопија.



Надежда Петровић, *Официр*, 1914.

Српски импресионисти су се, пре уписа на Академију, припремали у приватној сликарској школи Антона Ажбеа у Минхену.³⁰ Она је, према Надеждиним речима, била „Нојев ковчег или Вавилон људи и жена, типова и фигура, језика и раса, која је на разне начине и језике испољавао особине расне и националне, својих темперамената и карактера. Словенци, увек озбиљни и тихи, стајали су и радили за својим ногарима, цртајући огромне актове. [...] На знак једнога, сва тројица би савијали своје радове и уклањали се из радионице и њеног вечног шума кроз који се исто тако провлачио и сам професор Ажбе, најмањи растом а душом и учитељским способностима велики Словенац”.³¹ Овај уметник и педагог подучавао је, осим Ивана Грохара, Рихарда Јакопича и Матију Јаму, пионире импресионизма у Словенији,³² многе даровите младе људе из



Надежда Петровић, *Ваљевска болница*, 1915.
Музеј савремене уметности, Београд

Аустрије, Мађарске, Румуније и већине словенских земаља, од којих су славу стекли Василиј Кандински, Алексеј фон Јављенски и Ханс Хофман. Он их је саветовао „да сликају чистим бојама, без мешања, како би се сачувао утисак оптичког спајања”.³³

Код Ажбеа започета интернационална студентска пријатељства прерасла су и у потребу за заједничким појављивањем у јавности. Прилику за то дала је Прва југословенска уметничка изложба у Београду (1904), од које почињу токови модерне у Србији, као и пет наредних у Софији (1906), Загребу (1912), Београду (1912. и 1922) и Новом Саду (1927),³⁴ потом и многе друге уметничке манифестације у новооснованој Југославији. На овој смотри, онда најмонументалнијој на Балкану, са пописаних 458 експоната (према вестима и освртима у штампи и више од овог броја), импресионизам су заступали словеначки уметници. Надежда Петровић је одредила да су они „неоимпресионисти или поентилисти и импресионисти са својим натурализмом”, а у продужетку објаснила: „Импресионисти и поентилисти траже да у својим пејсажима хармоничним слагањем боја новом техником: тачкама, флекама, пругама, разбацавањем чистих боја, ваздух и снагу светлости новом техником представе.”³⁵ Богдан Поповић је учеснике из Србије поделио на старију и млађу групу „од којих прва не зна шта је модерно [...], а друга – у којој су гђа Вукановићка, гг. М. Мурат, Р. Вукановић, и П. Вучетић – иде, напротив, за оним што је данас најмодерније, за проучавањем светлости, бележењем њених промена, прелива, одблесака, и вредности”.³⁶

Старији српски уметници суштину нису нашли у спектралним бојама него у теми, садржају и форми. Њихов вршњак Божидар Карађорђевић, унук војда Карађорђа и капетана Мише Анастасијевића, од најраније младости Парижанин и грађанин света, који се уметношћу бавио „као пријатељ уметности, не као уметник по занимању”,³⁷ изложио је пределе са акварелски лаким, лазурним одблесцима на води у првом плану,³⁸ који упориште имају у импресионизму.

Богдан Поповић од млађих није поменуо Малишу Глишића, који је, по мишљењу Драгутина Тошића, „у српском сликарству обистинио прво импресионистичко дело”.³⁹ Овај најмлађи учесник јесте искорачио ка импресионизму, али није се удубио у разрешавање проблема светлости (*Таш.мајган*, 1904). Зато нам се чини да Трифуновић није у праву када каже да је ова слика у „чистом облику изразила све особине импресионистичког сликарства: расветљену палету, плаве сенке, слободан потез с густим слојевима и изразиту склоност ка сликању атмосфере”.⁴⁰ Исти историчар уметности је, прочитавши у сигнатури четворку као седмицу,

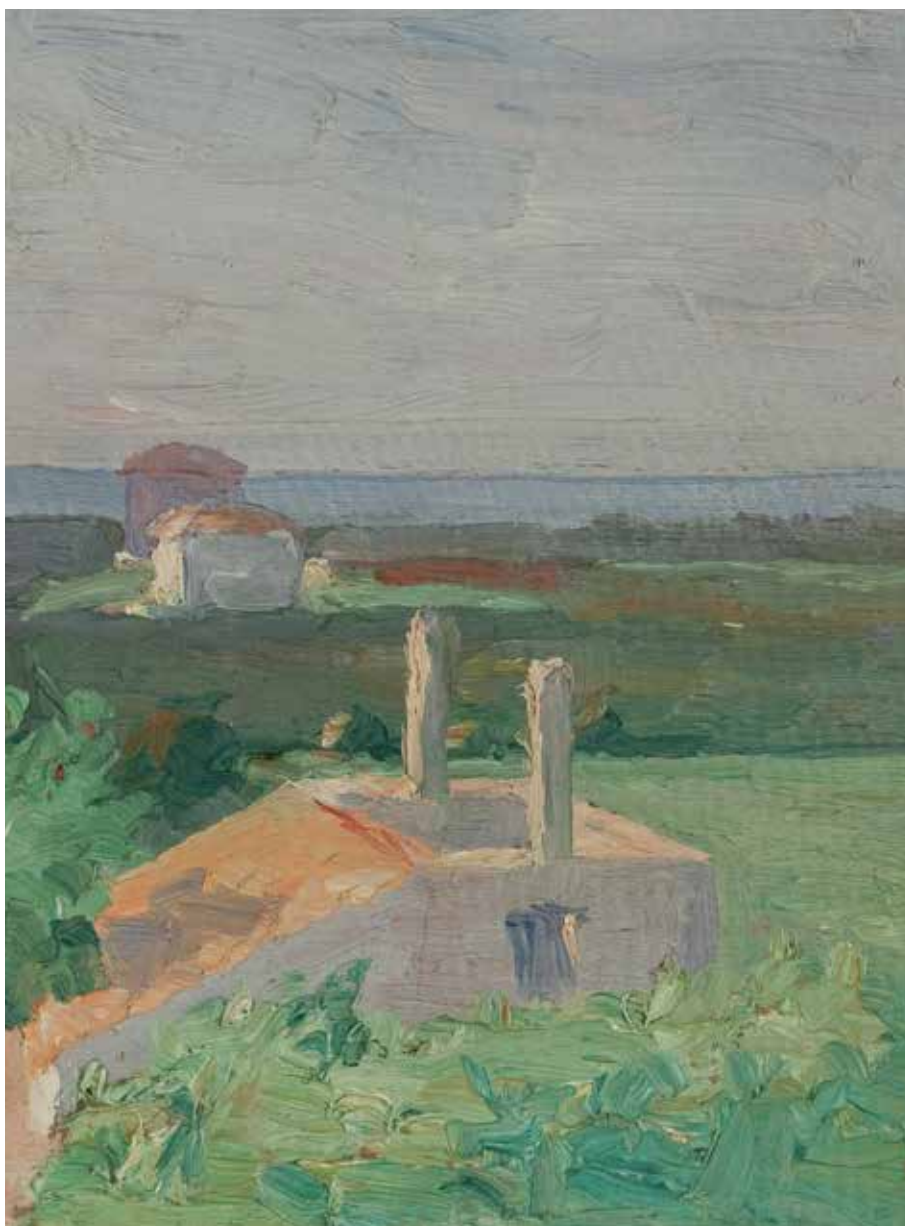
Глишићев београдски мотив грешком сврстао тамо где не треба, у „прве праве импресионистичке слике”, заједно са *Дерељијама на Сави* (1907) Надежде Петровић и *Мосћом цара Душана у Скопљу* (1907) Милана Миловановића,⁴¹ од којих зачуђујуће зрело и узбудљиво до 1920. године буја импресионизам у Србији.

Стручњаци су превидели да је импресионизам на Првој југословенској уметничкој изложби, од српских уметника најавила и Надежда Петровић. То је учинила сликом коју чува Народни музеј у Београду (*Жетва*, 1904), без обзира на то што у њеном левом углу стоји: НП 1905.⁴² Утврдили смо да је овај запис накнадно додао неко од чланова породице, можда сестра Љубица Луковић, највероватније у жељи да потврди ауторство. Ни Катарина Амброзић није прихватила аутентичност потписа и датације коју је померила у 1902, мислећи да су приказани немачки сељаци.⁴³ Са њом се сагласила и Лидија Мереник,⁴⁴ али жетеоци су обучени у српску народну ношњу,⁴⁵ што је и визуелно јасно и потврђено ауторовим записима на полеђини два пута: *Moisson en Serbie*,⁴⁶ затим на налепници под скраћеним називом *Жетва*, односно у приказу доле десно: *Ресник*.⁴⁷

Надежда Петровић се, убеђени смо, придржавала препорука из писма добијеног од Одбора, посебно „да се при изради нових дела за ову изложбу има на уму циљ и задатак њен, за шта би из појмљивих разлога веома корисно било кад би г. г. уметници слали такве своје радове у којима би се огледале не само индивидуалне особине појединих уметника, него и историске и модерне особине онога народа и свога краја, којима дотични уметник припада”.⁴⁸ Овај савет подудара се са оним за шта се непрекидно залагала и пет година касније написала: „Да уметност цвета треба да добије надахнућа од природе, слободе и народа у коме [уметник] живи и твори”.⁴⁹ Зато је поштовала то што су сугерисали чланови Одбора, угледници и њени уважени пријатељи, између осталих директори Народног музеја, тадашњи Михаило Валтровић и будући Милоје Васић.⁵⁰ Одајући почаст природи, стваралачкој слободи и народним рукотворинама, ушла је лако и спонтано у токове модерне.

Даровити песник Владислав Петковић Дис није се прославио као критичар оценивши да је *Жетва* без вредности.⁵¹ За разлику од њега, словеначки књижевник и публициста Јосип Регали Север исправно је и без двоумљења потенцирао: „Највећи таленат међу модерним, таленат изузетног значаја и необичне енергије, без манира, је Надежда Петровић – која је на жалост изложила само *Жито* [то јест, *Жетву*]. Сигурна у себе она пушта да је води само њен геније без обзира на мишљења која су јој супротна”.⁵² Трифуновић је, репродукцијом у књизи *Српско сликарство*

1900–1950, потврдио да овај предео, који одише врелином летњег дана и антиципира импресионизам у Србији, припада врхунским дOMETИМА и заслужује место у најселективнијим антологијским изборима. Вера Ристић је исту слику уврстила у изложбу Пленеристи и импресионисти (1967), приређеној у Београду и више градова широм Србије и некадашње Југославије, затим и у Југословенски импресионисти из Народног музеја у Београду (1988–1989), која је гостовала у ХанOVERУ, Осијеку, Пули и Марибору.⁵³



Несумњиво је Надежда Петровић на Првој југословенској уметничкој изложби представила само једну слику зато што се, после повратка из Минхена, крајем 1902, пре свега предала хуманитарном и патриотском раду, а с тим у вези и оснивању Кола српских сестара. Из те године скоро да нема њених сликарских радова, али има много корисног за ослобађање Срба и других јужнословенских народа. Она се увек придржавала онога што је у својој деветнаестој години изабрала за животни мото: „Не говори ништа, што не би хтела или могла и сутра да пофториш”.⁵⁴ Време није оповргло оно што је савесно и одговорно урадила, казала или написала.



Милан А. Миловановић, *Српски официр*, 1915.



Милан А. Миловановић,
Парк Пинчо у Риму, 1916.

Када је, 1902. године, почео Бурски рат, вођен између Бурга (холандских досељеника у Јужној Африци) и Енглеза који су успели да прошире своје колонијалне поседе и припоје Бурску Републику Британској империји, Надежда Петровић је студирала у Минхену и реаговала: „Заиста је жалосно да се сада, када се у Трансвалу сиротим Бурима стежу руке и узима слобода, дакле да се онда овде сликарима закони пишу. Но тако је: докле се на једној страни чује јаук рањеника, с друге се брину о уметности”.⁵⁵ Када су словенски народи под турском окупацијом кренули да раскину столетне ланце ропства, она је на великом женском митингу изговорила: „Па шта хоће од нас бес турске трулежи и шта Европа која у својим недрина милионе својих рођених синова радника експлоатише за рачун силних богаташа и аристократије. Зар се ми смемо надати да ће нам просвећена Европа дати помоћ [...] Зар је њој стало до неколико милиона Срба и других Словена [...] Отресимо се старог немара, растресимо ланце нехата, приберимо се... На заједнички посао, пригрлимо општу ствар као своју рођену [...] Закунимо се да ћемо друштво одржати са његовом патриотском сврхом док и једна Српкиња траје.”⁵⁶

Надежда Петровић је 1903. године четири недеље обилазила Македонију и Стару Србију – касније познату под називом Косово и Метохија, „носећи помоћ тамошњем становништву, настрадалом од обесних турских и арнаутских аскера и зулумћара”.⁵⁷ О томе шта је све видела и



Милан А. Миловановић, *Предео са Кајрија*, 1917.

доживела сведочи и мали фрагмент њеног говора на митингу: „Четрдесет села кичевских и тридесет осам села дабарских је уништено, људи поклани а жене и кћери и деца обешчашћени од бестидних Турака. Стид и срам за XX век, век цивилизације, век еманципације женскиња.”⁵⁸ Написала је своју прву и једину позоришну драму чији се сиже наслућује из неколико реченица: „Оче благослови ме, ја одох у гору, одох, да с пушком у руци чувам част, образ, живот и огњиште дома мога и браће моје. [...] Заклињемо се спасењем душа својих, својим животом, отацтвом, да ћемо се борити за слободу рода свога, крв своју проливати за спас отаџбине своје. [...] ти споменици су потребни нама, они су нам доказ нашег Господства наше старе славе. Сви можемо изгинути али наше споменике морамо сачувати.”⁵⁹

Уз све активности, Надежда Петровић је радила и као учитељица цртања у Вишој женској школи у Београду. Кућа њене породице била је стециште уметника који су се, као и она, залагали за братство јужнословенских народа и приложили радове за Прву југословенску уметничку изложбу. Урадила је неколико ремек-дела на породичном имању у Реснику. Међу њима се истиче предео са називом овог села надомак Београда (*Ресник*, 1904), који је заснован и на сецесионистичким искуствима и на елементима импресионизма. Надежда Петровић се формирала међу оснивачима минхенске сецесије, посебно под утицајем Јулиуса Екстера. Са својим професором сликала је у околини Минхена и сећала се његових поука, посебно ове: „природа је велика, дубока неисцрпна књига, посматрајте је, учите је читајте; тамо ћете наћи одговора на сва ваша питања, као и прекоре на све оно што не ваља”.⁶⁰ У баварским шумама се сусретала са члановима колоније Нови Дахау, у чијим „пејзажима и људским ликовима се, ако изузмемо њихову и даље присутну везу са природом, истичу равне орнаменталне тенденције Југендстила”.⁶¹

Почена овим искуством, Надежда Петровић се приклонила сецесији. Лазар Трифуновић исправно констатује да је овај правац њој одговарао по темпераменту и жељи да досегне нову уметност: „Она је сама по свом карактеру прави тип сецесионисте: револуционар и организатор, проповедник и патриота, романтичар и занесењак, она путује, ратује, окупља уметнике, ствара колоније, бори се са званичницима, на моменте се чини да јој је организација важнија од сликарства. Уметнику таквих особина сецесионистички покрет Средње Европе могао је да пружи смисао, утолико пре што је то сликарски блиско оној уметности коју је она предосећала и тражила као свој пут. Надежда је у импресионизам дошла из сецесије, као што је сецесија у Европи изашла из

импресионизма, – сецесија се налази у свим фазама њеног дела [...], у многим пределима, сецесија је чак подлога и њеним париским сликама. Сецесија и импресионизам су два битна Надеждина опредељења и од фазе Ресника то се двојство расцветава и развија”.⁶² Надежда Петровић је организовала рад Југословенске уметничке колоније (1905), затим и изложбу њених учесника у Народном музеју у Београду (1907),⁶³ на којој су представљене и експресионистички и импресионистички радови који се везују за појаву модерне.

Искре импресионизма јесу и париски мотиви Милана Миловановића. Мада припадају академском периоду овог уметника (1895–1906) и потичу из Париза, они антиципирају будуће усмерење српске уметности. „У тим тако ретким и драгоценим делима бљесне понекад асоцијација на Короа или Монеа”,⁶⁴ на првом код нешто чвршћег и конкретнијег славо-лука (*Карусел*), на другом по суптилности колористичког регистра, превођењу и редуковању мотива у законе пиктуралне грађе код украсне саксије са цвећем на огради барокне Фонтане Медичи (*Ваза у Луксембуршком иарку*). Надежда Петровић се годину раније нераскидиво спојила са токовима експресионизма, нешто касније и фовизма. Тако је и портрет своје најдраге сестре, који се помиње као један од најзначајнијих у њеном импресионистичком периоду,⁶⁵ исказала своју притајену експресивност (*Аиђа*, 1906).

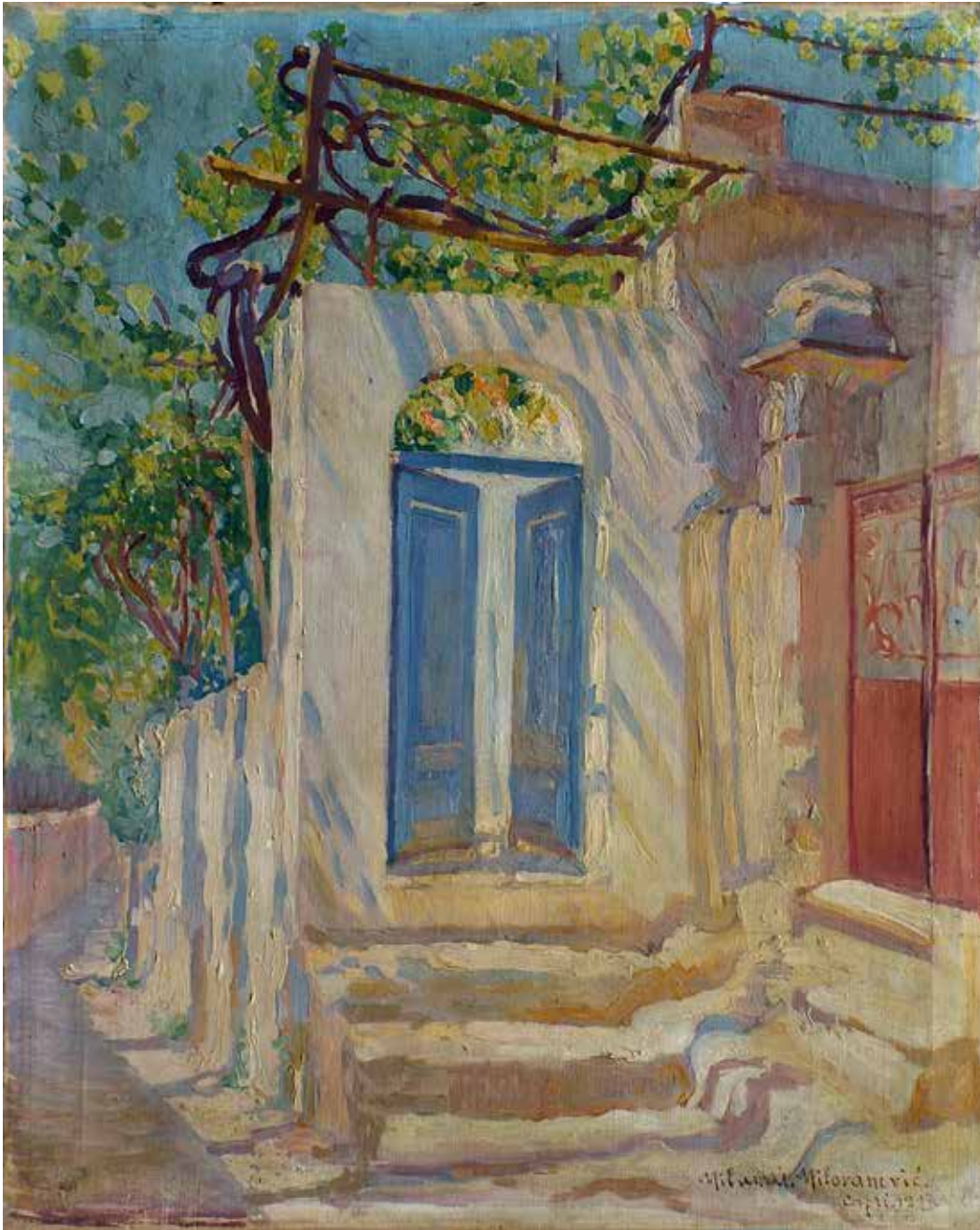
У години настанка ових слика Аустро-Угарска је увела трговинске санкције Србији, које су трајале до 1911. године. Та нехумана политика кажњавања невиних држављана ради остварења себичних циљева примењује се и данас, а уметници су је прозрели и презрели. Матија Јама је, са Друге југословенске уметничке изложбе у Софији (1906), послао извештај Рихарду Јакопичу: „У Србији све се меша. Чуо си о афери крон-принца, хтели су неки да збаце краља Петра. Мени се чини да је Петар поштењачина, који сасвим право југословенски мисли, непријатељ је Германа и да би волео да се Југословени уједине. Зато је он велики трн у оку Аустрије и Немачке, и зато они тако шире незадовољство против њега, и можда ће га на крају свргнути са престола и на њега поставити принца као што је Фердинанд, бугарски кнез, који се ни на какав начин не би хтео Аустрији или Немачкој да замери. Он бежи кад Југословени стижу и подсмева се Југословенској идеји тако што шаље телеграм, како то је било на отварању изложбе: Ја поздрављам ту најновију 'тезу-хипотезу'. Мислио је на југословенску идеју. Такви комедијанти су врло вољени и не шкоде никоме. Петар је пак опасан, јер је васпитан у француској војсци и рођен је Словен.”⁶⁶ Тако се српски импресионизам непрекидно разбуктавао у



Милан А. Миловановић,
Тераса у сушionу, 1917.

напетим ратним условима почев од овог тзв. царинског рата преко балканских ратова до Првог светског рата и крешенда у увертири другог светског мира који неће дуго трајати и завршиће још суровијим глобалним сукобом који је иницирала и уз геноцид спровела Немачка.

Лазар Трифуновић српски импресионизам дели на „две фазе: прву која траје од 1907. до 1915. године, односно до Надеждине и Глишићеве смрти,⁶⁷ и другу која се развија од 1916. до 1920. године и обухвата дела медитеранског циклуса, насликана на Каприју, Крфу и у околини Дубровника.⁶⁸ Исти познавалац српске уметности означио је ова два раздобља као истраживачко и класично, а њихове суштине језгровито објаснио: „Прва фаза је сва у експерименту и напетом тражењу, у њој



се укрштају утицаји Минхена, Париза, Италије, Прага, Кракова, Русије, али њу најснажније прожима дух сецесије, и то онај њен романтичарски, антиисторијски и антикласични талас који је дошао са знамењем природе и реформаторске улоге уметника, – друга има класичан карактер, зрелост, стилску прочишћеност и блиска је по духу француском импресионизму, мада је изградила свој лични и самостални израз. Између 1907. и

Милан А. Миловановић,
Плава врата, 1917.



Милан А. Миловановић,
Тераса сликара Бузеја,
1917.

1915. импресионизам се развија у узбудљивој атмосфери политичких и друштвених криза, припрема за рат и првих победа српске војске; између 1915. и 1920. у трагичном поднебљу рата и изгнанству, у збегу, на острвима рана, мучеништва и лечења”.⁶⁹ Сматрамо да је година одласка уметника у рат (1914) природнија граница између првог и другог раздобља српског импресионизма, тим више што се сада поуздано зна да је Глишић

умро 1916, премда и смрт Надежде Петровић јесте озбиљна прекретница и ненадокнадив губитак.

Момчило Стевановић насловом *Време импресионизма од београдске изложбе до сарајевског аџенџија*,⁷⁰ помера почетак овог правца у 1904, а ток прати до 1914, без обзира на то што се и после тога успешно наставља. Према Станиславу Живковићу импресионизам у Србији „у својој раној фази, између 1906. и 1912. године, претежно је био младачко одушевљење сликарског нараштаја у припреми [...] пуни размах доживео је после Четврте југословенске уметничке изложбе 1912. године, дакле у време кад је започео балкански, а одмах затим и Први светски рат. [...] Зачудо, зрелост и свој врхунац овај сликарски правац достигао је у окупираном Београду и ратном избеглиштву, кад је у дубокој анонимности настајао читав један бриљантан опус”.⁷¹ Према мишљењу овог дугогодишњег истраживача токова модерне, српски импресионизам почиње повратком Милана Миловановића у Београд „са два минијатурна платна – *Карусел и Ваза* и *У Луксембуршкој баши*”. Он је превидео да се, 1900, у освртима на изложбу Надежде Петровић помиње импресионизам и да су она и Малиша Глишић на Првој југословенској уметничкој изложби показали слике које исјавају светлост.

Импресионизам има предисторију у Србији, али његово зрело доба заиста креће од 1907. године. Надежда Петровић је извела капитално дело испуњено светлошћу (*Дерељије на Сави*) и достигла непосредност и етеричност, које је остварио Моне код *Импресије рађања сунца*. Одајући почаст овом корифеју, код којег није успела да оде на усавршавање,⁷² насликала је сестру Анђу у пределу (*Жена са сунцобраном*, 1907), Преузела је композиционо решење и став фигуре са истоимене Монеове слике из 1886, не и флуидност ваздуха и од светлости разуђену форму. Њен дијалог са великим мајстором изнедрио је вредно дело које Петер Фаишт издваја јер поседује најчистије вредности импресионизма.⁷³

Са путовања по Италији (1907), Надежда Петровић донела је светлошћу обасјане мотиве који обогаћују српски импресионизам, између осталих и једно од знамења античког Рима (*Колосеум*). Врхунске резултате достигла је и пределима из Србије, код којих доминирају ритам широких потеза, богата рељефна фактура и пиктуралност (*Предео с колибом; Село; Предграђе*, све 1907) или нешто рационалнији приступ полазишту чије је крајњи циљ ода светлости (*Караула на Сави*, 1908).

Надежда Петровић је портрете својих драгих рођака и пријатеља оплеменила силином емоција. Поштовала је природом одређена својства и задржавала право да дело гради искључиво по законима уметности и

сопственом доживљају. Различитом пиктуралним садржајима, у зависности од тренутног утиска и расположења, забележила је више пута лик своје љубимице Анђе. Приближавала се импресионизму, али није се удаљила од експресивне природе и сестринске нежности (*Сестрин портрет*, 1907). Славећи светлост није растакала него је наглашавала форму и тежила симболистичкој мистичности (*Портрет сестре Анђе*, 1908). Одјецци симболизма примећују се у атмосфери широко сликаног предела (*На Дунаву*, око 1907). Вешта уметница је избегла замку заласка сунца. Обрађујући управо овај мотив, просијавањем последњих зрака у сутон, спајањем неба и земље у вечну хармонију, упутила је у тајновитост природе и, сасвим несвесно, опет се повезала са својим узором Монеом, тачније са његовом сликом *Вуча брога* (1864).

Надежда Петровић је елементе симболизма унела и у неке композиције које припадају њеном импресионистичком раздобљу. Она је живела поред Палилулског гробља на Ташмајдану. Зато је узвишеним миром прилазила овом мотиву и као детаљу и као целини по себи. Мушким и женским актом, односно умноженим загрљеним љубавницима који се губе у мраку пећине, подсетила је на ерос и танатос (*Осврво љубави*, 1907/1908). Гробље на врху није упориште него извориште њене иконографије. У недокучивим просторствима одвија се спокојан живот о којем је могла само да сањари. Као да је фрагмент ове, по димензијама једне од својих најмонументалнијих композиција, искористила за предео испуњен златастом светлошћу (*Старо београдско гробље*, 1908), са намером да подсети на своје веровање: „Онда кад се опали организам предаје трулежи и претварању у ништа, једни кичицом а други речју и словом остадоше духом, идејом и мислима својим међу нама вечно, да с нама живе и да нас преживљују.”⁷⁴

Милан Миловановић се вратио у Београд крајем 1906, а од марта следеће године (1907/1908, затим 1909. и 1910) обилазио је српске крајеве под турском окупацијом, такође Хиландар и Свету Гору, са задатком да испита и сними старе српске споменике, потом и да рестаурира живопис.⁷⁵ Он је то сматрао својим националним радом. Истицао је да се суочавао „са сталним опасностима по живот”, а да су та путовања имала „више комитски но уметнички карактер”.⁷⁶ Није заборавио да су, четири године раније, у истим крајевима као комите заједно погинули његови рођен брат Светозар и брат од стрица Живојин.⁷⁷ У уметности је нашао уточиште. Слике испуњене треперењем светлости, које је извео уситњеним намазима звонких пигмената, заузимају високо место у његовом опусу и српском сликарству (*Манастир Хиландар; Чемпреси; Марина; Мојив*

из *Свете Горе* – баржа; *Црква Светеи Васиљија*; *Хиландарска ћелија*; *Маслине*, све из 1907). Вредношћу се издваја предео (*Мост цара Душана у Скопљу*, 1907) који указује на то да су и њему Монеова достигнућа била добро позната. Миловановић је динамиком брзих потеза, игром одблеска и љубичастих сенки дао еталон српског импресионизма.

Милан Ђурчин је о Миловановићу изрекао суд који није у це-



лости тачан: „Миловановић је врло неједнак, управо као да их има два сликара у њему једном: један се поводи за јефтиним импресионизмом најпретеранијих сецесиониста, те слика једно немогућно загасито плаво море и исто тако немогућно обојене стене у њему, натичући се с Надеждом Петровићевом, чије су слике још једнако немогуће, и ако можда нешто мање него досад; други је поштен сликар са лепим талентом и добром школом, чија је снага баш у светлим бојама, које трепере на

Милан А. Миловановић,
Кашеграла у Анакарију,
1917.

сунцу, кад се зраци одбијају о кубета и о шарене зидове светогорских манастира, или кад играју по ваздуху као прах око куполе Свете Марије della Salute у Млецима. Тај други Миловановић нека угуши оног првог, и нека нам да живописни албум Свете Горе и српских манастира, с којим ће стати у ред наших бољих уметника; он има свакако највише изгледа за то међу својим млађим друговима на овој изложби.”⁷⁸ Уместо да похвали колористичку жестину и наклон ка фовизму, критичар застарелих схватања препоручио је младом уметнику да се одрекне потребе спајања са својим временом. Поменути опис у потпуности одговара пределу из Народног музеја (*На обали код Хиландара*, 1907), који је откупио и свом роду завештао са знатним сегментом своје пребогате Збирке Јоца Вујић из Сенте, велепоседник и оснивач Музеја са својим именом. Овај наш највећи дародавац и добротвор, који код нас слови као један од првих купаца импресионистичких слика, слао је конвоје хране српској војсци у Првом светском рату. После оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године постао је народни посланик.⁷⁹ Чини се да је Миловановић уважио Ђурчинову сугестију пошто више није експериментисао (*Грачаница*, 1908; *Зидине доњеј града са кулом Небојшом*, 1910). Он је до краја остао одан импресионизму.

Миловановић је објавио шест текстова о уметности у којима није обзнањивао ни политичке ни уметничке ставове. Ипак, поводом Изложбе југословенске колоније у Народном музеју, огласио се примедбом која је упозоравала: „Пре него што се и покушало заједнички радити, наши су се уметници организовали са Југословенима и то у цели, служећи више савременој политичкој амбицији, од које неће имати велику корист уметност ни једног југословенског народа, а специјално ми Срби поднећемо највећу штету, експлоатишући на тај начин младу неразвијену уметност.”⁸⁰

За разлику од њега, Надежда Петровић је сматрала да југословенство никако не угрожава ниједан јужнословенски народ, него им помаже да сачувају идентитет и одупру се германизацији и потчињавању великим и моћним нацијама. Ова уметница је постала персонификација и уметника и уметности у Србији. Она потиче из часних породица које су, делатношћу својих најугледнијих чланова, ушле и у српску историју. Поменућемо њој најближе: оца Димитрија – Миту Петровића, аутора студије *Финансије и установе у обновљеној Србији* (1897), народног посланика, председника Пореске управе и колекционара старих докумената; брата Растка, који је као један од 1300 каплара прешао Албанију, доспео до Француске и на Сорбони стекао диплому правника, једног од

најзначајнијих српских писаца XX века, одличног ликовног критичара, дипломатског службеника по запослењу; брата Владимира, добровољца погинулог 1915; ујака Светозара Зорића, професора Велике школе, акварелисту и њеног првог учитеља сликања; Светозара Милетића, лидера Срба у Српској Војводини, ујака и васпитача њене мајке која је својој деци пренела највиша хуманистичка начела, правдољубље, потребу за истином и слободом.

После анексије Босне и Херцеговине, застрашујуће извршене као поклон цару Фрањи Јосифу поводом шездесетогодишњице његовог доласка на престо, Надежда Петровић је оштро протестовала на митингу у Београду: „Сестре и браћо, 1878. године Европа је Берлинским уговором заболо нож у срце српства, двома најлепшим покрајинама, Босни и Херцеговини. Наместо да је још онда оставила народу слободно самоопредељење, она га је бацила у ново ропство... Скинула му је окове с ногу да би му лакше ставила ланце око врата. Треба да присилимо разбојничку нам отмичарку на поштовање наших националних интереса и слобода... Тридесет година, Босна и Херцеговина биле су поприште експлоатације Аустро-Угарске, народ је материјално исцеђен, понижен до животиње... Наша дужност је да их у свему одлучно и савесно потпомогнемо, свуда где наше помоћи потребују... Аустро-Угарска, а с њоме и Немачка, имале су од нас у економско-трговинском смислу доброг потрошача... У свим врстама њихових трговачких артикала. Од данас, сестре, наша је дужност да прекинемо са њима сваку трговинску везу, да их за њихову нечовечност и непоштење ударимо по кеси, која је њима много осетљивија од срца и душе... Објавимо бојкот Аустро-Угарско-Немачкој трговини.”⁸¹ О овом срамном чину и Лав Толстој је, подстакнут писмом осамнаестогодишње Анђе Петровић која га је замолила да се огласи, написао своју последњу књигу са насловом *О присаједињењу Босне и Херцеговине Аустрији*.⁸² Наводимо неколико реченица из њеног писма, јер упућују у срж проблема: „Подигните глас за слободу Босанаца и Херцеговаца! То су Срби, то су Јужни Словени, то су људи који су се вековима борили за очување своје самобитности. Ми Срби, схватамо сада, боље но икад, да стојимо пред понором који нас тајанствено вуче у своје дубине. На његовом дну нејасно светлуца зрачак – да ли избављења, да ли смрти; и ми се морамо бацити у тај понор са паролом ‘Слобода или смрт’; и обрести се између ужаса и спасења. Русија ћути. То страшно ћутање може да стаје живота цели народ. Је ли могућно да је велика Русија постала крвник и узрочник пропасти невиних Словена? Где је истински хуманизам? Где је човекољубиво, филантропско уједињење културних народа, ако се не чује ни један глас



Милан А. Миловановић,
Предео са Кайрија, 1917.

у заштиту Јужних Словена од германске најезде? [...] Страшно је када се у културном веку мора проливати крв за своја права. Нека Европа чува интересе германских народа и Турака, а херојска Србија ће без страха кренути у рат.”⁸³

Поводом исте неправде нанете вишенационалној Босни и Херцеговини Надежда Петровић је пророчки поручила свом пријатељу Ивану Мештровићу, поданику Аустро-Угарске монархије: „Ми смо исувише журно изашли судбоносним догађајима у сусрет, код нас је на прагу рат са Вашом Царевином. [...] Ја идем такође на границу, као болничарка, да послужим својој отаџбини и да принесем свој живот ако затреба.”⁸⁴ Она је веровала да политика почетком XX века следи одлуке Берлинског конгреса. Покушавала је да упозори и свесрдно пружи све што може. Прва се позабавила социолошком улогом уметничког дела: „Њена идеја да ученице пишу о утицају науке и уметности на духовно јединство српског народа у садашњости наишла је на велико одобравање просветних власти.



Да би се продубила родољубива осећања према 'браћи која чаме под ту-ђинском влашћу' Надеждине ученице су у својим писменим саставима расправљале о слици као средству 'преношења идеја о уједињењу', анализирајући Чермаково *Херцеговачко робље*, Предићеве *Босанске бегунице*, Јовановићево *Пролашење законика* и друга ликовна дела са историјском тематиком.⁸⁵

Милан А. Миловановић,
Плава пещина, 1917.

Надежда Петровић је, међу првима, приступила Народној одбрани, патриотском друштву основаном са циљем да помаже при ослобађању давно поробљених Срба који су неустрашиво и подвижнички остали на свом древном огњишту. Зато је одлазила у неослобођене градове Старе Србије. Изразила је приврженост Босни и Херцеговини на омладинском протесту у Београду.⁸⁶ Упутила је апел Савезу руских жена и Америчком женском савезу. Прва асоцијација се солидарисала са држањем *српских патриоткиња*, а у име друге одговорила је почасна председница: „Осећам најдубље интересовање и симпатију према потреби српских жена у праведној борби за националне идеале. Љубав и симпатије америчких жена су на Вашој страни.”⁸⁷ И поред свега, Србија је, 31. марта 1909, морала да прихвати анексију Босне и Херцеговине. На тај начин није склоњен Дамоклов мач над миром. Незадовољство доминантних нација из ове покрајине није отклоњено.

У тако бурним и оптерећујућим друштвеним околностима импресионизам је постао омиљен међу младим уметницима који су у спектру откривали ликовност и, можда, неки нови свет ослобођен од неправде и зла. Поред Надежде Петровић, Милана Миловановића, Косте Миличевића и Малише Глишића, у Србији су импресионизму припадали или му кратко били наклоњени Марко Мурат (1864–1944), Васа Ешкићевић (1867–1933), Немица Бета Вукановић – рођена као *Babette Bachmaier* (1872–1972), Боривоје Стевановић (1878–1976), Ана Маринковић (1881–1973), Мара Лукић-Јелесић (1885–1979), Наталија Цветковић (1888–1928), Милош Голубовић (1888–1961), Миодраг Петровић (1888–1950), Видосава Ковачевић (1889–1913), Вељко Станојевић (1892–1967), Живорад Настасијевић (1893–1966) и многи други. Чак је и Мило Милуновић (1897–1967) самосвојно примењивао поентилистички поступак. Неки од њих су ишли својим путем, а било је и оних који су се удруживали са циљем да заједно стварају у природи.

Група поклоника светлости окупила се, између 1908. и 1913, око Косте Миличевића и Боривоја Стевановића. Они су сликали код срушене Савиначке цркве на Врачару, где се сада налази Храм Светог Саве. Под различитим интензитетом сунчевих зрака, обрађивали су мотив овог омањег православног храма, подједнако пределе са Ташмајдана, Вождовца, Саве и Дунава. Полазиште су претакали у прозачност атмосфере и лирски доживљај. Предавали су се поезији хроматике, каткад наносили чисте боје уједначеним намазима четком, свесни да ће оне тек спајањем у оку посматрача постићи прави ефекат.

Коста Миличевић је нешто бојажљивије пришао светлости. Он је у Дубљанској изнајмио стан са Живорадом Настасијевићем, онда учеником Уметничко-занатске школе који се одушевљавао импресионизмом, а недалеко у истој улици и самостално атеље. Најчешће је сликао под ведрим небом. Имао је добре суседе који су му носили штафелај, боје и прибор за сликање. Поред неколико портрета урадио је и пејзаже који га уводе у свет импресионизма. Народни музеј чува два антологијска са београдске периферије (*Дунавско присијанишће*, 1908; *Пејзаж*, 1908). Оба је са Четврте изложбе Друштва српских уметника Лада откупио познати проф. Милорад Павловић Крпа,⁸⁸ од тада одан Миличевићев пријатељ. Миодраг Коларић истиче да је Миличевић *Дунавским присијанишћем* „отворио прозор у једно ново и непревазиђено сликарство”.⁸⁹

Предели из околине Београда, као и онај настао приликом Миличевићеве посете родитељима у Рашки, граду у истоименој српској области под турском окупацијом (*Рашка*, 1909), иако уздржанији од Крстићевих, потврђују констатацију Миодрага Коларића да је овај уметник „дете свога времена, гибак и аналитички расположен, а сунце импресионизма на изласку већ је златило врхове његових кичица”,⁹⁰ односно Станислава Винавера да је тражио „наш предео”.⁹¹ Надежда Петровић је, према непогрешивом увиду Бранка Поповића, „заслужна за сликовни израз наше земље и неба, и нашега села. Она је сликар први и одмах значајан Шумадије”.⁹² Од ње нешто млађи Миличевић ишао је истим путем, а после њега и други српски сликари који су познати и по пејзажима из завичаја, на пример Сава Шумановић, Живорад Настасијевић, Јован Бијелић, Иван Радовић, Милан Коњовић и Петар Лубарда.

Не удаљивши се битно од импресионизма, Надежда Петровић је жустрим потезима, хитрим гестом и моделовањем опет открила склоност ка експресионизму (*Женски акт*, 1909). Затишје пред буру искористила је за одлазак у центар уметности. У Паризу је, с прекидима, боравила од јуна 1910. до фебруара 1912. године. Била је авангардна и у испробавању нових технологија и производа, на пример титанијум беле боје, која не оксидише и задржава жељену свежину, као што су пар година пре ње учинили Модилјани, Пикасо и други значајни уметници. Урадила је неколико есенцијалних фовистичких и експресионистичких слика, а враћала се и преиспитивању импресионизма. Код већине слика се, сасвим спонтано, препуштала свом експресионистичком темпераменту, ритму потеза, лепоти сликарске материје и променама светлости (*Море*, 1910; *Ноћр Дам*, 1911; *Фасада Ноћр Дам*, 1911; *Мосћ на Сени*, 1910; *Плажа у Брешани*, 1910; *Девојка у њределу*, 1910; *Брдски предео*, око 1910; *Језеро у*



Коста Миличевић,
Црква у Пошамосу, 1916.

Булоњској шуми, 1911; *На Лоншану*, 1911). Миодраг Б. Протић објашњава да код Надежде Петровић „нема импресионистичке пролећне блакости и прозрачности, као ни аналитичке тананости која би завршила натурализмом или својеврсним космичким монизмом. [...] Све је чешће означавања као експресионист, односно фовист – као сликар који је пластични израз не само одлучно померио од академизма ка импресионизму, већ и од импресионизма ка окосници каснијих епоха”.⁹³

Слике из Француске у потпуности афирмишу Трифуновићево тврђење: „Надежда је схватила да би враћање Монеу и класичном импресионизму значило повратак староме. И зато појам импресионизам, који се употребљава у вези са њеним сликарством означава један принцип, а не преузимање туђих узора.”⁹⁴ Лидија Мереник, једна од последњих која се бавила опусом Надежде Петровић, исправно је оценила: „То су дела потпуно сазреле уметнице која је, коначно, пронашла дуго тражени сликарски израз, најхрабрије слике које у потпуности функционишу као изразито модернистичко дело са свим његовим градивним елементима.”⁹⁵

Надежда Петровић је неуморно сликала и излагала, а није занемарила ни патриотску делатност. Приликом боравка краља Петра у Паризу, присуствовала је пријемима и осталим манифестацијама, од којих је посебно запажено њено иступање на банкету, како сама објашњава: „пацифичког новинарског друштва које је основало 'Унију за права свију

народности' у Свету. [...] Са храброшћу којој се и сама изненадих говорила сам равно 3/4 сч, изнела сам отприлике све шта смо и колико постигли до данас, како смо патили и стање народа српског у туђини. Имала сам један сјајан аплауз."⁹⁶

Из Париза и путовања по Француској Надежда Петровић је донела ремек-дела која се стилски крећу од импресионизма до експресионизма и фовизма или обједињују све ове правце. Стручњаци су већину верификовали као ремек-дела српске уметности. Прво је два од њих представила на Светској изложби у Риму 1911, затим девет на Четвртој југословенској уметничкој изложби, од којих *Ноћр Дам* (1911) на обе смотре, а *Фасаду Ноћр Даме* (1911) само на другој. Милан Предић, помало и сам сликар формиран на поукама свог стрица Уроша Предића, показао је познавање матичних токова у Паризу и крајње неразумевање за импресионизам у Србији: „Револуционари од 1890 су постали већ званични. Импресионизам је уступио вођство нео-импресионизму, који његовим оружјем наоружан, разбија ограниченост његовог натурализма и уноси вишу сврху,



Коста Миличевић, *Црква у Пошамосу*, 1917.

душу, унутарњу вредност, симбол, шта више и стару, озлоглашену велику композицију. [...] Надежда Петровић остаје и даље својевољна у својим тонским сликама, немогућа по неки пут, као у оној немилосрдној фасади Нотр Дама, једној од оних мистификација рапена, који их увече износе уз париске кејове пошто се преко дана њима занимао париски badaud.⁹⁷ За разлику од њега, талентован уметник и добро обавештен критичар Моша Пијаде пише да је она „најпотпуније успела у Нотр Даму (409) и Тиљеријама, на целој изложби мало је пејзажа са више сликарске садржине од та два пејзажа. Они су малани виртуозно и пастозно и са необузданошћу једног страсног сликарског темперамента коме Петровићева у овим сликама није допустила да се испоји на уштрб хармоничне целине.”⁹⁸ И Димитрије Митриновић је Надежду Петровић сврстао у ред импресиониста, односно уметника који осећају „европску савременост и свјесни су озбиљности и отмјености умјетничког задатка, траже и налазе, скоро су нашли ако не себе, барем пут свој, добар... Модернисти су, имају интелигенције умјетничке и имају младост у себи.”⁹⁹ Чињеница је да ова „два Нотр Дама спадају у њене најуспелије и најчистије слике у којима је све подређено светлости и боји”.¹⁰⁰ *Нотр Дам* излаже Народни музеј у Београду, у оквиру репрезентативног прегледа југословенског сликарства, а *Фасада Нотр Дама* налази се код наследника породице Петровић.

Коста Миличевић је остао веран Друштву српских уметника Лада. Од осам његових слика са ове смотре, седам је страдало у Првом светском рату, а једна у Другом светском рату. Као и Надежда Петровић, Милан Миловановић и Малиша Глишић одлучили су да се на Четвртој југословенској уметничкој изложби појаве у оквиру Друштва српско-хрватских уметника Медулић, како пише у каталогу.¹⁰¹ Први је представио четрнаест слика (већину чува Народни музеј у Београду), највише донетих са Свете Горе, других пет из Италије, од којих се једна (*Пути на Монте Чирчео*, 1911) налази у првом и најугледнијем међу музејима Србије. Јеролим Мише, угледни хрватски сликар, уочио је Глишићев таленат и, показало се беспотребно, исказао бојазан да он „нема осећаја за даљине и дубине мора и етар неба.”¹⁰² Надежда Петровић је пошла од тога да Глишић има сликарског дара, потом анализирао његову палету, истакла изражајност предела у „форми и тоновима” и благо замерила што су „сувише пастозно сликани”.¹⁰³ То уживање у сликарској материји Трифуновић је истакао као наговештај енформела и структуралног сликарства, и упитао какве би „револуционарне преображаје могао да доживи српски импресионизам да Малиша Глишић није прерано умро, или да је сликарство пошло путем који је он показао.”¹⁰⁴

Малиша Глишић је један од млађих импресиониста у Србији. Добивши државну стипендију, кратко је студирао на Уметничкој академији у Минхену. Радио је као сценограф у Народном позоришту у Београду. Отишао је у Италију у пролеће 1910.¹⁰⁵ и, од октобра исте године, наставио студије на Академију у Риму. Приказао је пет слика у Павиљону Краљевине Србије на Међународној изложби у Риму, отвореној 23. марта 1911, у част педесетогодишњице уједињења Италије, које су уништене у ратовима. Верујемо да су биле блиске овима које чувају Народни музеј у Београду и Музеј савремене уметности (*Монџив из Рима*, 1911; *Предео*, 1911; *Пути на Монџе Чирчео*, 1911; *Предео из Рима*, 1911; *Предео из Италије – Терачина*, 1912). Све су сродне по пластичној грађи, засићеним релефним слојевима пасте која искри светлост, чврстине моделације и сецесионистичкој елеганцији форме. Млади аутор је оставио ремек-дела импресионизма, са којих одзвања ехо сецесије и симболизма.

Глишић се вратио из Италије да би учествовао у балканским ратовима. Урадио је и циклус *Опсада Јегрена*, који су Београђани видели на изложби у Другој мушкој гимназији. Многе слике из ове серије допале су се бугарском посланику. Откупио их је за своју колекцију,¹⁰⁶ али им се замео траг. Једино два предела (*Земљице српских војника*, 1912; *Мотла Екмечикеј код Јегрена*, 1912) упућују да се Глишић вратио свом импресионистичком првенцу (*Ташимајдан*, 1904). У Другом балканском рату начинио је одклон од импресионизма и открио склоност ка синтези пластичних средстава. Документарне мотиве из Кумановске битке (1913) свео је на знак, преточио их у пиктуралност, особену гаму из које пулсира неизвесност ишчекивања.

Надежда Петровић је светла Париза заменила унутарњим озарењем и спремношћу да помогне у невољи. Била је болничарка у оба балканска рата. Прележала је трбушни тифус и колеру. Аустријска власт предузимала је разне мере против југословенског покрета за уједињење, а из Беча претили ратом. Ни у најтежим тренуцима није пресахла њена потреба да се напаја лепотом и да слика. Походила је Грачаницу и одушевљена њеном лепотом урадила неколико драгоцених композиција у чијем је средишту истоимени манастир, сам или окружен пољем косовских божура. Сагледала је ову задужбину краља Милутина из истог угла у различитим светлосним условима (*Црвени божури*, 1913; *Косовски божури*, 1913), односно са севера и југа (*Грачаница*, 1913; *Грачаница*, 1913). Понесена њеном лепотом, колористичком живошћу фасада и околине, за собом је оставила изузетна дела која су блиска и фовизму у експанзији. Да јој је светлост била и даље основна преокупација сведочи и Везиров мост

у Албанији, кобан за многе српске војнике у Првом светском рату, чија страна под сунцем пламти од топлих (*Везиров/Душанов мост*, 1913), а она у сенци од хладних хармонија (*Везиров мост*, 1913). Претпостављамо да је и у Призрену, граду цара Душана, осетила спој са прецима и прошлошћу свога народа. Насликала је више надахнутих дела испуњених ужареном експлозијом боја, сочношћу фактуре која пулсира од снаге узаврелих емоција (*Призрен*, 1913), односно никада није изневерила свој експресионистички темперамент. За те слике, као и оне током Првог светског рата (*Ваљевска болница*, 1915), Миодраг Б. Протић истиче да су „пуне за-слепљујуће, обојене светлости”, да колористичка оркестрација, густина материје и поступак у целини делују као „последњи откуцај њених дамара и пламсање њених страсти, расположење је орфејско, светлост нова – али су рукопис и израз исти: треперење унутарњег живота, побожна заљубљеност у природу, у светлост – слободу, у вечите дате видљивог света,





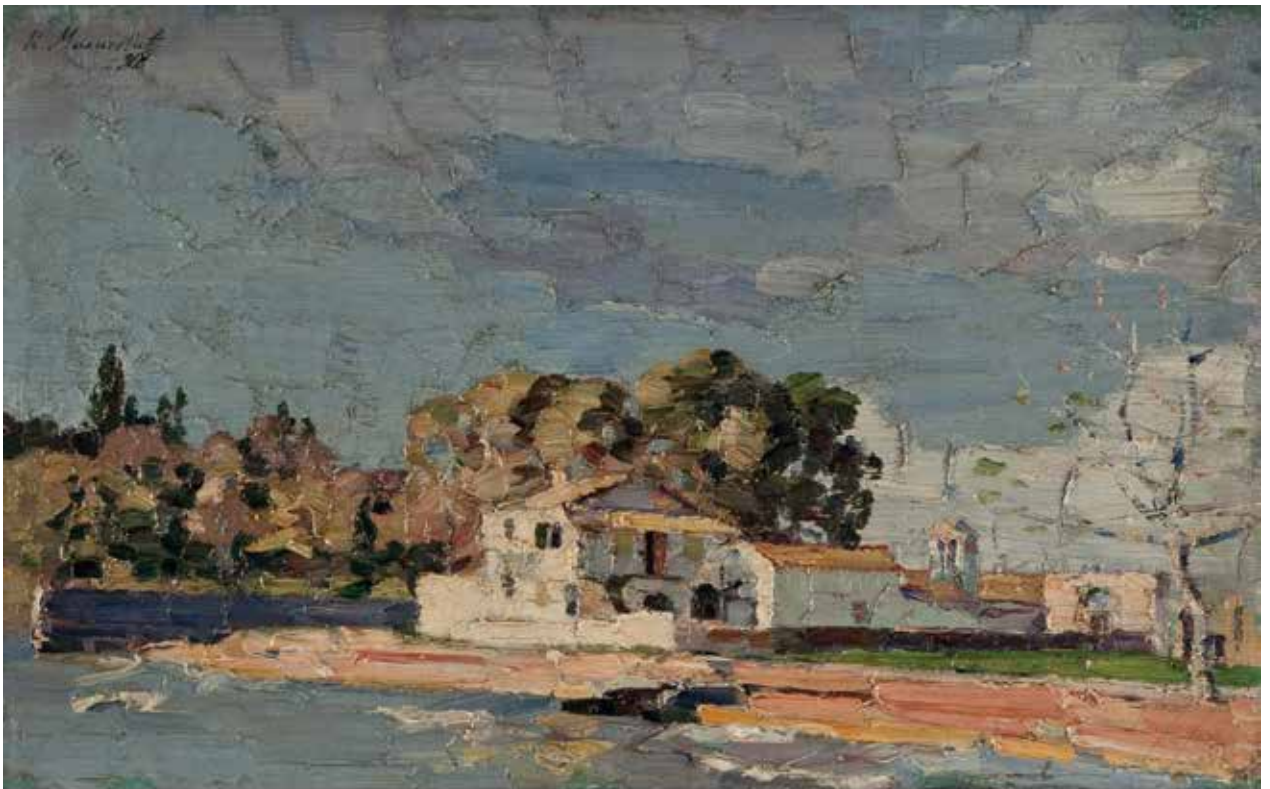
у његову невидљиву пројекцију у људима, у исконско њихово прожимање”.¹⁰⁷

Као и други импресионисти, Милан Миловановић је желео да обрађеним мотивом припада свом наслеђу,¹⁰⁸ а пластичном грађом читавом свету. Зато је често обрађивао српске средњовековне манастире, који положајем и окружењем, осветљени летњим сунцем, нуде све што је потребно импресионисти да хармонију природе и грађевине, која вернике узноси до њима знаних простора вечности, лако, надахнуто и контемплативно пренесе на платно у смирају између битки у Првом балканском рату (*Манастир Св. Јован Канео у Охриду*, 1912).

Док су Надежда Петровић и Милан Миловановић сликали манастире током оба балканска рата, Коста Миличевић је наставио да се

Коста Миличевић, *Моштив из Македоније – Полна*, 1917.

бави београдским црквама окруженим разлисталим дрвећем. Једна од њих, која се налази на Вождовцу, ушла је у све антологијске прегледе импресионизма (*Пролеће на Вождовцу*, позната и под називом *Пролеће*, 1913). По сижеу и стилу, ту слику као да је сликао Писаро, примећује Фајшт¹⁰⁹ не знајући да Миличевић никада није био у Француској, а она свакако јесте „најсвојственија и најбоља слика из тих година [...] која завршава период савиначких цркава, лутања између пленеризма и импресионизма – победом овог другог.”¹¹⁰ Друга није само сведочанство о месту окупљања поетских сродника (*Црква Светиој Саве*, 1913), него и изванредно остварење које оправдава констатацију: „Тако мотив Савиначке цркве и личност Косте Миличевића симболишу један краткотрајан, али значајан период одушевљења за импресионистичко сликање међу млађим београдским уметницима.”¹¹¹ Он се у истом раздобљу доказао и као врсни портретиста и тај сегмент свог опуса затворио пред почетак Првог светског рата (*Женски портрет*, 1914). Примећивао је исти импресионистички поступак при обради ликова будуће супруге свог колеге и пријатеља Милоша Голубовића (*Портрет Милице Голубовић*, 1913), сестре Живорада Настасијевића (*Портрет Даринке Настасијевић*, 1913), у чијој је уметнички обдареној породици често боравио, као и непознате





младе жене (*Женски портрет*, око 1913). Миодраг Б. Протић примећује сличност са дивизионистичким маниром, али и указује: „Испод овог треперавог шаренила очуван је академски, емпиријски приступ моделу, дескриптиван аналитички однос, чак светле искре у очима. У питању је више минхенски *Fleckenmalerei* него импресионизам.”¹¹²

Надежда Петровић је, пред почетак Првог светског рата, била један од оснивача и први секретар Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства, чији се програм сагледава преко десет тачака: „Оснивање Велике Школе Ликовних уметности и стварање Уметничке Индустије националног карактера; проширење уметничке наставе на Универзитету и у средњим школама; заснивање Галерије сликарских копија и садрених (гипсаних) одлива; оснивање Југословенске модерне галерије у Београду; подизање српске или југословенске националне уметности и уметничке културе; унапређење позоришне декоративне уметности; подизање Мештровићевог Видовданског храма; Одбор би био Саветодавно Тело Господину Министру Просвете у свим Србијиним и југословенским уметничким пословима; Заснивање посебног Уметничког одељења у Министарству просвете; оснивање великог Друштва за унапређење југословенске уметности.”¹¹³ Сигурна да је на правом путу, она није одустајала ни од јединства Југословенске колоније. Покушавала је

Коста Миличевић, *Крф – Острво смрти*, 1918.

да чланови поново заједно сликају у Србији, као и да излажу на Венецијанском бијеналу. Она је ову велику смотру уметности у свету посећивала од студентских дана. Са ње се вратила да би се ставила на располагање угроженој отаџбини. Изабрала је прву линију фронта, одбивши да, по налогу Врховне команде, буде представник Србије на конференцији у Риму, болничарка у Београду или у болници стране мисије у Нишу. Нашла се међу малобројним женама одређеним за војничку службу при пољској болници Дунавске дивизије.

Импесионизам у Србији достиже зенит током Првог светског рата.¹¹⁴ Као војни обвезници и добровољци, на фронту или у импровизованим болницама и атељеима, његови најоданији поклоници сликали су светлост у жељи да побегну од сурове стварности у коју упућују реченице Надежде Петровић: „Ми смо овде имали за првих шест дана натчовечанске маршеве из Срема чак на Јагодњу планину (Дрина северно запад Крупња), а овде четири дана такав надолазак рањеника (око 4.000) да ми се крв у мозгу поче усиравати. Борбе су биле ужасне и очајне и с наше стране а очајни отпор Аустријанца доводио је наше до беснила. Па после шест дана успеха и напредовања преко Рожња, Милутиновог Гроба, Милетина Брда, газећи преко јаруга и увала и стрмина преплављених рањених наших и аустријских Срба и Словена, зауставимо се на Јагодњи, на коти 915 Бранковац, према Мачковом Камену. Борбе вођене на том положају биле су више но огорчане и очајне, борбе за истребљење. Сви командири чета, командири батаљона, водници, 5 команданата пукова, 5 потпуковника из деветог IV прекобројног, IV првог и другог позива и 64 официра из 18 пука изгинуло је и смртно рањено а војника управо је остало на половини из свију пукова. Има чета које су остале од 450 људи на 120. Рањеника као што рекох, имали смо на 4000 и ја мишљах полудећу од јада и чуда. Имала сам кризу нервну тако да када су нам били донели 20 официра тешко рањених и ја их сместила у великом шатору, бејаш скамењена. А када отпочех да их појим чајем, њихов јаук раздробил ми срце па падох крај једног од њих на колена са чашом чаја у чежњи да га појим, не могући да се савладам, отпочела сам очајно плакати, тако да су ме сиромаси они сами тешили, а један од њих милујући ме руком по рукаву, сам се гушио у сузама говорећи ми: 'Храбро, госпођице Надежда, даће Бог, истрајаћемо, победићемо, осветиће нас они који тамо осташе'. Кроз сузе јаукнух: 'Госпoде, зар не видите, изгинусте сви. Боже, што казни овако нашу нацију'. Тренуци су доиста били страшни. [...] Сада прихрањујемо и евакуишемо рањенике и купимо ох по јаругама. Рана има ужасних све из дум-дум тако да се згражавамо. Аустријанци међу дум-дум чак и у

митраљезе, а у пушке пола дум-дум а пола обичних метака, од 8 мм – много крупнијих метака од наших.”¹¹⁵ Надежда Петровић је у другом писму сликовито описала муке рањеника, свој очај и размишљања: „Завоја је понестало а ране страшне зјапе. Тиче се живота; ту се не обазире ни на шта, само дај, превијај, заустављај крварење, запуши ране, разлокане, да се кроз сломијена ребра назире срце и плућа, а очи исколачене безумно од бола и страха пред смрћу [...] Ено, један већ умире – не могах се савладати да гледам те муке, оставих га болничару – а ја сам му придржавала главу – стално му пада и котрља се на столу – врат му је пресечен до кичме и нема више ослонца – нити је свестан; превијен је, притегли смо некако али душа не може лако да искочи ... још се држи за живот са оно неколико влакана што се зову вратне жиле – и побегох. [...] Како бих радо све заборавила, све што преживљавам и бацила се на онај живот где не постоји ни јаук ни патња и горчина од живота, од разочарања... а на мах ми паде на памет 'Осман', Гундулићев лепи мисаони стих: Ах, чијем си се захвалила / Ташта људска охолости, / Све што више стереш крила / Све ћеш пак ниже пасти.”¹¹⁶

О злим намерама и бруталности завојевача сведочи чињеница да су приликом гранатирања српске престонице (1914. и 1915) страдали цивили и болнице, али и зграде Универзитета, гимназија, музеја, позоришта и других најзначајнијих установа културе и просвете, међу њима и Народног музеја који је и опљачкан.¹¹⁷ Осим званичних документа и фотографија, постоје и изјаве о варварској осиноности окупаторске власти која је, на молбу Београђанина да се према цивилима односи са више обзира, добио одговор: „Према српском народу ће се поступати како буду налагали интереси Монархије. Српски народ не заслужује никаквих обзира.”¹¹⁸ Да су исто мислили и нацисти потврђује бомбардовање Београда на дан православног Ускрса, 6. априла 1941, када су још једном била мета здања установа културе и највиших државних надлештава, вредни архитектонски објекти по себи и културна добра у њима. Између осталих, тако је уништено и седиште Министарства војске и морнарице Краљевине Југославије,¹¹⁹ заједно са делима из раздобља Првог светског рата, која је откупио Штаб Врховне команде.¹²⁰ Иако су и у Другом светском рату радови ратних сликара нестали из њихових порушених атељеа и похараних колекција, остало их је довољно да осветле мрачно доба посрнућа људскости и самовоље појединих великих сила са колонијалним претензијама.

Српски уметници су се супротставили варварском походу Аустрије и њених савезника не само као учесници Првог светског рата него и као творци космоса својих творевина. Да је и Надежда Петровић надвладала

деструкцију и није поклекла, доказују њене слике из тренутака затишја, такође и подсећање Бранка Поповића. Овај сликар, ликовни критичар и професор Београдског универзитета објаснио је стваралаштвом личност своје храбре пријатељице: „Она би данима цртала упорно један исти мотив докле не би графички продубила његов пластични облик. Али када би узела кичицу у руке, она би сликала дионисијски ведро и надахнуто, као да га први пут види и као богодана сликарка. Стога држим да је таквом треба једино и сматрати, и да би се и све њене тежње за монументалним сликарством завршиле у неком чистом, великом сликарству дионисијске раздраганости и богатства. Надежду Петровић је и сама смрт затекла у једној таквој раздраганости и у неизмерном духовном богатству и снази. То сам видео и дубоко осетио када је посетих болесну у ваљевској војној болници, 1915, у пролазу са фронта за београдску војну болницу и сам болесник од пегавог тифуса. Уз литар најбоље каменичке шљивовице, коју сам јој по жељи био донео, претресли смо тада за последњи пут важна питања нашег младог сликарства. То је био разговор достојан уметника и јунака Надежде Петровић и њених дивних платана.”¹²¹ Ускоро је анонимни новинар, дужи чланак о великој уметници и хероини завршио на следећи начин: „Пок. Надежда Петровићева доиста је одужила свој дуг





народу и отаџбини, zaslužila najveću zahvalnost našu, стекла pravo na вечан помен међу нама, и дала доиста пример за угледање.”¹²²

Наведене реченице важе за све што су доживели, пропатили и учинили Коста Миличевић, Милан Миловановић, Малиша Глишић и остали уметници, без обзира на то да ли су били хероји са пушкама, сликарским прибором, фотоапаратима или медицинским средствима у рукама. „И у балканским ратовима и у првом светском рату мала и сиромашна земља каква је била Србија, нашла је у себи изузетну снагу и свест да схвати да њени успеси и њене катастрофе нису само ствар живота и историје, већ исто тако и велико морално надахнуће ликовном стваралаштву. Зато је српска Врховна команда и званично устројила звање 'ратног сликара' (а то је први пут у историји да једна војска има такво звање у својим редовима) и тиме дала подстрека читавој једној генерацији да буде најосетљивији, уметнички сведок најтежих часова свога народа.”¹²³ Звање ратни сликар јавља се 21. септембра 1912, на објави за путовање Петра Раносовића, коју је потписао будући војвода Живојин Мишић.¹²⁴ И у Првом светском рату је наставило да се примењује. Штаб Врховне команде донео је, 20. августа 1914, *Упут за употребу ратних сликара придодатих штабовима виших јединица на војничку*, који је потписао војвода Радомир Путник, чији чланови налажу: „Да би се најважнији моменти борбе као и осталих

Коста Миличевић, *Крф*
(*Моло*), 1918

ратних догађаја сачували за Историју и у сликама придају се штабовима виших јединица на војишту ратни сликари. [...] Ратни сликари дужни су носити собом своје фотографске апарате, и са њима снимати важније моменте борбе као и остале ратне епизоде, а изричито трагове свирепства и варварства, која буде непријатељ оставио за собом, као и остала значајна документа, чију садржину треба сачувати. [...] Материјал за израду скица сликари ће сами изабрати, а материјал за израду фотографских снимака сликари ће добијати од Врховне Команде.¹²⁵ И поред обавезе да фотоапаратом или оловком оставе траг о ратним призорима, српски сликари су успевали да стварају онако како су желели. „У предаху између битки, када се за трен утиша грмљавина топова, вадио се цртаћи блок или какав стари 'скиценбух' понет као успомена са Минхенске академије и педантно, стрпљиво као у школској класи уписивали су се ликови војника и официра, са потребном бригом и пажњом да се не изостави детаљ, да се не пропусти карактер и не изгуби атмосфера. Овакве документе правило је у првом светском рату преко 40 српских сликара и сликарки којима се прикључило и неколико колега из Хрватске и Словеније. Међу њима се налазе и људи који су створили нашу модерну уметност: Надежда Петровић, Коста Миличевић, Милан Миловановић”¹²⁶ Није поменут, али знатан допринос српској модерној уметности дао је и Малиша Глишић.

Поред Срба из Србије и осталих крајева, онда будуће – сада некадашње Југославије, који су учествовали у Првом светском рату, било је и оних других националности, посебно Хрвата из Аустро-Угарске монархије, као што су Цвијетан Јоб, Јосип – Сибе Миличић, Владимир Бецић, Марино Тартаља, Вилко Геџан, Отон Ивековић. Досадашњи истраживачи¹²⁷ махом помињу да их је било преко четрдесет. На основу каталога, написа у новинама и појединачних биографија утврдили смо да је седамдесет деветоро уметника бранило Србију. Они су одмах по ослобођењу почели да излажу као група, али никада у пуном саставу, тако да наводимо број до којег смо дошли објединивши различите пописе из каталога, монографских студија и других текстова.

Надежда Петровић није имала много времена за сликање, али и то мало што је урадила крунише и њен опус и српску уметност. Искуства импресионизма код ње бисмо, као и код осталих српских импресиониста, повезали са православним просветљењем које спокој налази у вишим сферама и не предаје се тренутном и пролазном. Због тога су и портрети њених сабораца и шатори пољске војне Болнице у Ваљеву ослобођени драме овоземаљског. И њу је одредио косовски завет, односно опредељење за царство небеско. На сликама нема очаја који је дирљиво исказала у

писмима породици. Њене последње слике (*Тобџија*, 1914; *Официр*, 1914; *Ваљевска болница*, 1915), а посебно *Рушевине* (1915) обећавају даље преиспитивање и импресионизма и уметности у целини.

Малиша Глишић се неспретно супротстављао катаклизми хуманности. Њему ратни услови нису ни по чему одговарали. Војвода Степа Степановић проследио је Врховној команди, 14. септембра 1914, обавештење да Глишића уклања из Друге армије зато што се „не може трпети јер је наклоњен пићу, прављењу нереда и нападима на становништво”. То налажење спаса у алкохолу и негативној страни свог карактера није било ни по чему плодотворно. Условило је и драстичан обрт у стваралаштву. Као ратни сликар снимао је фотоапаратом драматичне призоре који су, по свему судећи, на њега деловали деструктивно. Од четири његове слике из овог доба, једну чува Народни музеј у Београду (*Предео – Мурајново шурбе*, 1915), насталу док је учествовао у борбама за одбрану српске престонице.¹²⁸ Судећи по њој, угасила се она искричавост згуснуте, рељефне фактуре, али су остали светла палета, уздржанији потези и сведочанство о посустајању. Први светски рат је зауставио стваралачки и животни пут Малише Глишића.

Милан Миловановић се од болести и исцрпљености опорављао у Италији. Током краткотрајног задржавања у Риму насликао је и



Коста Миличевић, *Крф I*, 1918.



Коста Миличевић,
Предео са Крфа,
1918.

предео (*Парк Пинчо у Риму*, 1916) који више садржи реминисценције на минхенске поуке него „трагове експресионизма”.¹²⁹ Али, када је отишао на Капри, јарка светлост опет је 1917, као десет година раније, распламсала боју, расточила форму, расветлила палету, допринела прозирности сенки, распевала емоције, разиграла руку, изазвала усхићење и лирску атмосферу, подстакла на откривање нових могућности изражавања пластичним средствима и експеримент са поентилизмом. Неколико Миловановићевих мотива са Каприја досеже врхове и његовог стваралаштва и српског импресионизма (*Предео са Каприја*, 1917; *Тераса у сушону*, 1917; *Тераса сликара Бузеџа*, 1917; *Капшеграла у Анакаприју*, 1917; *Предео са Каприја*, 1917; *Плава пећина*, 1917), који су примећени и од иностраних експерата. Петер Фајшт овакав успех нападеног српског сликара види у „радости отклоњених опасности и задовољству очију пред бојама испуњеним светлошћу”¹³⁰ (*Плава враћа*, 1917). Да Азурна обала за Миловановића није била тако подстицајна показује марина (*На француској ривијери код Нице*, 1918), која вехементним потезима, рељефном пастом и снажнијим доживљајем мотива јесте извештај експресивнијег приступа.

Док се Милан Миловановић трудио да надвлада лепоте Каприја, Коста Миличевић је, по задатку, почетком 1918, био у Полни код Солуна, на првој линији фронта који су српска војска и савезници пробили 15.



септембра. 1918. године. Ту се сусрео са још неколико својих пријатеља импресиониста и ратних сликара. Успео је да наслика неколико предела који асоцирају на жудњу за топлином дома (*Село Годовиж; Моштив из Полне; Моштив из Македоније – Полна*). По синтетичности и конструкцији, наслутио је чврстину форме двадесетих, али и хроматски рафинман интимизма као једног од доминантних смерова четврте деценије. Непрекидна грмљавина топова, пуцњеви и смрт одвели су га у нервно растројство, а лоши животни услови у болест којој није било лека. Вратили су га на Крф. Ту је, можда не слутећи скори крај, „постигао највећу могућу висину своје уметности.”¹³¹

Миличевић је, као и претходне године (*Црква у Пошамосу, 1917*), упирао поглед ка плавој гробници српских јунака, ка вечности уметности

Милан А. Миловановић,
*На француској ривијери
код Нице, 1918.*

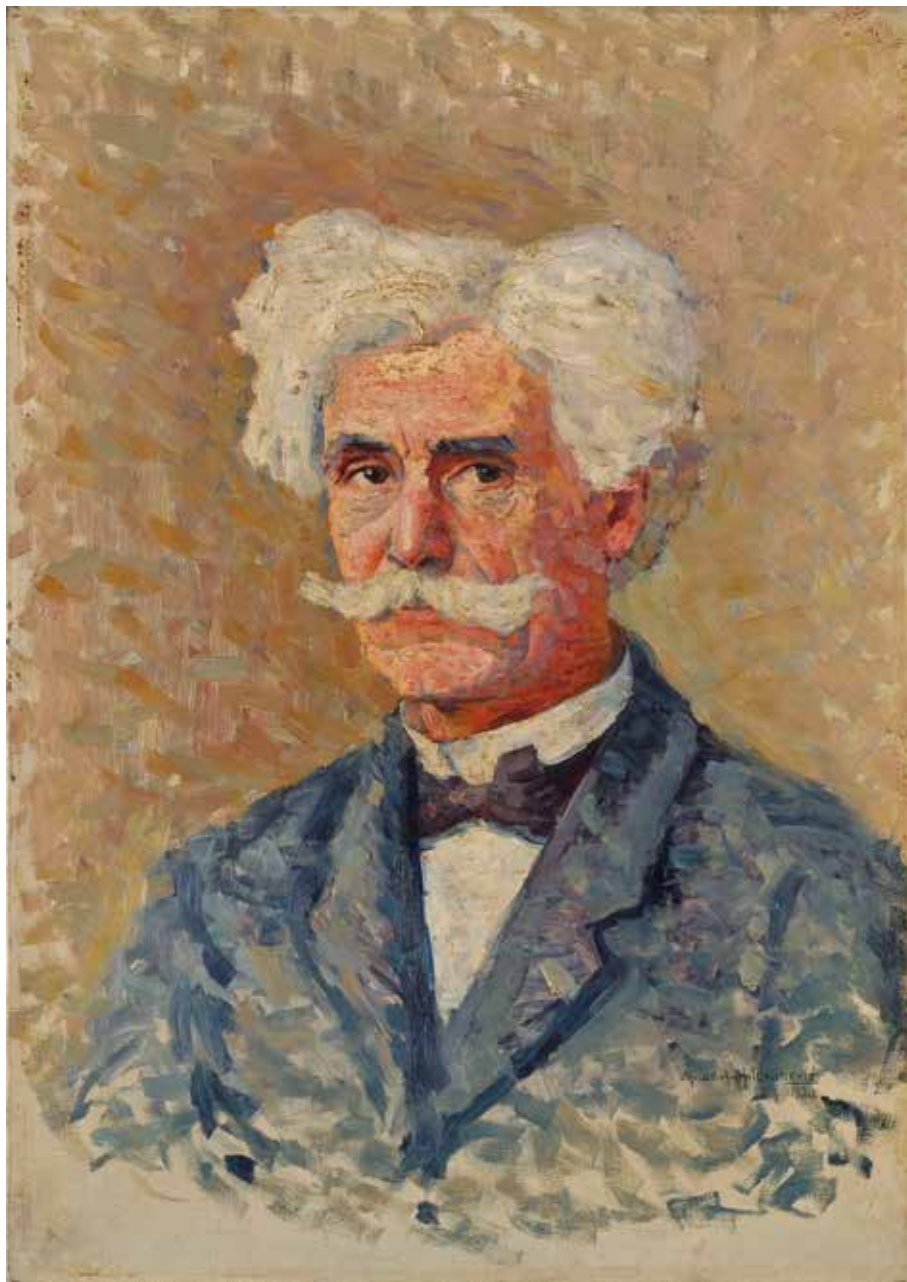


Милан А. Миловановић, *Предео из Дубровника*, 1920.

и пролазности живота, и ту досегао врхове свог опуса и српског сликарства (*Предео са Крфа*, 1918; *Крф – Гарица*, 1918; *Острвица крај Крфа*, 1918; *Крф – Острво смрти*, 1918; *Пристаниште на Крфу*, 1918; *Крф*, 1918; *Крф I*, 1918). Лазар Трифуновић је у неколико реченица зналачки упутио у бит поетике овог уклетог сликара: „Он постаје сликар плаве светлости бљештавог медитеранског сунца – његове крфске слике сједињују меланхолију његовог карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његовог нараштаја. У њима нема војничке тематике али су то слике рата: те зелене траке усамљеног копна изгубљеног у бескрају неба и мора, ти плави бисери који се котрљају по осунчаним морским обалама носе рат у своме подтексту, у отпору и негацији рата, у зеленом крику једног народа који је морао да поднесе светску катаклизму и преболи националну катастрофу. У овим сликама Миличевић је најпотпуније изразио себе и свој свет. [...] Миличевић је створио праве импресионистичке слике француског типа, мада Француску никада није видео.”¹³² За разлику од многих, који су по завршетку Првог светског рата боравили у Паризу, Миличевић није могао да оде у ондашњу престоницу савремене уметности. Вратио се у Београд крајем 1918, али болестан и изнемогао више није сликао.

Божа Николајевић исправно је оценио: „Коста Миличевић није човек рата. Он га не воли и не слика. Он воли природу, и то на одстојању, мирну, занесену у светлости и у сеновитости природу, како је он види кроз његов осетљиви и нестални темперамент.”¹³³ Овај закључак односи се и на остале протагонисте импресионизма у Србији. Они нису волели рат, него своју отаџбину. Нису веровали у оружје, него у правду и законе. Зато њихове музе нису ћутале и док су топови грмели. Уметношћу су се борили не само против колонијалних аспирација него и против пропадања и нестајања. Обезбедили су себи места у Пантеону заслужника, а зло рата који није окончао све ратове победили су снагом духа. Унутарњом светлошћу обасјали су своја дела која и даље зраче. Као да се на њих одnose Базенове речи: *Француски импресионисти, који су живели између 1860. и 1920. делују и данас на модерно човечанство [...] као неиресушан извор радости*.¹³⁴

Сликарски, вајарски и цртачки резултати српских уметника у Првом светском рату, могли су да се сагледају на Изложби ратних сликара приређеној у Београду 1919. године.¹³⁵ „Била је то последња изложба српског импресионизма, кад у његовим редовима више нема Видосаве Ковачевић, Надежде Петровић, Малише Глишића, Данице Јовановић и Бранка Јевтића, а убрзо је, 1920. године, умро и Коста Миличевић, а Милан Миловановић се, болестан, повукао из уметничког живота.”¹³⁶ На њој



Милан А. Миловановић,
*Портрет вајара Боже
Јовановића*, 1920.

је своје радове представило петоро аутора. Шири преглед стваралаштва уметника ратника понудила је Прва изложба Удружења ратника сликара и вајара 1912–1918,¹³⁷ организована 1940, у згради Београдске школе иза Саборне цркве. Двадесет седморо излагача сетило се четрнаесторо сабораца умрлих у рату или од ратних последица, али су укључили и оне који нису учествовали у ратовима и изоставили „неколико уметника умрлих у рату од којих уопште није ништа изложено”.¹³⁸ Ова смотра била је

замена за *пацифистичко-културну акцију* у организацији Федерације бивших ратника савезника (Federation interalliee des anciens combattants / FIDAC), попут оних у Паризу и Бриселу. Ову асоцијацију чинило је једанаест држава Антанте. Према оцени Уредништва *Гласника резервних официра и ратника*, FIDAC „изванредно добро врши своју двоструку улогу: чува успомену на мртве, чува поштовање према учињеним жртвама у заједници за заједничку ствар и распростире своју активност за васпостављање мира на целом земном шару”.¹³⁹ Она је у тадашњој Краљевини Југославији имала две секције (мушку и женску), а својом делатношћу подстакла да се, новембра 1938, у Београду формира Удружење ратника сликара и вајара.¹⁴⁰ Неприређена изложба у Београду показала би, према објашњењу Ђорђа Ораовца, „каквим очима посматрају живот они који су се вратили из великог рата, они који су годинама гледали смрт у очи, и који су у толико махова доживљавали крајњу изнуреност”.¹⁴¹

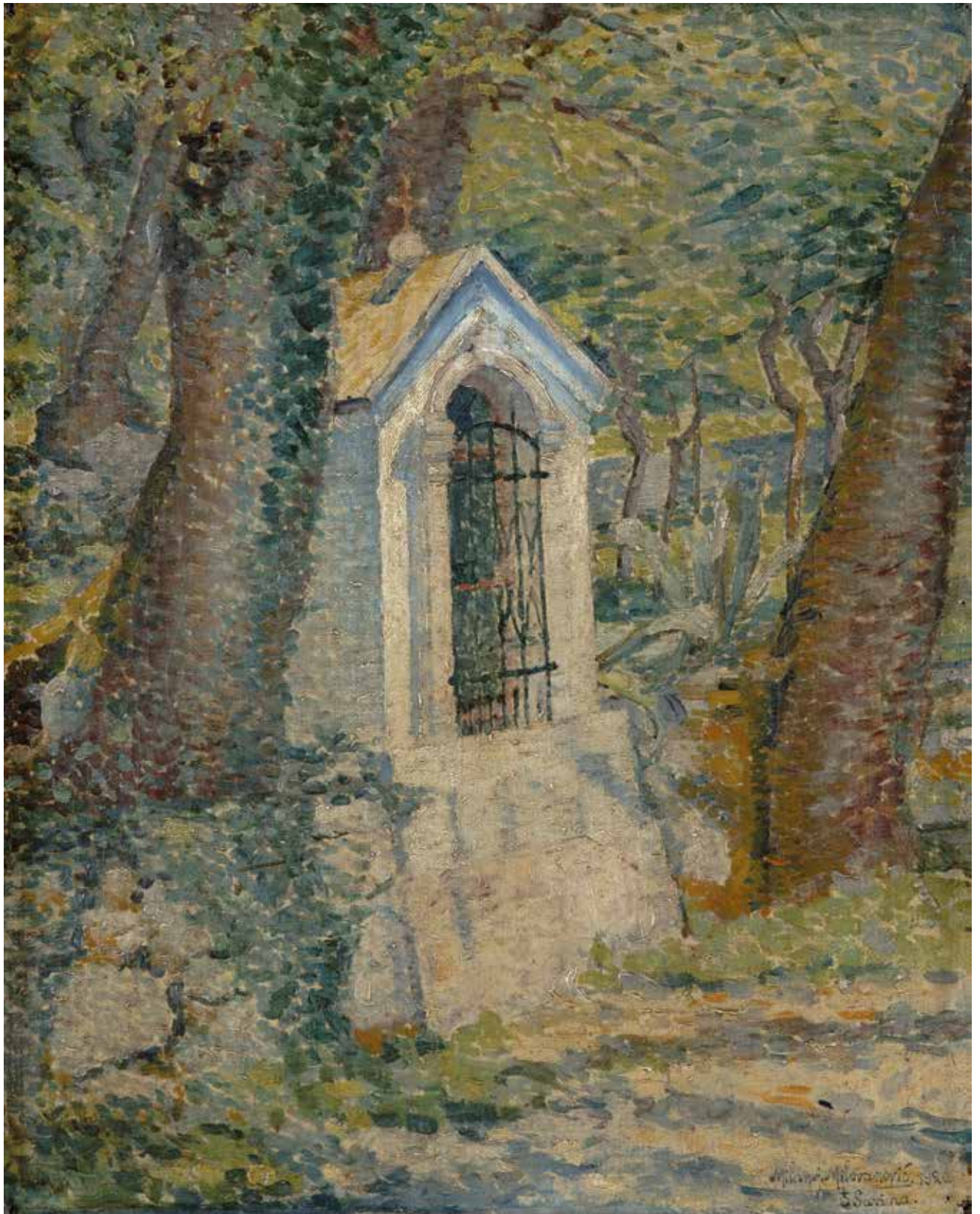
Скоро сви српски импресионисти су, као ратни сликари, војници или добровољне болничарке, прошли кроз многе недаће. Ипак, нису клонули. Бележили су документарне сцене или неговали унесрећене, а сваки тренутак предаха користили да овековече непоновљиву светлост, која је и за њих била *идеал слободе*. За разлику од авангардног дадаистичког покрета, насталог као револт на посрнуће хуманистичких начела, они нису кренули ка уништењу традиционалне слике него ка њеном још чвршћем утемељењу. Продужили су својом стазом. Ликовним елементима и оном унутарњом светлосћу, од које се никада нису растали, као да су доказивали победу духа који се опире пропадању. Са сетом загледани у морска пространства, понесени медитеранским поднебљем, игром светлости и сенке, лепотом природе, црква и катедрала, широким, уситњеним или поентилистичким наношењем пигмената, акварелски тананим или густим и једрим слојевима пасте, створили су капитална дела која обележавају прве две деценије нашег сликарства.

Поетски круг српског импресионизма затворио је Милан Миловановић, са чијих дубровачких мотива одзвањају последњи акорди оде светлости (*Пути од Гружа*, 1920; *Предео из Дубровника*, 1920; *Тераса са сивенишћем*, 1920; *Параклис манастира Савина*, 1920). Они су изведени пастелним нијансама или колористичким контрастима, рафинираним транспарентним плохама или густом пиктуралном масом, гипким или разгибаним цртежом. Заједничка им је атмосфера која полази од етеричности ваздуха, али исходиште налази у откровењу искреног верника. Можда је зато Миловановић на пут импресионизма кренуо из Хиландара и стигао до Савине. Први манастир је задужбина Стефана Немање,

светилиште трајања. Други, посвећен Светом Сави, Немањиним сину Растку који се трудио да измири завађене, да успостави склад између Истока и Запада, у својој ризници чува реликвије династије Немањића. Био је то последњи узлет надареног сликара који, оптерећен преживљеним, више није могао. „Он је припадао оном кругу елитних људи једног значајног поколења који су имали осећања за пропорције и нису себи присвајали епитет великих уметника иако свесни да су својој земљи 'нов језик с новим осећајем дали'. У сликарству, тај 'нови језик' био је језик импресионизма. У Миловановићевом делу он је чистији, потпунији и флуиднији но и код једног српског сликара. [...] Њега се нису тицали правци у сликарству; он није веровао у старо и ново, нити је икад ради струја које су га окруживале и помислио на какво насиље над својом личношћу. Ако је дошао до импресионистичког начина сликања, то је зато што му се он наметнуо сам по себи у једном моменту као једини могућ начин да се ваљано изрази. Срећним стицајем околности нашој уметности допао је такав Миловановићев дар у прави час. У једном помешаном стању, у једном нечистом, рецидивном облику импресионизам се код нас протезао врло дуго и опстајао све до недавна паралелно са свим што даје жиг нашој уметности у раздобљу 'између два рата'.”¹⁴²

Занимљиво је да импресионизам широм света одлази у други план после 1920, у исто време када и у Србији. Пристигли сликари млађе генерације, од којих су неки у ликовни живот ступили као импресионисти, од почетка треће деценије пажњу поклањају урбаним мотивима, рационалном промишљању, пригушеним тоновима, сведеној палети, проблемима форме и конструкције пластичне материје. Они предводе нови реализам, посткубизам и друге токове треће деценије, затим колористички експресионизам, поетски реализам, интимизам, надреализам, социјално ангажоване тенденције и остале актуелне покрете и правце до Другог светског рата, које су усвајали на извору у Паризу, а особено интерпретирали у Србији. Окренули су се нечему што је била негација импресионизма.

Лазар Трифуновић је тачно уочио: „Велика идеја о светлости и природи завршила се у српском сликарству у лирским пејзажима. Те слике малог формата, поетски разигране и вешто сликане, сузиле су поље импресионистичких експеримената, али то не умањује њихову историјску улогу, пошто су афирмацијом поетске атмосфере ослободиле слику религиозне и националне функције и поставиле основ за другојачије схватање сликарства.”¹⁴³ Ремек-дела српских импресиониста означавају почетак модерне у Србији и незаобилазна су у сталним и повременим антологијским прегледима српске уметности у најугледнијим музејима



Милан А. Миловановић, *Параклис манастира Савина*, 1920.
Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

и галеријама Србије, каткад и широм света. Чињеница да су слике Надежде Петровић (*Жена са сунцобраном*, 1907), Косте Миличевића (*Пролетје на Вождовцу*, 1913) и Милана Миловановића (*Плава враћа*, 1917), поред две чији су аутори Слава Рашкај и Иван Грохар, ушле у поглавље *Босна-Херцеговина, Хрватска, Србија, Словенија* капиталне, обухватне монографије о импресионизму¹⁴⁴ довољно убедљиво сведочи о њиховој вредности и припадности врхунским дOMETИМА уметности у свету.

Српски импресионисти нису имали подршку појединих критичара, љубитеља и шире јавности. Остали су доследни и непоколебљиви. Потврдило се да нису грешили. Направили су радикалан искорак ка савременом изразу, тежиште пренели на законитости пластичне грађе, углавном запоставили тонско сликање, остварили и светлост и просторност дејством комплементарних боја, српску уметност упутили ка француским узорима и, што је најважније, утирали пут аутономији стваралаштва, односно уметничком делу као природи по себи независно од сличности са полазиштем. Озарили су доба посрнућа, суноврата и мрака цивилизације. Нису дозволили да их зауставе тешкоће са којима су се суочавали, јер су и они делили искрено уверење Надежде Петровић: „Права велика уметност мора бити учитељ васпитаач, борац за напредак човечанства.”¹⁴⁵

(Светлост у мраку Првог светског рата. Врхунска остварења импресиониста импресионизма у Србији. У часни 170 година од оснивања Народног музеја. Упозоравајуће подсећање на сто година од почетка Првог светског рата, Народно музеј у Београду, Београд 2014)

¹Н. Петровић, „Изложба уметничког друштва Лада”, *Дело*, књ. 51, св. 2, Београд 1909, 231–239.

²A. Jammes, M. Morris Hambourg, F. Heilbrun..., *Nadar. Les années créatrices : 1854–1860*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994.

³М. Т. Селесковић, *Футуризам, кубизам, експресионизам*, Јужна Србија, Скопље 1924, 793–800, цитирано према: М. В. Protić, *Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900/1950 (2)*, MSU, Beograd 1981.

⁴A. Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Éditions Albin Michel, Paris 2007, 122–124.

⁵Ј. Оршић-Салватићки, *Београдске новине*, 15. XII 1916, цитирано према: Д. Тошић, „Малиша Глишић”, *Зборник Народног музеј XVIII-2*, Народни музеј, Београд 2007, 405, 406.

⁶М. Павловић, *Косџа Миличевић*, рукопис у Народном музеју у Београду.

⁷*Исто*.

⁸М. Стевановић, *Милан Миловановић 1876–1946*, у: *Милан Миловановић, Косџа Миличевић*, Народни музеј, Београд 1960, 22–23.

⁹М. Јовановић, „Ка почецима српског импресионизма”, *Зборник Народног музеја XV-2*, Београд 1994, 157–162.

¹⁰Р. Б. (Р. Бунушевац), „Прве уметничке изложбе у Београду. Приредили Стева Тодоровић, Ђорђе Крстић, Урош Предић и Ђорђе Јовановић”, *Политика*, Београд, 20. април 1939, 13.

¹¹L. Trifunović, „Vreme srpskog impresionizma”, у: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva, 1900–1920*, MSU, Beograd 1972, 34.^o

¹²В. Петровић, „О сликарској уметности у Војводини XVIII и XIX века”, у: *Српска уметност у Војводини од доба десетих до уједињења*, Матица српска, Нови Сад 1927, 127.

¹³Ј. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1985.

¹⁴*Исто*, 18.

¹⁵П. Лагарић, „Sezessioniste”, *Дело*, књ. VI, Београд 1895, 122.

¹⁶П. (П. Одавић), „Оцена изложених дела Надежде Петровић у сали Велике школе”, *Нова искра*, бр. 9, Београд 1900, 288.

¹⁷„Са изложбе слика”, *Вечерње новости*, бр. 241, Београд, 1. IX 1900.

¹⁸М. Стевановић, *наведено дело*, 5.

¹⁹Н. Петровић, „Четврта југословенска изложба”, *Штампа*, Београд, 1. VII 1912, цитирано према: Д.

Тошић, „Малиша Глишић”, *Зборник Народног музеј XVIII-2*, Народни музеј, Београд 2007, 199.

²⁰Л. Трифуновић, *Српска урџачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1978.

²¹С. Живковић, *Уметничка школа у Београду 1919–1939*, САНУ, Београд 1987.

²²С. Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд 1994.

²³P. H. Feist, L'impressionnisme en France, in: *Impressionnisme 1860–1920*, ed. I. F. Walther, Taschen, Köln 2013, 126.

²⁴Р. Бунушевац, „После десет година усамљеног живота у Шиду, сликар Сава Шумановић доноси у Београд четири стотине десет својих слика”, *Политика*, Београд 31. август 1939, 11.

²⁵Н. Петровић, „Изложба слика Марка Мурата”, *Летопис Матице српске*, св. IV, књ. 226, Нови Сад 1904, 103.

²⁶Б. Поповић, „Надежда Петровић”..., *Уметнички преглед*, год. I, бр. 5, Музеј кнеза Павла [промењени назив Народног музеја], фебруар 1938, 144.

²⁷Б. Николајевић, „Српска уметност на Париској изложби”, *Бранково коло* VI, 1, Карловци 1900, 248.

²⁸Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Полит, Београд 1973, 48.

²⁹G. Bazin, *Impressionizam*, prevela K. Ambrozić, Beograd: Jugoslavija, 1966, 78.

³⁰K. Ambrozić, Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Pota k Moderni in Ažbetova šola v Münchn: Museum Wiesbaden 25. September – 30. Oktober 1988, Narodna galerija, Ljubljana 1989.

³¹Н. Петровић, „Са четврте југословенске изложбе у Београду”, *Босанска вила*, год. XXVII, бр. 11–12, Сарајево 1912, 275.

³²В. Žerovc, *Slovenski impresionisti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 2012.

³³Л. Трифуновић, *Српско сликарство*..., 37.

³⁴Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Филозофски факултет, Београд 1983.

³⁵Н. Петровић, „Изложба слика Марка Мурата”, *Летопис Матице српске*, св. IV, књ. 226, Нови Сад 1904, 408.

³⁶Б. Поповић, „Прва југословенска уметничка изложба” (2), *СКГ*, бр. 93, XIII, Београд 1904, 535.

³⁷*Исто*, 537.

³⁸Љ. Миљковић, *Надежда Петровић 1873–1915. Пути часћи и славе*, Народни музеј, Београд 1998.

³⁹Д. Тошић, „Малиша Глишић”..., 367.

⁴⁰Л. Трифуновић, *Српско сликарство*..., 59.

- ⁴¹Исто, 48.
- ⁴²Љ. Миљковић, *Надежда Петровић...*, 19.
- ⁴³К. Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915*, СКЗ – Југославија публик, Београд 1978, 140.
- ⁴⁴Л. Merenik, *Nadežda Petrović. Projekat i sudbina*, Тору и Војноиздавачки завод, Београд 2006, 50.
- ⁴⁵Љ. Миљковић, *Надежда Петровић...*, 19.
- ⁴⁶Надежда Петровић је овај други назив дала ради излагања у Паризу, што значи између 1910. и 1912. године. На полеђинама неколико својих слика, истом бојом и на исти начин, написала је своје име и називе.
- ⁴⁷Назив места, делимично одсечен сужавањем слике, исписан је на исти начин као код чувеног предела *Ресник* (1904), који се налази на овој изложби.
- ⁴⁸Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 39.
- ⁴⁹Н. Петровић, „Изложба уметничког друштва Лада”..., 239.
- ⁵⁰Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 39.
- ⁵¹К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 117; Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 44.
- ⁵²К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 145.
- ⁵³З. Продановић, *Изложбена делатност Народног музеја у Београду 1981–1990*, Народни музеј, Београд 1991, 43, 44, 48.
- ⁵⁴Ова страница из блока налази се у приватном власништву.
- ⁵⁵Писмо од 13. III 1900. код породице Мишковић-Мглић, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 57.
- ⁵⁶К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 117.
- ⁵⁷Државни архив Србије, МПС ф. ХЛ бр. 25/1903.
- ⁵⁸Део говора Н. Петровић, на митингу 1903, преузето из: Амброзић 1978, 116–117
- ⁵⁹К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 118.
- ⁶⁰Н. Петровић, „Изложба слика Марка Мурата”..., 103.
- ⁶¹К. Ленц, „Минхенско сликарство 19. века”, у: *Минхенска школа 1850–1900. Изложба слика из Баварских државних збирки слика и других музеја*, Народни музеј, Београд 1988, 21
- ⁶²Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 50, 51–52.
- ⁶³Љ. Миљковић, „Југословенска уметничка колонија”, у: *Ликовна колонија Сићево 1905–2005*, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш 2005, 9–20.
- ⁶⁴Л. Trifunović, „Vreme srpskog impresionizma”..., 69.
- ⁶⁵Ј. Јованов, „Анђа”, у: *Стомен-збирка Павла Бељанског*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009, 60.
- ⁶⁶Писмо Матије Јаме Рихарду Јакопичу, од 28. августа 1906, преузето из: Амброзић 1978, 174
- ⁶⁷Д. Тошић, „Малиша Глишић”...
- ⁶⁸Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 48–49.
- ⁶⁹Исто, 74.
- ⁷⁰М. Stevanović, „Vreme impresionizma od beogradske izložbe do sarajevskog atentata”, у: *Jugoslavija. Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, sveska četrnaest, Publicističko izdavački завод „Југославија”, Београд 1957.
- ⁷¹С. Живковић, *Српско сликарство XX века*, Матица српска, Нови Сад 2005, 22.
- ⁷²Државни архив Србије, МНП, ф. IX бр. 56/1904, 128.
- ⁷³Р. Н. Feist, L'impressionnisme en France, in: *Impressionnisme...*, 531.
- ⁷⁴Н. Петровић, „Изложба слика Марка Мурата”..., 103.
- ⁷⁵В. Ристић, *Милан Миловановић 1876–1946*, Народни музеј, Београд 1986, 107–115.
- ⁷⁶Кулунџић, „Милан Миловановић”, *Општинске новине*, Београд 1939, 785.
- ⁷⁷М. Стевановић, „Милан Миловановић 1876–1946”..., 16.
- ⁷⁸М. Ђурчин, „Уметничке изложбе”, *СКГ*, бр. 179, XXI, 1, 1. јул 1908, 60.
- ⁷⁹Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића. Капало слика, скици и цртежи*, Народни музеј, Београд 1989.
- ⁸⁰М. А. Миловановић, „Изложба југословенске колоније”, *Дело*, књ. 42, Београд 1907. 257.
- ⁸¹„Збор Српкиња”, *Вечерње новости*, бр. 284, Београд, 13. октобар 1908, 2–3.
- ⁸²К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 264.
- ⁸³Анђа Петровић је писмо написала 7. октобра 1908, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 261.
- ⁸⁴К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 264.
- ⁸⁵Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живо и рад првог скицишора обновљене Србије*, Библиотека града Београда, Београд 1989, 346.
- ⁸⁶Н. Simić, „Nadežda Petrović kao likovni pedagog”, *Zbornik radova Narodnog muzeja Čačak VI, Narodni muzej, Čačak 1975*, 162.
- ⁸⁷Писма добијена од оба савеза налазе се код наследника породице Петровић, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Петровић...*, 260.
- ⁸⁸С. Живковић, *Косица Миличевић*, Матица српска, Нови Сад 1970, 77.
- ⁸⁹М. Коларић, „Косица Миличевић”..., у: *Милан Миловановић, Косица Миличевић*, Народни музеј, Београд 1960, 35.
- ⁹⁰Исто, 35.
- ⁹¹С. Винавер, *Косица Миличевић, балкански сликар. Оквири живота*, Београд 1938; цитирано према: Л.

Трифуновић, *Српско сликарство...*, 61.

⁹²Б. Поповић, „Надежда Петровић”..., 148.

⁹³М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књига прва, Нолит, Београд 1970, 58.

⁹⁴Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 54.

⁹⁵Л. Merenić, *Nadežda Petrović...*, 81.

⁹⁶Писмо мајци од 22. XI 1911, код породице у Београду, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Пешировић...*, 351.

⁹⁷М. Предић, „Четврта југословенска уметничка изложба”, *СКГ*, бр. 273, XXVIII, 11, 1. јун 1912, 856–857, 860.

⁹⁸М. Пијаде, „Кроз југословенску изложбу”, *Мали журнал*, Београд, 2. VI 1912.

⁹⁹Д. Митриновић, „Поветена умјетност”, *Савременик* 1912, 668–680.

¹⁰⁰Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 54.

¹⁰¹Р. Ј. Одавић (ур.), *Четврта југословенска уметничка изложба*, Београд 1912.

¹⁰²Ј. Мише, „Четврта југословенска изложба”, *Пијемонтш*, Београд, 21. V 1912.

¹⁰³Н. Петровић, „Четврта југословенска изложба”, *Штампа*, Београд, 1. VII 1912, цитирано према: Д. Тошић, „Малиша Глишић”..., 377.

¹⁰⁴Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 60.

¹⁰⁵Д. Тошић, „Малиша Глишић”..., 374.

¹⁰⁶П. Васић, *Кашаоли уметничке збирке. Дела 1912–1918. из Војног музеја у Београду*, Војни музеј, Београд 1982.

¹⁰⁷М. Б. Протић, *Српско сликарство...*, 65.

¹⁰⁸С. Чупић, *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 19–51.

¹⁰⁹С. Чупић, *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 19–51.

¹¹⁰М. Б. Протић, *Српско сликарство...*, 51.

¹¹¹С. Живковић, *Коста Миличевић*, 82.

¹¹²М. Б. Протић, *Српско сликарство...*, 50.

¹¹³Д. Медаковић, Принципи и програм „Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства” из 1913. године, Зборник Филозофског факултета у Београду XI/1, Београд 1970.

¹¹⁴М. Stevanović, „Vreme impresionizma od beogradske izložbe...”; В. Ристић, *Пленеристи и импресионисти*, Народни музеј, Београд 1967; М. Б. Протић, *Српско сликарство...*; Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*; С. Живковић, *Београдски импресионисти*, Београд: Југославија, 1977; М. В. Protić, *Slikarstvo XX veka*, Beograd, Zagreb, Mostar, 1982; С. Живковић, *Српски импресионисти...*; С. Живковић, *Српско сликарство...*; Љ. Миљковић, *Импресионизам у Србији...*

¹¹⁵Писмо Надежде Петровић, упућено породици 12.

септембра 1914, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Пешировић...*, 130.

¹¹⁶Писмо Надежде Петровић, упућено породици у септембру 1914, цитирано према: К. Амброзић, *Надежда Пешировић...*, 391.

¹¹⁷Н. Петровић, „Четврта југословенска изложба”, *Штампа*, Београд, 1. VII 1912, цитирано према: Д. Тошић, „Малиша Глишић”..., 575–592.

¹¹⁸Лазаревић 1919; приредио Здравко Крстановић 2010.

¹¹⁹На истом месту подигнута зграда Генералштаба (угао Кнеза Милоша и Немањине), према пројекту Николе Добровића, срушена је вешто вођеним ракетама са осиромашеним уранијумом, у пролеће 1999, иако под заштитом државе као културно добро изузетног значаја. Недалеко од ње, руинирана је и зграда Владе Републике Србије, изведена према пројекту Николе Краснова, споменик културе од великог значаја. У њој су тада потпуно уништена или оштећена поједина вредна уметничка дела. Видети: Љ. Миљковић, *Бомбардовању ујркос. Избор слика из здања Владе Републике Србије*, Народни музеј, Београд 2000.

¹²⁰V. Ristić, *Serbische Maler in Thessaloniki 1915–1918*, in: *Proceedings of the fifth Greek-Serbian symposium. Thessaloniki and Volos, 9–12 October 1987*, Thessaloniki: Institute for Balkan studies, 1991, 100–101.

¹²¹Б. Поповић, „Надежда Петровић”..., 149.

¹²²*Српске новине*, бр. 84, Ниш, 8. IV 1915.

¹²³Л. Трифуновић, *Рајини сликари 1912–1918*, Народни музеј, Београд 1964, 3–4.

¹²⁴З. Вучинић, *Рајини сликари 1912–1918*, Београд 2009, 3.

¹²⁵Е. Радловић, *Рајини сликар Милан А. Миловановић*, Народни музеј, Крушевац 1996, 7.

¹²⁶Л. Трифуновић, *Рајини сликари...*, 4.

¹²⁷Л. Трифуновић, *Рајини сликари...*; Н. Шуица, *Дела 1912–1918*, Војни музеј, Београд 1982; У. Рајчевић, „Удружење ратника – сликара и вајара од 1912. до 1918. године”, Зборник Народног музеја XI-2, Народни музеј, Београд 1982; В. Ристић, *Милан Миловановић 1876–1946*, Народни музеј, Београд 1986; V. Ristić, *Serbische Maler in Thessaloniki 1915–1918...*; З. Вучинић, *Рајини сликари...*; З. Вучинић, *Између трубе и тишине. Ратни сликари 1912–1918*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014.

¹²⁸*Пленеристи и импресионисти*: 3. покретна изложба слика, Народни музеј, Београд 1967, 309.

¹²⁹В. Ристић, *Милан Миловановић 1876–1946*, Београд: Народни музеј 1986., 21

¹³⁰Р. Н. Feist, *L'impressionnisme en France...*, 531.

¹³¹М. Коларић, „Коста Миличевић...”, 38.

¹³²Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 67.

¹³³Ц. Зограф [Б. Николајевић], „Изложба ратних сликара”, Мисао, год. I, св. 2, Београд 1919, 150.

¹³⁴G. Vazin, *Impresionizam* (prevela K. Ambrozić), 78.

¹³⁵*Каталој изложбе ратних сликара Врховне команде*, Београд 1919.

¹³⁶L. Trifunović, „Vreme srpskog impresionizma”..., 23.

¹³⁷*Каталој прве изложбе радова Удружења ратних сликара и вајара 1912–1918*, Београд, 1940.

¹³⁸М. Кашанин, „Изложба ратних сликара и вајара”, *Уметнички преглед* 10, Београд: Музеј кнеза Павла [претходно и после Народни музеј], 1940, 318.

¹³⁹Уредништво, Предговор, *Гласник резервних официра и ратника*, св. III, Београд 1938, 150–151.

¹⁴⁰У. Рајчевић, „Удружење ратника – сликара и вајара...”, 147–166.

¹⁴¹Ђ. Ораовац, „Велика изложба FIDAC-а” у Београду, *Гласник резервних официра и ратника*, св. III, Београд 1938, 150–151.

¹⁴²Ђ. Ораовац, „Велика изложба FIDAC-а” у Београду, *Гласник резервних официра и ратника*, св. III, Београд 1938, 150–151.

¹⁴³Л. Трифуновић, *Српско сликарство...*, 33.

¹⁴⁴P. H. Feist, *L'impressionnisme en France...*

¹⁴⁵Н. Петровић, „Изложба уметничког друштва Лада”, *Дело*, књ. 52, св. 2, Београд 1909, 247.

Бисери *Политике*

Политика је од свог оснивања пратила ликовна збивања и објавила више текстова о Првој југословенској уметничкој изложби, највећој и најзначајнијој манифестацији почетком XX века на Балкану, приређеној у септембру 1904. поводом обележавања стогодишњице Првог српског устанка. Није јој промакло да је Народни музеј добио средства да са поменуте смотре набави дела најугледнијих уметника из свих крајева будуће заједничке државе и тако оснује Југословенску галерију, прву Збирку савремене уметности код нас.

За наш најугледнији дневни лист од почетка су будно мотрили на све што се дешава у култури и уметности најеминентнији повремени или стални сарадници, а овде помињемо само оне који припадају Пантеону бесмртника, Јован Дучић, Вељко Петровић, Тодор Манојловић, Милан Кашанин, Растко Петровић, Петар Добровић, Сретен Стојановић, Пјер Крижанић, Радојица Ноје Живановић и Павле Васић, а наставили да исто чине и оглашавају се изванредним освртима још увек активни врло угледни критичари, историчари и теоретичари уметности, често и поједини изузетни уметници, издајамо Тодора М. Стевановића и Александра Ђурића. Политикина награда за ликовну уметност из Фонда „Владислав Рибникар” само је доказ више колики су значај оснивачи давали овој области хуманистичког трајања. И као круна свега лепог, корисног и доброг – Збирка слика, скулптура и графика, али и Галерија која без престанка ради.

Најзначајнији део Збирке чине дела уметника овенчаних Политикином наградом, јер на најбољи начин одражавају време и незаобилазна су код сваког антологијског или ретроспективног прегледа. Притом,



сведоче о вери у нове естетичке постулате, свежини оног што долази или непогрешивом прихватању већ потврђених вредности, каткад и о погрешкама због односа снага међу члановима жирија итд. Зато истичемо остварења Бошка Рисимовића Рисима, Недељка Гвозденовића, Бранка Миљуша, Стојана Ђелића, Воје Станића, Миливоја Николајевића, Марина Тартаље, Милице Стевановић, Божидара Дамјановског, Милована де Стил Марковића, Миодрага Вујачића Мирског и Александра Цветковића, чија имена наводимо редоследом којим су добили значајно признање нашег најугледнијег листа, мада припадају различитим генерацијама и другачијим поетским и естетичким опредељењима. Заједничко им је и то што је већина дала знатан допринос српској, југословенској и, понеко, светској уметности. Зато би било најбоље и једино исправно да *Политика* окупи остварења свих својих лауреата, о којима је и досад бринула

Александар Цветковић,
Мост, 1991.

приређујући изложбе њихових радова позајмљених од других институција и приватних власника, као и публикујући пратеће каталоге.

Један од могућих начина обogaћивања Збирке јесу и откупне награде са најпрестижнијих ликовних манифестација, попут оне коју је доделила *Полишка базар* Пепи Пашћан и потврдила да се тако најлакше долази до правих бисера. Иако се у Збирци *Полишке* налазе врло значајна дела поменутих корифеја, затим акварели и уља уважених уметника – Николе Бешевића, Милоша Шобајића и Никице Раичевића, не бисмо закључили да се формирала са одређеним концептом. Сасвим је сигурно да су разноврзне тешкоће и случајности утицале на њено уобличавање, можда понеки поклон или откуп од сликара чије стваралаштво одговара сензибилитету оних који су били у прилици да одлучују.

Да су, на пример, систематски сакупљана дела према избору *Полишкиних* ликовних критичара, убеђени смо да би то била најбоље осмишљена збирка која пружа увид у матичне токове наше уметности. Њима

би могла да се придруже и она чији су аутори износили ставове на страницама омиљеног националног листа који током ове године прославља вековни јубилеј. Не би смела да се забораве ни достигнућа оних о којима се, са разлогом, највише писало. Тако, али и другачије осмишљен и припремљен фонд, био би озбиљан искорак ка дуго помињаном Музеју који би, уз документарну грађу, архиву и историјат *Полишке*, понудио и језгро уметничких вредности.

(Бисери *Полишке*, у: „*Полишкини бисери*”. Представљање *Полишкине* збирке (други део), *Полишка*, Београд 2004)



Збирка Јована Обрадовића

„**У**метничко дело је место сједињења уметника, историчара уметности и љубитеља лепоте уметности. Другим речима: то је место сједињења човечанства, јер ова тријада подразумева све људе света.” – написао је сликар и књижевник Тодор Стевановић у надахнутом уводнику *Гласника* (4) Друштва пријатеља Народног музеја у Београду и указао да „без тога, не само да ни једна од тих јединица не би могла да постоји посебно, него ни уметност”. Та спрега је изнедрила бројне поклонице и поштоваоце уметничког стваралаштва, међу њима и оне који имају могућност да, као власници, буду непрекидно окружени оним што воле. Требало би много времена и простора да би се поменули сви који су, задовољавајући потребу за поседовањем уметничких предмета, били од користи за уметност, али и за уметнике.

Српске средњовековне фреске и ризнице доказ су укорењености наше вечите тежње за осмишљенијим и племенитијим бивствовањем уз опредмећену духовност. У историји Срба било је, нажалост, трагичних застанака, али не и потпуних прекида неговања најбољих вредности традиције, застанака које су, понајвише, узроковали векови под турским ропством. Ипак, уметнике ништа није могло да одврати од стварања, а људе од љубави према свему што живот чини садржајнијим, лепшим и бољим. Још током борби за ослобођење од османлијског терора, јављају се колекционари који су старине и национално благо у целини отрзали од пропадања и од заборава. Њихов предводник био је кнез Милош Обреновић. Обнављајући Србију, он је обновио и најбоље одлике Срба који су одувек имали потребу за уметношћу и смисла за врхунске уметничке домете.

Поред колекције минерала са тла Србије, кнез Милош је временом дошао и до вредне Збирке накита. Зна се, такође, да је имао „Прву галерију слика”, како наводи Мита Петровић, у којој су, поред његових,



били и портрети чланова његове породице, за чију је израду ангажовао угледне представнике српског сликарства XIX века. Уз њих је поседовао и више бакрореза и литографија, као и осталих уметничких драгоцености. „Насупрот овим скупocenостима у кнеза Милоша, треба истаћи да се на двору веома скромно живело”, објаснио је Ђорђе Митровић у студији *О заосјавштини династије Обреновић*. Мудри владар је примером указао на пресудан значај културне баштине, а истовремено подстицао уметнике да стварају и одговорне службенике да се позабаве оснивањем музејских установа. Његови напори су уродили плодом и први је ход кроз векове започео Народни музеј у Београду, који је током сто педесет четворогодишњег трајања сакупио антологијска дела у распону од првих трагова цивилизације до стваралаштва савременика на тлу Србије.

Богатству наше музејске лавре знатно доприносе поклоњене приватне збирке које су, некад уз одрицање од других задовољстава а увек са пуно љубави, формиране током више деценија и које су постале незаобилазне за сагледавање и проучавање наше културне прошлости. Само у Збирци југословенског сликарства XX века Народног музеја у Београду чува се неколико добро осмишљених колекција новије српске и југословенске уметности, које су предано сакупили и поклањајући поверили

Надежда Петровић,
Зимски пејзаж, 1908–1909.

на чување: Михајло Пупин, Јоца Вујић, Арсо и Војка Милатовић, др Ђорђе и Лала Лучић Роки, др Надежда и др Лазар Ристић, др Јаков Смодлака, Криста Ђорђевић и Лепосава Бела Ст. Павловић. Не треба заборавити ни ауторе који су своја најбоља остварења даровали нашем најстаријем и најугледнијем музејском храму, тако да сада пружа убедљиво најбољи преглед српског и југословенског сликарства прве, али не и потпуни друге половине XX века.

Осим музејских, мало је збирки које могу да упуте у све битно што се дешавало на пољу уметности током одређеног раздобља. Једина која се развијала скоро по правилима музеологије прерасла је у Музеј Јоце Вујића у Сенти, прву и, засад, последњу приватну музејску установу која се, са оснивачем, угасила 1934. године. Вујићеви син и кћерка, поштујући жељу коју им је усмено изрекао, поклонили су у његово име свом роду капитална дела српског сликарства XIX и почетка XX века. Већи део колекције се чува и излаже у Народном музеју, а мањи у Галерији Матице српске.

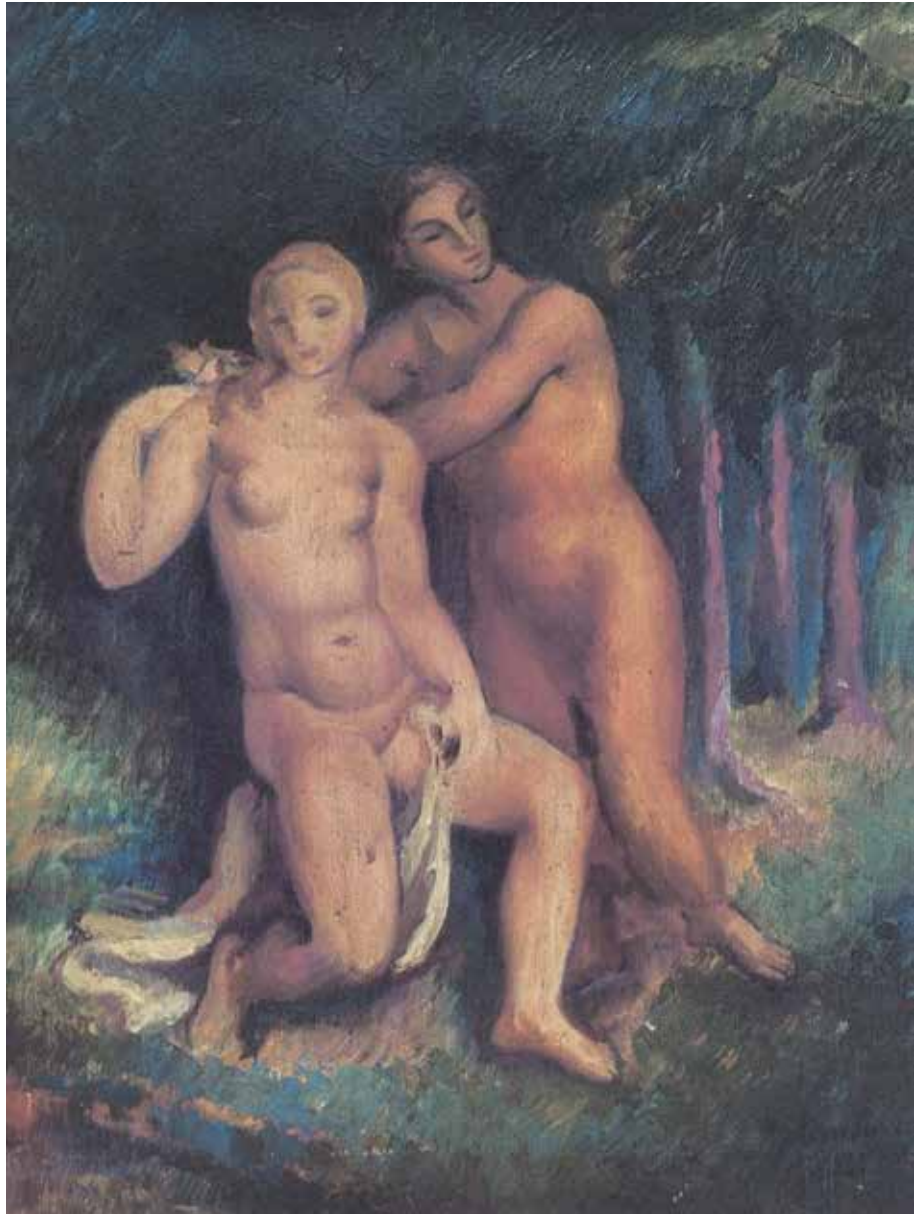
Због значаја за корпус српске уметности, неколико збирки је добило посебне галерије. Међу њима се истичу две са именима дародаваца, односно колекционара што су их уобличили: Павла Бељанског (тежиште на сликарству до 1950) и Рајка Мамузића (водећи ток српске уметности шесте и седме деценије XX века). Налазе се у Новом Саду, иако су обе настајале у Београду, тако да на новосадском Тргу галерија, иако физички развојене, са Галеријом Матице српске, чине изванредну целину која упућује у развој новије српске уметности.

Код нас се колекционирају сликарски, вајарски, графички, археолошки, нумизматички, филателистички, етнографски и најразличитији предмети примењене уметности, посебно од почетка седме деценије, откад се стандард у бившој СФР Југославији знатно побољшао. Запослени су од зарада солидно живели, одлазили на одмор, путовали по свету, а појединци се посвећивали и задовољствима што захтевају више улагања. Тих година су се, поред већ постојећих, јавиле и нове колекције, пре свега у Београду али и у осталим већим југословенским градовима. И Народни музеј је педесетих и шездесетих година, осетно увећао своје фондове, а нарочито Збирку југословенског сликарства XX века. У то време су основане и многе музејско-галеријске установе, од којих је Музеј савремене уметности најбрже и најлакше долазио до ремек-дела и вредних остварења савременика, али и оних који су крчили путеве модерне уметности после 1900. године.



У измењеним друштвеним и економским условима, аутори и власници су отуђивали значајна дела по приступачним ценама, тако да је скоро свако могао да набави добре радове из атељеа, једнако као и из станова поседника. Мада закон није дозвољавао отварање приватних галерија, уметничким предметима се увек трговало. После 1944. и Народни музеј је куповао значајна остварења у комисионим радњама које су, уз најразличитије ствари, продавале и ликовна дела. Поново су се јавили и посредници који су, откупљујући јефтиније и продајући скупље, све више утицали на тржиште. Они су, уједно, претходили бројним приватним

Мило Милуновић,
Девојка са корпом у пределу, 1924.



Петар Добровић,
Пастор и нимфа, 1926.

галеријама чији се рад званично дозвољава после 1983, тако да их сада, само у Београду, има око стотину.

Двадесет година раније, код нас је постојала једна једина институција – Продајна галерија Београд, основана 1963 – која је трговала сликама, скулптурама, графикама и цртежима, углавном насталим у XX веку. Она је организовала аукције, нудила повољне бескаматне кредите и друге погодности, што је љубитељима олакшавало набавку. Најчешћи купци били су правници, лекари, инжењери, професори, али и припадници најразличитијих занимања, значи сви који су тек стицали или већ имали

ликовну културу и, свакако, боље приходе, тако да су могли да оплеме-не своје домове и живот учине богатијим. Подаци показују да је у овој установи, која се до данас налази на Косанчићевом венцу, 1963. године продато 104 дела, а отад све више и више, да би се до 1987. број увећао шеснаест пута (нпр. 1968 – 541, 1973 – 1.113, 1978 – 1.471, 1983 – 1.478, 1987 – 1.738, како је наведено у каталогу изложбе поводом двадесет пет година рада: Продајна галерија Београд, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд 1988). Из исте публикације сазнајемо да су, за четврт века, 7.356 Београђана, 893 становника из осталих градова Србије, 575 странаца и 836 радних организација откупили значајна остварења 1.149 уметника. У истом каталогу, Зоран Павловић пише: „Прибавити, купити или добити прво ликовно дело човеку увек наговештава шансу да за себе отвори те дивне путеве узајамне припадности. И за ову прилику би било веома занимљиво сазнати да ли је неко од купаца Продајне галерије њеном помоћи кренуо стопама колекционарства и дубоке привржености уметности и, посебно, остваривању узајамне припадности са одређеним делом или делима.” Нисмо се бавили овим истраживањем, али чињеница је да су многи често и радо посећивали Галерију на Косанчићевом венцу, која је одиграла значајну улогу у развоју колекционарства.

У Београду су после Другог светског рата настале изузетне приватне колекције слика. Поменућемо неке које су успешно формирали и дали им печат својих личности и интересовања: Брана Васић, Блажо Кусовац, Коломан Трчка, Чедомир Едренић, Илија Саватић, Бранислав Зека Ђорђевић, Љубомир Драгићевић, Среја Гроздановић, Бата Клепић, Звонко Миљковић, Вилим Конен, Боривоје Жарковић, Ивана Деспотовић, Миодраг Јовковић, Александар Маринковић, Станислав Живковић, Вера и Раца Матовић, Милан Љумовић, Зоран Кршљанин, Јованка Инђић и Мома Обрадовић, Богомир Мршуља, Љубиша Ракић, Радоје Прица, Љубомир Ерић, Коста Михајловић, Миољуб и Иван Перић, Жељко Вукићевић, Драган Миљковић Пале, Веселин Миљевић, Жељко Симић, Мица Михајловић, Сениша Пурић, Миодраг Симић, Слободан Копанџа, Радивоје Дражовић и, на крају али не и према значају, Јован Обрадовић.

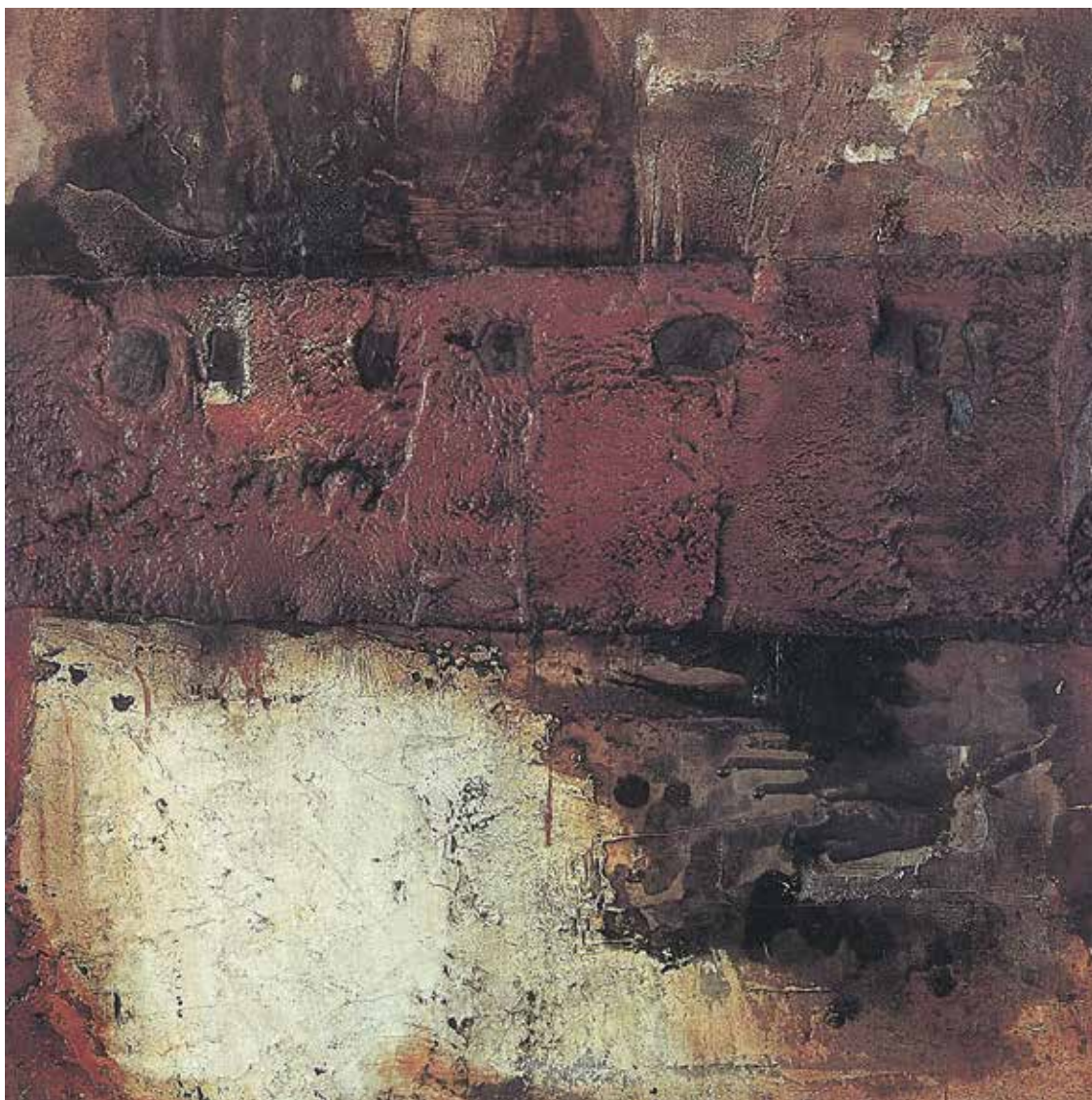
Из идеалног споја Обрадовићевог духовног богатства и материјалних могућности настала је Збирка коју чини двеста дела корифеја и угледних представника, пре свега, српског сликарства, али и других ликовних области. Међутим, овим каталогом нису обрађени вајарски радови, акварели, цртежи, као ни остварења наивних уметника. Обрадовић је прве слике набавио почетком седамдесетих година и отад наставио да колекционира. За разлику од многих колекционара, који дела



Петар Лубарда,
Симфонија оријентала,
1953.

размењују или каткада продају да би набавили нешто што им недостаје, он то не чини. Понеки рад је поклонио пријатељима, али углавном само обогаћује и наставља да развија Збирку. Она се већ сада истиче како обимом, тако и вредношћу сакупљених радова без којих је немогуће проучавање и представљање српске, југословенске, али ни светске уметности XX века.

Зачуђујуће је са каквим се осећањем Обрадовић опредељивао управо за она остварења што одлично заступају уметника и упућују у матицу токова наше уметности. Он није имао намеру да, попут музејских установа, окупи дела представника и следбеника водећих покрета

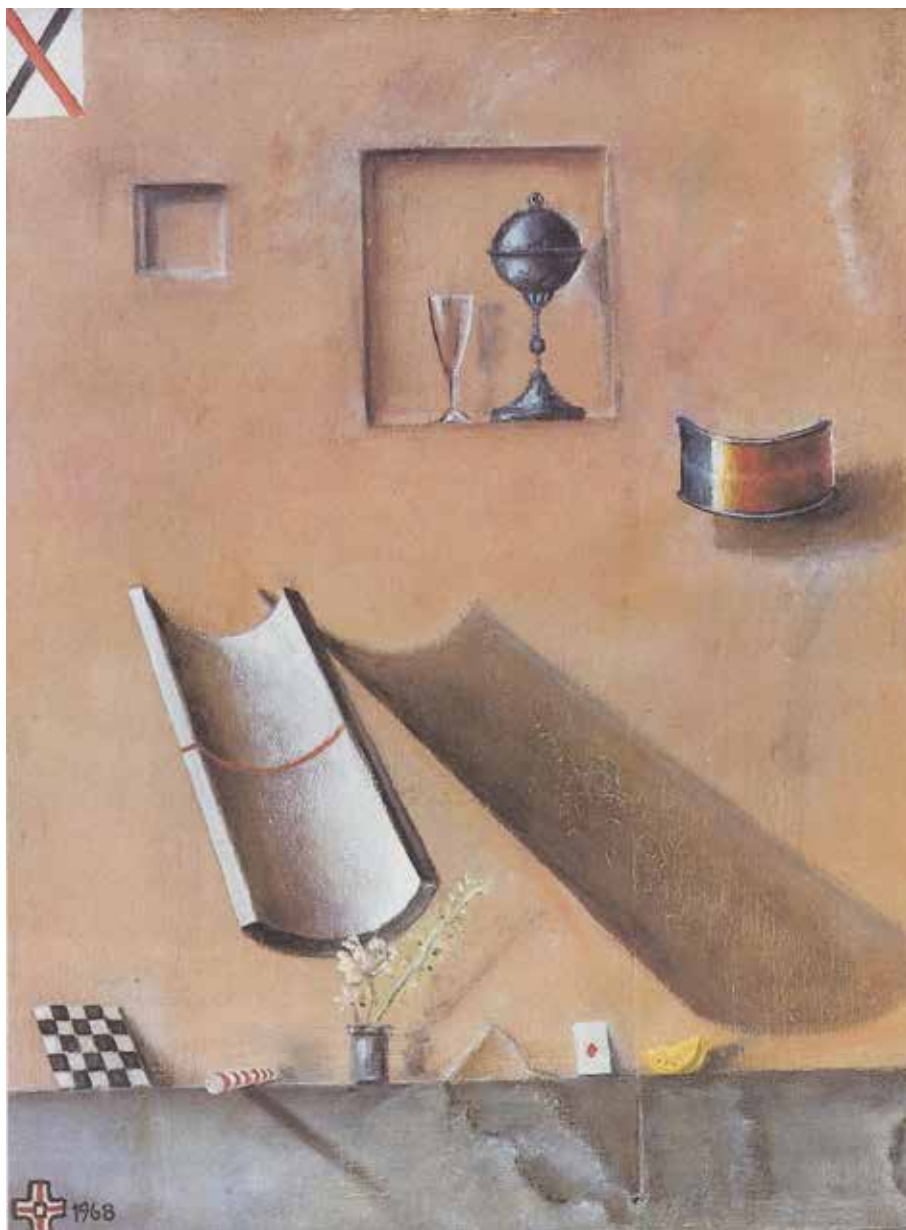


и праваца, односно да прати све значајно што се догађало у Београду, Србији, Југославији и свету током XX века. Ипак, временом је формирао Збирку слика од којих већина припада језгру српског, али и југословенског и, делимично, светског сликарства, у распону од 1904 (Надежда Петровић, *Пласти сена и буре на колима*) до 1997 (Војо Станић, *Ентеријер АДОК-а*). Још једанпут се потврдила духовита опаска Моме Стевановића: „А шта је добро сликарство? – Као добро вино: ко за њега има непца знаће.” Према је Обрадовићева пријемчивост за праве вредности очита, он се није устручавао да провери свој инстинкт, односно да од зналаца добије потврду онога што је сам осетио у додиру са делом. Најчешће је

Мића Поповић,
Композиција, 1962.

стручну помоћ тражио од Николе Кусовца, једног од најбољих познаваоца наше уметности, али одлуке је, искључиво, доносио сам.

Обрадовић ништа не препушта случају и, на начин кустоса, брине о свему у вези са Збирком. О таквом односу према ономе што набавља и чува сведочи и чињеница да су многа дела прошла конзерваторски третман, било да је реч о чишћењу или озбиљнијем захвату. Овај одговоран посао он, углавном, поверава мр Гордани Жужић-Кусовац, изванредном сликару-рестауратору, саветнику Народног музеја и професору на



Леонид Шејка, *Мала ружичаста мртва природа*, 1968.



Факултету примењених уметности и дизајна. Поштујући чињеницу да је урамљивање саставни део заштите, све слике, које нису имале добар рам из времена, дао је да се опреме одговарајућим оквиром.

Пошто иза сваког набављеног дела стоји колекционар без чијих урођених склоности и посебног сензибилитета не би могла да се уобличи добра колекција која сведочи о њему самом, о ономе што воли, о времену када је настала и о много чему још, сматрамо да и основни подаци из биографије могу да послуже за боље разумевање човека и његових склоности које су га нагнале да се окружи врхунским уметничким дOMETИМА.

Јован Обрадовић је динамичан привредник и човек радозналост духа. Рођен је у Гералијама 15. X 1938. године. Потиче из познате српске трговачке породице која је живела у Славонији до формирања фашистичке НД Хрватске. Тада је, као сасвим мали дечак, заједно са својима и многим славонским Србима, одведен у Цапраг, један од јасеновачких по злу познатих усташких концентрационих логора. Срећом, Обрадовићи су

Пеђа Милосављевић,
Пинфараша, 1968.

успели да пребегну у Србију. Извесно време су живели у Великој Плани, а од 1942, са краћим прекидом по ослобођењу, у Београду. Јован је студирао и дипломирао на београдском Правном факултету. Засновао је породицу и запослио се у Нирнбергу, где је стицао почетна пословна искуства. Обогаћивао се новим сазнањима радом, али и обилазећи многе светске економске и културне центре. Средином шездесетих, вратио се у отаџбину са жељом да оно што је научио пренесе београдским и југословенским привредницима. Радио је у области грађевинарства, трговине, хотелијерства и туризма. Следио је његов интензиван, каткада буран и не лак пут до успеха који је крунисао 1990, када је, са синовима Александром и Драганом, основао породичну фирму АДОК (ADOC – скраћеница почетних слова имена и презимена деце), која се бави увозом лекова и грађевинским инжињерингом, а спада у ред врло угледних и успешних.

Осим по пословним резултатима, АДОК се прочуо и по несебичној помоћи коју, захваљујући разумевању Јована Обрадовића, пружа установама културе при реализацији њихових програма. Када је реч о Народном музеју, омогућио је објављивање каталога *Лага 1904–1994. Поглед у прошлост*, као и приређивање ретроспективе Младена Јосића. Сувишно





је набрајати све институције којима је АДОК дарежљиво изашао у сусрет. Свакако најдрагоценије улагање Јована Обрадовића и његове деце у културу српског народа јесте финансирање превођења и објављивања *Законоправила Светиога Саве*, поводом осам векова манастира Хиландара. Као да су на уму имали речи академика Николе Радојчића који је, између

Дадо Ђурић, *Adam's Hotel*, 1977–1978.

осталог, написао: „Трудбеници око издања Номоканона Светог Саве морају се задахнути његовом љубављу према цркви и народу и опасати се његовом трудољубивом истрајношћу, ако желе да садашња поколења из њихова издања ишчитају величину и важност напора Светог Саве и да осете, колико је васколики духовни живот Срба, с целим својим јединственим развјетком, зависио, све до XIX в., од овог дела” (Н. Радојчић, *Властел у Закону ђрадском Номоканона св. Саве*, Глас САН, СХСП, Београд 1949, 1–2). Требало је да прође скоро пола века да би млади нараштај нешто више сазнао и да би се стекао потпуни увид „о знаменитости дела што га је учинио Свети Сава, када је у чврсте основе српске цркве узидео овај свој највећи књижевни рад.” (М. М. Петровић – Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Законоправило Светиога Саве: Најава превода*, Историјски институт САНУ, Београд 1997). Већ и такав однос према проучавању прошлости народа којем припада јасно сведочи о Обрадовићевом хуманистичком усмерењу и жељи да оде даље и више у осмишљавању сопственог, али и живота својих најближих и свог рода у целини. Он је због тога више пута посетио Хиландар, као и многе српске манастире, од којих највише помаже Жичу, задужбину Стефана Првовенчаног, прву српску архиепископију у којој су крунисани владари из династије Немањић, о којој је посебно бринуо Растко, потоњи Свети Сава.

Младаљачку љубав према путовањима, Обрадовић је сачувао до данас. Обишао је читав свет и свуда, пре свега, посећивао музеје. Наравно, најпре због сликарства, али и уметности у најширем значењу тог појма. Из истих разлога, у Паризу је драг гост наших познатих уметника Љубе Поповића, Владе Величковића и Милоша Шобајића, а у Херцег Новом Воја Станића. Сви запослени у АДОК-у су, захваљујући Обрадовићу, постали чланови Друштва пријатеља Народног музеја у Београду. Поред наше најстарије и најугледније музејске установе, он одлази и у остале музеје и галерије, јер је његов „интензиван професионални рад увек био праћен жељом и потребом за духовном садржајношћу, као својеврсном неопходном равнотежом коју је тражио свуда и на сваком месту”, како изјављују његови блиски сарадници и пријатељи.

Хуманистичке врлине и тежњу ка лепоти Обрадовић је пренео и на своју децу, што се осети чак и при првом сусрету са њима. Зато није никакво чудо што за колекционарску страст има пуну подршку и потпуно разумевање породице. Тим пре што су и деца, Александар – Саша (1964), Драган (1968) и Катарина (1976), кренула његовим стопама. Сви су љубитељи уметности и, сасвим сигурно, будући колекционари. Посебну атмосферу њиховим становима дају дела из очеве колекције. Наравно,



много слика из Збирке оплемењује ентеријере Обрадовићевог дома и просторија фирме АДОК у којима он, као и сваки успешан привредник, проводи много времена и прима пословне партнере из Југославије и читавог света.

У Збирци Јована Обрадовића не уживају једино чланови породице, рођаци и пријатељи. Она је доступна ширем кругу љубитеља. Из ње се најзначајније слике често укључују у ретроспективне изложбе и прегледе српске и југословенске уметности, што је, такође, показатељ њеног значаја. Многе су већ биле експонати самосталних или заједничких изложби, као и ликовних смотри код нас и у свету. Обрадовић није знао ни марио за њихов уметнички педигре у тренутку када их је куповао. Следио је, пре свега, личне склоности – да ли му се допадају или не, да ли годе његовим чулима или не. Могло би се закључити да је наклоњен колористичком експресионизму, јер окосницу његове збирке чини стваралаштво корифеја овог смера српског сликарства који у XX веку траје од Н. Петровић, наставља се преко П. Добровића, Ј. Бијелића, С. Шумановића, М. Коњовића,

Љуба Поповић,
Хистерична шела,
1980.



Владимир Величковић,
Курка (Crochet) Фил. XIII,
1989.

С. Аралице, З. Петровић до И. Васиљева, Б. Илића и Ц. Маринковића. По његовом су укусу и капитална дела стишане хроматике, као и антологијска остварења осталих значајних покрета и праваца у српском и југословенском сликарству, почевши од примера продора модерне ликовне мисли (Р. Вукановић), сецесије и симболизма (М. Јосић, Н. Бешевић), импресионизма (М. Миловановић, К. Миличевић, Б. Стевановић, М. Голубовић), експресионизма форме (И. Радовић, Р. Петровић), новог реализма

(В. Станојевић, М. Милуновић, М. Трешпе, Ј. Бијелић, М. Петров, М. Бешевић) и поетског реализма (П. Милосављевић, М. Челебоновић), преко зографског трагања за националним стилем (Ж. Настасијевић) за којим су, на сасвим особен начин, трагали и неки други аутори који су, уједно, представници авангарде и модерне (И. Радовић), до интимизма (К. Хакман, И. Радовић, М. Јосић, М. Шербан, Н. Гвозденовић), социјалне уметности (Д. Влајић, Б. Шупут) и сликарства у време соцреализма (Б. Вукановић, И. Табаковић, М. Коњовић, С. Аралица), Медиале (Л. Шејка) и њених чланова који су наставили да трагају за интегралном сликом (М. Главуртић, О. Ивањицки, Милић од Мачве) или заслужили светску пажњу (Дадо, Љ. Поповић, В. Величковић, М. Шобајић).

Осим радова поменутих протагониста водећих токова српског и југословенског сликарства XX века, Обрадовић је знао да одабере и изванредна дела мање познатих (Ц. Наумовић) или од стручне критике лоше оцењених уметника (С. Колесников), што његову збирку, такође, чини незаобилазном у проучавању наше уметности. Набављао је оно што се нуди на београдском тржишту уметничких предмета и, осим дела српских, сакупио и слике уметника других националности, који су живели и стварали, само излагали или из различитих разлога дуже или краће боравили у Београду (В. Буковац, М. Трешпе, Ф. Облак и Л. Личеноски).

Збирка Јована Обрадовића представља занимљиву и драгоцену целину, посебно значајну због стваралаштва уметника који су у ликовни живот ушли између два светска рата и наставили да предводе токове друге половине века. Већ и чињеница да се у њој налазе изванредна остварења четрдесет четворо водећих аутора прве половине (од којих су многи после овог раздобља наставили да запажено стварају) и шеснаесторо из друге половине XX века чини је незаобилазном код приређивања било које озбиљније изложбе. Поједини уметници су врло добро заступљени, поготово М. Коњовић, затим И. Радовић, П. Добровић, П. Милосављевић, З. Петровић, М. Челебоновић и М. Јосић, јер се преко њихових дела из Збирке прате скоро сва стваралачка раздобља кроз која су пролазили. Посебно су драгоцене слике П. Лубарде, јер сведоче о његовим успонима до висина које су му обезбедиле место у прегледима светске историје уметности.

Сваки наш музеј би се поносио капиталним делима која су сведочила о врхунским донетима српске и југословенске уметности на најзначајнијим ликовним смотрама у свету или су ушла у најозбиљније антологије светског сликарства. Поменимо само да су слике П. Лубарде (*Симфонија оријентала*, 1953; *Бели коњи*, 1953) биле на III Бијеналу у Сао



Војо Станић, *Еншеријер АДОК-а*, 1997.

Паолу, М. Челебоновића (*Поморанце*, 1956) на IV Бијеналу у истом бразилском граду, Н. Гвозденовића (*Ашеље*, 1962) на Националном квадријеналу у Риму, а В. Величковића на многим изложбама и репродукована на поштанским маркама у Француској. Нажалост, радови наших корифеја који живе у иностранству, чешће се чувају и излажу у светским него у југословенским музејима. Зато је врло корисно што се у Обрадовићевој збирци налазе радови Дада Ђурића, Ј. Поповића, В. Величковића и М. Шобајића, који су већ више пута укључивани у значајне изложбе.

Осим већ поменутих, Народни музеј би радо чувао и излагао слике И. Радовића (*Два женска актиа и два мушкарца у пределу*, око 1924; *Сеоска породица са белом кравом*, 1928–1930); П. Добровића (*Мртва природа са месом*, 1926; *Предео*, 1928–1929; *Маслине*, 1929); Ж. Настасијевића (*Под Рудником*, 1930–1931; *Тойчигерска црква*, око 1931); М. Коњовића

(*Моштив из Бачке са црквеним торњем*, 1948; *Поље сунцокреша*, 1973); И. Табаковића (*Кровови под снегом на Сењаку*, 1940–1942; *Гребен*, 1948); С. Аралице (*Предео из Далмације*, 1948–1950; *Маслине*, 1971); П. Лубарде (*Моштив испод Ловћена*, око 1951; *Сушјеска*, 1956; *Црногорски кри*, 1959; *Лет у просјор*, 1961; *Шпанија*, 1966; *Први српски устаник*, 1969–1971); М. Челебоновића (*Бела мртва природа*, 1972; *Мало лишће*, 1972); И. Васиљева (*Охрид*, 1953; *Ушопљеник*, 1954); В. Станића (*Човек са љавом од лимуна*, 1966; *Добро дошли*, 1978; *Чаробна вила*, 1988, али и остале из Збирке Обрадовић); П. Милосављевића (*Пинфараџа*, 1968; *Мостар*, 1971; *Одгусеј лута Јадраном*, 1973; *Црна Гора*, 1979). Побројали смо дела уметника чије радове настале пре 1950. чувамо у Збирци југословенског сликарства XX века, али не и оне што су урађени после ове године, затим оних који су на уметничку сцену ступили у другој половини века, али Народни музеј није био у могућности да набави њихова капитална остварења. До погубног застоја у уобличавању музејских збирки дошло је већ од првих наговештаја о оснивању Музеја савремене уметности. Касније се наша најстарија и најугледнија музејска установа вратила обогаћивању својих фондова делима савременика, али неке пропусте је тешко одмах исправити, поготово због њиховог наглог скока вредности на тржишту и ограничених материјалних могућности државе. Проћи ће још много времена док се не успостави равнотежа између раскошног фондуса прве половине и врло сиромашног друге половине XX века. Из овог периода после 1950. године, Збирка Јована Обрадовића окупља више значајних дела него Народни музеј који је давне 1904. установио Збирку југословенског сликарства XX века, а од појединих најзначајнијих аутора има само по једну слику – од Воје Станића и Дада Ђурића чак ни по једну. Овај ненадокнадив прекид је, засад, могуће исправити позајмљивањем појединих дела за излагање у сталној музејској поставци или на повременим изложбама, као и представљањем вредних приватних збирки.

Међу бројним издањима Народног музеја, посебно су драгоцени каталози дарованих колекција које су знатно обогатиле археолошке и уметничке збирке. Поменућемо само оне које су обрађене и публиковане: *Свомен-збирка гр Борђа и Лале Лучић-Роки*, 1974. и ново издање 1995; *Задужбина гр Надежде и гр Лазара Рисџића*, 1975; *Археолошка збирка Дуњић*, 1977; *Дар Кристије Борђевић*, 1985; *Поклон-збирка гр Јакова Смодлаке: Београдски уметници*, 1987; *Поклон-збирка Арса и Војке Милашовић*, 1988; *Збирка Јоце Вујића. Каталог слика, скулптура и цртежа*, 1989. Објављивањем каталога Збирке Јована Обрадовића започиње нова

едиција под насловом Приватне збирке. Обрадом ове драгоцене целине, коју чине многа ремек-дела и антологисјка остварења најзначајнијих уметника XX века, матична музејска установа испуњава обавезу да региструје и проучава вредности изван својих фондова. Збирка Јована Обрадовића ће, сигурни смо, временом постати још потпунија, пружаће бољи поглед на српску уметност и биће незаобилазна за проучавање српске, југословенске, али и светске уметности XX века.

(Збирка Јована Обрадовића, Народни музеј, Београд 1998)

Драгослав Дамњановић и југословенско сликарство XX века

Драгослав Дамњановић, правник по образовању и запослењу, познавалац историје и љубитељ уметности по склоности, племенит човек по рођењу, постао је од својих студентских дана колекционар, потом и особен мецена каквих код нас скоро да нема. Сакупљао је дела уметника који су стварали и излагали у Београду, неупоредиво мање и оних чија се делатност одвијала у Милану, Загребу, Паризу, Лондону, Токију или неком другом граду. Откупљујући остварења свог нешто млађег брата Радомира,¹ добро знаног Дамњана или за рођаке и пријатеље Рајка, помогао му је да се лакше посвети стваралаштву без обавеза према иностраним галеристима који су га, после првих међународних успеха и признања, позивали на сарадњу уз строго поштовање уговора. Притом, није дозволио ни да се разбије нуклеус његових највиших домета, од којих су понеки представљени на престижним смотрама у свету и ушли у антологијске прегледе српске и југословенске уметности.

Драгослав Дамњановић се придржавао сопствених ставова и вредносних судова. Одбијао је предлоге шта да набави, чак и дарове који не одговарају његовом сензибилитету. Ипак, истиче да се ликовно формирао и развијао уз себи по свему блиског брата који је на тај начин индиректно учествовао у профилисању колекције, али и најдиректније – поклонима својих слика, цртежа, графика, објеката и осталих *дела од проверене уметничке вредности*, такође и радова других аутора. Поводи за дар били су различити: добро одиграна партија шаха, пригодан датум или нешто сасвим неочекивано, увек са истом жељом да се Збирка што боље уобличи.



Многи колекционари временом продају по неки рад, у главном да би дошли до неког који им недостаје. Драгослав Дамњановић то није чинио, осим што је изишао у сусрет др Јакову Смодлаки и, у замену за слике и цртеже неколицине уметника, дао братовљеве *Кабине на пешчаној обали* (1966). Тако се ово остварење нашло код још једног љубитеља и страственог сакупљача, а десетак година касније у Народном музеју, заједно са дарованом Збирком чијој вредности доприноси и дванаест Дамњанових слика, насталих од 1958. до 1973. године.²

Драгослав Дамњановић је зидове стана у Београду и куће на селу прекрио капиталним сликама, фиоке комода испунио мапама са гвашевима, акварелима, цртежима и графикама, а на полици, поред књига и каталога, сместио и једну скулптуру. После вишегодишње недоумице којој установи да поклони своје благо, одлучио се за Народни музеј као најстарији и најугледнији међу музејима Србије, ни не претпостављајући да је тако постао један од његових најзначајнијих дародаваца.³ Обогатио

Радомир Дамњановић
Дамњан, *Калемеђан*, 1955.

је музејске збирке са две стотине двадесет два рада,⁴ помало их и *погмла-
дио* продуктима нове уметничке праксе.

Шездесет четири дела од четрнаесторо уметника, настала изме-
ђу 1954. и 2009, која су неутуђиви део Збирке Драгослава Дамњановића,
чува се у Збирци југословенског сликарства XX века. Од њих, четрдесет
девет припада Дамњановом опусу, три Маринковићевом, по једно опуси-
ма осталих уметника. Она нису сакупљена са намером да прикажу правце,
покрете, појаве и трендове одређеног доба или да повежу ауторе, мада то
чине и успостављају немушти дијалог који подстиче на откривање додир-
них тачака – уметничких и људских. Зато полазимо од Дамњанових радо-
ва, кохезионе силе што спаја оне осталих аутора, настављамо преко оних
Недељка Гвозденовића (1902–1988), Марка Челебоновића (1902–1986),
Јулија Книфера (1924–2004), Уроша Тошковића (1932–2019), Бранка
Миљуша (1936–2012), Радомира Рељића (1938–2006), Нивес Кавурић-
Куртовић (1938–2016), Душана Оташевића (1940), Драгоша Калајића
(1943–2005), Живка Марушича (1945), Деана Јокановића Тоумина (1946),
Цилета Маринковића (1947) и Горана Косановића (1962), јер сматрамо
да хронологија према години рођења, тако и уласка у уметнички живот,
уноси већи ред од оне према настанку дела.

Без завршене матуре, на прагу осамнаестог рођендана, са по-
укама добијеним од наставника Школе у Шуматовачкој, Дамњан је
потврдио даровитост и уписом на тадашњу Академију ликовних уметно-



Радомир Дамњановић
Дамњан, *Пешчана обала*,
1958.

сти у Београду. *Мршву природу са белим луком* (1954) извео је под изве-
сним утицајем свог професора Ђорђа Бошана, необичајено сигурно и
зрело за деветнаестогодишњака, студента друге године. Он је већ тада
врло промишљено градио композицију и наговестио геометризацију и



редуковање. Црном и угашеним акордима тамноплаве појачао је дејство беле драперије, а њеним распростирањем најавио склоност ка форми са тајном и значењем. Изузетну хроматску осећајност испољио је и код *Акта* (1954), чије су широке површине изванредно усаглашене. Чини се да је малом драперијом на поду наслужио своје будуће слике са *мрљама*.

Радомир Дамњановић
Дамњан, *Асоцијација
поштонолој трага*, 1959.

Код раних радова, међу којима се истиче *Сликар и модел* (1957), Дамњан је све повезао у склад. Моделовао је племенитим тоновима и светлошћу, местимично сочнијим наносима пасте истицао материју, геометризовао и сводио форму. Током усавршавања на тзв. специјалки, жустриним потезима и колористички снажнијим акцентима, понегде и рељефнијим намазима, градио је композицију у којој су врло битни детаљи, опет они што воде ка *мрљама* или настајању знакова и значења (*Кувар*, 1958). Било је то време радозналост испробавања и у области ангажоване фигурације. Безличног човека у имагинарној униформи, повезао је са оклопом – персонификацијом многих бесмислених битки, преточио га у робота – послушника без мозга (*Рајник*, 1959). Символи и пиктурално богати фрагменти постали су срж његових асоцијативних пејзажа. Мали сегменти са бојеним *мрљама*, три деценије касније, прерастају у аутономне композиције. Дамњан је на позадини ове слике, уз име, назив и остале податке, нацртао јеврејску звезду и петокраку са српом и чекићем. Он је и касније на полеђини платна, поред поменутих симбола и уобичајених сигнатура, бележио и само њему добро знане криптограме, све у спрези са енигматичним приказима, моралним начелима и погледима на свет.

У време док се претежно бавио свођењем људског обличја на знак, Дамњан је насликао и *Калемејдан* (1955), који Јеша Денегри исправно издваја као „амблемску слику његове младости”.⁵ Овај предео је, нема сумње, драгоцен и зато што сведочи о тражењу сопствене палете, ослобађању и колорита и форме. Студент је храбро уронио у суштине ликовности. После три године, из овог дела зачеле су се *Пешчане обале* и све што је за њима следило. Од тада су из Дамњановог опуса нестали традиционални мотиви и поступак према захтевима школског програма. Остао је савладан занат – чврст темељ целокупног стваралаштва.

Шетајући поред Дунава, Дамњан је посматрао камионе који су одвозили песак, највероватније већини само грађевински материјал – њему подстицај за контемплацију и стварање церебралних предела код којих „символи настају из антикласичних побуда, да би се касније, у узајамном односу, претворили у срећену целину и успоставили узвишени мир са шокантним детаљима овога света”.⁶ Придржавао се виђеног и постојећих помагала на терену, али све је претварао у идеограме и тежио метафизичкој димензији (*Обала испод Калемејдана*, 1958). Без обзира на то што је чврсто упориште имао у полазишту, датом само у назнакама и потврђеном називом, исходиште је налазио у пластичној и семиотичкој структури. Ђорђе Кадиевић је исправно уочио да у својој првој стваралачкој

фази Дамњан *није издиференцирао знак – носилац*, у оној другој јесте афирмисао *шми симбола схваћеног као израз*, у трећој симболу даје *димензију чистио значења*.⁷

Убрзо је млади Дамњан преиспитивао и актуелну апстракцију, повезивао форму и неформу, све више одступао од виђеног. Он је *Пешчану обалу* (1958) извео сликарски – бојеним акордима са траговима четке на реци, и цртачки – мноштвом *шачака* и тананих линија на земљи, са још увек црним иконографским реперима и kotaма, а *Шеновићу обалу* (1959) рафинираним тоновима и својеврсним овалним *мрљама*, подједнако и линијама урезаним у житку пасту. Оба рада представио је на IV Међународном бијеналу младих медитеранских земаља у Александрији (1961/1962), а првопоменути и на I Тријеналу у Београду (1961).



Чињеница да су, после Националног музеја модерне уметности у Паризу Дамњанова дела откупили Музеј савремене уметности Бело Хоризонте, Народна галерија у Прагу, Музеј XX века у Бечу, Градска галерија у Бохуму, Музеј Гугенхајм у Њујорку и Фондација Мудима у Милану, доказује да су његови резултати примећени и верификовани ван граница Србије и ондашње Југославије.

Дамњан је, нарочито у прве две године седме деценије, урадио серију својеврсних хералдичких пејзажа, према мишљењу Алексе Челебоновића апстрактних,⁸ а Ђорђу Кадијевићу блиских надреализму и енформелу,⁹ код којих је хоризонт постављао ниско (*Пешчана обала*, 1961; *Кабине на пешчаној обали*, 1961; *Пешчана обала са кабинама*, 1962), каткад по средини (*Пешчана обала*, 1961) или неуобичајено високо (*Пешчана обала*, 1962). Он је горњу раван – неба, реке или неког имагинарног простора, добијао уједначеним наносом исте боје, ону доњу – обале,

Радомир Дамњановић
Дамњан, *Пешчана
обала*, 1961.

испуњавао наслагама добро нађених тонова и вијугавим урезима са по-неким сигнумом, да би на њеном ободу смештао геометризоване кабине, тачније добро спојене пиктограме – зачетке универзума будућих минималистичких слика. Успоставио је сагласје синтетичког и аналитичког, празног и пуног, сведеног и пиктуралног, плоха и белезима испуњених површина, изузетно нађених стишаних и рескијих звукова пигмената. Постао је творац узбудљивог космоса слике која кореспондира са својим временом и широко отвара врата оном што долази.



Радомир Дамњановић Дамњан, *Слика*, 1964.

Дамњан је наставио да истражује и открива. Већ на почетку циклуса *Пешчане обале*, ремек-делом *Асоцијација пошонулој трага* (1959), антиципирао је *нову предметност* и *нови симбол*, оно што долази *после енформела* – после правца који се код нас тек појављивао, а у свету полако одлазио у историју. За њега је, према исправној Денегријевој констатацији, слика „акумулација и артикулација знакова и знаковног, сама слика као знак, [...] истовремено високо визуелно еманциповано али у основи и референцијално савремено уметничко дело – управо то је она битна проблемска иновација коју Дамњан у слици *Асоцијација пошонулој трага*, у серији Пешчаних обала и сродним сликама с краја педесетих и почетка шездесетих година уноси у тадашње српско и југословенско сликарство.”¹⁰

Дамњан је *Асоцијацију пошонулој трага*, рад који опомињуће подсећа на пропаст цивилизација, представио на I Октобарском салону у Београду (1961) и, са још девет својих слика, на VII Бијеналу у Сао Паулу (1963). Тада су, осим њега, на овој угледној смотри у Бразилу, југословенско сликарство заступали Мариј Прегељ, Златко Прица и Марко Шуштарић, цртеж Владимир Величковић и графику Владимир Макуц. Од светски познатих уметника излагали су Оскар Кокошка из Аустрије, Едуар Пињон и Пјер Сулаж из Француске, Пјер Алешински из Белгије, Арналдо Помодоро, Мимо Ротела и Емилио Ведова из Италије, Едуардо Паолоци и Алан Дејви из Велике Британије, Адолф Готлиб из САД итд. Међународни жири почастовао је нашег даровитог и аутентичног сликара цењеном откупном наградом „Ванда Свево”, а надалеко чувеног Готлиба овенчао „Великом наградом”, првом у низу од десет које су, између осталих угледника, претходних година добијали Макс Бил, Хенри Мур, Ђорђо Моранди, Фернан Леже и Бен Николсон, од југословенских уметника само Рико Дебењак, Словенац формиран у београдској Уметничкој школи.

Алекса Челебоновић је истакао да се у *Асоцијацији пошонулој трага*, насталој по повратку са одслужења војног рока „већ налазе сва идејна и техничка решења за развитак каснијег рада”.¹¹ И Миодраг Б. Протић је ову слику уврстио у антологије: *Југословенско сликарство шесте деценије* и *Српско сликарство XX века*, односно тачно закључио да „у структуралном, семантичком и симболошком смислу садржи грађу за његово будуће дело”.¹² Она јесте клица низа композиција од којих су три биле на *Документима* у Каселу. На овој престижној смотри, уз Дамњана, слике су излагали Јанез Берник и Марко Шуштарић, скулптуре Душан Цамоња. Поред достигнућа уметника из осталих држава, представљена су и дела



Кандинског, Матиса, Клеа, Мондриана, Пикаса, Мура, Полока, Дибифеа, Раушенберга, Бојса и других протагониста модерне и нових тенденција.

Драгослав Дамњановић је одабрао више изузетних братовљевих радова који у називу садрже речи: елемент, букет, предмет, круг, објект (*Букет*, 1961; *Елементи у простору*, 1963; *Елементи у простору*, 1963; *Букет са виском*, 1963). Њих чине геометријски облици, спој форми неорганског и органског порекла, неки зачуђујуће спокојни, достојанствени и мистериозни стубови са неуобичајеним асиметричним *капицима*, неки татлиновски заумни споменици у тишини и бесплотности бескраја, испуњени стилизованим цвећем, метама и многобројним знацима упозорења, опасности на путу, обавезе промене правца итд. У њима откривамо и фабрике чији димњаци избацују дим, цеви из којих истичу ко зна какве супстанце. Дамњан је имао свест о странпутицама друштва, уметности и човечанства, физичком и духовном загађењу, једнако и о потреби за еколошком заштитом, неопходношћу трајања и хармонијом. Уосталом, добро је формулисао своја настојања: „Ако човек погледа последице техничке цивилизације која је ушла у овај свет и направила хаос, многе људске односе учинила друкчијим, понекад и бесмисленим, осети снажну потребу да помогне свом савременику, да му укаже на та нова обележја и опасности нашег времена. То је неминовно морало да се одрази у мом сликарству. Ја покушавам да пружим гледаоцу визуелни феномен који ће га



подстаћи на размишљање о процесу настајања новог програма живота.”¹³ Челебонковић је, са разлогом, навео и ово Дамњаново појашњење: „Жеља ми је да моја дела имају свој пандан у животу; она тако имају своју сврху. Ти симболи живота [...] добијају нови поредак, смисао и односе, покушавајући да укажу на неминовност долазећег времена. Ја не негирам класичне принципе мишљења, и ја их само настављам.”¹⁴

За разлику од тзв. ангажованих уметника, најчешће усредсређених на фабулу, Дамњан је првенствено дејствовао сликарским средствима, композицијама које плене истанчаним колористичким односима, дурским и молским, каткад скоро монохромним. Основну намеру није истицао нарацијом и буквалним садржајима, него је скривао у ликовној структури, тако да се она слуги и појављује тек после студиознијег анализирања његових радова. У потпуности прихватамо његово објашњење да су „Рад или усмерење које је ван свих ограничених дневних програма,



Радомир Дамњановић Дамњан, *Слика 1*, 1969.



Радомир Дамњановић Дамњан, *Лажни Де Кирико*, 1975.

ангажованост у вишем смислу, тј. тежња ка апсолутној независности (ако је она уопште могућа), где појам ангажованости представља питање морала уметника који сам као комплетна и аутономна личност проширује, ствара и предлаже нове могућности, не само на сликарском плану него и у животу и тиме у конкретном смислу негира прошлост и садашњост и допуњава овај наш несавршени свет.”¹⁵

У истом духу, Дамњан је идентичну форму сагледао у односу на две различите монолитне хроматске основе, а све повезао помало опартистичким оквиром и једнообразним маргинама (*Компјаративни објект*, 1968). Стигао је до својеврсних слика у слици и кренуо ка крајњем сажимању пластичних компоненти. Освајање простора припремљеног платна просторима облика, који каткад излазе из равни и нуде илузију треће димензије, разрешавао је и код два рада из Збирке Драгослава Дамњановића (*Предмети*, 1967; *Објект*, 1968). Они су блиски и некој врсти циклуса са изванредно добро одабраним називом *Слика*, који се јавио почетком седме деценије. Тада су многи говорили о смрти сликарства. Нихилизам је постао општеприхваћен. Форма се губила у материји – сликарској и несликарској, али остајала је у телесности слике и њеном значењу по себи, значењу које се миленијумима амалгамисало. Дамњан је то одлично схватио. Понудио је духовну светлост у замену за таму и изнео јасне ставове о неуништивости сликарства, ставове које су стручњаци разумели и његове узлете уврстили у најважније прегледе српске и југословенске уметности, приказане код нас и у иностранству, а време их у потпуности верификовало.

Драгослав Дамњановић је за своју збирку набавио *Слику* (1964), *Велику слику I* и *Велику слику II* (1965), све три са самосталне изложбе у Галерији савремене уметности у Загребу (1966). Код прве доминира знак обавезе промене смера на загаситом фону, код друге се уочавају и опартистички ефекти и пут ка синтези, код треће је молску уздржаност заменила светла палета. Последња је драгоцене не само зато што сведочи о сегменту стваралаштва, него и као експонат IV Бијенала у Паризу (1964/1965). Зоран Кржишник је потврдио њену вредност одлучивши да она, са још две, представља југословенско сликарство на 33. Бијеналу у Венецији (1966), уз скулптуре Јована Крадохвила и Славка Тихеца, графике Владимира Макуца, Богдана Мешка и Бранка Миљуша.

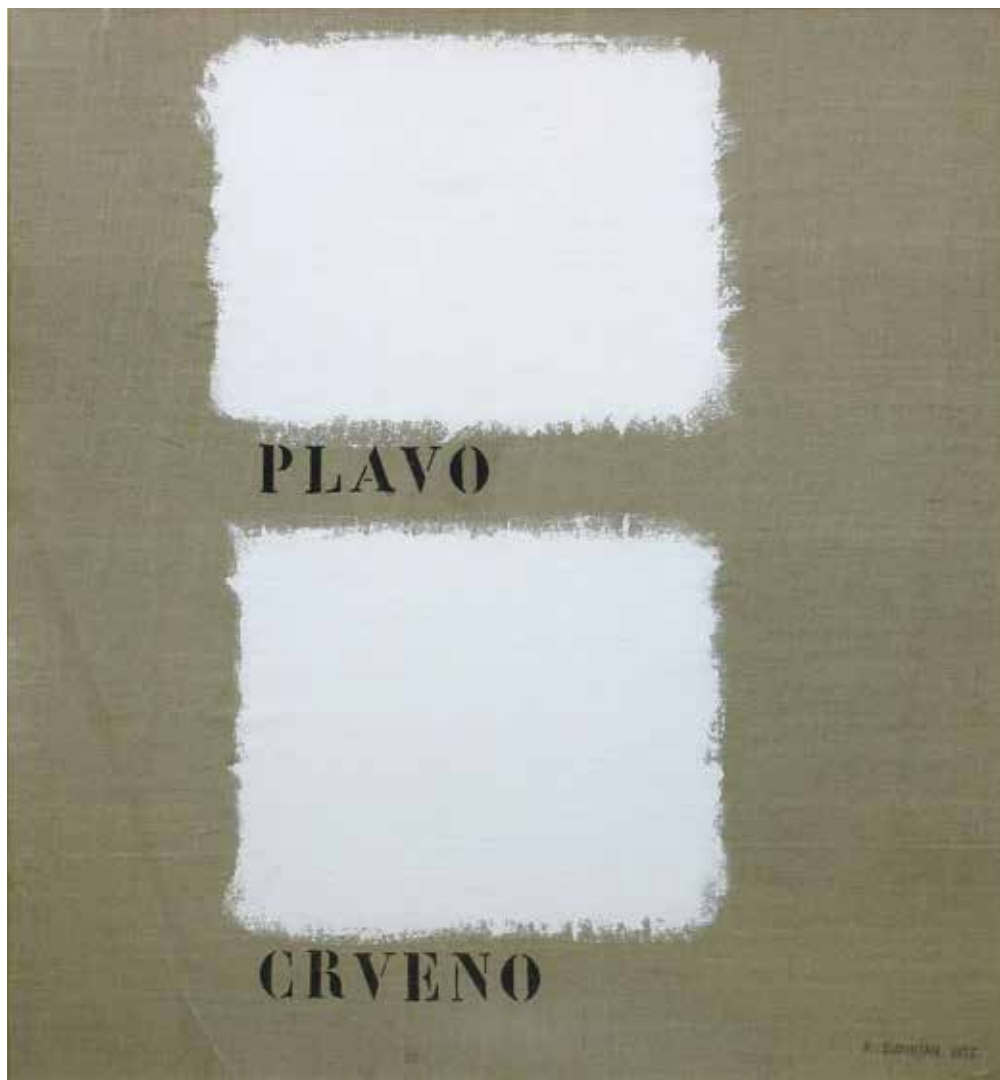
Истовремено са серијом која у називу садржи појам слика, Дамњан је извео и неколико композиција са мотивом круга, претпостављамо не само као идеалног облика довољног себи, него и зато што је он знак сопства, целовитости, једновремености, првобитне савршености и, надам се,

космичког неба које означава духовни, невидљиви и трансцендентални свет. Један од њих је и овај из Збирке Драгослава Дамњановића (*Плави круи*, 1965), варијанта оног истоименог нешто већих димензија.

Дамњан се нашао на прагу потпуног редуковања. Убрзо је, крајем седме декаде, стигао до минималистичког концепта (*Црвена слика*, 1968; *Мала слика*, 1968; *Слика 1*, 1969). Његове лапидарне композиције дејствују бојом, а прва коју смо навели указује на оно што радикалније следи десетак година касније. Код ње пигментима сугерисан слепи рам усмерава на оно што се не види, што физички држи платно. Тежиште је прешло на духовност дела и захтева разумевање посматрача.

Јеша Денегри истиче да Дамњан уводи „у модерно српско сликарство 'амерички' тип слике сублимног бојеног поља, односно да је захваљујући Дамњановом минимализму слика у српској култури могла да буде схваћена као потпуно самостална пластичка чињеница, као аутономни објет d'art уместо као приказ, представа, знак, симбол са обавезним предметним референцама.”¹⁶ Већ и овај закључак недвосмислено одређује место у врху српске и југословенске уметности седме деценије прошлог века. Поткрепљују га и награде, антологијски избори, учешће на најцењенијим међународним манифестацијама у свету и луцидна Протићева оцена „да је Дамњан – без обзира на упадљиву строгост и сведеност слике, на одлучну окренутост будућности – такође и сликар континуитета, који, у преносном смислу, чува споне између раних сијенских мајстора и Кандинског, Клеа, Нолада и Луиса Мориса, равнотежу између рационалног и ирационалног, дискурзивног и интуитивног, логичког и магичног.”¹⁷ Додали бисмо да је Дамњану врло блиско наслеђе Маљевичевог супрематизма и руске авангарде у првим годинама после Совјетске револуције.

Галерија Студентског културног центра, отворена 4. априла 1971, постала је стециште младих уметника који су запоставили класичне ликовне дисциплине и повезали се са светским покретом концептуалне уметности. Оштро су реаговали на неправде у друштву и међу људима уопште, живот поистоветили са уметношћу. Њима се придружио и Дамњан, чије раније препливавање Саве, у ноћи хладног 17. марта 1964, јесте *планирана акција*, такође „провоцирање личне свести о сложеним проблемима стваралаштва”,¹⁸ како је сам дефинисао, али неспорно и интуиција нове уметничке праксе. Он је, јуна 1971, на изложби Дрангуларијум, представио лист папира са текстом: „Пошто нисам могао да се одлучим за један материјални предмет са којим бих био задовољан, предлагам да ми се обезбеди простор на коме ће бити изложено ово писмо. Оно што волим припада нематеријалном подручју човековог бића, као што су:



Радомир
Дамњановић
Дамњан,
*Дезинформација,
плава и црвена*, 1975.

вера у будућност, истрајност, човечност, стваралаштво, итд.”¹⁹ Био је то језгровит морални кодекс дубоко уткан у све чиме се до тада и после тога бавио.

Упознавши се са врелом савремених тенденција у Њујорку и другим северно-америчким центрима културе (1971–1972), Дамњан је почео да користи фотографију, перформанс, филм, видео запис, сопствени лик и остала средства за исказивање погледа на свет и уметност. Није занемарио ни сликарство у традиционалном смислу. Бавио се и циклусом Дезинформације, који је, почетком 1973, приказао на изложби у Галерији Студентског културног центра. Поигравао се значењима и преиспитивањем видљивог, невидљивог, сугерисаног, наметнутог и, како сам објашњава: „[...] била ми је намера да укажем на потребу демистификације у оквиру

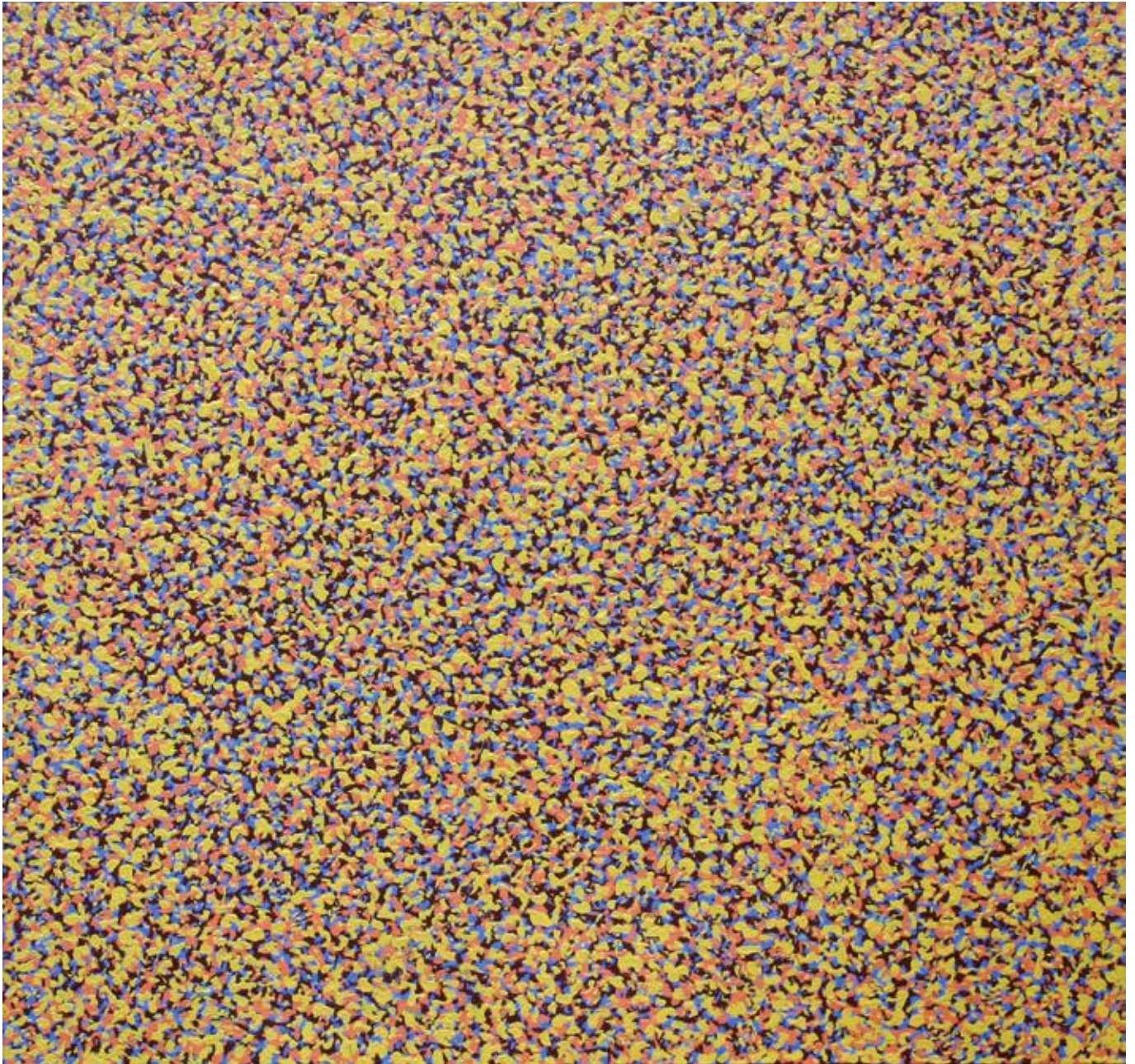
понашања, мишљења и стваралаштва, као и на друге негативне појаве у култури и њене глобалне презентације, које данас све чешће потпомажу стварање мита и лажне митологије.”²⁰ Борио се против обмана које су свакодневно сервиране преко јавних гласила, не само код нас него и у свету. Дезинформација је водио ка правим информацијама. И даље је обрађивао слике у слици и све више се служио појмовима који су упућивали у супротно од оног што су нудила бојена поља.

Подацима који не одговарају пигментима доминантним у квадратима (*Група дезинформација*, 1972), Дамњан захтева реакцију и извођење логичких закључака у односу на све што се олако прихвата као истина.



Код неколико слика увећане *мрље* наносио је врло организовано и значлачки, по једним врло контролисаним замахом широке четке која оставља траг, увек са нетачном вербалном информацијом о бојама (*Плаво*, 1973). Некада је употребљавао беле површине неравних ивица, плохе *спектра* *пред рођењем*, текстуру негрундираног платна и називе који, ушавши у ткиво пластичне грађе, звоне на узбуну, изазивају сумњу и подстичу на размишљање (*Дезинформација*, *Виолеи*, 1975; *Дезинформација*, *Плава и*

Радомир Дамњановић
Дамњан, *Мртва природа*
са шест флаша, 1982.



Радомир Дамњановић
Дамњан, *Слика*, 2009.

црвена, 1975). Дамњан је дозвољавао да *мрље* освоје простор и супротставе се речима што *дезинформишу* (*Сиво*, 1975) или да се стопе у уску једнобојну траку која примат препушта појмовима на италијанском, српском и енглеском (*Дезинформација: четири црвене, зелено, 247 пута плаво*, 1976).

Слике – објекте, настале током 1975, Дамњан је промовисао на самосталној изложби у Галерији савремене умјетности у Загребу (1980). Код њих се, како објашњава Денегри, бавио *деконструкцијом материјалној*

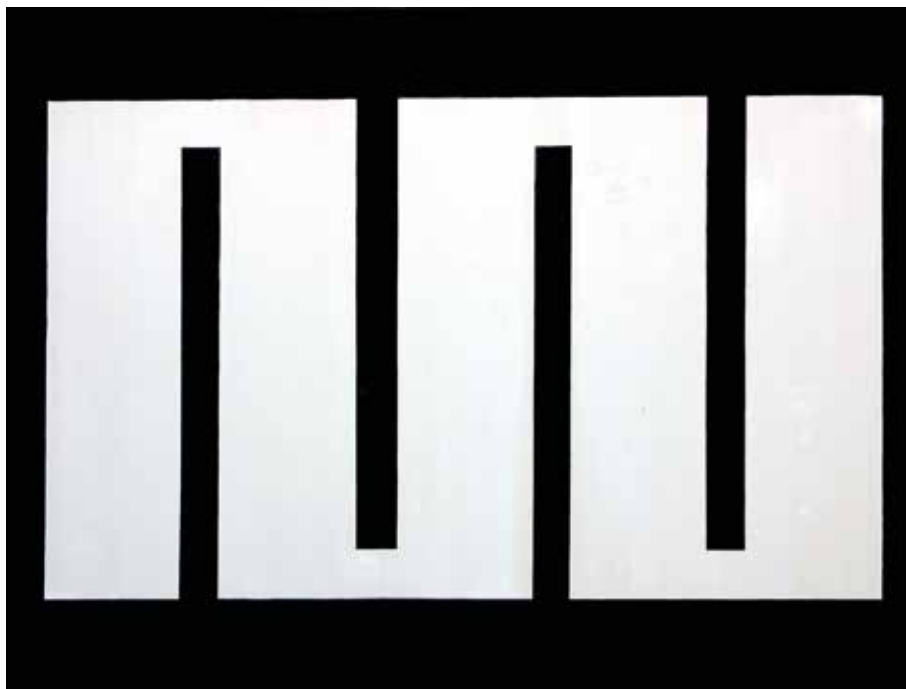
шела.²¹ Разоткрио је слику, ослободио је слепи рам, интервенисао по њему белом или га понегде обмотао тракама платна – завојима, димензије и називе учинио конститутивним елементима приказа, успоставио однос са зидом, супротставио материјално нематеријалном, телесно бес-телесном, усмерио ка слици *менталној шворевини*.²² Искуства концептуале применио је код сликарства, наставио са минимализмом и досегао пуноћу естетичког доживљаја. Као код фотографија са аутопортретима, инсистирао је на најдиректнијем присуству аутора који постаје метафизичко средиште (*Дезинформација, зелени Дамњан, 1975*).

Дезинформацијама припада и објекат који чине кутија-табакера, написано име и у заградама година почетка реализације марксизма у пракси и остављено место да се упише она његовог краја (*Карл Маркс /1918 – /, 1976*), који је Дамњан храбро предвидео када су моћници на челу државе и једине партије догматски убеђивали у непролазност пролазног. На поклопац одбаченог предмета није ставио лик идеолога комунизма, него портрет неког бразилског произвођача цигара, суровог експлоататора непросвећених и сиромашних. Управо овим *режимејдом* упутио је у кич окружење и крах озбиљних стремљења ка идеалима и утопистичким идејама. Падом Берлинског зида Дамњан је пожелео да дода годину окончања марксизма у Европи, али Драгослав Дамњановић није дозволио да било шта промени, тим пре што постулати ове филозофије трају у друштвеним уређењима неких држава.

Дамњан се паралелно бавио и *демистификацијама* сликарства. Показао је способност да опонаша поједине мајсторе какви су Де Кирико, Кара, Пикасо, Шејка или Рабузин. Упутио је критику појединим медиалистима, који су позајмљивали од метафизичара, чак и најавио уметност цитата. Копије општепознатих дела оверавао је властитим печатом са текстом који неупућене обавештава да су у питању фалсификати. Он није понављао готова решења ни доказивао способност уверљивог досезања предлошка, него је понешто и мењао, каткад ненаметљиво уносио по неку боцу (*Лажни Де Кирико, 1975*) или врло упадљиво назив који разоткрива (*Лажни Рабузин, 1976*). Од фалсификата је ишао ка креацији, од понављања ка досезању нечег новог и самосвојног. И опет су детаљи постали зачеци будућих аутономних дела – мртвих природа са флашама.

Дамњан је, први пут 1979, своје лице осликао мрљама, претходно и позадину испред које се фотографисао да би о томе оставио документ. Тако је ушао и изишао из сопствених слика, постао мрља међу мрљама, појединац у друштву, сам у мноштву, увек препознатљив у мору обезличених људи. Истовремено, сликао је сродним поступком по боцама,

јајима, драперијама, подлогама и позадинама, да би од њих градио мртве природе за које се чини да су савремена интерпретација оних Ђорџа Морандија. За разлику од овог италијанског интимисте склоног



Јулије Книфер,
Меандар 61–69,
1961–1969.

апстраховању, који је флаше користио као модел за сликање, Дамњан их је прекривао уједначеним ритмом слојевитих и хармоничних намаза пасте и физички уводио у структуру својих објеката. На исти начин је сликао и по драперијама, постаментима и осталим саставним деловима композиција са флашама. Од овако припремљених предмета компоновао је мртве природе са шест флаша на полици или инсталације са стотину и више боца у ентеријеру. Код њих су се „елементи стварности и елементи слике међусобно прожели и објединили [...] флаше и полице не припадају више само свету обичних реалија, као што ни боје ни гест не припадају искључиво свету уметности.”²³ Највише их је урадио 1981, а следеће године дванаест излагао у Милану,²⁴ од којих су девет идентичних димензија, полица, позадина и броја стаклених амбалажа за вино или неко друго пиће, као и ова из колекције Драгослава Дамњановића (*Мртва природа са шест флаша*, 1982), свака другачије колористичке оркестрације. Чини се да су му покретне табле са позадина ових мртвих природа отвориле пут ка сликама са *мрљама*.



Од почетка девете деценије, Дамњан је радио композиције које Денегри повезује са *аистиракћним поенцилизмом* и одлично их одређује називом поглавља у монографији: *Појмовно сликарство Празног и Пуног*.²⁵ Оне јесу и визуелне сензације и нешто више, дубље, садржајније „поверење у слику као пројекцију неког могућег свођења и благог света, у

Драгош Калајић,
Модификација 4,
1967.

овом случају поверење у слику као у метафору врта у којем сликар за себе и друге тражи место у којему ће доживети неку идеалну меру мира и извесности постојања”.²⁶ Дамњан је слике из овог раздобља излагао под називима *Мрље, празнина и нуноћа* и *Мрље и једноличности*. Драгослав Дамњановић је дошао до седам изузетних (*Зелена слика*, 1983; *Слика*, 1984; *Слика*, 1985; *Слика*, 1989; *Мала слика*, 1992; *Жуџа слика*, 1994; *Плава слика*, 1995). Оне настале 1984. и 1985, представљене су на ретроспективи у Музеју савремене уметности у Београду, Музеју савремене уметности у Скопљу и Модерној галерији у Љубљани (1986–1987), оне из 1994. и 1995, на самосталним изложбама у Фондацији Мудима у Милану (1996) и у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду (1997), убрзо и на прегледу под називом *Преступничке форме деведесетих – Постмодерна и авангарда на крају XX века* (1998), чији коаутор Јеша Денегри оцењује да се из „недавне Дамњанове сликарске продукције издвајају као најрадикалнији искорак”,²⁷ коначно и на оном по концепцији истог критичара у Бечу (1999).²⁸

Тумачећи слике с *мрљама*, Томазо Трини се послужио Дамњановим објашњењима: „Уметничко дело увек је усмерено ка човеку и његовој егзистенцијалној драми, али пре свега оно је метафора пластичних уметности и естетских вредности. [...] Ја не анализирам боје и светло. На овим сликама постоји само питање њиховог настајања, постоји једино егзекуција, па макар се то сводило само на задовољство при постављању мрља на платно и ништа друго. [...] У мојим сликама из последње деценије сасвим је јасна надмоћ духа над материјом, мисли над руком, идеја над понављањем сликарског заната. [...] Моје слике припадају дијалектици празнине, оне су невидљиви простор. [...] Празнина, празна свест и продирање у апсолутно су трајни идеали, садашњи подстицаји моје креативности.”²⁹ Исти италијански критичар и Дамњанов пријатељ, у својој студији износи: „У Дамњановом делу празнина има материјалистички смисао, али никада сликарска материја не приказује празнину. Ма колико једнолична, његова платна с мрљама не нуде осећање физичке нити духовне празнине; баш супротно, то су површине оживљене и осветљене ројевима мрља. Изгледа да се те мрље међусобно асимилују светлуцајући пред нашим очима. Њихова ирационалност почиње у нeredу сликарства да би се, мало помало, рекло би се средиле у феномену треперења нашег погледа, по логици видног поља, у ентропији.”³⁰

Поред жеље Леонида Шејке да стваралачки поступак постане облик молитве и тежњу ка празнини појединих чланова Горгоне, преузету из зен-будизма, у Дамњановим апстрактним композицијама са *мрљама*

препознајемо сликање ради сликања, етику естетичког, естетику етичког, суочавање са собом и логичан развој сасвим особене поетике која почива на сопственом открочењу: *Слика не захтева филозофију, она је поседује*.³¹ Оне су доказ виталности сликарства и супериорности духа њиховог творца.

Последња Дамњанова слика у Збирци Драгослава Дамњановића повезује се са *мрљама*, али врло организованим, без преплитања и илузије да случај и спонтаност одлучују о исходу (*Слика*, 2009).³² Она је саткана од дијалога пиктурално сочних поља, добијених од одлучних наноса широком четком која оставља трагове у једрој пасти, и једнобојне основе, односно од равнотеже вештине и знања, чисте ликовности и потребе за асоцијативним. Зато је и посвета на њеној полеђини неизбежна за правилно и потпуно разумевање и тумачење: „Драгану уз прославу и славље значајног светског јубилеја дана победе 9. V. 1945. – 9. V. 2009. и пораза Европског мрака.” Ово дело било је на другој заједничкој смотри најновијих радова Дамњана и Вељка Вујачића у Уметничкој галерији „Надежда Петровић” у Чачку, према замисли Биљане Томић, која назив изложбе *Interchange* тумачи „као мотив и значење речи – прелажење, размена, промена простора, времена, кретања, брзине...”³³ Поменути појмови могу да се примене и код Дамњановог стваралаштва у целости.

Када дела из Збирке Драгослава Дамњановића спојимо са онима која је даровао др Јаков Смодлака, добијамо изванредан скуп вредности без којих није могуће озбиљно сагледавање ни Дамњановог стваралаштва ни српске уметности друге половине ХХ века и њеног достојног трајања у трећем миленијуму. Без њих бисмо били ускраћени за дијалог са уметношћу у некадашњој Југославији, Италији, Европи и свету. То је потврдила и изложба *Радомир Дамњановић Дамњан. Избор сликарских дела од проверене уметничке вредности из Народног музеја у Београду*, приређена у Галерији Србија у Нишу и Уметничкој галерији у Крушевцу.³⁴

Осим Дамњанових остварења, која упућују у стваралачка настојања и врхове наше и светске уметности, она осталих аутора из Збирке Драгослава Дамњановића само се дотакну појединих значајних појава у Београду и знатно мање у неким од центара културе, пре свега, некадашње Југославије и Италије. Иако то није чинио намерно, колекционар је окупио творевине уметника који су се са Дамњаном сусретали и на различите начине додиривали са његовим поетским круговима. Са појединима је и сам пријатељевао, а неке упознао преко њихових експоната на многобројним смотрама у Београду. Тек касније је са њима ступио у контакт, одлазио у атељеа, пратио напредак и домете. Зато се његова Збирка



Нивес Кавурић-Куртовић,
Збуњени простор, 1968.

разликује од других. Осим критеријуме и укуса, она открива и интуитивно повезивање делова са целином и обрнуто.

Народни музеј чува шест уља и три темпере Недељка Гвозденовића, насталих од средине четврте деценије до 1965. године. Нажалост, чак и изузетне слике *Жена поред стола* (око 1937), *Девојка у ентеријеру* (1950), *Парк* (1952) и *Композиција у плавом* (1965) нису довољне за



уознавање резултата овог корифеја који је зенит достигао током шесте и седме деценије прошлог века. Године прелома у његовом опусу јесу 1951. и 1960, после којих другачије разрешава пластичне недоумице. Сам је врло добро објаснио: „У току сам једне ревизије сопствених представа о томе шта одређује колористичко богатство. Налазим га сада у сведеној прегледности хроматичке организације, дакле у једноставности општег утиска, док сам, чини ми се, раније неговао дељење површине и слободније ткање. Упоредо с тим, све више сам склон наглашавању читкије арматуре која би подржала основну колористичку идеју и одржала је на једном плану. Желим увек да останем што штедљивији у употреби дубинског

Радомир Рељић, *Europa, terra incognita*, 1969.

елемента.”³⁵ *Ентеријер са фигурама* (1981) потврђује да је Гвозденовић до краја остао привржен свом уверењу. Ова скица, са нешто сонорнијим звуком, одсуством треће димензије, која је наговештена поставком два акта, није крешендо стваралачких моћи, него сенка некадашњих врхова. Ипак, она нас подсећа да је њен аутор одиграо улогу као Дамњанов професор на тадашњој Академији ликовних уметности у Београду. Игром случаја, и студент се родио у Мостару, када му је отац у овом граду кратко радио у ратном ваздухопловству. Занимљиво је и то што Дамњан користи Гвозденовићев атеље на Студентском тргу. Коначно, са својим претходником се спаја и изузетним колористичким рафинманом и редукцијом која код њега исходиште налази у филозофији и преиспитивању самог медија.

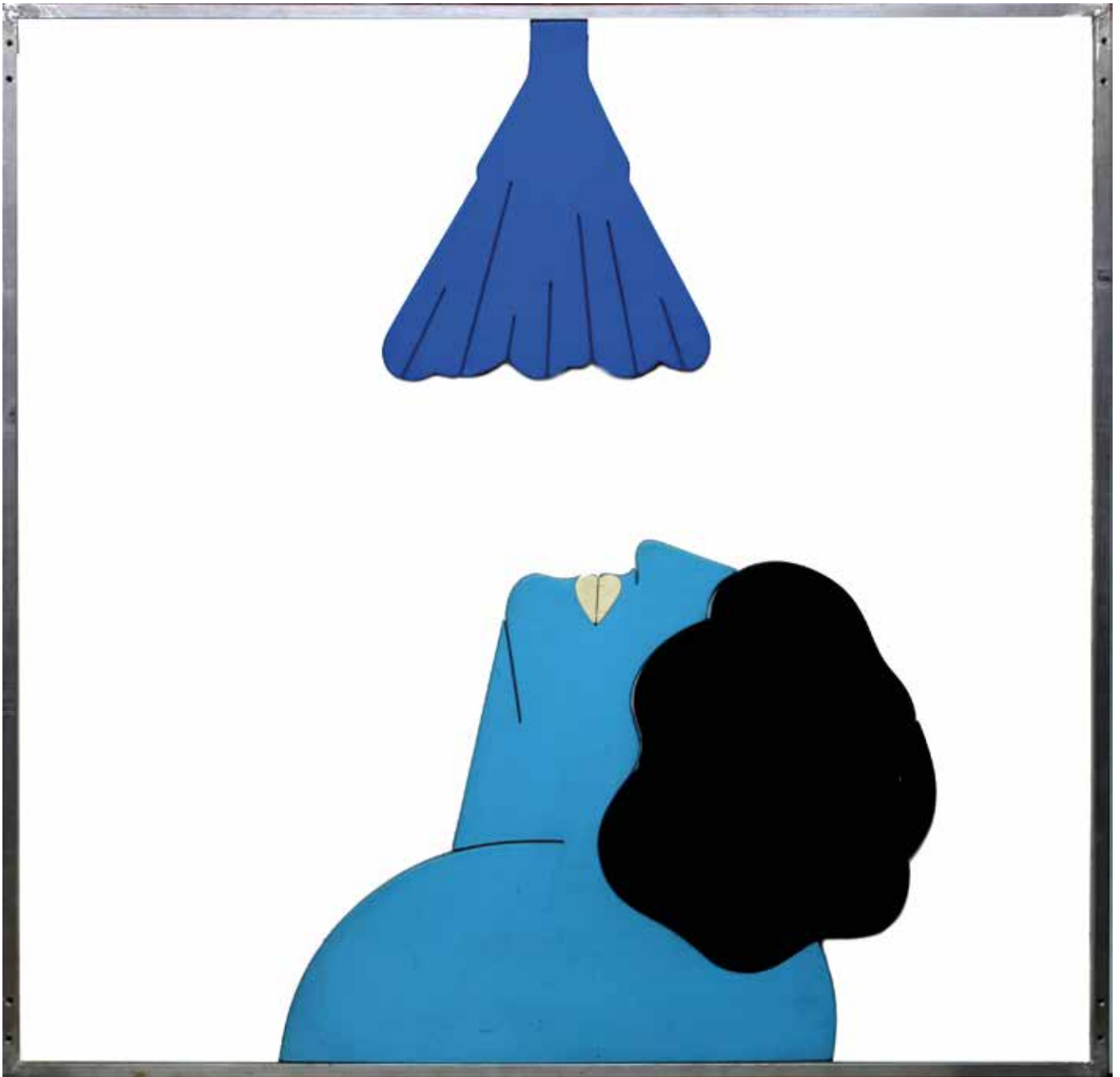
Дамњан је, захваљујући подршци и гласу Марка Челебоновића, добио награду на Изложби студената Академије ликовних уметности у Београду (1957). Он је, десетак година касније, прихватио предлог овог корифеја и кратко свог професора да размене постеле. Тако се, међу малобројним и врло пробраним уметничким предметима у његовом београдском уточишту, налази врло концизна, скоро минималистички сведена *Мртва природа* овог доајена нашег међуратног и поратног сликарства, чији је знатан део делатности везан за Француску. Саткана је од титравих линија које овлаш назначују предмете и испољавају емоције аутора.

За разлику од Дамњана, који уводи „у модерно српско сликарство ’амерички’ тип слике сублимног бојеног поља, уместо дотле дуго времена преовлађујућег ’париског’ типа слике у духу пренаглашеног пиктуралног естетицизма интимистичког и поетско метафоричког карактера”,³⁶ Челебоновић је до краја остао веран *париској школи*. Сликао је мртве природе, фигуре у ентеријеру, портрете и ређе пределе. Познат је по пригушеним или светлијим, увек истанчаним тоновима, такође и вештој употреби реских акцената. Народни музеј чува седамнаест његових слика, у распону од 1930. до 1982, од којих су само три настале током друге половине прошлог века,³⁷ а најмлађа је *Мртва природа* (1982) из Збирке Драгослава Дамњановића. У колекцију је стигла посредством ауторовог брата Алексе Челебоновића. Она поседује најбоље одлике последњег креативног замах великог мајстора палете. Њени вибрантни слојеви нису само доказ да је густина материје подсећање на крај и поетичност смрти,³⁸ него би могли да се преточе у апстрактне слике, попут оних Дамњанових, које су саздане од ритма бојених *мрља* што воде ка новим садржајима и могућностима. Челебоновић је сликар „ствари, простора, расположења, и проживљеног искуства далеко више него менталног искуства.”³⁹ Сасвим

супротно, Дамњан предност даје дисциплини ума којом надвладава, али не подређује све остало. Обојици је заједничко преплитање простора духа и простора слике. Професор није одступио од поетског реализма и умереног експресионизма, а некадашњи студент је кренуо од реалног и стигао до трансцендентног, метафизичког, оног којим залази у суштине смисла и уметности и живота.

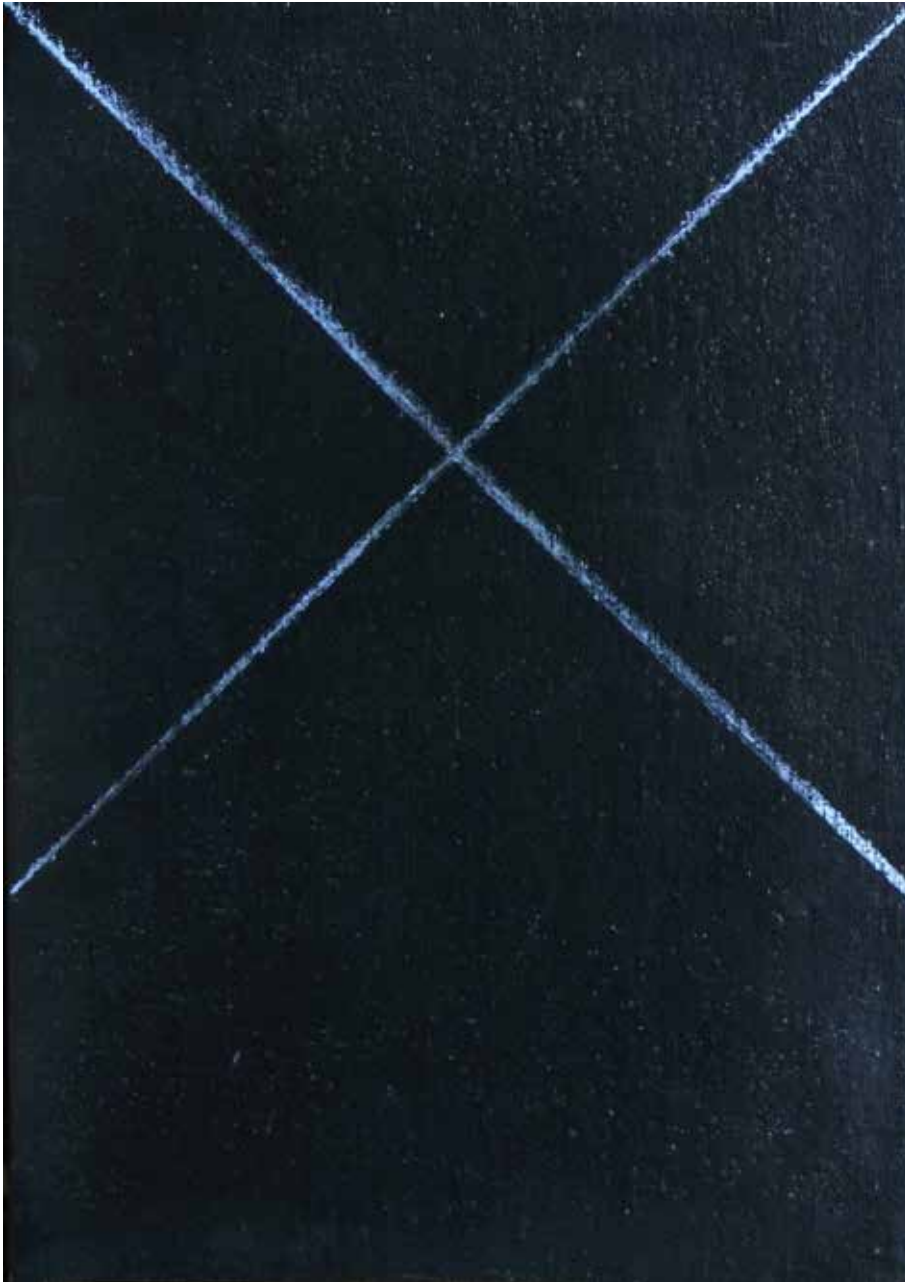
Дамњан је војни рок служио у Загребу, једном од жаришта савремених тенденција. Тада је упознао чланове ликовне групе Горгона: сликаре Маријана Јевшовара, Јулија Книфера, Ђуру Седера и Јосипа Ваништу, вајаре Ивана Кожарића, архитекту Миљенка Хорвата, историчаре уметности Димитрија Башичевића, Матка Мештровића и Радослава Пугтара, који су се окупили по *духовном сродству*,⁴⁰ не по идеологији, програму и намери да негују заједничке идеје. Повезивала их је и тежња ка модернизму, антислици, апсурду, монотонији и празнини са упориштем у зен-будизму. Они су, од 1959. до 1966, крчили пут *новим тенденцијам* и најавили концептуалу. Вративши се у Београд, Дамњан је наставио да се дружи са својим нешто старијим пријатељима и да им узвраћа гостопримство. Горгонаши су га поштовали и приредили му самосталну изложбу у Студију Г, као једином уметнику ван Загреба из некадашње Југославије. Два месеца пре њега, они су у својој изнајмљеној Галерији угостили Франсоа Морелеа из Француске, нешто више од пола године за њим и Пјера Дорација из Италије.⁴¹

О пријатељству са Јулијем Книфером⁴² сведочи и слика из Збирке Драгослава Дамњановића, коју је Дамњан добио и несебично проследио свом брату. Она је битна не само као типична, него и једина која у Народном музеју заступа срж настојања значајног хрватског и југословенског уметника. Претпостављамо да је аутор своје дело започео 1961. и завршио 1969. године. Сам је дао назив *МН 61–69*, али пуни би гласио *Меандар 61–69*, најближи оном већих димензија, насталом 1960, из Музеја савремене уметности у Загребу.⁴³ Прве двадесет четири слике са овим мотивом, Книфер је урадио између 1960. и 1965, а изложио их следеће године у загребачкој Галерији савремене уметности. Од тада се, у разним техникама, бавио меандрирањем беле на црном или супротно, уједно и проблематиком коју је објаснио: „не придавати важност чињеници да ли ићи напред или натраг – укинути хронологију логичног тока (природе) унутар властите природе – сретније речено – ослобађањем интуиције природног безакоња намеће се ритам реагирања који готово и нема вањских последица и тема губи важност, јер је објективно 'досадна' али још увијек бременита преобиљем догађаја иако је циљ ток без догађаја



Душан Оташевић, *Венера
сиира дешерченијску пенју*,
1970.

[...] вријеме као ток и низ догађаја – као прошлост дефинитивно нестаје – као будућност не постоји и у својој постојећој димензији трајања охрабрује прогонитеља јер су циљеви уствари илузије па се тражење или заустављање на крају ипак кажњава пошто је простор идентичан с временом неухватљив и отуда је омамљеност судара главом о зид тим трагичнија што је жељеније очекивана.”⁴⁴



Драгослав Дамњановић се са Урошем Тошковићем упознао током честих одлазака на Академију ликовних уметности. Сагласио се са Дамњановим мишљењем да је, како сам каже, *хировић и у емоцијама жестиок* особењак из Црне Горе један од наших најбољих цртача. Купио је неколико цртежа овог вука самотњака наше уметности, у раним педесетим обученог у црно као већина поштовалаца егзистенцијализма, увек спремног на необичности са својим земљаком Дадом Ђурићем. Иако је тада

Деан Јокановић Тоумина,
Нова слика XXVIII, 1977.



Урош Тошковић,
Портрет, 1980.

пријатељевао и излагао са Леонидом Шејком и Сенишом Вуковићем, није приступио Медиали. Остао је по страни, посвећен изражајности линије којом, најчешће, дефинише фигуре или главе људи, војника и ратника. Знатно мање се бавио сликарством. Већ и по томе је његова слика значајна за Народни музеј, свакако највише због ликовних квалитета и као једина у Збирци југословенског сликарства XX века. Тошковић је код уља занемаривао графизам и предност давао пиктуралном. То потврђује



и сведен лик мушкарца, архетип или обележје човека, скулптурално моделован, изведен широком четком, градицијама сиве и упечатљивим намазом беле. Драгослав Дамњановић је овај *Портрети* (1980) добио од свог брата, чији неки сасвим рани „цртежи и слике показују у свом општем изгледу изненађујуће блискости са радовима Уроша Тошковића, док у детаљу редовно наговештавају прави смер ауторових тражења”,⁴⁵ тако да се и на тај начин у потпуности спаја са целином.

Иако нешто старији, Драгослав Дамњановић се са Бранком Миљушем зближио у најранијој младости. Када се код њега појавио као купац, некадашњи сусед и ђак из исте школе није пристао на продају у намери да му поклони слику. Међутим, прошле су деценије и тек по уласку колекције у Народни музеј, давно већ реномирани графичар, сликар и ликовни

Недељко Гвозденовић,
Еншеријер са фигурама,
1981.

педагог испунио је обећање. Колекционар је опет показао осећај за праве вредности. Изabrao је рад по својој мери, али који одлично одређује аутора настојања. Љиљана Слијепчевић је кључ за тумачење симбола у Миљушевом графичком стваралаштву, неодвојивом од сликарског, нашла у чињеници да је овај уметник „спознао врло рано да су машта и реалност, мистика и наука, део свеукупног животног амбијента у којем се често преплићу, и у том духу је градио своју уметност.”⁴⁶ Истакла је и књигу *Историја маије у хиљаду слика* коју он често прелистава и, нема сумње, у њој налази подстицај за ликовне енигме. Народни музеј је откупио и са Збирком др Јакова Смодлаке добио његова капитална дела, тако да прати развој од енформела (1961) и интерпретирања овог правца (1963), преко наглашенијег геометризма и значења (1965) до дејства снажних колористичких контраста и геометријских облика (1966. и 1972) који често сугеришу *заборављени садржај пуца*, односно упућују у размишљања о животу, постанку материје, о пролазности и трајању. Коначност земаљског бивствовања и бесконачност духа, Миљуш је преточио у дело које обједињује истраживања заснована на постулатима неопластицизма и супрематизма. Са Драганом Мојовићем – окренутом сликарској традицији, научним законитостима, математици и религији, истовремено лендарту и концептуали – повезао се и коришћењем свиле, материјала који њему служи при изради сериграфија, односно свилотисака.

Збуњени простор (1968), експонат самосталне изложбе у Галерији Коларчевог народног универзитета у Београду (1969), потиче из раздобља када је Нивес Кавурић-Куртовић добила међународне награде на изложбама у Паризу (1967) и Грацу (1968). Дамњан је овај рад добио од уметнице у размену за свој и уступио га брату, увек у складу са оним да је наше само оно што дамо.⁴⁷ Он припада поетској фантастици, помало надреализму и ониризму. Нема сумње да је заснован на особеном сагледавању мушкарца и, пре свега, живота који „повезује рубове сна и јаве, а тајна преплитања што струје међу нашим тијелима могу у једном трену постати закон свемира; на час се смрт одриче смртност, а живот





Циле Маринковић, *Розе Себасијан*, 1982.

животности: линија која повезује подручја сна и јаве нагло се појављује дајући поново животу Живот, а смрт(и) Смрт.”⁴⁸ Изведен је прецизним, поједностављеним цртежом оловком, четком или директним истискивањем пигмената из тубе, сажетим звонким бојеним плохама које обликују тело, колажирањем и остављањем отиска стопала. У његову структуру улази и једноставан украсни рам, местимично осликан, који приказ најдиректније спаја са пространством зида, лични простор са оним општим. Битан је не само због домашаја значајне уметнице, него и као њен једини у Збирци југословенског сликарства XX века, тачније у богатом одељку хрватског сликарства пре и, нажалост, неупоредиво сиромашнијег после Другог светског рата. Оснивањем Модерне галерије (1959), односно Музеја савремене уметности (1965), Народни музеј је престао да откупљује радове савременика. Када се, 1974, вратио првобитној концепцији, није могао да надокнади пропуштено. Срећом појединачни дарови и поједине колекције, нарочито др Јакова Смодлаке и Драгослава Дамњановића, знатно су допринели да се што боље сагледају ликовни живот Београда и уметност у некадашњој Југославији, истовремено не забораве ни пријатељства између уметника.

Драгослав Дамњановић се са Радомиром Рељићем није сусретао тако често, али јесте повремено и врло срдечно, посебно на својој слави Свети Никола. Знајући да живи искључиво од уметности, није хтео да за Младенце од њега прими слику на поклон, него да је плати као и већину осталих у својој Збирци. После убеђивања, у уметниковом тадашњем атељеу код Шесте мушке гимназије, нашли су компромис да обојица остану доследни себи. Аутор је одабрао слику и примио новчану своту која покрива материјалне трошкове и незнатан хонорар. Рељић је већ био лауреат Политикине награде (1965) и Прве награде на III Тријеналу југословенске уметности (1967). Досегао је особен ликовни говор заснован на естетици ружног и ставу о историји, односима у друштву, добру и злу. Од цртежа урађених за педесет библиофилских примерака књиге Драгоша Калајића у издању Слободана Машића, крајем седме деценије, бавио се тек зачетом идејом уједињења Европе, коју је крунисао опомињућом и пророчком сликом *Europa, terra incognita* (1969) из Музеја савремене уметности у Београду.

Нерватуром цртежа, деформацијом и јарким бојама у функцији иконографије, *Велосипед и тњила гама* (1969) одлично приказује пластичну лексику тада слободног уметника, касније професора на Факултету ликовних уметности и, од аутора чија се дела налазе у Збирци Драгослава Дамњановића, уз Недељка Гвозденовића, Марка Челебовића и

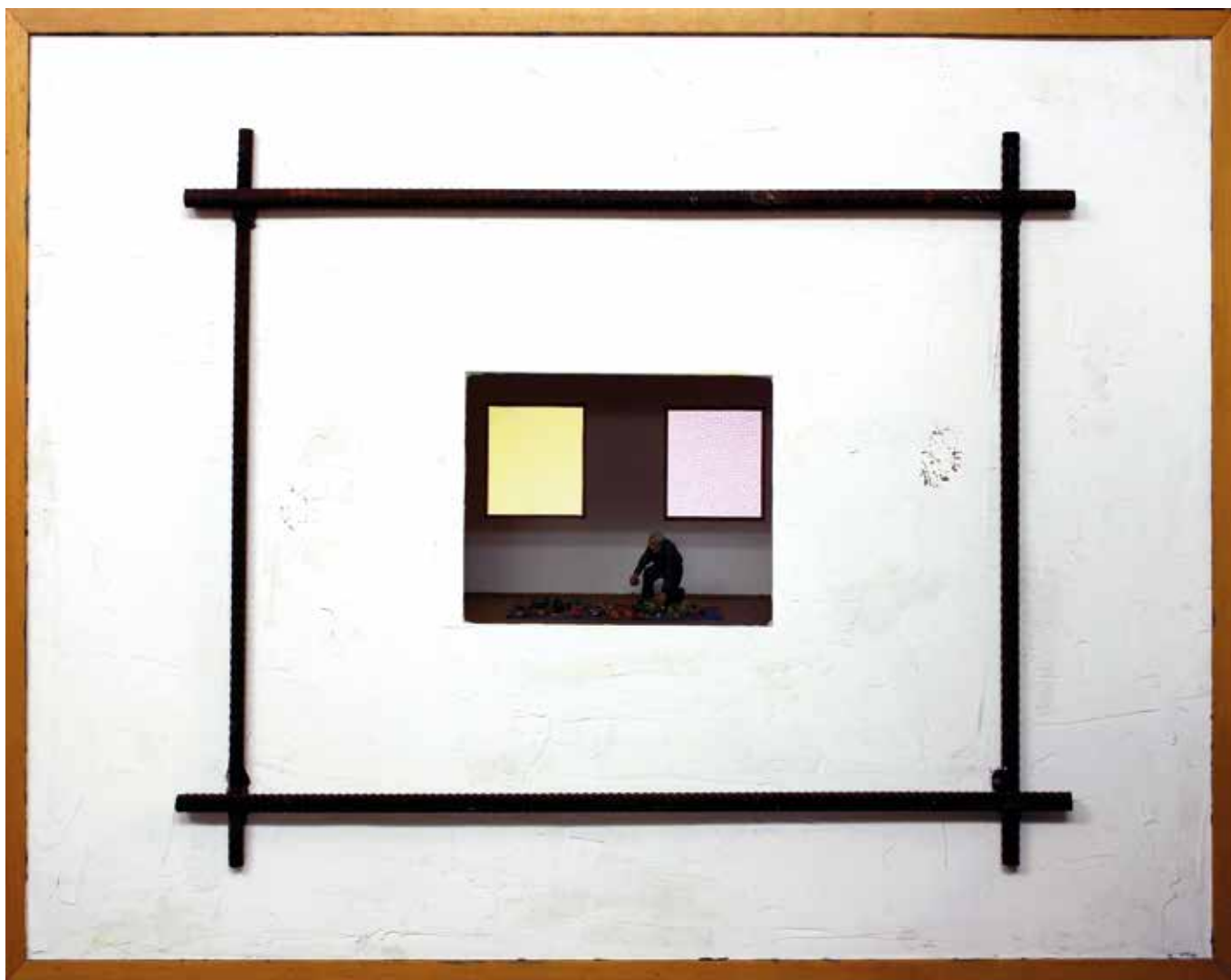
Душана Оташевића, члана Српске академије наука и уметности. Рационално грађену композицију чине акт жене са шлемом на глави, неспорно асоцијација на Атину – најмудрију међу старогрчким богињама, велосипед као архаично, заустављено кретање, фотеља са више слика-симбола, неуобичајене сенке и детаљи јасних и скривених значења. Две Рељићеве слике (*Тајна вечера*, 1966; *Госпожа уписаној и чарној риноцера*, 1968), које потичу из истог стваралачког раздобља, стигле су у Народни музеј са Поклон-збирком др Јакова Смодлаке.

Драгослав Дамњановић се са Душаном Оташевићем упознао преко Дамњана, као и са већином уметника чија је дела одабрао за Збирку. Пратио је чиме се бави овај неуморни проналазач нових, другачијих, неочекиваних и изненађујућих могућности слике. Изабрао је објекат *Венера слира дејтерценитску пену* (1970), представљен у Салону Музеја савремене уметности у Скопљу (изложба са Рељићем и Дамњаном) и на VI Меморијалу Надежде Петровић у Чачку (1970), затим у Галерији Камерног театра (изложба са Дамњаном) у Тибингену (1971). Он је наставак, уједно и завршетак *Отворене серије*, која се у извесном смислу повезала са претходним циклусом о личној хигијени (*Полимити*, 1966; *Нечистића је иола здравља а нечистића група половина*, 1967; *Чисто бело Оташевићево дело*, 1967). Међутим, није продужила сопствени развој по првобитној замисли. Њен почетак, истоимени рад настао годину раније, излаган на самосталној изложби у Салону Музеја савремене уметности (1972), откупили су за своју Колекцију издавачи и галеристи Живојин и Ингрид Дацић из Тибингена.

У пратећем каталогу београдске изложбе Јеша Денегри указује на то да су поп-арт и наративна фигурација утицали на Рељића, Калајића и Оташевића. Нешто раније, њихова дела била су окосница изложбе Нова фигурација београдског круга у Галерији Културног центра Београда (1966), али не и Дамњанова, јер припадају смеру *нове предметности*.⁴⁹ Бранислав Димитријевић истиче да су критичари крајем шездесетих Оташевића сврстали у представнике нове фигурације, међу оне који су разграђивали модернистичку догму, као Дамњан, Рељић и Калајић,⁵⁰ а Драгослав Дамњановић је то врло добро осетио и окупио репере овог значајног периода.

Оташевић је храбро ишао напред у складу са својим убеђењем: Свако заустављање, принудно или спонтано, програмско или стихијско – заудара!⁵¹ Нажалост, Народни музеј је од овог изузетног уметника откупио једино *Thales complex* (1981), објекат из истоимене серије, али би





морао да набави и радове који упућују у његову ангажовану фигурацију и домете из осталих стваралачких периода.

Енрико Крисполти истиче да је Драгош Калајић у Риму, „током целог периода шездесетих година разрадио сопствени, сасвим 'нов' пут фигурације.”⁵² Исти критичар објашњава да код нашег уметника „предност значења над формалним рухом, није један нови садржајима као удаљавање од одговорности за смјер једне неопходне формалне конфигурације – већ је то одбацивање њене апсолутистичке фетишизације при чему се језику постулира једна нова, разграната димензија која слиједи мјеру вишегласја, извлачећи управо из неопходности значења ширину једног новог вишегласја. [...] Почетком 1967. Драго је у дјелу *La Modification* Michele Butora нашао један изванредно имагинативни потицај управо у

Горан Косановић, *Пољег са изложбе – Дамњан*, 2001.

правцу његових претходних истраживања. [...] Вишегласје фигуративног језика, које елаборира Драго и биторовске 'модификације', коинцидирају као репрезентативне хипотезе неправилне вишеслојности реалног."⁵³ Калајић је наставио сопствена преиспитивања *ириче у иричи*, стварног у нестварном и обрнуто, претпостављамо и медиалистичког центра универзума, према Протићевом мишљењу и пута ка „Гралу и Небеском граду [...], односно оног којим би нашао образац сложености и противречности људског света и повести, супротан обрасцу модерног редукционизма, по чему је једна од најјачих, најконзистентнијих, иако најсложенијих личности наше послератне уметности."⁵⁴ Млади уметник је поједине слике из свог циклуса *Модификација* приказао на самосталним изложбама у Галерији Леванта у Риму (1967) и у Галерији савремене умјетности у Загребу (1968), такође на смотри *Premio Lissone* у Лисону (1968).

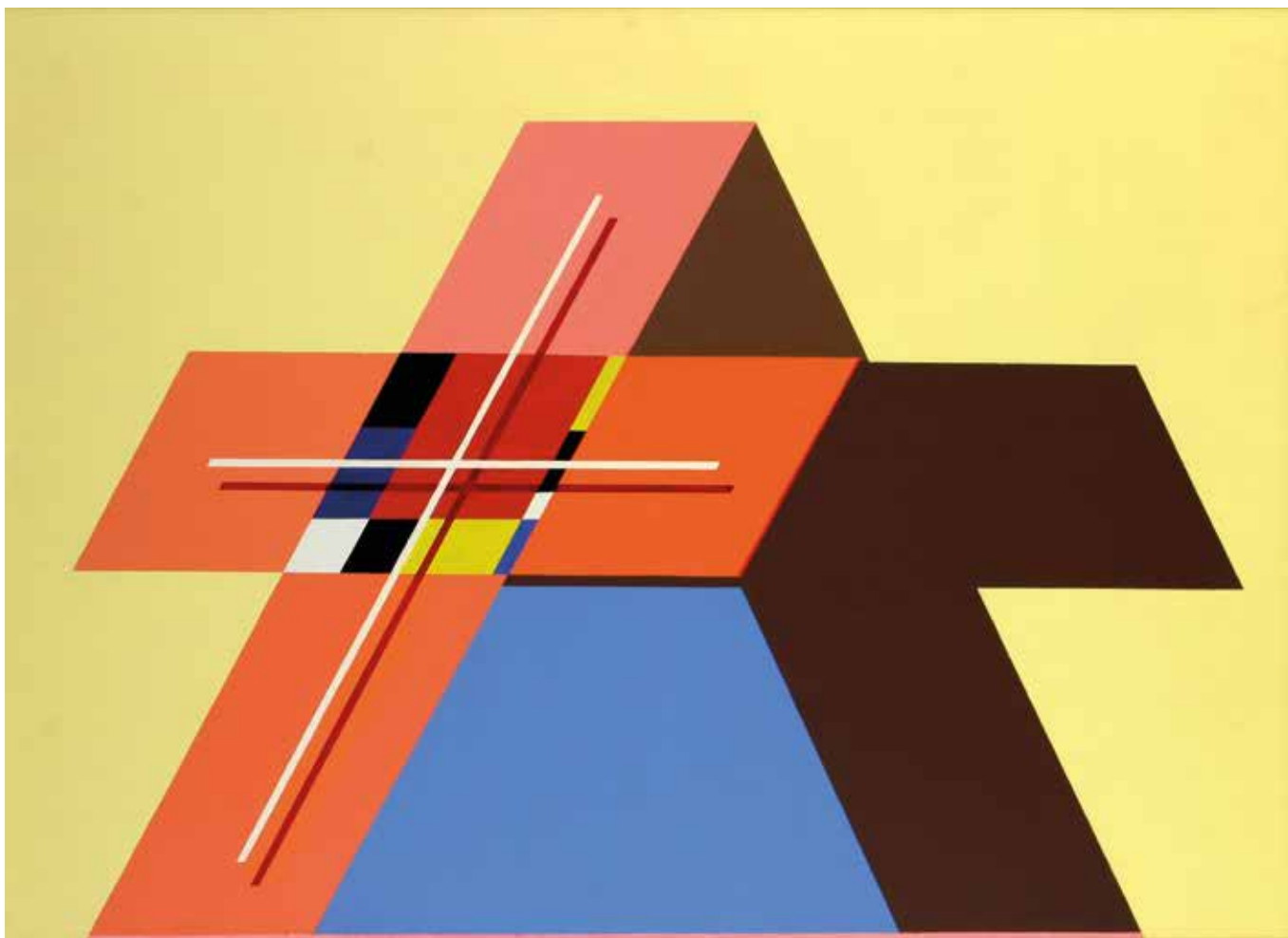
После изложбе у фоајеу Атељеа 212, Калајић је *Модификацију 4* (1967) поклонио Дамњану, свом првом учитељу који за њега, свог јединог ђака, верује да заслужује место међу нашим најзначајнијим уметницима XX века. На свакој слици из истоименог циклуса, појављује се исти мушкарац с леђа, нема сумње сам аутор, код четврте варијанте загледан у снежне врхове хиперборејских северних планина, са драматичним небом изведеним у духу нове слике која ће постати актуелна тек скоро двадесет година касније. Горњим сегментом доминира носорог, битан као семантички кључ код оног са насловом што много открива (*Европа, Европа*, 1967), усамљен и мудар путник, који се ослања на властито знање и не повређује друге, чије су значење из будизма, осим Калајића, преузели неки наши уметници, међу којима и Пеђа Милосављевић.

Занимљиво је да се у доњем сегменту десно налази приказ са поновљеном силуетом, али у маскарној униформи и пламтећим обрисима истих врхова и далеког хоризонта. Да ли је још тада један од наших најобразованијих сликара, луцидан политички аналитичар и интелектуалац са јасним ставовима о геополитичкој ситуацији Србије и Европе, публициста посвећен патриотској делатности и узвишеним циљевима одбране и људскости и европског духа, слутио ратна страдања, са којима се суочио почетком деведесетих, или се, једноставно, само препустио езотеријским претпоставкама. Ипак, иконографију тек треба да разреше они који се озбиљно посвете изучавању његовог стваралаштва које јесте кристализација ума и духа, ерудиције и интуиције, разложности и емоције. Искрено верујемо да је овај једини Калајићев рад у Збирци југословенског сликарства XX века подстицај и обавеза да се региструју и његови остали естетички и поетски кругови.

Познати стручњаци, попут Басина, Оливе, Медведа, Брејца, Седеја, Комеља, Шпањола и Денегрија, тумачили су или у антологије трансавангарде уврстили дела Живка Марушича. *Ах, телефон* (1981) припада овом покрету, *новој слици и свежем сликарству*, тачније раздобљу када се овај уметник нашао у матици новог експресионизма. Више спонтана и карикатурална забелешка, ова омања слика није врхунски домет. Она се само везује за тадашња и будућа настојања свога творца који је остао доследан поетици проистеклој из *сликарства призора*. Марушич је на њој шаљиво приказао разговор својих пријатеља Дамњана и Јерка Денегрија, у обличју Мини и Микија Мауса, указујући на њихово дугогодишње дружење. Потврдио је Денегријеве речи да његова слика поседује „наративне фабуле, сасвим измишљене или пак запажене у стварности, но потом преиначене и преведене до високог степена фантастике [...] начин уживања у духовним провокацијама, осећај задовољства у прекршајима што их себи сме да допусти крајње еманциповани уметник”,⁵⁵ односно Алесандра Росаде да је: *Прича увијек у првом плану*.⁵⁶ Притом, он је познат управо по увођењу Дизнијевих јунака у сопствене композиције. У колонији Брежице (1999), замолио је да их на његовој слици изведе Дамњан.⁵⁷ Увек спреман на експеримент, овај словеначки уметник је сликао и са другим уметницима, највише са својом кћерком Иром.⁵⁸

Нову слику XXVIII, насталу 1977, Дамњан је добио од Деана Јокановића Тоумина у Милану, 24. јануара, за 1. мај 1978, тако да се у новембру исте године није нашла на самосталној изложби у Салону Музеја савремене уметности у Београду. Разлог за њено неизлагање јесте и у томе да је Јокановић, из серије од шездесет истоимених радова чије се половине разликују ознакама од један до тридесет римским и арапским цифрама, одабрао само две различите димензије: петнаест варијанти из прве (120 x 120 цм) и четрнаест из друге (80 x 80 цм), изведене акриликом током 1977. и 1978, јер „сви елементи његове слике третирани су на начин свесног избегавања сваке експресивне и знаковне пројекције, да би насупрот томе дошла до изражаја аутономна пластичка улога тих елемената у функцији структуралне целине дела. Прва чињеница од које уметник полази јесте стандардизација и уједначавањем материјалног формата слике, [...] да не мора да након једном већ извршеног избора основне формалне конфигурације скреће са задатог правца рада.”⁵⁹ Иако знатно мања, Јокановићева слика из Дамњановићеве збирке блиска је оној која јој претходи (*Нова слика XXVII*) и којом почиње низ од осам репродукција у пратећем каталогу. Њене дијагонале прате форму квадрата, тако да се доле повећава загасита монолитна плоха и успостављају другачији

односи, али у потпуности упућује у ауторова настојања из ове фазе. Чини се да је Јокановић Тоумин тада зачео експеримент који ће кулминирати у његовом пројекту *Линија као димензије простора*.



Бранко Миљуш, *У часи
Драгану Мојовићу*,
2001–2002.

У жељи да помогне уметнику који се искључиво сналази од своје уметности, Драгослав Дамњановић је од Цилета Маринковића откупио слику (*Лице са маском*, 1975). Она припада првом стваралачком раздобљу овог уметника, које је почело на студијама и трајало до 1980, а повезује се са токовима нове фигурације и поп арта. Тада је обрађивао махом појединачне фигуре, често храбро пресечене, јер се усредсређивао на делове тела и лица. Облике је стилизовао, дејствовао ширим бојеним површинама и примењивао много рационалнији поступак.⁶⁰

Маринковић је, одмах по уласку у ликовни живот, добио угледна признања: Златну палету УЛУС-а (1975) и Награду критике на 7.

Међународном фестивалу сликарства у француском граду Кањ на мору (1976), као и стипендију Фонда за унапређивање ликовне уметности „Моша Пијаде” (1977), која му је омогућила боравак у Паризу. Вративши се у Београд 1980, обогачен и освежен искуствима из Француске, Лондона и Брисела, наш уметник није изгубио себе, него још храбрије кренуо напред и постао претеча новог експресионизма. Зоран Маркуш, каже „далеко од баналности трансавангарде или других модела нове слике”.⁶¹ Маринковићеве композиције су постале сложеније, гест слободнији, цртеж разгибанији, пиктуралност изражајнија.⁶² Да промена оријентације није била нагла, показују и две слике у Збирци Драгослава Дамњановића (*За Сару и недељом шлаџ*, 1980; *Розе Себастијан*, 1982). Оне су плод пуне стваралачке снаге и зрелости. Стручњаци Музеја савремене уметности у Београду сврстали су Маринковића у протагонисте тога доба укључивањем његових слика у преглед *Уметности осамдесетих* у Музеју савремене уметности (1983).⁶³ Самостална изложба у Салону Музеја савремене уметности (1984) потврђује углед овог аутора који „показује један од начина како се матрице светске уметности асимилију и преуређују.”⁶⁴

Народни музеј чува још три Маринковићева рада (*Буђење*, 1970; *Аутопортрет*, 1971; *Софи једног лета*, 1993), тако да сада, захваљујући Драгославу Дамњановићу, још боље сведочи кроз шта је прошао темпераментни сликар, хроничар урбаног метежа и вреве са улица Београда и булевара Париза или Њујорка. Горан Косановић је упознао Дамњана на својој изложби у Галерији Звоно (1996). Претходно се дивио његовом стваралаштву, од тада и његовим људским квалитетима. Посветио му је и поклонио објекат (*Пољед са изложбе – Дамњан*, 2001) који се, као и други тако доспели, нашао у Збирци Драгослава Дамњановића. У средиште минималистички сведене композиције сместио је тренутак настанка Дамњанове *Велике београдске мртве природе* (1997) у Галерији Звоно (1997), сачињене од свежег поврћа и воћа, које својим састојцима води здравом животу. Била је то алузија и супротстављање медијским лажима о Београду.

Дамњан је у малом поновио сопствену акцију. Косановић је припремио полихромисане минијатуре од гипса, одређене колористичке акценте на поду тродимензионалног рада, који се спајају са *мрљама* Дамњанових слика у позадини, од којих се у центру налазе ремек-дела из Збирке Драгослава Дамњановића (*Жуџа слика*, 1994; *Плава слика*, 1995), експонати самосталне изложбе у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” (1997).

Косановић је своје дело приказао на изложби у Галерији Звон (2002), под називом *Touch*, на којој су се нашли фото-документи о Дамњановом сликању његовог лица и обрнуто, што објашњава напомену: „Ретке су прилике у животу када можете да направите изложбу са неким кога волите и поштујете и чији вам је рад путоказ.”⁶⁵ Тако остварење, које обједињује сликарство, скулптуру и тзв. проширене медије, не означава само додир разних ликовних дисциплина и двојице аутора различитих генерација, него усмерава ка Дамњану као средишту композиције и вредне колекције. Ауторе чији се радови налазе у Збирци Драгослава Дамњановића, осим узајамног поштовања, повезују и водећи критичари, теоретичари и историчари уметности који су писали о њиховом стваралаштву. Појединцима су пажњу посвећивали Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић и Ђорђе Кадијевић, а скоро свима Јеша Денегри који је пратио и тумачио опусе већине, пре свега Дамњана, Оташевића, Калајића, Марушича, Јокановића и Маринковића.

У Збирци Драгослава Дамњановића могло је да се нађе и неко остварење Ђорђа Бошана. Дамњан је прошао кроз класу овог сликара са трагичним искуством из немачких концентрационих логора. Памти га по изузетним стваралачким, људским и педагошким врлинама. Са њим се, нема сумње, спојио и по тежњи ка геометризацији, коју је професор брзо напустио, а студент до краја шездесетих преточио у срж пластичног говора. Добро би дошло и неко дело Ивана Табаковића, уметника кога Дамњан изузетно цени, неко настало после 1954, пре свега због „увођења идеограма и елемената техничког цртежа у уметничко изражавање (испрекидане линије, стрелице, геометријско обележавање простора и контура предмета), које се код Дамњана поново јавља у виду једне од принципјелних могућности у раду.”⁶⁶

Сегмент југословенског сликарства, односно сликарства у некадашњој Југославији, у Збирци Драгослава Дамњановића надокнађује оно што је, силом прилика и због недостатка новца, Народни музеј пропустио при набавци дела савременика. Захваљујући њему Збирка југословенског сликарства XX века за будућност чува ремек-дела и антологијска остварења протагониста који су продужили ток спирале уметности и развијали оно у шта је искрено и непоколебљиво веровала српска родоначелница модерне Надежда Петровић: „Права велика уметност мора бити учитељ васпитач, борац за напредак човечанства.”⁶⁷ Драгослав Дамњановић је потврдио да се са њом слаже, као и аутори чија је дела са пуно љубави сакупио. По свему што је учинио, заслужује место међу нашим најзначајнијим колекционарима, дародавцима и добротворима.

¹J. Denegri, T. Trini, *Radomir Damnjanović Damnjan*, Vujičić kolekcija, Beograd 2010.

²И. Суботић, „Радомир Дамњановић Дамњан”, у: *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке. Београдски уметници*, Народни музеј, Београд 1987, 15–16.

³У Народном музеју чувају се врло значајне уметничке збирке, настале у првој и, посебно, другој половини ХХ века, које су формирали Јоца Вујић, др Јаков Смодлака, Арсо и Војка Милатовић, др Ђорђе и Јала Лучић Роки, др Надежда и др Лазар Ристић, инж. др Војислав Ђурић, Лепосава – Бела Ст. Павловић, на неки начин и Ерих Шломовић, Љубица Луковић и Криста Ђорђевић. Већина их је публикована у оквиру едиције Поклони Народном музеју, а неке и појединачно.

⁴Уговором о поклону бр. 289/3 од 10. V 2005, стигла су 210 дела. Уговором о допуни I бр. 289/5 од 8. VI 2005, стигао је још један рад. Уговором о допуни II од 289/6 од 17. X 2005, стигла су још два дела и исправљена грешка, односно 10 фото-радова и плаката, добили су посебне инвентарне бројеве, тако да је у том тренутку Збирка Драгослава Дамњановића имала 222 дела. Уговором о исправци бр. 289/7 од 19. X 2005, констатовано је да су у даровни списак два пута уписана три цртежа, тако да је број примљених радова умањен за три. Уговором о поклону III од 24. X 2005, додато је једно дело. Уговором о допуни IV бр. 124/1 од 8. II 2008, додато једно дело. Уговором о додатку V бр. 469/1 од 19. X 2009, стигла је последња слика, тако да је број примљених дела заокружен на 222.

⁵J. Denegri, „Radomir Damnjanović Damnjan – Ničeg suvišnog u ljudskom duhu”, у: *Radomir Damnjanović Damnjan. Izložba 1958–1986*, MSU, Beograd 1986, 8.

⁶A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli”, *Umetnost*, br. 1, Beograd 1965, 96.

⁷Б. Кадичевић, „Од месара до пешчаних обала. Сликарство Радомира Дамњана”, *Vuguци*, 1959, 44–45.

⁸A. Čelebonović, *Apstraktni pejzaž*, Galerija kulturnog centra Beograda, Beograd 1962.

⁹Д. Кадичевић, „Radomir Damnjanović – Damnjan”, у: *Samurović. B. Protić Damnjanović*, Moderna galerija, Beograd 1962.

¹⁰J. Denegri, „Radomir Damnjanović Damnjan – Ničeg suvišnog u ljudskom duhu...”, 12.

¹¹A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli”, 96.

¹²М. В. Протић, „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji”, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, MSU, Beograd 1980, 47.

¹³J. Denegri, „Radomir Damnjanović Damnjan – Ničeg suvišnog u ljudskom duhu”..., 11.

¹⁴A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli”, 95–96.

¹⁵Д. Блажевић, *Разговор са аутором*, Уметничка галерија, Ниш 1968.

¹⁶J. Denegri, T. Trini, *Radomir Damnjanović Damnjan*, 16.

¹⁷М. Б. Протић, *Српско сликарство ХХ века*, књига друга, Полит, Београд 1970, 521.

¹⁸R. Damnjan, *Niente di superfluo nello spirito Nothing superfluous in the spirit Ničeg suvišnog u ljudskom duhu*, Edition Dacic, Tubingen 1978, 55–57.

¹⁹J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*, 19.

²⁰R. Damnjan, *Niente di superfluo nello spirito Nothing superfluous in the spirit...*, 17.

²¹J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*, 28.

²²*Исцо*, 29.

²³А. Ђурић, „И слика и свет и свет и слика или Уметност Радомира Дамњановића Дамњана”, у: *Радомир Дамњан. Мрље, празнина и црноћа*, УЛУС, Београд 1997, 60.

²⁴J. Denegri, *Radomir Damnjan*, Art Gallery Interarte, Milano 1982.

²⁵J. Denegri, T. Trini, *Radomir Damnjanović Damnjan*, 36.

²⁶J. Denegri, *Slike Prostora – prostori slike*, Savremena galerija, Zrenjanin 1989.

²⁷J. Denegri, „Radomir Damnjan”, у: *Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad i Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 1998, 28.

²⁸J. Denegri, *Radomir Damnjan, Dragomir Ugren, Vesko Gagović, Veljko Vujačić*, Gallery Peter Linder, Wien 1999.

²⁹T. Trini, „Radomir Damnjanović Damnjan: Delujući nad prazninom”, у: *Radomir Damnjanović Damnjan*, 45–46.

³⁰*Исцо*, 49.

³¹*Исцо*, 47.

³²Драгослав Дамњановић је овај рад додао својој Збирци на основу Уговора о допуни Уговора о поклону бр. 469/1 од 19. 10. 2009.

³³В. Томић, *Interchange*, Уметничка галерија „Nadežda Petrović”, Џаџак 2009.

³⁴Љ. Миљковић, *Радомир Дамњановић Дамњан. Избор сликарских дела од непроверене уметничке вредности из Народног музеја у Београду*, Галерија савремене ликовне уметност Ниш и Народни музеј Крушевац – Уметничка галерија, Ниш 2006.

³⁵А. Челебоновић, *Н. Гвозденовић: Човечанска заинтересованост у експерименту*, *Ревуја*, 1. VII 1953.

³⁶J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*, 16.

³⁷Народни музеј је *Женски акти* (1954) откупио (1955) од аутора, а *Мршву природу* (око 1965), добио на поклон (2009) од академика Миодрага Радуловачког, професора на Универзитету Илиноис у Чикагу.

³⁸A. Čelebonović, „Razgovori s Markom”, у: *Marko Čelebonović. Slike i crteži*, Уметнички павилјон „Cvijeta Zuzorić”, Beograd 1982.

³⁹М. В. Протић, *Marko Č. Retrospektivna izložba*, MSU, Beograd 1966.

⁴⁰N. Dimitrijević, *Gorgona: [1959–1966]* Galerija studentskog

kulturnog centra, Beograd 1977.

⁴¹*Исцо*.

⁴²J. Knifer [Z. Maković i dr.], *Julije Knifer*, Meandar; Studio Rašić, Zagreb 2002.

⁴³*Исцо*, 6–7.

⁴⁴J. Knifer, *Julije Knifer: Galerija suvremene umjetnosti*, Zagreb 1966.

⁴⁵A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli” ..., 96.

⁴⁶Љ. Слијепчевић, *Бранко Миљковић. Графика и цртежи 1955–1993*, МСУ, Београд 1993, 7.

⁴⁷Нивес Кавурић-Куртовић је, деведесетих година, продала Дамњанову слику.

⁴⁸Љ. Мифка, *Нивес Кавурић-Куртовић. Слике*, Коларчев народни универзитет, Београд 1969.

⁴⁹J. Denegri, *Radomir Damjanović Damijan*, 15.

⁵⁰B. Dimitrijević, „DIY-POP: Umetnička radinost Dušana Otaševića”, у: *Dušan Otašević popmodernizam/popmodernism. Retrospektivna izložba 1965–2003*, MSU, Beograd 2003, 12.

⁵¹D. Otašević, *Dušan Otašević*, MSU, Beograd 1978.

⁵²E. Krispoliti, *Drago*, MSU, Beograd 1973.

⁵³E. Krispoliti, *Dragoš Kalajić – Drago*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1968.

⁵⁴M. B. Protić, „Kalajićev put ka Gralu i nebeskom gradu”, у: *Dragoš Kalajić – Drago. Izložba slika Hiperborejci*, Galerija Sebastian Beograd – Atlas, Dubrovnik 1987.

⁵⁵J. Denegri, „Živko Marušić: Od svežeg do nepotrebnog slikarstvu”, у: *Slike-Slike-Pictures by Živko Marušić*, ISIS d.o.o., Ljubljana 2004, 5.

⁵⁶A. Rosada, „Do grla sam utonuo u svijet Živka Marušića”, у: *Živko Marušić. Izložba slika*. Galerija Sebastian Dubrovnik – Atlas, Dubrovnik 1988.

⁵⁷J. Denegri, „Živko Marušić: Od svežeg do nepotrebnog slikarstvu”, у: *Slike-Slike-Pictures by Živko Marušić*, 5.

⁵⁸*Исцо*, 5.

⁵⁹J. Denegri, *Dean Jokanović – Toumin*, MSU, Beograd 1978.

⁶⁰Lj. Miljković, „Hronologija važnih događaja iz života i stvaralaštva umetnika”, у: *Milan Marinković Čile*, Svetlostkomerc, Beograd 1996, 187, 189.

⁶¹Z. Markuš, „Dokumenti”, у: *Milan Marinković Čile*, 49.

⁶²Lj. Miljković, *Hronologija važnih događaja...*, 187, 189.

⁶³J. Denegri, J. Vinterhalter, J. Despotović, *Umetnost osamdesetih*, MSU, Beograd 1983.

⁶⁴J. Denegri, *Milan Marinković Čile*, MSU, Beograd 1984.

⁶⁵R. D. Damjanović, G. Kosanović, *Touch*, Galerija Zvono, Beograd 2002.

⁶⁶A. Čelebonović, „Damnjanovi simboli”, 95.

⁶⁷Н. Петровић, „Изложба уметничког друштва Лада”, *Дело*, књ. 51, св. 2, Београд 1909, 247.

Српско сликарство и скулптура после 1955. године у збиркама Народног музеја Србије

Од много дела која музеји чувају у својим збиркама, најзначајнија се излажу у тзв. сталним поставкама. И Народни музеј Србије, монументалним ходом кроз културно-уметничку прошлост Србије, почевши од првих трагова цивилизације до уметничких збивања средином XX века, у својим изложбеним дворанама приказује оно што је највредније, засад само до 1955. године. Истовремено, спрема се да прошири овај антологијски преглед и своје збирке обогаћује радовима савремених уметника од којих је већина укључена у ову изложбу што се, на известан начин логично наставља на садашњу поставку, а многи од њих биће окосница неке будуће.

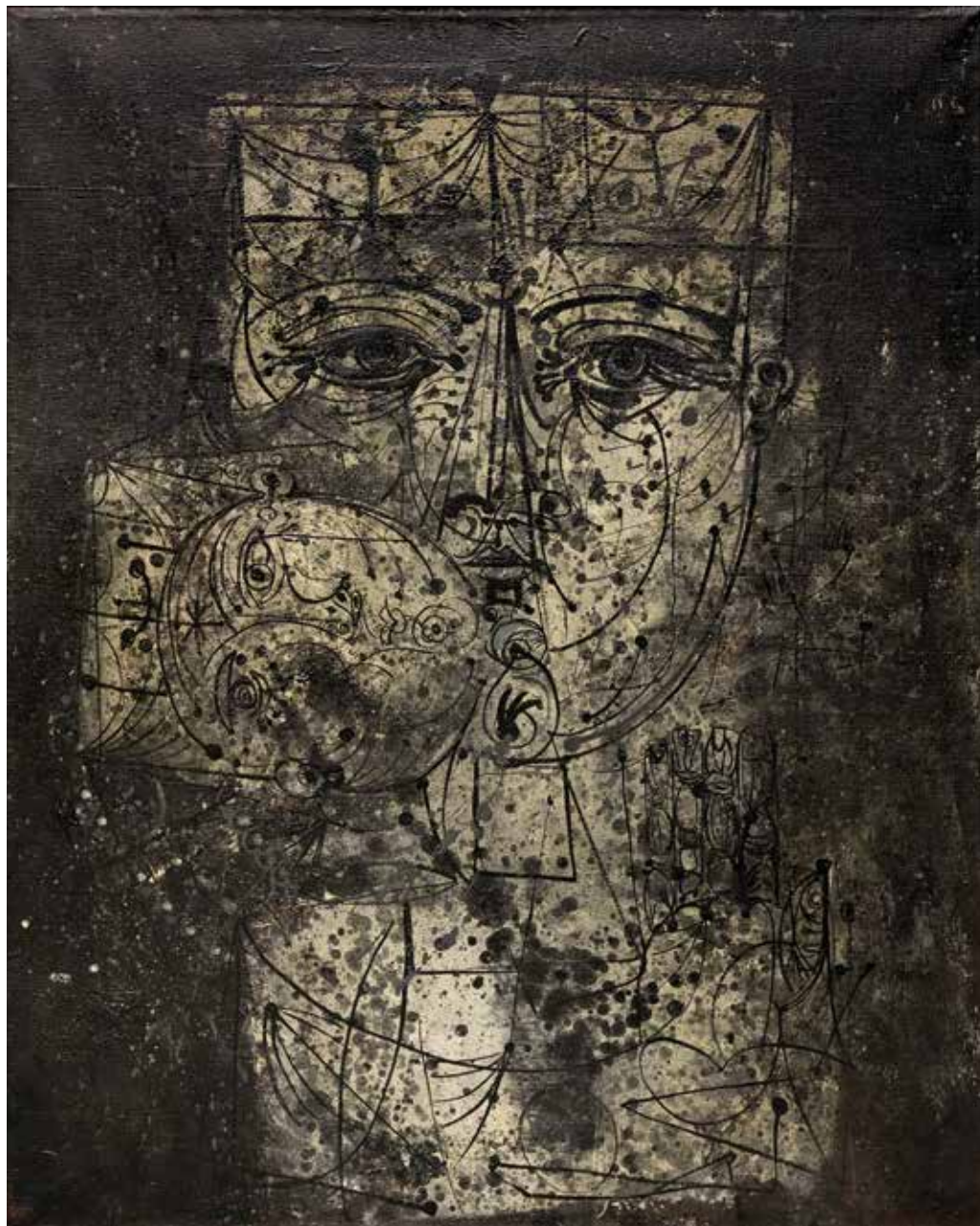
Сувишно је било шта рећи о значају сакупљања дела савременика. Јасно је да наш најстарији музеј мора, додуше врло осмишљено и крајње сведено, да прати развојни пут сликарства и скулптуре, као и осталих грана уметности, а истовремено да понуди безбедни смештај остварењима која сведоче о нашем времену, без обзира на то што ће их у почетку излагати само на повременим изложбама. Не треба подсећати да је, због елементарних непогода, могућих катаклизми ратова, пожара и ко зна каквих све опасности, сигурније трезорисати на више различитих места врхунске домете људског духа, исказане уметничким делима. Исто тако, не смемо да изневеримо оно што су Михаило Валтровић и остали умни стручњаци осмислили почетком XX века. Наиме, Народни музеј је 1904, са Прве југословенске уметничке изложбе, откупио слике уметника из свих крајева будуће (сада бивше) заједничке државе и тако усталичио Југословенску галерију XX века, која је, због недостатка простора



у матичној кући, требало да постане самостална установа. То је и први наговештај потребе за музејом савремене уметности у Србији и Југославији. Галерија се до педесетих година редовно обогаћивала и изнедрила Збирку југословенског сликарства XX века, која поред слика сакупља и аквареле, затим Кабинет графика и Збирку југословенске скулптуре.

Када је 1929. после четворогодишњих припрема, у Београду отворен Музеј савремене уметности, Народни музеј је позајмио за излагање

Александар Томашевић,
Пеšар са чашом, 1956.



Лазар Возаревић,
Мајка и дете, око 1958.

вредности које је сабрао, али није прекинуо са обогаћивањем своје Галерије југословенске уметности XX века. Новоосновани музеј се угасио, јер је у његовом припајању српској националној установи пронађен разлог за промену њеног скоро вековног имена у Музеј кнеза Павла (11. IV 1935), који се све више усмеравао ка савремености. И тада се наставило са редовним откупљивањем експоната југословенских уметника са текућих ликовних смотри у Београду. Први пут застој набавке дела савременика



настао је оснивањем Модерне галерије (1959) која прераста у Музеј савремене уметности (1965). Ондашње комисије са својим моћницима, одлучиле су да све почне од 1945. па је и Нови музеј у Новом Београду требало да представља ново време, нове политичаре, нове људе, нову уметност нових уметника. Уместо да се успостави равнотежа између две угледне установе, првом српском музеју је онемогућено да испрати други миленијум и тек тада се искључиво окрене прошлости. Требало је, једноставно, да старија тежиште пренесе на прву половину, а врло сажето прати другу, док би млађа, у сагласју са својим именом, много шире заступала другу и врло редуковано прву половину века. Јасно је да би било какво хрљење Народног музеја у будућност била утопистичка замисао, једнако и као Музеја савремене уметности у прошлост. Народни музеј је одувек за збирке набављао радове оних уметника који су живели дуже или краће боравили или излагали у Београду, без обзира на њихову

Александар Луковић
Лукијан, *Paraga*, 1958.

националност. После Другог светског рата усмерио се искључиво ка српској уметности, јер је југословенску ликовну сцену препустио Музеју савремене уметности.

Народни музеј баштини много изузетних остварења до 1951, али сасвим мало или уопште нема оних што су настала после ове преломне године у српском и југословенском сликарству, коју су обележиле изложбе Петра Лубарде, Стојана Аралице и, нама посебно драга, Пеђе Милосављевића коју су приредили наши претходници у музејским салама. Нема новијих радова поменутих, али ни многих других уметника што су усмеравали токове између два светска рата и остали у матици збивања до средине друге половине XX века (Ј. Бијелић, И. Табаковић, И. Радовић, М. Милуновић, М. Челебоновић, С. Аралица, М. Коњовић, З. Петровић, Н. Гвозденовић, П. Милосављевић, М. Кујачић, П. Палавачини, С. Стојановић, Р. Стијовић, М. Томић...), а без њих је незамислив преглед уметности у Југославији. Због тога можемо да прикажемо врхунске домете само оних генерација што су стасале и у ликовни живот ступиле непосредно пред или углавном, после II светског рата, а формирале се на поукама својих претходника, са њима паралелно давале ритам уметничким догађањима и битно утицале на даљи развој српске и југословенске уметности. Нажалост, ни ту нема остварења корифеја који су давно морали да се нађу у збиркама (М. Србиновић, Дадо Ђурић, У. Тошковић, К. Бокшан, М. Курник, В. Димитријевић, М. Тодоровић, Б. Петровић, М. Кечић, М. Керац, Б. Карлаварис, Љ. Јанковић Јале, М. Блануша, В. Бакић, Н. Глид, М. Живковић, М. Поповић, С. Дукић, Ј. Солдатовић, М. Јуришић, М. Сарић, Д. Милеуснић...). Ако појединих има, онда то често нису њихова антологијска дела или се чува само по једно које је, сасвим сигурно, недовољно да упуту у сва стваралачка раздобља, а самим тим ни у стилове, правце или покрете који су обележили другу половину XX века. Треба одмах рећи да Народни музеј прати одређене ауторе и откупљује само по један њихов рад тек после деценију или две доказивања, потврђивања и трајања. Такав приступ не дозвољава да се касније набаве слике и скулптуре које су обележиле одређено време, а то онемогућава веродостојан преглед вредности што би морале да се саберу и сачувају за будућност као језгро српске уметности.

Од 1974. Народни музеј је успео да се врати откупу дела савремене уметности, јер је средства почео да издваја, што и сада чини Градски секретаријат за културу Града Београда, али под условом да се откупљује са текућих изложби у граду, као вид поспешивања ликовног стваралаштва. На овај начин је набављено тридесет четири слике и једанаест скулптура

које су укључене у овај преглед. Тек од недавно и Министарство за културу Србије уступа дела савременика, која је откупљивало од аутора и давало музејима и галеријама широм Србије, а дешава се да уплаћивањем новца омогући откуп потребних радова. На изложби се налази тако набављених девет слика и дванаест скулптура. Посебно су нам драгоцени поклони самих аутора или појединаца који су несебично даривали капитална дела од којих је изложено четрнаест слика и шеснаест скулптура. Народни музеј се појавио као купац на неким добротворним аукцијама, о чему сведоче три слике и једна скулптура на изложби. Овај поглед на српску уметност условљава и одређује изузетно висок квалитет Легата др Јакова Смодлаке. Захваљујући овом колекционару, надокнађена је празнина проузрокована застојем откупљивања дела савремене уметности, а двадесет осам изванредних експоната само су део колекције од деведесет поклоњених слика, графика, цртежа и скулптура.

Пошто су овај преглед српског сликарства и скулптуре годинама уобличавали музејски стручњаци са представницима УЛУС-а, колекционари, аутори својим поклонима и дародавци, нама је само остало да широм панорамом прикажемо матицу, али и драгоцене притоке водећих токова, да истакнемо покрете и правце, уметнике који су пратили светске и европске трендове, али не занемаримо маркантне усамљенике што су истрајно следили сопствена уверења и остварили запажене резултате. Почели смо од 1955, од године којом се завршава стална поставка, што значи од уметника окупљених око Децембарске групе (1955–1960), који су знали да традиционалне вредности преточе у савремен ликовни израз, да по гашењу групе свако настави својим путем и сви достигну врхове, али од већине, нажалост, имамо само по један рад (А. Томашевић, Л. Возаревић, С. Ђелић, Л. Вујаклија, М. Бајић, З. Петровић, А. Луковић). Да бисмо ову групу представили у пуном сјају, недостају слике М. Б. Протића, М. Србиновића, Д. Цигарчића и С. Ђелића (изложено платно је настало нешто касније, али се још увек повезује са претходним истраживањима).

У другој половини шесте деценије и током оне која за њом следи, јавља се и траје неколико различитих смерова, али свакако су најзначајнија два паралелна тока. Први су усмеравали чланови Медиале (1958), који су у оквиру фантастике и интегралне слике откривали нова пространства духа и уметности (Л. Шејка, С. Вуковић, Милић од Мачве) или запитани над судбином човека кренули ка тзв. сликарству суровости (В. Величковић, Љ. Поповић). И од њих многи недостају, а наш је задатак да их што пре откупимо. Други, који се јавља око 1960. и преузима примат, јесте енформел. Захваљујући др Смодлаки можемо да представимо



Леонид Шејка,
Фронтална поставка,
1956.

капитална дела главних представника енформела, значи сликара заинтересованих за суштину материје којом изражавају егзистенцијални немир (Б. Протић, Ж. Турински, З. Павловић, Ф. Филиповић, В. Божичковић-Поповић и М. Поповић али треба им придружити В. Тодоровића и К. Брадића). Са њима су и они који нису припадали језгру енформела, али су прихватили нешто од духа и поетике овог правца да би се убрзо



окренули другим истраживањима (Б. Миљуш, П. Омчикус, С. Богојевић, Г. Петровић, Ј. Возаревић, З. Петровић, В. Вучинић-Турински, В. Јакић). Уопште, апстракција у најразличитијим видовима обележава шесту декаду како у сликарству тако и вајарству (О. Јеврић, А. Бешлић, О. Јанчић, М. Глишић, А. Зарин, М. Глишић).

Без обзира на то што енформел траје скоро до шездесетих, а појединци настављају са овим усмерењем, овај период обележавају сликари и вајари новог предмета и симбола (М. Рогић, Р. Дамњановић Дамњан,

Љуба Поповић,
Старац и Сузана,
1959.



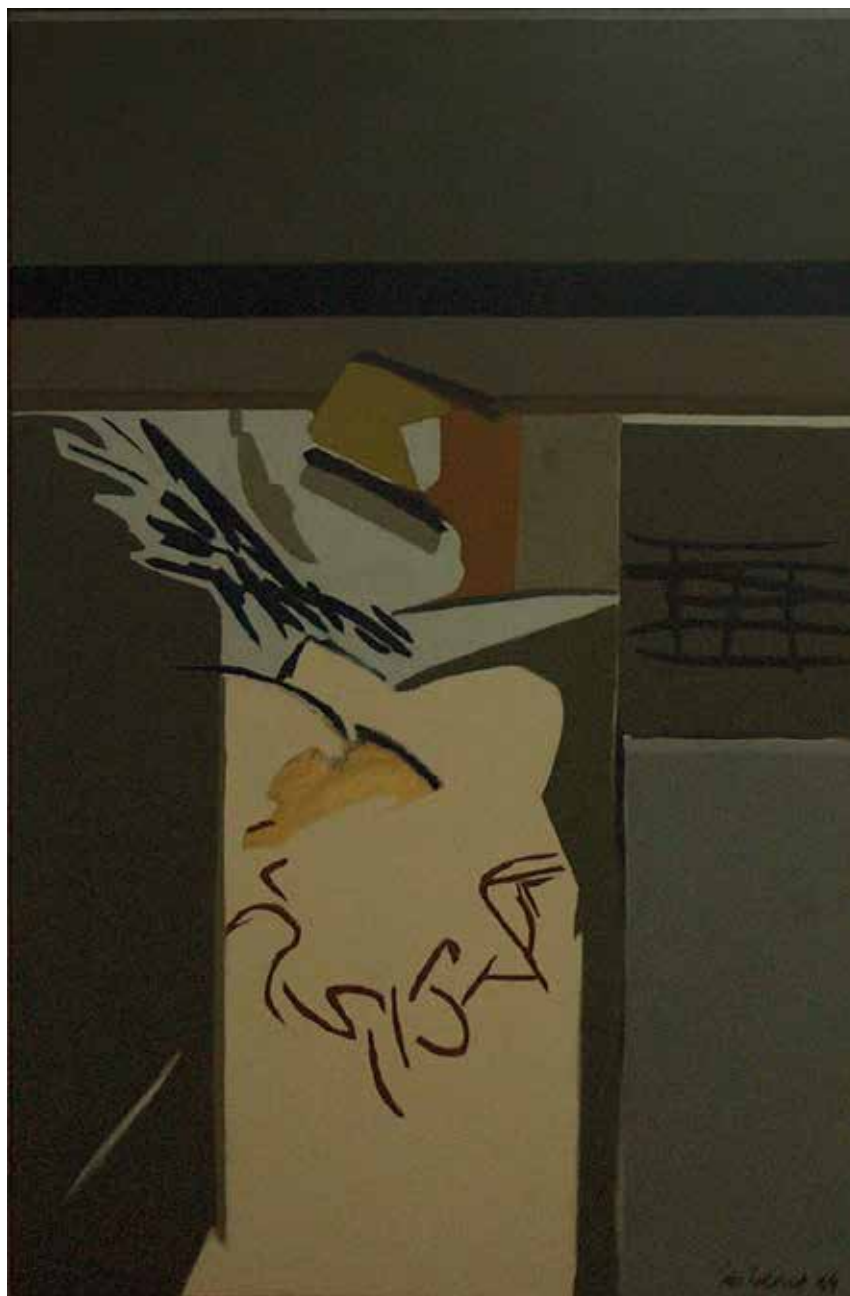
Зоран Павловић,
Композиција I, 1962.

Б. Миљуш, О. Лого, М. Нешић, Ј. Мишић и на свој начин С. Радојчић). Истовремено стварају и уметници који се, свако на свој особен начин и у оквиру апстрактног промишљања, крећу ка самосвојном изразу, а упориште траже у византијском наслеђу (Ј. Јовановић и Т. Стевановић). Истих година вођство преузима нова фигурација која се код нас јавља у различитим видовима. Поједини уметници су блиски експресионизму боје и форме, без обзира на то да ли хроматиком остварују симболистичку атмосферу (З. Павловић) или се приклањају естетици ружног (Р. Рељић,

затим В. Крстић као каснији настављач и М. Антоновић који се убрзо исказао бујним колоризмом, али ми немамо његов типични рад), односно уз колористичке вредности откривају и изражајност материје (М. Стевановић). Многи су на свој начин били заинтересовани за фигурацију, било да су успостављали однос са старим мајсторима и савременим тенденцијама почевши од поп-арта (Н. Првуловић), преко најаве сликарства цитата (М. Вујачић Мирски), до предводника овог правца (Г. Јоцић). Мића Поповић је заступљен нешто каснијим радом блиским духу његових призора који су изванредан одраз његовог сагледавања места обичног човека у друштву, али Народни музеј није успео да дође ни до једне слике из овог периода. Тада ствара и појединци који се људске фигуре нису одрицали ни у време превласти апстракције (К. Дивјак, М. Маскарели, Б. Ивковић, Р. Б. Павловић), као и они који су истрајно следили свој пут, али се нису отуђили од савремености и постигли значајне резултате у области поетског и интимистичког исказа (Н. Гвозденовић, Љ. Сокић, Ч. Крстић, Р. Мишевић, М. Цмелић, Б. Рисимовић, Б. Продановић, О. Канрга, Ђ. Илић, Р. Станковић, С. Сандић, М. Сандић, М. Крстић, Н. Митрић, Б.



Мића Поповић, *Синтетички пејзаж*, 1968.



Стојан Белић,
Обзорје, 1964.

Обрадовић, М. Пауновић, и Н. Вукосављевић) или ангажованог сликарства и скулптуре (Милош Бајић, Ђ. Ђошан и В. Јоцић).

Народни музеј због наведеног разлога још увек нема представнике актуелних и домаћих стремљења осме деценије. Сабрао је само дела уметника који су неуморно истраживали пластичне и духовне садржаје у домену геометријске апстракције и минимализма (С. Белић, М. Б. Протић, М. Драгојловић, Ј. Кратохвил, Т. Каузларић, М. Крковић и Р. Вуловић),



затим лирске апстракције са елементима геометризма (А. Цветковић) или гестуалне изражајности (Ђ. Ивачковић, М. Видић). Рационално промишљање, скоро хипер реалистички поступак и коришћење концептуалних (Д. Мојовић) или метафизичких искустава (Б. Бем) били су довољни за постизање аутентичних остварења. Могућности сликарства и уметности у целини одувек су привлачили и били изазов за откривање новог (Д. Оташевић), али Народни музеј је врло мало пратио ауторе који су се бавили амбијенталним целинама, инсталацијама или експериментисали ван класичног сликарства и вајарства.

Када је реч о деветој и десетој деценији, можемо да укажемо само на различите поступке поетике али не и јединство стила овог раздобља. Још од Надежде Петровић, када је реч о модерној уметности, траје у српском сликарству склоност ка експресији боје и геста (М. Митровић, Р. Тркуља, М. Маринковић, В. Крстић, М. Шобајић). Наравно, био је потребан само један корак до тзв. нове слике (З. Фуруновић). Нажалост, нема осталих представника овог водећег смера осамдесетих. Поред вајара који пластичну структуру граде снагом маса (Т. Тодоровић, В. Комад) или користећи пиктуралност (Р. Граовац), јављају се и млади што свежином и новом осећајношћу, поигравајући се материјалима и значењима, грабе ка XXI веку (Мрђан Бајић). Збирке су се, претежно, богатиле само делима уметника који су мање-више дуго трајали и прошли кроз више

Радомир Рељић, *Тајна вечера*, 1966.

стваралачких фаза, а одабрана су она која остају као трајне вредности српске уметности. Неизбрисив траг о духовној клими нашег доба оставају поклоници апстракције (Б. Иљовски, М. Ничева, С. Маринковић, Р. Попивода, Г. Каљаловић, К. Богдановић) и апстрактног промишљања реалног (Б. Макеш), као и блиски енформелу, који пиктуралном засићеношћу и атмосфером сугеришу жељена значења и актуелне поруке (Ј. Ракићић). Уз њих су и они којима мотив служи само као полазиште за увек могућу ликовну надоградњу (М. Рогоић) или људски лик користе за исказивање интелектуалних и хуманистичких размишљања о човеку, његовом месту у свету или о егзистенцијалним питањима (Г. Петровић, М. Копана, Д. Добрић, Р. Лазаревић, као и Ч. Васић чија се композиција везује за сликарство цитата). Ту су и они који у природи откривају непресушив извор за стварање сасвим нове реалности и остварују особен ликовни исказ (Т. Стевановић, М. Сташевић, Д. Станић). Мали искорак ван класичне слике представља објекат А. Бурића, који на најбољи начин спаја традицију и савременост.



Миодраг Драган Рогоић, *Предмети на столу*, 1969.



Свакако да Народни музеј не може да пружи потпуни преглед свега значајног што се дешавало у савременом српском ликовном стваралаштву, поготово због брзог смењивања уметничких праваца, покрета или стилова, као и због чињенице да су исти уметници пролазили кроз више различитих стваралачких праваца фаза и, каткад, стремили ка потпуно опречним ликовним циљевима. Зато је тешко једним радом представити сваког сликара и вајара појединачно, а немогуће и понудити целовит



Миодраг Б. Протић,
Помрачење месеца, 1978.

поглед на све значајно што се дешавало у српској уметности. Проћи ће деценије док Народни музеј не набави доказе блиставих почетака уметника који су тек крочили у ликовни живот, а њима припада крај овог, односно почетак новог миленијума. Знамо да је тешко после вишегодишњег застоја надокнадити изгубљено, али надамо се да ћемо, пре свега уз потпору и разумевање Министарства за културу Републике Србије и Градског секретаријата за културу Града Београда, успети да откупимо све што на најбољи начин сведочи о другој половини XX века. И на крају, али не по важности, подсећамо одговорне да је Народни музеј, као и свака сродна установа код нас и у свету, дужан да проучава и излаже оно што чува у збиркама.

(Српско сликарство и скулптура после 1955. у збиркама Народног музеја, Народни музеј, Београд 1996)

Бомбардовању упркос

Чини се да ће XX век, осим по напретку технике и технологије, по достигнућима у истраживању свемира, резултатима у медицини, уметности и другим областима хуманистичког деловања, остати запамћен по светским ратовима и суровости САД као највеће оружане силе на Земљи. Ова моћна империја је понудила човечанству много тога доброг, али временом је постала својеврсна Пандорина кутија из које куљају разна зла овог света. Поред вишегодишње блокаде, амерички политичари су успели да остваре манијакално разарање СР Југославије. Сулуди моћници нису поштовали ни међународне конвенције ни основно право невиних људи на живот. Мислили смо да закони цивилизованих земаља уважавају начело да нико није крив док се не докаже супротно. Уверили смо се да, по потреби, могу да покажу и право лице, односно да се послуже принципом тоталитаристичких режима, по којем су сви криви ако мисле другачије од диктатора. Докази нису битни. Ако бисмо Југославију посматрали као појединца у заједници светских држава, онда бисмо за њено бомбардовање закључили да представља школски пример осуде без суђења. Чак и да је доказана кривица наше напаћене отаџбине, да ли је казна смела да буде тако сурова. Како би било да се за најтежи злочин криминалац осуди на убијање породице, рушење куће, цепање одеће, разбијање главе, сакаћење тела, злостављање, патњу, уништавање материјалних и културних добара... Силецијски северноатлантски савез постао је целат инквизиторског суда врха власти тзв. новог светског поретка, а гледаоци телевизије острашћени посматрачи проливања крви недужних. И боље је у том случају бити жртва, јер такво агресивно понашање што смрди нечовјештвом више сведочи о судијама,



егзекуторима, сладострасним воајерима и свима који ћутке пристају на апсолутистичку страховладу коју спроводи нарцисоидни председник сумњивог морала. Препуштамо га, заједно са следбеницима ограничених могућности схватања, неумитном суду историје и *Проклећсџву сџомена* (*Damnatio memoгае*), али њихова заједничка зверства не смемо да заборавимо.

Војници, работи програмираних мозгова, прецизно су водили бомбе ка одређеним циљевима. Током седамдесет осам дана бомбардовања, убијени су невини људи и уништени, потпуно или делимично, многи витални објекти широм Југославије. Разорена су постројења за прераду нафтних деривата и производњу електричне струје; прекинути доводи воде и гаса; срушени мостови, школе, болнице, породилишта, путеви, телевизијске зграде са предајницима за пренос програма; оштећени

Петар Добровић, *Село – Млини код Дубровника*, 1934.

средњовековни манастири, цркве, споменици културе, атељеи уметника... И у Београду су, поред осталог, страдале репрезентативне грађевине, међу њима и здање Владе Републике Србије, подигнуто између 1926. и 1928. према пројекту архитекте Николе Краснова, првобитно намењено Министарству финансија. У кабинетима и осталим просторијама налазила су се дела познатих југословенских уметника, која су годинама откупљивана са текућих изложби. Такав начин поспешивања стваралаштва сеже далеко у прошлост, тачније од тренутка када је Србија полако и мукотрпно враћала државност после вековног ропства под Османлијама.

Истовремено са борбом за ослобођење од османске окупације, кнез Милош Обреновић је, 1821, предложио државним установама да прикупљају старине. Друштво српске словесности је, 1842, подстицало на оснивање музеја, а исте године се Јован Стерија Поповић, начелник Попечитељства просвешченија (Министарства просвете), огласио расписом о сакупљању, бележењу и достављању предмета из прошлости. Отад су канцеларије државних службеника постале први депои најразличитијих ствари које су поклањали људи свесни вредности материјалних трагова духовне прошлости Срба и Србије. Иако је, 9. маја 1844. приспео и сребрни новац *Музеуму српском на дар*, за датум оснивања Народног музеја прихвата се 10. мај 1844, када је Ј. Стерија Поповић захвалио свима који су драгоцености несебично даривали и упутио још један распис. Прве



Вељко Станојевић, *Ужина на пољу*, око 1948.

музејске збирке, биле су обликоване у Министарству просвете и Министарству финансија. Поверене су на чување Народном музеју тек када је, пресељењем у неколико одаја Капетан Мишиног здања, могао да им обезбеди сигурнији смештај. Непрекидно су се обогаћивале и увећавале захваљујући знатним улагањима српске Владе, тако да је Народни музеј променио више станишта док, 1952, није добио репрезентативну зграду некадашње банке на Тргу Републике, подигнуту 1903, проширену 1933, срушену од савезничких америчко-енглеских бомби 1944, обновљену 1950. и за музејске потребе прилагођену 1964–1966, угрожену од беса агресора 1999. године.

Зна се да је Народни музеј бринуо о националном благу из прошлости, али одувек упирао поглед ка будућности. Због тога је првих дана постојања приређивао изложбе савремених уметника и откупљивао њихова дела, свестан да ће и она брзо постати археолошки трагови епоха и миленијума у којима су настајала. Одмах по уласку у XX век, следећи потребу за уједињењем јужнословенских народа, брзо се прилагодио времену и основао нову Збирку за коју је набавио слике српских, словеначких, хрватских и бугарских уметника, учесника Прве југословенске уметничке изложбе, приређене у Београду 1904, поводом прославе стогодишњице Првог српског устанка и крунисања краља Петра. Исте године, 19. новембра, министар просвете је одобрио основна правила Југословенске



Никола Граовац, *Ентеријер*, 1935.



Предраг Пеђа
Милосављевић,
Кровови Париза, 1951.

уметничке галерије, која је „преко своје управе потчињена Министарству просвете и црквених послова”. Она је, 1905, поседовала и у оквиру музејске поставке изложила осамнаест слика. Наставила је да се шири, али није прерасла у самосталну установу, него у Збирку југословенског сликарства XX века, Збирку југословенске скулптуре и Кабинет графике Народног музеја, које сада садрже око четрнаест хиљада предмета.

Министарство просвете је издвајало средства за набавку културних добара, али је бригу о свему што треба да се преда у наслеђе генерацијама које долазе препустило Народном музеју и, касније, осталим музејско-галеријским установама које су основане широм Србије. Ипак, поред многих одговорних послова, никада није престало да будно прати токове савремене уметности, да редовно откупљује од најцењенијих уметника, али и да вредна дела уступа надлежним институцијама, без обзира на то да ли их финансира или не. Међутим, познати југословенски уметници, научници и знаменити грађани су сматрали да се на ликовном



пољу може више и боље. Зато је, 1913. у Београду, основан Одбор за организацију уметничких послова Србије и југословенства, чији су почасни председници били Богдан Поповић, Александар Стевановић, Јован Цвијић, Иван Мештровић и Јоже Плечник, секретари Марко Мурат, Коста Страјнић и Надежда Петровић, а међу члановима се помињу Урош Предић, Јосиф Коњарек, Матија Јама, Мирко Рачки и Тома Росандић. Одбор је јасно исказао програм у преко десет тачака:

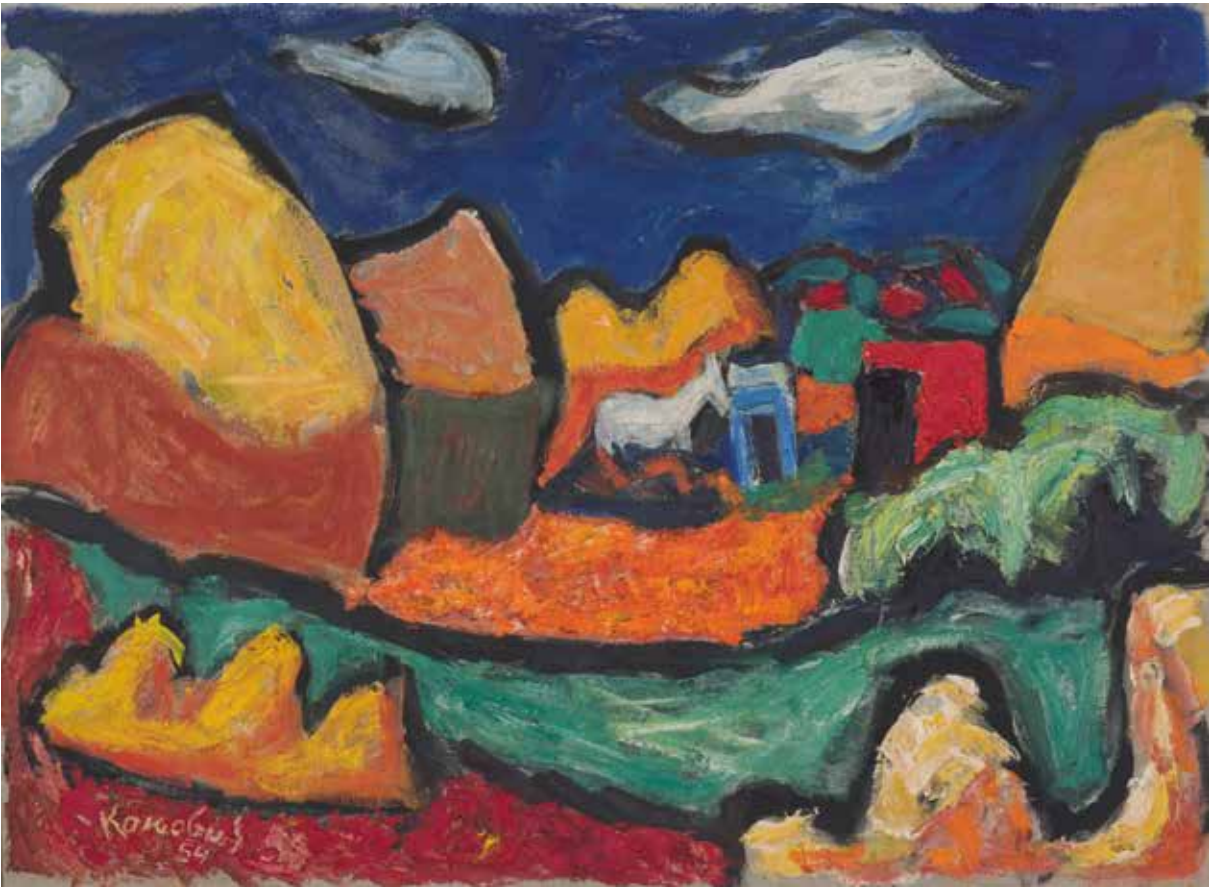
Петар Лубарда,
Косовски бој, 1952.



Иван Табаковић, *Сусрећи*
– *неразумевања*, 1954.

„Оснивање Велике Школе Ликовних уметности и стварање Уметничке Индустије националног карактера; проширење уметничке наставе на Универзитету и на средњим школама; заснивање Галерије сликарских копија и садрених (гипсаних) одлива; оснивање Југословенске Модерне Галерије у Београду; подизање српске или југословенске националне уметности и уметничке културе; унапређење позоришне декоративне уметности; подизање Мештровићевог Видовданског храма; Одбор би био Саветодавно Тело Господину Министру Просвете у свим Србијиним и југословенским уметничким пословима; заснивање посебног Уметничког одељења у Министарству Просвете; оснивање великог Друштва за унапређење Југословенске Уметности.”

Нажалост, Први светски рат је угасио Одбор, али не и његове замисли које је Министарство просвете скоро у потпуности остварило. Поменимо само да је Уметничко-занатска школа 1919. прерасла у Уметничку школу, која је затворила врата, али наставила да ради кроз много нових специјализованих средњих и виших школа; да је 1937. основана Академија ликовних уметности, касније и више сродних факултета у свим бившим



југословенским републикама, као и у Београду, Новом Саду, Приштини, Цетињу и Нишу, када је реч о данашњој Југославији; да је уметничка настава постала саставни део средњошколског и делимично универзитетског образовања; да је од 1953. почела са радом Галерија фресака (копије и одливи); да је Музеј савремене уметности отворио врата јануара 1928, а рад обновио као Модерна галерија 1958, односно Музеј савремене уметности 1965; да су у многим градовима Србије установљене галерије савремене ликовне уметности, а да по броју уметника и њиховим дometима не заостајемо за економски неупоредиво развијенијим државама.

Од посебне важности за подстицање и развој уметности, било је, убрзо по завршетку Првог светског рата, формирање Уметничког одељења у Министарству просвете, са задатком да откупује дела признатих аутора из свих крајева Југославије. О њему је, кратко, бринуо Риста Одавић, помоћник министра просвете, који је закупио зграду осигуравајућег друштва Анкер у центру Београда, не само за канцеларије, него и за излагање прикупљених радова. Пошто је убрзо постао управник Државног

Милан Коњовић, *Крстине и стојери*, 1954.

архива, за референта, потом и инспектора Одељења, постављен је Вељко Петровић, књижевник и историчар уметности, будући академик и од 1944. до 1962. директор Народног музеја. Захваљујући његовом изузетном познавању новије српске, југословенске и европске уметности обликована је изванредна Збирка коју је чинило преко четири стотине слика које су, до 1935, биле изложене у Галерији слика Уметничког одељења Министарства просвете у поменутој палати на Теразијама.

Неке од најбољих слика из Уметничког одељења преузете су за сталну поставку Музеја савремене уметности, који се налазио у Конаку кнегиње Љубице, чији је оснивање подстакао кнез Павле, 1925, а основало га Министарство просвете, 1928. године. Међутим, он није дуго трајао. Његовим припајањем Народном музеју, кнез Павле је, као намесник после атентата на краља Александра Карађорђевића у Марсеју, нашао разлог за промену имена уважене, скоро стогодишње националне музејске установе у Музеј кнеза Павла. Тако су, од 11. априла 1935, срећом привремено угашена, али не и престала да постоје и трају два значајна музеја – најмлађи, можда међу првима те врсте у свету и најстарији, који је тек почео да спаја векове, а са њима и Галерија Уметничког одељења Министарства просвете. Народни музеј је од 1945. кратко био Уметнички музеј, а од 1952. се, али не и потпуно, вратио изворном имену. Нешто



Марио Маскарели, *Палата у Божи*, 1959.



касније, у Београду је још једном отворио врата Музеј савремене уметности, који најсвеобухватније представља југословенску уметност друге половине XX века. Министарство културе је наставило традицију откупљивања дела савремених уметника и основало стотинак галерија савремене уметности у многим градовима Србије.

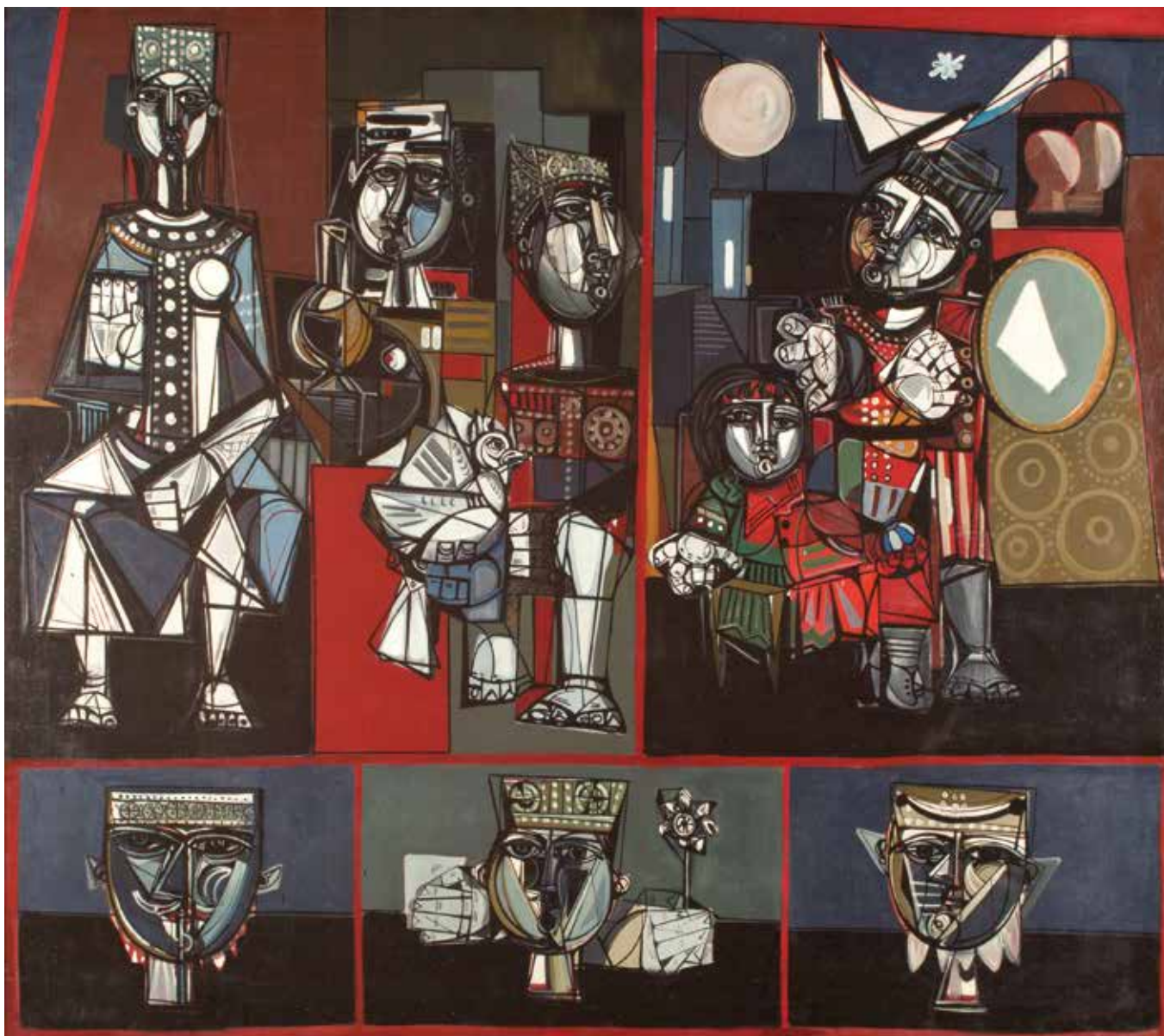
Немогуће је тачно утврдити које су слике некада припадале Уметничком одељењу Министарства просвете. Зна се да су у његовој Галерији излагана, а сада се чувају у Збирци југословенског сликарства XX века Народног музеја, многа ремек-дела најславнијих представника српског сликарства: Надежде Петровић (*Језеро у Булоњској шуми*, *Жешва*,

Бождар Божа Продановић,
Ткаља, 1956.



Милун Митровић,
Орање, 1955.

Богородичина црква у Паризу, Кеј на Сени, Портрети седе жене, Чистиње, Портрети сестре), Косте Миличевића (*Пролеће на Воздговцу, Аутопортрети*), Милана Миловановића (*Пејзаж из Дубровника*), Јована Бијелића (*Мртва природа*), Моше Пијаде (*Аутопортрети*), Петра Добровића (*Мртва природа*), Игњата Јоба (*Муљање трожја*), Марка Мурата (*Дак дубровачког пролећа*), Бранка Поповића (*Мост Алкантара*), Љубомира Ивановића (*Епителијер са жутом завесом*), затим хрватског: Леа Јунека (*Сен-Жерве*), Миливоја Узелца (*Црни џуџи*), Владимира Бецића (*Шума*), Беле Чикош Сесије (*Одисеј код Кирке*), Владимира Филаковца (*Предео*) и других, као и словеначког: Антона Гојмира Коса (*Аутопортрети*), Рихарда Јакопича (*Предео*), Матије Јаме (*Црнка*), Франа Тратника (*Сузана*), Матије Стернена (*Чистињелка*), Ферда Весела (*Жена с мајоликом*) итд. Међутим, у старим инвентарним књигама није увек убележен начин набавке, тако да се за многа дела не зна како су доспела до музејске ризнице уметничких достигнућа ХХ stoleћа. Поуздано је да су, између 1920. и 1938, од Министарства просвете примљена тридесет четири сликарска остварења поштованих уметника почевши од Марка Мурата, Бете Вукановић и Надежде Петровић (14), преко Миховила Крушлина, Беле



Чикош Сесије, Владимира Бецића и Владимира Филаковца, до Бранка Поповића, Јована Бијелића (3), Петра Добровића (3), Младена Јосића, Фрање Радочаја, Весе Поморишца, Ивана Радовића и Ивана Табаковића, од којих су нека већ поменута као експонати некадашње Галерије Уметничког одељења. Свакако је из истог фонда, током 1947. и 1948, стигло још седам слика Надежде Петровић, а претпостављамо и две Саве Шумановића и једна Петра Добровића, као поклон Владе Републике Србије 1998. године.

Лазар Возаревић,
Србија, 1959.

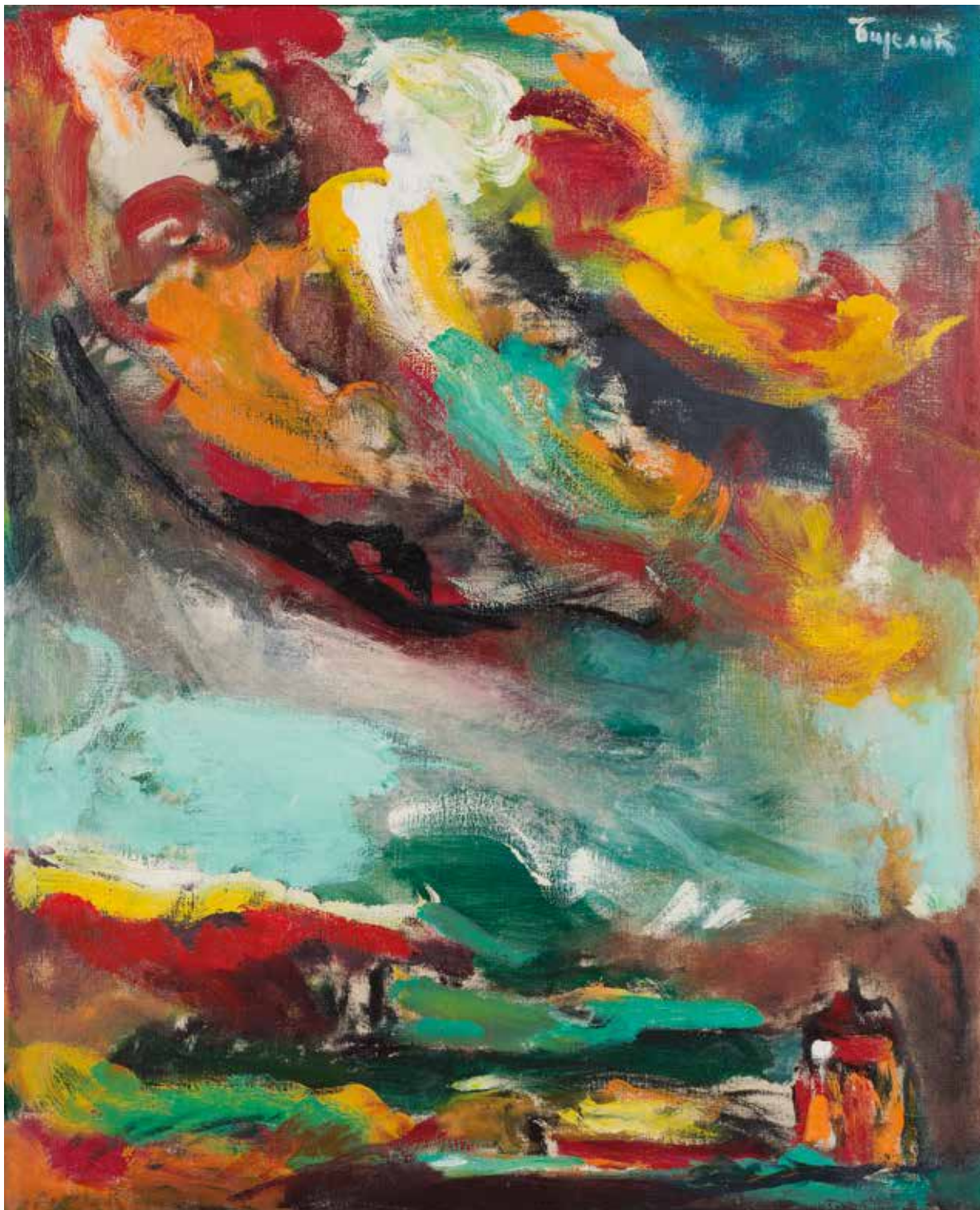
Народни музеј је, поклањајући прикупљена културна добра, помогао оснивање многих сродних специјализованих музејских установа и по типу постао археолошко-уметнички. Према попису од 31. XII 1998, стара се и стручно одржава сто седамдесет осам хиљада сто седамдесет шест предмета материјалне културе и уметности. Ово благо, у распону од старих цивилизација до савремене уметности, разврстао је у двадесет седам збирки. Због тога су улагања велика, али никада довољна, поготово када се ради о савременој уметности.

Министарство културе Републике Србије је, после Другог светског рата, наставило оно што је некада чинило преко Уметничког одељења. Издвајало је знатна средства за подстрек стваралаштва, а избор правих вредности поверило комисијама које су чинили признати стручњаци и уметници. Откупљена су многа капитална дела, али већина је уступљена музејима и галеријама Србије, делимично и Југославије, без обзира на то што је новац припадао српским републичким фондовима. Једино Народни музеј дуго није добијао из овог фонда. Након оснивања Музеја савремене уметности, одговорни су одлучили да се Народни музеј усмери на уметност до 1950. године. Зато је, педесетих и шездесетих година, откупљивао само слике предводника српске уметности, које су настале до потпуно вештачки и неприродно одређене временске границе. Због тога Збирка југословенског сликарства XX века нема врхунских остварења Петра Лубарде, Ивана Табаковића, Милана Коњовића, Марка Челебоновића, Мила Милуновића, Ивана Радовића, Стојана Аралице и Пеђе Милосављевића, који су остали у матици ликовних токова шесте, седме а, поједини, чак осме и девете деценије. Њихова дела су достигла високе цене на тржишту уметничких предмета, тако да је пропуштено врло тешко надокнадити.

После прекида од двадесетак година, Народни музеј је наставио да обogaђује збирке делима млађих аутора који су постигли запажене резултате, углавном професора са академија и добитника највиших признања. То је чинио захваљујући разумевању и материјалној потпори Секретаријата за културу Града Београда. Иако су средства била скромна, због предусретљивости и племенитости аутора, између 1975. и 1996, набављено је много слика, скулптура, графика и цртежа водећих ликовних уметника, излаганих на њиховим самосталним или заједничким изложбама у београдским галеријама, од којих се у Збирци југословенског сликарства чува шездесет једна слика Миће Поповића, Стојана Ђелића, Раденка Мишавића, Чедомира Крстића, Богића – Рисима Рисимовића, Миодрага Вујачића Мирског, Милоша Бајића, Милана Цмелића, Љубице Сокић,

Миодрага Б. Протића, Вере Божичковић-Поповић, Љубинке Јовановић-Михаиловић, Божицара – Боже Продановића, Ђорђа Илића, Милице Стевановић, Синише Вуковића, Миодрага Роговића, Зорана Павловића, Градимира Петровића, Љубодрага – Јалета Јанковића, Тодора М. Стевановића, Милана Сташевића, Душана Оташевића, Јована Сивачког, Боре Иљовског, Чедомира Васића, Анђелке Бојовић, Евгеније Демнијевске, Змага Јераја, Драгана Добрића, Радислава Тркуље, Владимира Томића, Милутина Копане, Милоша Шобајића, Садка Хаџихасановића, Зорана Фуруновића, Александра Ђурића, Слободана Трајковића и других. Овај битан део фонда приказан је на четири изложбе (*Ошкјуи и поклони* 1975–1977; *Ошкјуи* 2, 1977–1979; *Ошкјуи* 3, 1979–1984; *Ошкјуи* 4, 1985–1993) које су пратили каталози са подацима и репродукцијама дела. Треба нагласити и чињеницу да је, 1996, Секретаријат за културу поклонио слику Миливоја – Миће Стоиљковића и акварел Зорана Марјановића. Одговорни у Скупштини Београда доказали су да Народни музеј осећају као део своје баштине и да им је стало да се развија и обогаћује. Међутим, нова градска власт, устоличена 1997, није желела да на овако скроман начин финансира најугледнију музејску установу која знатно доприноси живости културног живота Београда. Историја се, нажалост, поновила због кратковидости оних који, оптерећени дневном политиком, нису знали да гледају у векове.

Министарство културе Републике Србије је, срећом, схватило неопходност да Збирка југословенског сликарства XX века, као прва у Југославији, заједно са миленијумом на измаку, оде у прошлост у складу са именом и почетком века одређеним профилем. Због тога је, од 1992, почело све чешће да и Народном музеју уступа дела савременика. Тако су стигле слике Десанке Станић, Александра – Лукијана Луковића, Ружице – Бебе Павловић, Живка Ђака, Радомира – Дамњана Дамњановића, Бранка Миљуша, Славољуба Чворовића, Бранимира Минића, Милутина Копане, Раде Селаковић, Марине Накићеновић, Срђана – Ђилета Марковића, Данијела Глида, Данке Петровске, Владимира Рашића, Милана Блануше, Светислава – Феђе Пешића, Јагоде Живадиновић, Бране Макеша, Тодора М. Стевановића, Бранислава – Субета Суботића, Љубице Мркаљ, Миливоја – Миће Стоиљковића, Слободанке Ракић-Шефер, Балше Рајчевића, Здравка Велована, Косте Брадића, Јосифа Видојковића, Зорана Мишића, Емила Костића, Владимира Тодоровића, Шемсе Гавранкапетановић, Катарине Љубинковић-Зоркић и Радована Трнавца. Министарство је, истовремено, уплаћивало и скромна средства за откуп савремених дела, тако да су на тај начин откупљене слике Миодрага Б. Протића, Милорада





– Бате Михаиловића, Томислава Шебековића, Оље Ивањицки, Мирјане Маодуш, Марија Маскарелија, Владимира Дуњића и Милована де Стил Марковића, али углавном од приватних власника, а не од самих аутора.

Зоран Петровић,
Ујејазу, 1969.

На крају миленијума, када одлази у прошлост, Збирка југословенског сликарства XX века пружа одличан преглед сликарства до 1950 – свакако најбољи у Југославији (бившој и садашњој), али не тако добар после ове године, јер недостају остварења појединих врло уважених аутора. Чињеница да се у њој, углавном, налази само по једно дело некада савремених уметника, потврђује да није могуће представити ни појединачне опусе ни водеће уметничке правце и покрете, који су се врло брзо смењивали и, често, стремили сасвим опречним циљевима. Пошто су велики значај у обогаћивању музејских збирки имали и драгоцени поклони власника и самих аутора који су, скоро по правилу, несебично даривали своја капитална остварења, убеђени смо да ће се на исти начин оформити много шире језгро српског сликарства до краја 2000. године. Уз појачан откуп, у наслеђе бисмо могли да оставимо неупоредиво боље сведочанство о ликовним и естетичким врховима епохе на измаку.

Богатству Збирке југословенског сликарства XX века знатно би допринела и поједина дела из општина и највиших државних надлештава, као и друштвених предузећа, банака и осталих радних организација док још не пређу у приватно власништво. Искуство показује да су, тамо где је извршена својинска трансформација, прелазила у посед приватника по најнижим ценама (мада су набављене друштвеним средствима), иако на тржишту достижу врло високе цене. Бригу о националном благу би морале да преузму надлежне музејско-галеријске установе. Тада би свако културно добро било убележено у музејски инвентар и музеолошки обрађено, без обзира на то да ли се чува у депоу или излаже у кабинету председника, премијера, министара, директора или службеника. Стекао би се бољи увид у корпус српског сликарства, а уметничке вредности би биле доступније стручњацима и јавности.

Уметнички предмети у Влади Републике Србије, као и у осталим немугејским збиркама, остали су, углавном, непознати ширем кругу љубитеља, али и стручњака. Кустоси Народног музеја су имали прилике да



их упознају, али не и да их обраде на уобичајени начин. Када је постало извесно да се бомбе усмеравају ка цивилним циљевима, искусни музеалци су помагали око евакуације најдрагоценијих уметничких предмета из монументалног здања. У Београду су сирене често оглашавале знак непосредне опасности, тако да није било лако у кратком року склонити сва дела. Прво су издвојене тридесет две значајне слике и једна таписерија наших најугледнијих уметника. Међутим, на зидовима је остало неупоредиво више. После бомбардовања цивилне зграде у суседству, страдало је и здање Владе. Врата и прозори су померени из лежишта, а стакла поломљена и, заједно са гелерима, поцепала платна Миће Поповића, Јагоде Живадиновић и других уметника. Још једном су музејски радници прискочили у помоћ, али су им сирене онемогућиле даљи рад.





Живојин Турински,
Иницијал, 1980.

Здање Владе је исте ноћи постало циљ разарајућег дејства НАТО мржње. У неповрат су нестале поменуте већ оштећене слике, као и десетак цртежа и графика. Зачујујуће је да већина није или је врло мало оштећена. Кустоси и музејска служба обезбеђења, ходајући по уским остацима обрушених подова, успели су да са зидова скину оно што је остало. Тако су у музејске депое доспеле још сто шездесет три слике, шездесет осам графика, двадесет седам цртежа и седамнаест скулптура, односно укупно двеста седамдесет пет радова из разних простора здања Владе Републике Србије. Ни то није тачан број уметничких вредности приликом бомбардовања, јер су нека дела пресељена у привремене канцеларије у којима је руководство Србије наставило са радом.



Марко Челебовновић, *Мртва природа „Јуџиро“*, 1969.

Сто деведесет четири слике пружају доста добар, али не и потпун увид у врхунска достигнућа сто педесет уметника. Министарство није примењивало музејски принцип приликом избора, него је, пре свега, имало за циљ да откупом помогне све који су излагали широм Србије. Ако се има на уму да су многа прворазредна дела уступљена, јасно је да се, и поред великог броја аутора и слика насталих углавном у последњим деценијама, не стиче прави утисак о савременом српском сликарству. Из мноштва се издвајају остварења Сретена Стојановића, Ђурђа Теодоровића, Михаила С. Петрова, Александра Лакића, Живка Стојсављевића, Оливере – Секе Галовић-Протић, Миљенка Станчића, Анте Абрамовића, Николе Гвозденовића, Александра Пријића, Вере Чохаџић, Зарета Ђорђевића, Александра – Цибета Јеремића, Бранимира Минића, Драгослава Стојановића Сипа, Томислава Шебековића, Милића Станковића од Мачве, Радислава Тркуље, Мирољуба Филиповића, Милана – Цилета Маринковића, Балше Рајчевића, Танасија Стојића Рузмарина, Радмиле Лазаревић, Станке Тодоровић, Невенке Стојсављевић, Александра Ђурића, Јагоде Живадиновић, Вељка Михајловића, Зорана Настића, Гордана Николића, Предрага Бачкоње, Вишње Петровић, Наташе Дробњак и Бранка Раковића. Свакако би било више добрих дела да су присутна и она које је Министарство културе откупило и уступило музејима и галеријама, и сада чине окосницу њихових збирки.



Милан Кечић, *Текуће воде*, 1964.



Срж Владине збирке јесу слике одабране за изложбу у Народном музеју. Већина од њих припада антологијском прегледу српског сликарства и биле би достојне сталне музејске поставке. Иако по годинама настанка спајају почетак и крај века, само композиција Надежде Петровић (*Кућачице*, око 1904) упућује у продоре модерне ликовне мисли у наше просторе, али не и о врховима ове уметнице које је достигла као предводник колористичког експресионизма, истовремено са корифејима овог правца у Француској и Немачкој. Петар Добровић (*Село – Млини код Дубровника*, 1934), Јован Бијелић (*Мртва природа са рибом*, око 1935; *Босански град*, 1938–1940) и Никола Граовац (*Ентеријер*, 1935), на особен начин, настављају исти смер који је током четврте деценије био водећи ток српског сликарства. За разлику од њих, Михаило Вукотић (*Портрет Стевана Боднарова*, 1939) скреће пажњу на даровиту генерацију коју је изнедрила Уметничка школа у Београду.

Раздобље социјалистичког реализма представљају Ђорђе Андрејевић Кун (*Рањени партизани*, 1945–1948), један од његових идеолога, и Вељко Станојевић (*Ужина на пољу*, око 1948), само случајни гост, некада

Петар Лубарда,
Салитарис, 1970.

међу корифејима модерне. Да су у исто време стварали и уметници што нису пристали на догматско усмеравање доказују слике Николе Граовца (*Призрен* 1948; *Пољед на Петроварадин*, 1950–1951), а посебно Стојана Аралице (*Ровињ*, 1945–1950) и Предрага – Пеђе Милосављевића (*Крвови Париза*, 1951), чије изложбе из 1951, заједно са оном Петра Лубарде, означавају крај покушаја да се уметност чврстим спонама повеже са текућом политиком. Зато су посебно драгоцени радови Петра Лубарде (*Скица за Бој на Вучјем долу*, 1952; *Бој на Вучјем долу*, 1952), јер су постале симбол победе слободе и неспутаности мисли и осећања уметника. Поетско реалистички приступ Мирка Кујачића (*Мосћар*, 1953), сликара који је од средине тридесетих промовисао идеје социјално ангажоване уметности у Југославији, показује да је и он кренуо другим путем. Иван Табаковић (*Сусрећи – неразумевања*, 1954) је одувек понирио у суштину пластичне структуре, а нарочито од педесетих, понудио младалачки свеже и савремене радове којима досеже врхове српског сликарства. Милан Коњовић (*Крстине и стојови*, 1954) није се никада одрекао снажног дејства боје и до краја је остао протагониста експресионизма, правца који у другачијим облицима траје од почетка XX века.

Бранко Омчикус (*Тјон на Папману*, 1955) је, поштујући традицију великих мајстора француског сликарства, особеним сензибилитетом одговорио захтевима свог времена, а Марио Маскарели (*Палата у Божи*, 1959) исказао доживљај мотива и остварио метафизичку атмосферу. Душан Миловановић (*Крвови*, 1955) и Божидар – Божа Илић (*Веранда*, око 1955) сведоче о утицају једног од дојена српског сликарства Мила Милуновића, али не и о опонашању учитеља, него о тражењу сопствених израза. Ђорђе Поповић (*Берба шљива у Јасеници*, 1955), Милун Митровић (*Орање*, 1955) и Божидар – Божа Продановић (*Ткаља*, 1956) приближили су се, сасвим спонтано, идеалу националног стила за којим су, успешно или не, трагали многи уметници, међу њима и Лазар Возаревић. Он је међу првима најавио превласт апстракције (*Композиција*, 1955–1957) којој није желео да се неприкосновено покори, него је, упирући поглед ка изворима српског средњовековног сликарства и не напуштајући постулате савремене естетике, створио ремек-дело (*Србија*, 1959) достојно сваког светског музеја.

Јован Бијелић (*Предео*, 1955) је најавио доминацију апстрактног промишљања у српском сликарству друге половине XX века, остајући и даље представник колористичког експресионизма. Превласт асоцијативних пејзажа и апстракције, као водећег тока седме деценије, потврђују Зоран Петровић (*Земља*, 1961; *У пејзажу*, 1969), Божидар – Божа

Продановић (*Предео*, 1961) и Недељко Гвозденовић (*Мртва природа*, 1965), а њихово трајање на најбољи начин Здравко Вајагић (*Предео зелене земље*, 1975). Бранко Протић (*Композиција 410*, 1967) је један од главних поклоника енформела, који се у Србији сматра најважнијим правцем од око 1960. до краја шездесетих. И тада су опстајали поборници фигурације – омражене после искуства соцреализма, чији је најдоследнији представник Александар – Лукијан Луковић (*Састанак на старом месту*, 1964; *Човек са картама*, 1964), уметник који, разрешавајући ликовне проблеме, покушава да укаже на слабости и врлине човека. Бранко Миљуш (*Рађање дана*, 1968–1969) спада у ред пионира нове фигурације и сликара новог знака, као праваца који преузимају примат од средине седме деценије. За њих се везује и стваралаштво Живојина Туринског (*Иницијал*, 1980), признатог уметника, некада присталице енформела.

Марко Челебоновић (*Мртва природа „Јуџро“*, 1969), Милан Кечић (*Текуће воде*, 1964; *Чурушка воденица*, 1971), Милош Гвозденовић (*Моштив из Тоичигера*, 1970), Ксенија Дивјак (*Предео*, 1976–1978) и Божидар – Божа Илић (*Предео*, око 1990) представљају уметнике који су, без удаљавања од сопствених уверења, стигли до општеприхваћених вредности и заузели висока места у нашој уметности.

Један од зодијачких знакова из последњег стваралачког раздобља Петра Лубарде (*Салтариус*, 1970) упућује у заинтересованост овог изузетног уметника за тајне космоса, људског постојања и трајања, као и да је до краја остао у врху српског и југословенског сликарства. Стваралаштво Стојана Ђелића (*Носталгија*, 1971) било је, такође, на магистралним правцима наше уметности, а ова композиција добро одражава његова достигнућа у области апстракције.

Композиција Крсте Андрејевића (*Пољед*, 1973) потиче из времена када су критичари хвалили концептуалну уметност, која је слутила смрт сликарства, али доказује неопходност опстајања вештине и најављује доба обнове слике, као и нешто касније дело Милутина Драгојловића (*Двориште*, 1978). По неговању класичног сликарског поступка, њима се придружује и Марина Накићеновић (*Јуџро*, 1979/1980), која међу првима прихвата и актуелне тенденције уметности цитата. Својеврстан дијалог са великим мајсторима, посебно са Полом Гогеном, успоставља и Зоран Вуковић (*Вече*, 1995), остајући доследан свом модернистичком урањању у чисту ликовност.

Јован Ракицић (*Из циклуса Косовски њредели*, 1990) не дозвољава да заборавимо ко смо, одакле смо и куда треба да идемо, у сагласју са сопственим уверењем да и пиктурално засићено дело може да усмери ка



Стојан Белић,
Постапкалипција, 1971.

суштинским проблемима народа и државе. Момчило – Мома Антоновић (*Плови мој Београд*, 1995) је од деведесетих постао један од најпознатијих сликара београдских мотива. Избор завршавамо делима Тодора М. Стевановића (*Лавра пустињска*, 1991; *Паун шири васељену*, 1995), уметника који већ четири деценије запажено ствара. Аутентичним радовима достиже универзалне вредности, због чега је ове године представљао југословенску уметност на Бијеналу у Венецији, међународној смотри коју је, од оснивања крајем XIX века, редовно посећивала и Надежда Петровић. Ова неуморна уметница се, између осталог, залагала да наше сликарство одражава и најбоље одлике народа и простора у којем настаје. На крају века и Тодор стреми истом циљу који би требало да подржи и

Министарство културе, јер само тако може да се оствари још једна од идеја поменутог Одбора за организацију уметничких послова Србије и југословенства, односно да и наша уметност обогати светску уметничку баштину.

Овај осврт на педесет три драгоцене слике које, срећом, нису уништене приликом бомбардовања здања Владе Републике Србије, усмерава



Зоран Вуковић, *Вече*, 1995.

пажњу и на неопходност да културна добра буду регистрована, обрађена и снимљена, што представља основни вид заштите. Агресија НАТО на Југославију доказује да материјално најбогатији нису најбогатији духом и да су хуманистичке вредности стално угрожене, јер су моћне земље увек спремне на велико бешчашће. Као економски неразвијена држава и по територији мала, наша отаџбина је изнедрила много добрих уметника, од којих неки припадају врховима светске уметности. Важну улогу да и даље буде тако има Министарство културе које залагање за праве вредности мора да искаже и појачаним откупом и уступањем дела надлежним музејима и галеријама. Бомбардовању упркос, слике у здању Владе остају као сведочанство да је после Другог светског рата наша уметност доживела процват захваљујући даровитости уметника, али и осмишљеном улагању у стваралаштво, почевши од социјалне и здравствене заштите, преко додељивања атељеа и пружања материјалне потпоре, рачунајући партиципацију за учествовање на престижним смотрама и за приређивање самосталних изложби, што је члановима уметничких удружења омогућавало нормалан живот и несметано стварање. За избор би требало опет задужити искусне стручњаке, са задатком да формирају језгро будућег Музеја XXI века, које ће прво оплемењивати кабинете и остале просторије у седишту Владе, а потом прећи у сталну музејску поставку доступну најширој јавности. Такав приступ би био потврда да власт поштује традицију, али и да промовише вредности столећа у које улазимо са вером да ће по свему бити хуманије, боље и праведније.

(Бомбардовању упркос, Народни музеј, Београд 2000)

ПРЕГАЛАШТВО ЗА ПАМЋЕЊЕ Леџбеница душе

Збирка изабраних текстова Љубице Миљковић, потврђује да је књига духовно светилиште и средиште у коме похрањено и писано благо окрепљује и обогаћује душу и ум. Леџбеница душе. Реч леџбеница, употребио је Добросав Ружић у својој књизи О библиотекама, преведећи с латинског натпис који се налазио на библиотеци у Теби. Будући да реч леџбеница, у значењу места где се лечи, опоравља, оздрављује, најбоље одсликава ауторкин однос према музејима, уметности, библиотекама, архивима и култури у ширем смислу, и поговор је тако насловљен.

Ова сугестивна и топла слова, јединствен су каледоскоп знања и умећа, искуства и љубави. Пред нама је књига у коју су се улиле године рада, упорности и вештине у откривању, обради и тумачењу покретног културног наслеђа. Плод су њеног професионалног посвећења музејском послу, истраживачке радозналости и сопственог промишљања.

Целом својом личношћу и својим посвећеним и преданим радом, Љубица Миљковић припада и служи своме Роду, налазећи у томе припадању највећу своју обавезу, а у томе служењу највећу своју радост. Са горчином сазнања о трагедији српског народа, али и са ширином човека који сагледава дубље и дуже, токове живота и историје, она одолева грубостима времена чији смо савременици – јер она зна да само дела љубави остају (В. Јеротић).

Њено академско прегнуће на свеобухватном испитивању сложених тема у разноврсном и богатом националном уметничком наслеђу и стваралаштву, почива на знању, посвећености, стрпљењу и вери у савршен закон слободе (А. Петровић). А њена молитва Творцу и неутољива жеђ да созерцава Истину и Пут, снаже је да извесност будућности види

у служби светлости. Из тог призива и одзива, Љубица Миљковић је свим својим бићем, наслеђем, схватањима и уверењима, окренута небеским висинама, а из тога сагласја проистекли су њени светоназори и стваралачки мотиви.

Прозни записи-приче, студије, разбокорени есеји – виђења и увиђања, потврђују њену примарну оријентацију ка слободном индивидуалном стваралачком активитету и изрицању самосвојних запажања, утисака и судова о српским, југословенским и европским уметницима и њиховим делима, установама културе и посленицима у култури. Она своја промишљања не обликује према шаблонизованим узусима таутолошко-интерпретативног модела, већ на богатству сопственог интелектуалног, искуственог, емотивног, имагинативног и интуитивног хабитуса. О свим уметницима и о сваком питању које разматра, она сучељава различита гледишта и ставове, износећи их на видело из своје богате образовне, читалачко-сазнајне и личне ризнице.

Љубица Миљковић сведочи о лепоти, изазовима, искушењима, напорима, упорности... тако она осветљава поједине аспекте главног тока српске у оквирима југословенске уметности и културе XX века, изблиза, као савременик. И само је такав сведок једног времена, захваљујући бољем увиду у научни, стваралачки и уметнички рад оних о чијим делима се старала, кадра да временски удаљене читаоце упозна са лепотама и искушењима живота са културом и у култури. Такође, избрани *текстови*, подједнако су и потврда непрекидног човековог промицања између стварности и визије, земље и неба, материјалног и духовног, о крхком чувству које у човеку настаје и нестаје, пулсирајући животом самим. Љубица Миљковић, износи пред нас разноврсне и слојевите историјске чињенице и истине, исказане у веродостојној, аутентичној прози. Наративно неусиљено, узбудљиво, мисаоно засновано на убеђењу и вери да прошлост има живе и делотворне слојеве, оне који зраче, и у нашем времену.

У замршеним историјским околностима са непредвидивим исходима, ова књига и опомиње, истичући мисију чувања културне и духовне баштине од расипања, нестајања, уништења и незнања. Љубица Миљковић је показала да њен дугогодишњи и стрпљиви истраживачки и стручно-научни рад има као своју трајну опредељеност, заштиту културне, историјске и духовне баштине српског народа.

Љубица Миљковић, ствара у нашем времену, а подстицај проналази у свести и сазнању да преноси родну реч која одзвања из дубине векова, а та родна реч у којој је садржано духовно и народно благо, је

највеће наше богатство. Зато мора бити чувана и преношена, ширена и умножавана. То ће нам омогућити да сачувамо духовне тековине, које ће будућим нараштајима осигурати опстанак и трајање.

На најлепши начин, обнављајући сећање на наше господствене претке, дело Љубице Миљковић, посведочује из којих нам је дубина корен, а у које нас висине диже лоза. Праву добробит њеног прегнућа, које је надахнуто пламеним родољубљем, осетиће читаоци и они који долазе.

Зато ову књигу можемо читати као сећање на будућност.



Јован Ракић, *Из циклуса Косовски иредели*, 1990.

О аутору



Љубица Миљковић је рођена 2. јануара 1949. године у Београду. Завршила је студије историје уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Радила је на одређено време као секретар Одељења за историју уметности и библиотекар у Републичком заводу за заштиту споменика културе. Била је кустос Народног музеја Србије од 1984. до 2015. године, кратко у Кабинету графике, затим задужена за Збирку југословенског сликарства XX века. После положеног стручног испита стекла је звање вишег кустоса, потом и музејског саветника. Истражује српско сликарство XX века и историју установе у којој је радила. Бави се и ликовном критиком. Била је члан селекционих комисија, жирија за награде и савета галерија.

Аутор је више изложби, студија, каталога и монографија. Сценариста је три телевизијске документарне емисије под насловом „Тајне Народног музеја”, као и више прилога за Школско-образовни програм РТС. Одржала је на десетине предавања на Коларчевим универзитету, Педагошком факултету и у установама културе широм Републике Србије. Покренула је и уређивала лист *Гласник Друштва пријатеља Народног музеја*.

Почасни је члан Друштва српских уметника Лада, а као дародавац члан је Скупштине Матице српске. За свој вишедеценијски предан рад, посвећеност струци и унапређење музејске професије добила је више захвалница и значајних професионалних признања.

Добитник је Награде за животно дело „Михаило Валтровић”, коју додељује Музејско друштво Србије за врхунски допринос националној култури за област истраживања, заштите, коришћења, прикупљања и представљања покретног културног наслеђа.

У госпођи Љубици Миљковић имамо ретку и драгоцену сарадницу на пољу чувања и афирмације српске културне и духовне баштине.

Љубица Миљковић
О СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ С ЉУБАВЉУ
Прва књига

Издавач
Фондација „За српски народ и државу”

За издавача
Татјана Вукић, директор

Стручни сарадник
Наталија Јовановић, Фондација „За српски народ и државу”

Коректура
Катарина Пиштељић

Штампа
Бирограф, Београд

Тираж
500 примерака

ISBN-978-86-81728-25-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75(497.11)"19"

МИЉКОВИЋ, Љубица, 1949-

О српској уметности с љубављу. Кпј. 1 / Љубица Миљковић. -
Београд : Фондација "За српски народ и државу", 2024 (Београд :
Бирограф). - 349 стр. : илустр. ; 27 см. - (Библиотека Посебна
издања / [Фондација "За српски народ и државу"])

Ауторкина слика. - Тираж 500. - Стр. 345-347: Прегалаштво за
памћење: леџбеница душе / Весна Башић. - О аутору: стр. 349.
- Напомене: стр. 92-93

ISBN 978-86-81728-25-3

а) Сликаство -- Србија -- 20в

COBISS.SR-ID 150540809