

L'ART YOUGOSLAVE DE LA TROISIÈME
DÉCENNIE
LA PEINTURE CONSTRUCTIVISTE

La guerre 1914—1918 a embrasé tout le globe en annonçant un nouveau phénomène de l'histoire; elle a fait jaillir le feu de la Révolution d'Octobre, elle a anéanti trois empires: russe, allemand et austro-hongrois, tandis que le quatrième, „celui où le soleil ne se couche jamais”, est resté blessé à mort. „Le monde d'hier” a été secoué jusqu'à ses fondements et il a changé dans tous les domaines. Le vingtième siècle semble n'avoir commencé qu'à ce moment-là. D'aussi importants événements ne pouvaient évidemment pas rester sans conséquences dans l'art. Les mêmes penchants vers la destruction et l'édification, vers la révolution et la liberté s'y sont parallèlement manifestés. Toute une suite de découvertes scientifiques, sociales et artistiques, et aussi tout ce qui a pu d'une manière générale arriver à l'Europe d'avant guerre et à celle du temps de guerre, a approfondi la conscience non seulement historique et sociale, mais aussi esthétique. Grâce à elle, il devient de plus en plus évident que les principes de la peinture muent, que les techniques de la peinture ne sont pas atemporelles, mais au contraire en fonction de l'expérience émotionnelle et intellectuelle, du point de vue et de l'intention créatrice; que les directions de la volonté créatrice et de la sensibilité sont divergentes; que le but de l'oeuvre d'art n'est pas de reproduire les objets de la nature, elle-même étant un objet et un organisme sui generis. En un mot l'idéal mimétique gréco-romain s'effritait. „Les beautés ont écarté la notion classique du beau” (Valéry) en introduisant la dégrisante relativité esthétique et avec elle la domination de l'intention libre sur l'intellectualité académique. La conséquence de la conscience que l'art est autonome et qu'en tant que tel il représente une somme de ses propres variétés est l'importance grandissante du style et le droit de cité de l'inévitable pluralité de styles. Car „l'idée de l'observation de la nature reste vide de sens tant qu'on ignore de quel point de vue la nature est observée” (Wölfflin).

Mais cette progression ne fut pas simple, en ligne droite, — elle était complexe, contradictoire, dialectique et un paradoxe, se manifestant surtout dans la peinture de la troisième décennie, le prouve le mieux: quoiqu'issu de nouveaux espaces intellectuels et de la révolte contre la

tradition, l'art moderne a permis à une tradition approfondie de jouer précisément un rôle nouveau, unique. Car la notion de l'art fut alors identifiée à son ensemble historique qui fait la base aussi bien de son être général que du sens de ses aspects particuliers. Dans le réseau de ses coordonnées, tendu dans le temps, toute personnalité, tendance, idée ou oeuvre est condamnée à ce contexte énorme, parfois anéantissant, et pourtant seul possible. Rastko Petrović a remarqué dès 1921 que „l'individualité des personnalités actuelles n'existe qu'en comparaison aux individualités des époques précédentes”¹. Le rapport entre „l'instantané” et „l'éternel”, le présent et le passé, est donc devenu tendu, conditionné, actif. Tandis que l'art moderne semble un phénomène essentiellement nouveau en comparaison avec l'époque de l'art européen depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du XX^e siècle, il apparaît souvent comme un phénomène moins nouveau comparé à l'art dans son ensemble. Cette révélation a été résumée par Herbert Read dans sa pensée que l'art moderne a 40.000 ans! Pourtant il ne s'agissait pas de la domination de l'art sur la vie, de l'attitude passéiste qui irritait les futuristes, mais d'une connaissance plus profonde des deux domaines. Le passé et le présent étaient tous les deux de plus en plus envisagés des points de vue du présent et de l'avenir. L'histoire, dans sa signification plus profondément humaine, c'est ce qui peut résister à cette perspective inversée où la vision légitime, active du futur apparaît comme la dimension essentielle. Sans elle on peut certes découvrir des faits, mais non leur sens. L'histoire et la philosophie modernes ont souligné cette dualité de l'existant et du futur dans les notions fondamentales de l'homme et de la société soulignant donc aussi la vérité que l'art, en tant que leur fonction, n'en est pas un simple „réflet” mais aussi un dessein implicite et une anticipation.

Pourtant, ces cours généraux, amorcés dès le XIX^e siècle, ont eu pendant la guerre plusieurs conséquences logiques et cependant surprenantes: premièrement — le „bond dialectique” dans le sens de réduction à point zéro, à table rase, à la révision et à l'épuration pathétiques de

¹ Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, *Savremenik*, Zagreb, 1921.

toute l'expérience: du blanc sur du blanc et du noir sur du noir; deuxièmement — l'expression puissante des neuroses subjectives et collectives qui ont provoqué des dichotomies brutalement dénudées entre l'objectif et l'existant, entre l'intention et l'acte, entre le sujet et l'objet, l'individu et la société, l'être et l'histoire; et troisièmement — des efforts opposés constructifs, de l'édification nouvelle sur des ruines, un optimisme, une foi en une synthèse nouvelle et un esprit nouveau, objectif, reflétant les impératifs de la civilisation industrielle et le besoin de conciliation de l'homme avec le moment historique.

Dans cette situation entièrement nouvelle — où d'une part de fondamentales vérités esthétiques ont mûri et d'autre part leur révélation a été simultanée à celle des connaissances brutales sur la vie et le moment historique — les académies de Vienne, Munich et Rome, et les académies d'une manière générale, qui préfèrent le monde et l'idéal vécus, perdent après 1918 leur attrait de sanctuaire. C'est Paris qui devient la capitale de la culture moderne. Mais ce n'est plus ce que ce fut autrefois — la substitution d'une académie ancienne par une académie nouvelle — c'est l'anti-académisme parisien qui a remplacé l'académisme en général. En raison de l'effritement du système mimétique gréco-romain, système plastique fermé sur lui-même et à la suite de l'idée que dans ce domaine la découverte individuelle est beaucoup plus valable que des connaissances acquises collectivement à l'école, en raison de l'idée dominante sur l'art conçu comme expression et langage — la peinture, comme ce fut le cas de la littérature, est désormais étudiée dans des contacts directs avec de grandes oeuvres, personnalités, expositions. Les peintres se hâtent vers Paris, ce carrefour des esthétiques, poétiques et courants divers, pour y chercher librement leur voie ou du moins l'illusion de ce choix.

Cette ambiance — créée par des élèves venant de Paris, Munich, Vienne, Prague, Budapest ou Cracovie — règne dans les centres culturels importants de Yougoslavie — à Zagreb, Ljubljana et Belgrade.

En 1920 était organisée à Ljubljana l'exposition historique de la peinture slovène. Cette même année le groupe expressionniste *Le Club des Jeunes* est formé, ayant Francé et Toné Kralj pour promoteurs. Ceux derniers d'une manière générale continuent sur la lancée de Tratnik. Depuis *L'aveugle* de Tratnik en 1911, et depuis des oeuvres similaires, une attitude consciente tendant vers „l'idée”, „la littérature”, „la tendance” est manifeste — aussi opposée qu'elle soit aux attitudes et dispositions essentielles des impressionnistes Jakopič, Grohar et Jama: une forme ferme au lieu des vibrations lumineuses et des tissus colorés analytiques; l'idée, l'intention, la littérature au lieu de la sensation directe et de la joie devant le monde. Il n'est donc pas étonnant qu'en Slovénie cette lutte de la génération d'avant-guerre avec celle d'après-guerre soit ouverte.

A Zagreb *Le Salon de Printemps* est fondé dès 1916 et, fidèle à l'idée éthico-esthétique d'Ibsen, il a tenté

de „déplacer les dornes”, réunissant tout ce qui signifiait l'esprit yougoslave en politique et l'esprit nouveau dans l'art.² Zagreb devient la scène où apparaissent des phénomènes importants: ceux du dadaïsme et de l'expressionnisme au début, le mouvement *La Terre* vers la fin de la décennie. C'est par ses salons d'art que passent les toiles très „avant-garde” de Bijelić et de Šumanović, de Dobrović et de Gecan, de Tartaglia et de Milunović; c'est sur les pages de ses revues qu'apparaissent *Dada-Tank*, *Dada-Jazz*, *Dada-Yok*, *Zenith*, *La Revue croate*, *La république littéraire*, *L'écrivain*, *La Critique*, *Europe nouvelle*, *Horizon*, *Mouvement*, *Contemporain* etc. — toute une suite d'idées caractéristiques voire, idées-clés de l'époque.

Belgrade n'est plus la capitale de la Serbie patriarcale, piémontiste, c'est maintenant la capitale du pays nouveau, uni. Le centralisme d'Etat lui destine un rôle particulier dans la formation d'un domaine culturel unique, dont Meštrović, Nadežda et Jakopič étaient — avant l'unité politique — devenus les symboles. Quoique ce rôle impliquait aussi une urbanisation et européisation rapides, ce processus fut, cependant, très lent et modeste du point de vue matériel, plus modeste et plus lent que sur le plan intellectuel. „Belgrade — écrit à cette époque Mika Petrov — n'a toujours pas de locaux d'exposition permanents, il n'a pas de public nombreux. Les expositions sont rares et dépendent surtout de la place qu'elle pourront trouver dans une classe ou même dans quelque couloir d'école. Les arènes des joutes intellectuelles sont des cafés, surtout celui de *Moscou*, de *Trois chapeaux* ou de *Booms*. Les discussions qui y ont lieu sont réellement animées, quotidiennes et se prolongent souvent jusqu'à l'aube. Vinaver, Todor Manojlović, Sibé Miličić, Petar Dobrović, Boško Tokin, Ujević, Palavičini, Bijelić, Drañnac, Dragan Aleksić, Rastko Petrović, Krklec, Crnjanski y précisent leurs attitudes, très différentes sauf dans un seul point: leur tendance commune de marcher au pas dans tous les domaines de l'art avec l'Europe... d'où viennent quotidiennement des manifestes des tendances et écoles nouvelles. Des livres et revues vont de l'un à l'autre, devenant sujet de discussions et augmentant des inquiétudes, attisant des émois individuels. A Belgrade la bibliothèque *Albatros* édite nos écrivains en vue — modernistes. A Zagreb Micić commence la publication de *Zenith* — „revue internationale de l'art moderne”, lançant le slogan „rafraichissons, rajeunissons, balkanisons l'Europe” il „réunit des combattants étrangers ou du pays pour le nouveau dans l'art.”³ Le nouvel état d'esprit est dû à une génération nouvelle, différente qui, contrairement à celle de Slovénie, peut plus facilement exprimer ses idées, car la précédente, ayant perdu ses meilleurs représentants (Nadežda, Miličević) quittait déjà la scène.

² *Salon de Printemps*, catalogue de l'exposition de 1916. „Notre unité nationale n'est pas seulement une forme historico-éthique, mais aussi un état d'âme, si fort qu'il est en fait la condition essentielle de cette unité... — dit-on en 1917 à l'occasion de l'exposition du Salon à Osijek.

³ Catalogue de la VI^e exposition individuelle des peintures et gravures de Mih. S. Petrov, 1952, Umetnički paviljon, Mali Kalemegdan.

Pour reconstituer cette époque, comme d'ailleurs tout autre — réflétée surtout dans les trois centres culturels yougoslaves⁴ — l'historien dispose de deux méthodes, analytique et synthétique, ayant un tel rapport dialectique mutuel (induction et déduction) qu'elles ne peuvent être exclusives ni l'une ni l'autre. Heureusement, il y a des événements dont le rôle est celui de miroir de l'époque, de dénominateur commun, donc d'„unité de synthèse”, qui facilitent cette entreprise. Il suffirait donc de regarder cette époque à travers le foyer de ces événements, pris évidemment dans le contexte des idées pré-existantes, toujours sous-entendues, pour comprendre son climat intellectuel et le registre de ses idées, pour expliquer des phénomènes et des choix concrets, sa nature et ses côtés spécifiques — le sens des faits prouvés.

LE GROUPE D'ARTISTES DE 1919

L'exposition des peintres de guerre en 1919 — première exposition d'après-guerre à Belgrade — a signifié, comme d'ailleurs l'exposition de „Lada” (1920, 1924) le chant de cygne de l'époque précédente: Milovanović, Miličević et autres, avant de passer à l'histoire, y brilleront d'un dernier éclat des valeurs et personnalités vivantes.

Le désir du neuf, d'une place dans les coordonnées de la vie intellectuelle européenne, se manifeste ailleurs: en 1919 dans le Groupe d'artistes „qui, par sa structure représente un groupe de jeunes et des plus jeunes en littératures... des jeunes et de très jeunes dans les arts plastiques et dans la musique; groupe de ceux qui sont au carrefour de l'ancien et du nouveau et de ceux qui ont rejeté l'ancien et cherchent, consciemment ou d'instinct des voies exclusivement nouvelles. En littérature ce sont Mme Danica Marković et MM. Sima Pandurović, Sibe Miličić, Ivo Andrić, Todor Manojlović, Mirko Korolija, Josip Kosor; dans les beaux-arts MM. Branko Popović, Sibe Miličić, Milan Nedeljković, Becić, Marinković; en musique MM. Hristić, Milojević et K. Manojlović. Quoique très différents de tempérament et d'expression ils ont une parenté — celle de leur conviction qu'ils sont au seuil d'une époque nouvelle et que leurs sentiments et leurs points de vue nouveaux doivent avoir de nouveaux moyens d'expression, celle aussi de leur foi en ce qui est nouveau, leur culte pour le nouveau. On sent dans l'attitude de ce groupe une réaction cosmopolite au nationalisme bouillant de l'époque précédente, dont un des buts principaux — il le semblait du moins — était réalisé. „Il voudrait que notre mouvement fut en relations très étroites avec des mouvements d'art dans les grands centres

d'art, car il considère que tous les vrais artistes, sans égard au temps et à l'espace, forment une seule famille.”⁵ Et dès cette première exposition — de même qu'aux expositions ayant lieu à Zagreb — des oeuvres d'avant-garde extrême apparaissent, „quelques paysages aux tendances les plus modernes”⁶ de Jovan Bijelić, par exemple. *Le Groupe d'artistes* indique dans une certaine mesure qu'au début de la décade l'influence de la littérature — de l'essai et de la critique en premier lieu — sur l'ambiance générale et sur la peinture a été manifeste. Déjà par sa nature immatérielle la parole fut le catalyseur, le carrefour, et la littérature devint subitement le lien avec des solutions aux dilemmes de l'Europe intellectuelle. Son rôle fut d'autant plus grand que la notion et l'intention du tableau furent moins claires. La solidarité, la collaboration et l'extase commune des doués empêchaient en ce moment la formation des cercles fermés où de différents arts seraient penchés sur leurs propres problèmes. Cette générosité et cette généralité, accompagnées parfois de la tendance que l'art ne soit pas seulement — ou peut-être pas du tout — l'art mais une vision de la vie, est surtout importante dans le cas des mouvements d'avant-garde datant des premières années d'après-guerre: dans le cas des revues *Putevi* (Chemins), et *Svedočanstva* (Témoignages), dans le cas de *Dada* et *Zenith*.

PUTEVI, 1922, 1924; SVEDOČANSTVA, 1924

Putevi (1922), *Svedočanstva* (1914), *Nemoguće* (Impossible, 1930) représentent en fait trois étapes de la genèse du surréalisme serbe. *Putevi* (rédacteurs en chef Milan Dedinac, Dušan Timotijević et Marko Ristić) défendent tout ce qui est nouveau, d'après-guerre, actuel, „les horizons nouveaux” dans le sens général, contre tout ce qui est ancien, rétrograde. „Dirigée dans l'esprit le plus libre”, elle „ne suivra aucune orientation ou école définie” et „sera ouverte à toutes les manifestations de l'art contemporain”, niant „la tradition fausse”⁷. Ils sont conscients de „l'Esprit nouveau” de la revue et de son idéologie „d'une conception constructive de l'art moderne”, de sa tendance „d'être le lien entre de différentes expressivités de notre époque et de sculpter, dans un élan créateur commun des spécialités si distinctes aujourd'hui, une idée grande et active de notre époque vivante”⁸. La revue reproduit des oeuvres de Šumanović, Bijelić, Picasso, Dobrović, Stojanović. — Si la nouvelle série de la *Littérature* en 1922, série „après le dadaïsme”, a signifié l'introduction directe dans le surréalisme mondial,

⁵ Branko Popović, *Deuxième exposition du „Groupe d'artistes”, le 16 janvier 1921, Srpski književni glasnik, 622.*

⁶ Moša Pijade, *Exposition du Groupe d'artistes, Radničke novine, Beograd 1919.*

⁷ *Putevi*, no. 1, dernière page, publicitaire, de la couverture.

⁸ *Note de Jovanka Iličić, Putevi, no. 2, février 1922, p. 32.*

⁴ A l'époque 1918-1941 Skopje, Sarajevo et Cetinje en tant que centres jouent un rôle insignifiant dans la vie de la peinture, quoique des peintres y vivent et y travaillent: Nikola Martinoski à Skopje, Roman Petrović à Sarajevo, notamment.

l'introduction dans le surréalisme serbe fut en 1923 la série nouvelle de *Putevi* (rédacteurs en chef Miloš Crnjanski et Marko Ristić) qui publie des fragments des articles de Breton, le *Journal de Lafcadio* d'André Gide, le texte de Matić sur la psychanalyse de Freud, des dessins de Dobrović, Stojanović, Deroko et Picasso ainsi que la sculpture nègre, des textes de Rimbaud, de Ujević, de Andrić, de Molernet, d'Aragon, de Reverdy etc. Les rédacteurs disaient: „Nous croyons qu'il faut construire du neuf à Belgrade, et écrire du neuf, sans égard à ce que fut. Il n'y a rien derrière nous que nous puissions continuer... des plongées nous sont nécessaires, des plongées libres, vertigineuses”.⁹

Svedočanstva (Ristić, Rastko Petrović, Dušan Matić, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević) continuent, vers la fin de 1924, encore plus radicalement et en huit cahiers programmés se rapprochent du surréalisme en un choix conscient. L'article le *Surréalisme* de Marko Ristić est le premier texte du genre dans notre pays, où il défend la thèse du retour au romantisme „avec des forces complètement libérées de l'imagination et de l'inspiration pure”. Le second numéro est consacré à l'unité slave, à la Révolution d'Octobre, à Lénine, à „l'esprit de la Russie et à l'esprit de l'actualité (Ristić), au rapprochement de l'Est et de l'Ouest, du panslavisme et de Paris etc. — Le troisième publie le *Bateau Ivre* dans la traduction de Rastko Petrović, l'*Exemple* de Ristić, premier texte automatique en serbo-croate, démonstration de la nouvelle méthode qui donnera, plus tard, des résultats plus importants en peinture qu'en littérature. Le sixième cahier, *Notes de la maison assombrie*, consacré à la création des aliénés, donne l'*Introduction* de Dušan Matić et le *Vampire*, roman en images d'un malade mythomane que le cinquième numéro de la *Révolution surréaliste* (1924) parisienne reprend intégralement avec la *Révolution d'abord et toujours* que Dušan Matić signe également, puis le poème *Se tuer* de Marko Ristić ce qui symbolise leur participation directe au mouvement surréaliste mondial. Les cahiers sept et huit, *Enfer* et *Paradis* clôturent la série des *Svedočanstva*: le surréalisme s'est affirmé. *Nemoguće* (L'impossible) en 1930 signifie le début de son activité organisée. *Putevi* et *Svedočanstva* signifient à cette époque de l'après-guerre un degré élevé de la conscience esthétique et l'évolution du modernisme vers le surréalisme non en tant qu'art mais en tant qu'attitude devant la vie et la poésie. Formés pendant la guerre en France et en Suisse, leurs promoteurs ont senti dès leur première jeunesse — coïncidant avec l'époque de la naissance du dadaïsme et précédant le surréalisme — quelques impératifs et dilemmes essentielles apparaissant dans la vie morale et artistique de l'Europe, ils ont fréquenté les promoteurs de ces mouvements et collaboré avec eux, introduisant ainsi l'inquiétude et la pensée créatrices de notre petit milieu dans l'orbite des mouvements mondiaux et un grand mouvement mondial dans notre petit milieu.¹⁰

De la crise de conscience provoquée dans tous les domaines par le massacre impérialiste mondial venant après plus de quarante ans d'une paix relative en Europe, au coeur de la civilisation, de la culture et de la prospérité — naquit le dadaïsme. Nous connaissons son historique: réunis à Zurich en 1916 autour du „Cabaret Voltaire”, Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Hugo Ball, Hans Arp, dégoûtés par un monde pourri et faux, démolissent les bases traditionnelles de l'éthique, de la logique, de l'art et de la société. A New York Duchamp avec son *ready-made*, ensuite Picabia et Man Ray font la même chose, et à Paris, qui depuis 1919 (*Littérature*) devient le centre du mouvement, il en est de même avec Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Péret etc. de même qu'avec Kurt Schwitters à Hanovre et Max Ernst à Cologne. Nous avons déjà souligné que le manifeste du dadaïsme est publié en 1918 et l'Anthologie du dadaïsme en 1918. Les expériences picturales précédentes — collage, couleur pure, géométrie, dynamisme futuriste — sont appliquées d'une manière sarcastique et subversive. En tant que forme active par le truchement de la mystification, de la terreur et du point zéro, le règlement des comptes avec les mythes d'un défaitisme et d'un anarchisme extrême, „de la théâtralité vaine de tout”, le dadaïsme désire le retour au scandale public, anéantissement des valeurs, libération de l'individu de tout esprit, classant le génie au même rang que l'idiot”. (Ribemont-Dessaignes.)

Cette négation totale supposait une liberté totale qui a ébloui aussi certains de nos littérateurs les incitant à créer dada-yougo. Dragan Aleksić fonde *Dada-Tank* (1922), *Dada-Jazz* (1922) et Virgil Poljanski (Branislav Micić), frère du fondateur de *Zenith*, Ljubomir Micić, précédemment rédacteur en chef de *Svetokret (Mobilomonde)*, „revue pour l'expédition au Pôle Nord de l'esprit humain”, fonde *Dada-Yok* (1922).

Oubliées dans le pays, ces publications sont pourtant traitées dans des histoires, monographies, catalogues et expositions comme partie intégrante du Dada mondial. Dans son livre récent *Dada art et anti-art* Hans Richter dit, par exemple: „Le dadaïsme a été très actif à Zagreb, Yougoslavie, où la revue *Dada-Tank*, publiée en 1922, avait une grande influence quoiqu'elle ne paraissait que peu de temps. Cette revue, plus révoltée et plus „anti” que „Ma”¹¹, porte un cachet profond de Dada, et dans la mesure où je suis appelé à le dire, ses manifestes ont été une vraie provocation dans le style dadaïste”¹². Dès l'entête de *Dada-Tank* on voit l'inscription: „Tous en rangs, le jour du règlement des comptes est proche les anciennes valeurs de „l'art” tomberont. Les crématoires universels ne peuvent apporter autant de calories au corps des momies pourries que dada”. Dans *Dada-Tank* et *Dada-Jazz* à côté de Aleksić, Hülsenbeck (vers sur

⁹ *Putevi*, été 1924, p. 123.

¹⁰ Dès le premier numéro, en décembre 1924, la *Révolution surréaliste* de Breton recommande par exemple: „Lire *Svedočanstva* et les divers articles de Marko Ristić dans les revues de Belgrade et de Zagreb”.

¹¹ Publication dadaïste hongroise.

¹² Cité d'après l'édition anglaise Hudson, p. 199 et 231.

Dada) et Kurt Schwitters (poème n°48) publient des poèmes et des textes de programme, ainsi que Castor, Tzara et autres, Mihailo Petrov donne des lino abstraits *Compositions* et *Cercles vicieux*, et en plus un poème en allemand.

Leur disposition et leur affection pour les contradictions sont illustrées très bien par les définitions de Hülsenbeck, disant que „le dadaïsme est le point indirect entre le contenu et la forme, l'homme et la femme, la matière et l'esprit”; qu'il est „le côté américain du bouddhisme”; qu'il est „sans politique ni orientation”; qu'il „diffuse une sorte de propagande anticulturelle par respect, par Dégoût profond pour la générosité du bourgeois intellectuellement approuvé”; que „dada est contre toute idéologie, barrière”; que „le dadaïste est l'homme le plus libre de la terre”; „Dada est éphémère: sa mort est l'existence libre de sa volonté”.

Dada-Yok (1922) qu'on peut considérer comme une bifurcation de *Zenith*, désire pourtant balkaniser Dada, opposer et préférer l'Est à l'Ouest. Dans le Code de l'Etat *Dada-Yok* on trouve des prescriptions pareilles: § 2 „L'homme n'ose pas être bête, car la bêtise est punie de mort ou, dans le meilleur des cas, par la lecture de „Zenith” à vie”; § 9 „Il ne doit estimer personne de l'Europe Occidentale”; § 13 „La logique n'existe pas. (Pour la construction inférieure de l'Etat ce paragraphe n'est pas valable)”. § 17 „Aucune maison ne doit être construite à partir des fondements, mais à partir du toit (n'est pas valable pour des citoyens inférieurs); § 20 „Il est du devoir de l'Etat de chasser le crétin dans les jungles d'idiotie”. L'hymne de l'Etat *Dada-Yok* est aussi dans ce sens — c'est dans une certaine mesure le persiflage de l'hymne officiel.

Pleins de la cacophonie de grandes villes, de publicité ironique, de l'autopublicité, d'audaces typographiques, de majuscules ou minuscules, de répétitions schizophrènes et de stéréotypies, de vertige boulevardier d'apollo-city-bars, de jazz, de danse, de danseuses, de step anglais, de clubs, ces inscriptions — empruntant parfois à l'aventure futuriste, à son danger, subversion ou dynamisme — sont dirigés contre le marasme et l'ennui. Aleksić explique „Dada tend vers le je-m'en-fichisme”. La joie est mensonge et vérité, la joie — base à tout. Il lui faut une longue durée”. Mais cette joie c'est fréquemment la grimace, et cette danse — danse macabre. Démolir en jouant. C'est dans ce sens que Aleksić codifie les désirs de Dada:

- DADA est révolutionnaire
- DADA demande 300.000 cirques à populariser l'art (à quoi bon?)
- DADA veut des églises pour cabaret bar coliseum bruit variété
- DADA veut la solution au sexuel... (hop hop hop)

Pourtant ces textes en serbo-croate, français et allemand, malgré le défaitisme et l'anarchie, exhalent l'amour du nouveau. Tout en proclamant le primitivisme son point de départ, dada affirme avec évidence la civilisation industrielle, aime sa vitesse, son remous et sa cohue, sa jeunesse et son avenir. „Nous sommes de nouveau jeunes”, „Dada est le cri appelant la Jeunesse” — écrit Aleksić: „DADA c'est le primitivisme et la tendance. L'Avenir. La vie c'est la terre. La vie c'est l'abstraction du globe terrestre.

L'arrière c'est l'avant. Nous reviendrons au POINT DE DEPART.

Tout est DADA”.

Yougo-dada — rejoignant quelques uns des thèmes d'Art — tend à la suppression de l'individualité („Pas de signature au bas du tableau”), il tend vers le général, la série, l'abstrait — ce qui est une contradiction heureuse de son programme. D'une manière générale le dada destructif a eu le rôle du catalyseur des idées „constructives” — abstraites, futuristes, cubistes, car dada en est la plus jeune, née de leurs centres au moment de leur désagrègement. Ce paradoxe connu a été expliqué par Georges Ribemont-Dessaignes qui dit que „Rien” ne peut pas être fait à partir de „rien”, que les dadaïstes ont broyé les formes cubistes, futuristes simultanistes de la pensée par des moyens très semblables à ce qu'il venaient de détruire... Il n'est pas étonnant qu'au début le dadaïsme ait eu un visage purement futuriste ou cubiste à ce point que dadaïsme lui-même s'y trompait. Cette situation contradictoire — au germe de l'espoir — est expliquée aussi par des vers de programme de Hülsenbeck publiés dans *Dada-Jazz*:

Dada ne meurt pas sur dada. Son rire a de l'avenir

Dada — diverses conceptions selon dadaïstes

Dada est libre de se donner tout masque

Dada peut défendre tout courant, car il n'appartient à aucun.

Notre dadaïsme a eu donc certains penchants vers la déduction („La maison doit être construite à partir du toit et non à partir des fondements”) et vers l'abstraction en tant que forme supérieure de la volonté: „L'abstrait c'est sens de grandes urgences et non de petites... La beauté absolue est volonté... L'abstraction est la supertension et la force de la volonté. C'est l'artiste qui crée la seconde — l'expression et non l'allusion... L'homme nu de la première année est dadaïste. La vie en soi est l'image du présent, l'abstraction signifie être de son temps. C'est l'avenir qui en général doit donner de nouveaux tons”. Et puis: „La peinture c'est la couleur. Le suprématisme est lui-même sans limites et il n'a même pas de couleur... La forme est une folie du jeu de miroir... la peinture est couleur, non-couleur ou courbe” (Aleksić).

La thèse sur la diffusion des expériences cubistes et d'avant-garde par le truchement du dadaïsme est confirmée également par les gravures de Mihailo Petrov, déjà mentionnées, publiées en 1922, qui se rapprochent de l'expressionnisme abstrait.

ZENITH, 1921—1926

Le réflète de cette révolte précoce d'après-guerre, de ce mal du siècle particulier, fut le zénithisme, c'est-à-dire la revue *Zénith* de Ljubomir Micić. Mais son programme n'est pas la négation pure, c'est aussi un concept et une proposition. En accordant à *Dada* son attention dès le premier numéro (Dragan Biblić), différent de *Dada* aussi bien par ce qu'il ne veut pas que par ce qu'il veut, le zénithisme est contre le capitalisme et encore davantage: contre le système européen des valeurs, de logique et de rationalisme. Dans *Zenitistische Manifest* Ivan Goll écrit en 1921: „Aber wir wollen die elende Maske des kapitalistischen Karnevals von eurem Gesicht herunterreißen”¹³; et le manifeste de 1922 souligne qu'on „est libéré de toutes les chaînes académiques et des mensonges reconnus du clasicisme européen et de la civilisation barnumienne”. La nouveauté consiste cependant dans son caractère anti-européen et anti-occidental généralisé et par trop pathétique: „Le Zénithisme — l'art balkanique nouveau”.

„Nous enlevons à Molière la perruque grasse et parfumée reste la tête vide du fournisseur de la Cour en folies royales.

Nous enlevons à Dante sa soutane catholique noire: reste la nudité de Lucifer ecclésiastique qui pour lui seul veut le Paradis, l'Enfer pour les autres.

A Shakespeare nous enlevons la barbiche italienne reste le pathos du lord Bacon et l'homosexualité du prince danois avec son élimé „Être ou ne pas être”.

A Kant nous enlevons le cerveau, coupons l'ombilic: reste le bon sens de la philosophie germanique au bout de nos ongles obtus”.¹⁴

Contrairement donc à notre art moderne dans son ensemble, *Zénith* ne désire pas l'euro-péisation des Balkans, mais la balkanisation de l'Europe. Avec cela, il accorde une attention particulière à tout ce qui vient de Russie — à la révolution, à sa vision de l'avenir, à son

art, à sa formule du rôle social du poète, du peintre, de l'architecte, du musicien. D'ailleurs, dès le premier et second numéro il publie *Proletkult* de A. Lunačarski. Convaincu que l'„Europe peut naître de nouveau, fécondée par la force brutale et par les semences nouvelles, et qu'elle ne peut aucunement renaître toute seule”, le zénithisme se considérait lui-même comme „le totalisateur de la vie nouvelle et de l'art nouveau” plaidant „une nouvelle grande tâche, la mise en place des premières pierres de la culture balkanique et de la civilisation balkanique” pour le barbaro-génie qui est „porte-parole d'une vitalité brutale sans sentimentalité”. D'après Micić l'art nouveau c'est le zénithisme et la philosophie — la zénithosophie.

Nous retrouvons chez les zénithistes la défense de ce qui est „suprapersonnel”, donc signifie la fin de l'époque individualiste. Ils plaident pour une expression collective qui correspondrait à l'époque des avions, machines, télégraphie sans fils, de „l'acrobatie technique” et de la vitesse. Le zénithisme doit „faire la synthèse de tout ce qu'il y a de mieux, de positif, créé au prix de grands efforts durant ces derniers 20 ans”, il doit „faire le total de tous les éléments de l'art nouveau et les transférer dans la vie et dans le travail qui nous attend” etc. L'autonomie de l'art et une foi profonde, mystique, dans la fonction sociale d'un tel art, autonome, font l'essence de son esthétique. Son engagement non seulement n'annule sa particularité, mais au contraire la sous-tend comme le premier signe indispensable de son existence. „L'art nouveau est conditionné par ses propres principes, par ses propres lois, indépendantes des lois de la nature”. L'impératif, l'éthique et le but de l'artiste c'est „la création absolue et la découverte absolue”. L'art n'est point l'imitation — d'ailleurs la nature elle-même ne fait point d'imitations ou copies, elle ne fait que des variantes. Mais tout ce qui existe dans l'art en tant qu'acte créateur, existe aussi dans la nature. Pour la comprendre il faut de la science et non la comparaison avec l'objet vu. Dans la peinture et dans les autres arts il y a une dualité troublante de l'objet et de l'essence créatrice, par contre „la musique est le seul art resté fidèle à sa nature d'art”.

Sur ses pages nous trouvons également une observation nuancée de la destruction de l'objet ancien afin de faire place nette pour l'objet nouveau, et là nous retrouvons *Die Gegenstandswelt* de Malevitch. „Dans le désir du matériel on s'est habillé de flammes de l'idéalisme le plus abstrait, on a détruit toute réalité en soi — pour être pur et recevoir l'objet nouveau. Ici la composition est terminée, désormais on passe à la construction”. Au nom du principe „l'art dans la vie et non hors d'elle” — ce qui est l'obsession de Micić — il plaide pour la clarté et l'économie, pour la lutte contre le chaos, pour la coordination des puissances créatrices.

L'aspect téléologique de ces idées précisément est moderne et actuel. Micić considère qu'il ne faut pas demander à la peinture plus qu'elle ne peut donner et seulement alors elle donne beaucoup. Après Nadežda il est

¹³ Ivan Goll, *Zenitistisches Manifest*, Zagreb, *Zénith* 1921, no. 5.

¹⁴ Ljubomir Micić, *Zénith Manifeste*, *Zénith*, Zagreb, 1922, no. 11, p. 1.

peut être le seul à avoir une telle confiance dans l'art et dans sa fonction sociale. D'après lui les artistes sont les constructeurs du monde, de l'„homofraternité”, d'une „époque nouvelle, meilleure, de l'humanité”; ils „rattachent admirablement le ciel à la terre, le coeur au coeur, l'âme à l'âme”. Il considère que l'homme est un salaud, mais qu'il faut faire tout pour l'améliorer. C'est pourquoi il est adepte du collectivisme, contre l'individualisme et „les dégénérés européens, descendants de Casanova et du Marquis de Sade”; pour l'homme travailleur — poète; pour le poète maître et créateur; pour le peintre constructeur d'une réalité qui aidera les hommes à vivre dans la communauté nouvelle de la civilisation industrielle organisée scientifiquement et avec l'art. Ainsi, enfin, par le truchement des Balkans et de la Russie — il se reconcilie et „totalise” le mysticisme et la spiritualité de l'Orient avec l'esprit rationnel et intellectuel de l'Occident.

Illustrant ces conceptions par des exemples, par un choix concret, *Zénith* écrit sur Bijelić, Gecan, Lissitzky, Gabo, Pevsner, Tatlin, Malevitch, Kandinsky, Ehrenbourg, Marinetti, Hlebnikov, Pasternak, Stenberg, il reproduit Gleizes, Archipenko, Petrov etc. Il a des sympathies particulières pour Kandinsky „qui signifie le début de l'art nouveau dans toute l'Europe” et qui est Russe, „ce qui n'est pas négligeable”¹⁵, ainsi que pour des constructivistes russes. Dans les tentatives des artistes d'Octobre de donner une forme à l'ambiance sociale — il puisait ses arguments et son espoir. D'autre part il publie des écrits de Rastko Petrović sur des expositions parisiennes (no 3), de Dragan Aleksić sur Kurt Schwitters (no 5), de Florent Fels — sur le cubisme (no 6), sur le Salon de Printemps (no 9), sur l'esthétique et le purisme ou sur la Vème Exposition yougoslave à Belgrade (no 15) de Ljubomir Micić etc.

Quoique paraissant relativement peu, entre 1921 et 1926, les idées de *Zénith*, surtout celles des premières années, représentent, il me semble, une projection bouleversante, sousestimée chez nous, de la nouvelle conscience, de la nouvelle volonté et éthique de l'art, de ce moment de la genèse des mouvements „constructivistes” d'avant-garde dans le monde. L'historien et théoricien connu de l'art abstrait Michel Seuphor¹⁶ le considère comme revue étant rattachée à cette genèse par son moment, quoique l'importance de *Zénith* dépasse ce fait indiscutable. Notre milieu fut pourtant choqué aussi bien par l'essence de ses points de vue que par leur présentation — et peut être davantage par cette dernière. Et davantage aussi par leur côté absurde que par ce qu'ils avaient de grand. On n'a pas compris qu'il y a des moments et des climats où les grandes vérités sont dites justement par des „arlequins littéraires”¹⁷ ou par des „fous en liberté”¹⁸ et non par ceux de l'Olympe littéraire. Dites soit sur le ton du messianisme pathétique, soit avec la chaleur pamphlétaire et narcissoïde, et toujours plus comme une foi pleine de

contradiction que sous forme d'un système achevé et équilibré — ces vérités, surtout concernant la nature, le but et le rôle de l'art — deviennent chaque jour plus inspiratrices, vivantes et pratiquement indispensables. Elles sont surtout confirmées par la crise actuelle des relations art — société et, dans ce sens, par un échec assez évident des conceptions contraires: celles d'un art autonome non engagé et celles d'un art engagé mais sans autonomie. Par rapport à la peinture yougoslave Yougo-dada, *Putevi, Svedočanstva, Zénith* et des tendances similaires étaient, en tant qu'orientations de la volonté créatrice, de l'idée et vision globales, trop au-dessus de son tissu organique et de sa réalité historique pour pouvoir y exercer une influence plus décisive, et le large cours de son développement était plus inerte que le développement des personnalités lucides, la distance entre la base et le sommet était énorme. La fatalité du déterminisme n'a pas pu être écartée pour longtemps par la passion des plus doués et notre peinture n'a pas pu tenir au „sommet de l'époque”. Elle n'était pas empreinte autant des idéologies visionnaires, des poussées et mouvements d'avant-garde particuliers que par un ton général et par la résultante de la décennie; plutôt poétique d'un mouvement que sa philosophie, son impératif et sa passion morale, plutôt couches premières près de terre que couches les plus hautes, raréfiées, ténues de la suprastructure, c'était donc moins une esthétique *d'en haut* qu'une esthétique *d'en bas*. Par conséquent l'attitude quantitative — et qualitative — de notre avant-garde des premières années de la décennie, aussi importante qu'elle puisse être, ne nous permet pas de la surestimer ou dramatiser. Sans égard au fait que les premières oeuvres de nos meilleurs peintres de l'époque soient plus intéressantes et valables du point de vue conceptuel que celles venues plus tard, ces oeuvres sont, d'abord, rares, et ensuite — en tant que réalisation elles sont souvent au-dessous des oeuvres appartenant aux cycles plus récents moins d'avant-garde.

CINQUIEME EXPOSITION D'ART YUGOSLAVE, 1927

Que la peinture n'ait pas pu toujours, ni même souvent, se maintenir à ces hauteurs immatérielles, éthérées des idéologies et programmes, les événements de 1922 en témoignent et en particulier la comparaison entre eux: d'une part *Putevi*, Yougo-dada en tant que larges tracés d'idées, et d'autre part l'inauguration de la Vème Exposition Yougoslave — en tant que réalité de l'époque: celle d'avant-garde et conservatrice en même temps¹⁹. La tendance vers la forme solide et sa reconstruction mentale et spatiale, l'état des choses d'après-guerre avec le résumé de l'époque précédant la guerre, c'est ce qui s'est mani-

¹⁵ Lj. Micić, *Kandinsky, Zenith*, 1921, no. 5.

¹⁶ *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, p. 229.

¹⁷ S. G., *Deux frères en colère, Kritika*, 1921, no. 2.

¹⁸ *Hrvatski list*, Zagreb 1924.

festé avec relief dans le cadre de ce panorama historique (organisé au Second lycée de Belgrade dans la rue Poincaré) qui fut — aussi bien que le premier et le quatrième — énorme même pour nos conceptions actuelles: 154 artistes y ont exposé 746 tableaux, gravures et sculptures! Neuf groupes d'artistes du pays et de nombreux artistes n'appartenant pas aux groupes y étaient présents, certains avec des ensembles correspondant à une exposition individuelle — allant jusqu'à trente oeuvres. (C'est là donc qu'on a pu voir le caractère polymorphe de l'art yougoslave et le fil rouge de sa nouvelle tendance; c'est là qu'on pouvait voir le mieux les divers courants, forts ou faibles, anciens ou nouveaux, les différences entre eux, et faire des comparaisons.

„Ce nouvel idéal dans l'art ou cette nouvelle orientation — dit Todor Manojlović à propos de l'Exposition — dont l'essence, d'une manière très générale, pourrait être définie comme une tendance vers la peinture objective et constructiviste de la réalité, vers la construction du tableau sur la base d'un savant équilibre de lignes, formes et couleurs, a été nommé à Paris „le néoclassicisme” (puisqu'ils se réfèrent surtout à l'autorité de grands classiques français tels que Ingres et Poussin) et c'est sous ce nom qu'il est arrivé jusqu'à nous”. Puis plus loin: „Regardant par ordre les oeuvres de ces groupes différents nous voyons, en résumé et pourtant très nettement, l'historique de notre art pendant ces derniers vingt ans; ce passage de l'académisme du début, souvent très naïf et timoré, et du naturalisme à l'impressionnisme libérateur, cette nouveauté tendant vers l'expressionnisme plus mûr (avec des reflets mechtrovitchiens et futuristes) et vers le cubisme pour atteindre aujourd'hui cette nouvelle orientation objectiviste et constructiviste. Une exposition historique qui, en nous présentant et l'ancien et le nouveau dans leurs conditions historiques et leur continuité conciliée, nous incite à poser sur les choses, conscients de la nécessité de leur origine et de leur naissance, un regard objectif, à juger et les hommes et les oeuvres non selon les courants auxquels ils appartiennent, mais exclusivement selon leur valeur individuelle, essentielle”.¹⁹ Grâce à ces documents, et à d'autres, semblables, et surtout d'après les oeuvres d'art nous arrivons à la conclusion qu'à l'époque de l'Exposition, la pointe de l'avant-garde (futuriste, expressionniste ou cubiste) s'éteignait déjà et que le compromis n'était pas loin. D'une année à l'autre de nouveaux idéaux et de nouvelles sources étaient découverts, les registres et la physionomie de la décennie changeaient permettant d'indiquer ses constantes principales: Cézanne, les cubistes et André Lhote, les expressionnistes allemands, Signorelli, Poussin et Ingres. Il ne faut pas omettre des réminiscences ou préformations de ces exemples rapportés des académies de l'Europe Centrale: Munich, Vienne, Prague, Budapest et Cracovie où, avec des messages de Cézanne, Munch et Kandinsky,

arrivaient aussi des échos du cubisme ou expressionnisme et qui, à leur manière particulière pour l'Europe Centrale, rapprochaient Munich et Paris, éléments slaves et germaniques des éléments romains. Pourtant la critique de l'époque parlait de „néo-réalisme”, de l'„art constructiviste”.

En un mot, tandis que les nouveautés de l'époque précédente furent dans le signe du panthéisme héroïque, de l'amour de la nature, du tolstoïsme et populisme, de l'union et de l'extase politique, toutes en vibrations de lumière et de couleur raffinées ou en accords violents issues des humeurs existentielles et des passions, cette époque-ci est presque son opposition. C'est le reflet d'une connaissance différente, plus scientifique, presque dépourvue de passion qui agit puissamment sur la vision de l'art. Ce n'est pas un hasard que Rastko Petrović parle de la théorie de la relativité d'Einstein²¹. La relation entre des faits découverts s'est transformée symboliquement en rapport des données plastiques du tableau. Cette nouvelle idée intellectuelle du monde — qui a une influence décisive sur le morcèlement analytique d'objets et de formes autant que sur leur recombinaison synthétique — fait naître un caractère conceptuel nouveau du tableau, qui est de plus en plus conçu comme un cosmos en miniature, ayant ses propres lois, énergie, centre de gravitation, comme un total de révélations convergentes concernant la sensibilité et la plastique. Là-dessus Micić, R. Petrović et A. B. Šimić sont d'accord et disent (à propos de Šumanović) „que la peinture ne puisse et ne doive pas être une imitation (de la nature); la comparaison aux autres arts le prouve le mieux, car aux autres arts personne ne songe à demander ce que la majorité demande à la peinture”. Puis plus loin: „La nature est fuyante. Personne n'a encore su attrapper cette nymphe ... non seulement un tableau cubiste, composé de formes géométriques, mais tout tableau depuis la nuit des temps est de l'abstraction par rapport à la nature”²². Convaincu de l'autonomie de l'art, il croit en pouvoir d'expression de la géométrie — dont le prisme donnait précisément les réfractions de l'époque — dont les horizontales et les verticales peuvent être l'équivalent de la paix, du silence, de la sérénité ou bien des poussées. Il considère que la meilleure définition en est la pensée d'Apollinaire: „La géométrie est au peintre ce qu'est la grammaire à l'écrivain”²³. En tant que conséquence de cette conception et de cette idée de l'autonomie de l'art vient la transformation de la méthode classique du choix des données visuelles en méthode moderne de leur réduction, qui mue souvent en méthode de l'abstraction.

On croit donc non seulement en art autonome mais aussi en „art synthétique” — seul „art synthétique” est ... de premier choix, grand art. Peindre ne signifie pas remplir joliment une surface donnée, ou donner le dessin précis de ce que nous voyons, et encore moins déformer des contours arbitrairement ou suivant un plan

¹⁹ Voir le catalogue: *Ve Exposition d'Art Yougoslave, 1922*, IIC lycée de Belgrade, Beograd, Imprimerie Drag. Gregorić.

²⁰ Todor Manojlović: *Cinquième exposition d'art yougoslave, Misao, 1922*, tome IX, p. 1065.

²¹ Rastko Petrović, *Peinture constructiviste, Savremenik*, Zagreb, 1921.

²² A. B. Šimić, *De la peinture; Oeuvres complètes*, t. II, Zagreb, p. 465.

²³ Ibid.

préconçu... L'artiste à la formation contemporaine non seulement voit l'objet de son observation, mais en plus il connaît ou devine tous ses aspects et toutes ses significations, toutes les conceptions de cet objet, et au moment donné, dans les dispositions données, il doit sentir tout cela comme un ensemble qui, réalisé par sa virtuosité technique, ne représenterait aucun des aspects incidents de cet objet, aucune de ses nombreuses conceptions relatives, mais leur résultante, une entité nouvelle qui sera réellement la raison de toutes les assimilations et sentiments nous aidant à saisir l'importance de l'oeuvre et à voir l'objet dans un nouvel éclairage, dans une interprétation bonne et nouvelle."²⁴ (Sava Popović.)

La conscience intégrale, la méthode scientifique, l'art presque programmé où il nous semble sentir des impulsions et des croyances de l'„Esprit nouveau” font donc un des dénominateurs communs de l'avant-garde de l'époque. Car tout est à cette époque affaire de synthèse, de construction, de connaissance. Tout, et surtout le passé, fait objet d'une révision passionnée. „Aujourd'hui le „peintre doit être un chercheur accompli face à la sensibilité ancienne... Il s'agit de partir de l'abstrait aux dimensions les plus larges pour pouvoir, grâce aux connaissances, construire l'essence de l'existence et de l'être. — C'est pourquoi le style de notre époque se raffermir déjà, grâce à la construction des éléments connus, c'est à dire étudiés, à la synthèse de la création, qui est par son essence un fait psychologique dans le diagnostic de l'époque. Cette stylisation extrême du constructivisme est réalisée par un étalage étudié de la couleur et par la psychose mathématique des efforts et de la cristallisation. Evidemment — aussi bien dans notre existence que dans notre sensibilité il y a deux oppositions diamétrales: ou bien une chose est concrète, ou bien elle est abstraite... Donc les examinateurs de nos individualités abstraites sont aussi importants que ceux de nos individualités concrètes, l'objet de l'analyse primaire étant toujours dynamique, la synthèse des éléments est aussi dynamique (de même que toute existence), et nous devons saisir la distance de l'esthétique précise à la nouvelle phase de la dynamique constructiviste (Dragan Aleksić)²⁵. La tendance vers le global et l'intégral, vers le „trop réel”, le reflet du climat nouveau efface donc souvent l'anecdote sentimentale, ce qui est surtout sensible dans le cubisme et son ambition de substituer la connaissance à la perception sensitive, et le système sensibilisé des formes plastiques à la connaissance.

La peinture de cette époque est, pourtant, aussi bien le reflet d'un *Weltanschauung* contraire quoique complémentaire, caractéristique pour la période de la Première guerre mondiale et de l'Octobre (dadaïsme, futurisme, expressionnisme). L'expressionnisme, par exemple, a enregistré des images dramatiques, pathétiques — morales, sociales et philosophiques — laissées sur l'âme humaine, y engageant toutes les acquisitions de la révolution plastique, et le futurisme a enregistré la cacophonie, le rythme, le machinisme et la vitesse des temps modernes. — Enfin,

cette époque pose sur la tradition un regard neuf, intéressé: les uns y cherchaient la possibilité de percées plus profondes, d'autres la possibilité de retour au havre calme, au salut, fuyant les dilemmes d'une époque en bouillonnement.

Cependant, l'évolution et la succession de ces points de vue n'apparaît pas comme une suite chronologique. Il s'agit plutôt des mouvements parallèles aux dynamiques variables, ayant un début et une fin — mouvements complexes, rayonnants. A partir du noyau cézanniste on partait radialement dans des directions différentes: vers l'expressionnisme, le cubisme, le néoclassicisme ou le néotraditionnalisme.

La dominante générale est avant tout celle de ton, de climat et — surtout — de tendance vers la forme, mais forme conçue différemment et même contradictoirement. Car en effet toute cette décennie est à la recherche de la forme et de la structure, de même que la première et la seconde furent à la recherche de la lumière et de la couleur. La forme à la géométrie — extérieure ou intérieure — accentuée, rejetée par l'impressionnisme et adoptée par le cubisme, et sa domination sur la couleur fut le but commun „constructiviste” des artistes aux orientations globales différentes: des modernes et des conservateurs. La poétique de l'époque précédente a été démentie à l'unanimité, mais par des arguments moins unanimes — au nom de Poussin de même qu'au nom de Picasso — pour que ces négations mêmes soient conciliées en une synthèse, Mais encore un trait commun, devant qui ces différences entre les courants de la troisième décennie pâlisent, c'est ce que la réalité empirique n'est qu'exceptionnellement détruite et remplacée par la réalité esthétique.

Autant de raisons qui rendent toute systématisation de cette époque ambivalente et particulièrement difficile. Et pourtant un panorama de ses cours — que la Ve Exposition yougoslave a annoncés ou révélés — rendra plus nette l'idée de ces profils esthétiques particuliers ou généraux.

LE CEZANNISME

Carrefour de l'ancien et du nouveau, de la première et de la seconde période, le cézannisme permettait des conclusions et des choix différents. Le melon de rentier de Cézanne a fait naître la majorité de mouvements révolutionnaires du XX^e siècle: on pourrait même nommer avec précision les oeuvres qui les annoncent en particulier. Pourtant, leur aventure finie, Cézanne nous apparaît non seulement comme leur source mais aussi comme leur synthèse: dans la troisième décennie il est en effet et la cause et la conséquence.

²⁴ Sava Popović, *Sur l'art synthétique*, Misao, 1929, t. II.

²⁵ Dragan Aleksić, *Peinture constructiviste*, Misao, 1923, t. XI.

Que Cézanne ait été, à côté de Picasso et de Poussin, la personnalité centrale de ces processus contradictoires, dont on parlait en avant ou en arrière, toute une suite d'écrits publiés avant 1914 le prouve (Moša Pijade), et surtout ceux d'après 1918 parmi lesquels il faut mentionner en premier lieu les textes de A. B. Šimić *Peinture constructiviste*²⁶ ou de Branko Popović, parlant de l'Exposition yougoslave et disant que Cézanne a été „le réformateur de la peinture moderne au même titre que Léonard le fut pour la peinture de la Renaissance... il a été „le premier peintre moderne... qui a renoncé au plein-air”, qui „diminue l'importance de l'air... et rend la couleur à la matière”... reliant les contrastes du clair et de l'obscur comme un facteur important de la peinture. Ce n'est plus la forme ni des premiers naturalistes ni des impressionnistes. Cézanne a dit lui-même: „Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modèle, il n'y a rien d'autre que le contraste. Ces contrastes ne sont pas le fruit du noir et blanc, ils sont dûs aux sensations de la couleur (des valeurs). Le rapport juste des tons donne le modelé. Si les tons sont en harmonie les uns à côté des autres, si le nombre y est, le tableau se modèle lui-même. — Il ne faut pas dire modeler mais moduler.”²⁷ — Plus tard, en 1924, dans son essai documenté *Cézanne et ses disciples* où, entre autres, il cite la classification des cubistes par Apollinaire et cette distinction importante qu'il fait entre la „réalité de vision et la réalité de connaissance” — Petrov, défendant la création pure contre l'imitation de la nature, considère le cézannisme comme une confirmation moderne du principe créateur éternel.²⁸ Les critiques aussi bien que les peintres ont deviné que le cézannisme pose un des problèmes principaux: comment présenter le volume sur une surface plane à l'aide de la gamme des couleurs au lieu de la gamme des valeurs — qui ouvre le chemin vers le cubisme et qui ne sera pas résolu chez nous d'une manière suivie. Par contre — la couleur pure a été par principe rejetée par la peinture constructiviste.

Le rôle du cézannisme peut donc être envisagé de trois points de vue: en tant que source de nouvelles découvertes; en tant que conception contemporaine de la tradition; en tant que schéma fermé, vicieux et influence. Dans ce dernier cas — craignant le danger que l'idéal vivant de Cézanne ne se transforme en doctrine ou formule desséchée, Moša Pijade remarque dès 1912 que „pour de jeunes peintres Cézanne est... actuellement aussi dangereux que l'étaient autrefois pour de jeunes gens Nietzsche et Tolstoï”.²⁹ Nous examinerons donc, comme virtuelles, ses deux premières conséquences. Dans ce sens, parmi les peintres qui suivaient la voie de Cézanne vers la conception anti-impressionniste de la forme, des plans et de l'espace, il faut distinguer Branko Popović, Moša Pijade, Petar Dobrović, Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Milo Milunović, certains membres du Salon

de Printemps, notamment Becić, Marino Tartaglia, Jerolim Miše et autres.

Des peintures de Branko Popović (*Portrait du jeune savant, Autoportrait*) à la IV^e Exposition yougoslave, Moša Pijade a écrit en 1921 que „pour le connaisseur de la peinture française moderne il ne sera point difficile de sentir dans les petits portraits de Branko Popović l'influence du grand Cézanne”; que Popović „a bien compris la science de Cézanne: que le modelé est le résultat du rapport juste des tons et que la peinture se modèle elle-même si les tons y sont placés là où il faut et si le nombre y est”³⁰ Dans ses peintures exposées en 1919, dans le cadre du *Groupe d'artistes* il note aussi une grande connaissance, mais l'hésitation aussi. „Cette même contradiction pointe aussi dans les autres peintures de Popović. Son *Autoportrait*, si puissant dans sa forme, si bien conçu, porte cette contradiction en lui-même. Tandis que la figure est puissante et plastique, avec des clairs et des obscurs, le fond est plat et décoratif, sans éclairage, sans ombres, c'est une figure de Michelange, sur un fond de Vuillard ou de Matisse”.³¹ Kosta Strajnić dit également en 1925 que Popović a apporté „la valeur de tons de Cézanne et l'arabesque décorative de Gauguin”.³²

Mais dans les peintures de Moša Pijade lui-même on sent une hésitation discrète entre Manet et Cézanne, qu'on devine dans ses autoportraits connus de 1910 et de 1916, et surtout dans le *Jeune délinquant* (1926) et dans la *Nature morte aux oeufs* (1927). Plus tard le traitement et la composition plus spontanés — donc un réalisme de perception et d'exécution — se substitueront à la cristallisation et à la fermeté des formes.

Dans les oeuvres de Petar Dobrović le cézannisme apparaît également avant la première guerre mondiale, en 1912/14, dans la série des croquis de nus, pour passer parfois dans le cubisme et ensuite dans la fascination devant la tradition, le „grand art”, s'arrêtant vers le milieu de la décennie, coupé par l'exaltation pour Van Gogh. Si les dessins mentionnés (1913) signifient un cézannisme avancé — parfois la première phase du cubisme (qui était alors dans sa troisième phase, celle de synthèse), les huiles ultérieures (1914—1916) montrent un mélange du cézannisme et de la tradition (*Nature morte au vase blanc, Nature morte*, 1914). Son exposition de 1920 et ses toiles de la seconde exposition du *Groupe d'artistes* en 1911 sont dans l'esprit d'un cubisme cézanniste tempéré et du mépris de „l'éphémère et de la forme éventuelle”, „de la base scientifique”, „de l'art monumental du XX^e siècle”. Plus tard, ayant passé de la forme plastique à la forme picturale, du volume éclairé à la surface colorée, des valeurs aux coloris, le penchant pour une structure mesurée, réfléchie et pour un dessin classiquement pur, académique, suivra son expression panthéiste et hédoniste.

²⁶ *Savremenik*, année XVI, no. 3, 1921.

²⁷ Branko Popović, *Ve Exposition d'art yougoslave à Belgrade, Srpski Književni Glasnik*, 1922, vol. VI, p. 537.

²⁸ *Pokret*, no. 16, du 17 mai 1924, p. 270—273.

²⁹ Moša Pijade, *A travers l'exposition yougoslave, Mali žurnal*, Beograd, 1912.

³⁰ Ibid.

³¹ Moša Pijade, *Exposition du „Groupe d'artistes”, Beograd, Radničke novine*, 1. XII 1919.

³² K. Strajnić, *Petar Dobrović, Nova Evropa*, Zagreb, 1925, t. XI, no. 8.

Sava Šumanović a fait connaissance avec les principes de Cézanne et de Van Gogh déjà au lycée de Zemun, au cours du professeur Isidor Jung. Il s'agit là plutôt d'une base à son expression ultérieure, d'une influence sur sa formation intellectuelle et sur sa conception générale de l'art que d'une époque au style défini. Dans ce sens il a d'ailleurs écrit lui-même que Cézanne est „le grand moteur” et „qu'il n'y a pas de bon peintre aujourd'hui qui ne lui doit rien”.³³ Et pourtant avant Paris et avant ses études parisiennes il arrivait à Šumanović, — A. B. Šimić le constate à juste titre dans son essai *Peinture constructiviste* en 1921, — d'être sous une influence plus directe de ce courant.

Le cézannisme de Jovan Bijelić est évident surtout dans la suite des paysages faits durant la première guerre mondiale, en 1917 et 1918 en particulier, à Bihać, paysage dans une gamme des verts et des noirs (*Paysage forestier, Bihać*). Mais le foyer classique est remplacé par l'extension centrifuge des parcelles analytiquement décomposées de la forme et de la structure. C'est de Cézanne qu'il a pris le départ vers l'expressionnisme constructiviste et associatif (Mark, Kandinsky) puis, vers son opposition — le traditionnalisme constructiviste, dont les fondements laissent également deviner le grand maître français, pour devenir, après 1929, un peintre de la couleur pure, des éclairages dramatiques et du geste tourmenté.

Contrairement à la majorité, Milo Milunović est resté protagoniste du rationalisme esthétique dont les oeuvres témoignent des influences équilibrées de Pompéi, de Sopoćani, de Poussin, Derain et de Cézanne. Depuis Osijek (1917) ou il peignait en impressionniste, jusqu'à sa transformation néoclassiciste à Paris en 1919 et l'époque brun-foncé vers 1928, et même plus tard, son expression, aussi différente qu'elle pût être selon la phase, partait d'une manière ou d'une autre de Cézanne, du „constructivisme”, de synthèse; par sa mentalité et par ses tendances il est un représentant type de cette époque. Son oeuvre des années trente, aux tonalités brunes et grises, à la matière raffinée, aux verticales et horizontales, au géométrisme intellectuel et formel (*Nature morte au violon, Nature morte à la pastèque, 1931*) est unique. Quelques années avant la seconde guerre mondiale il ne s'agit plus chez lui des conséquences du cézannisme, mais du cézannisme dans son aspect pour ainsi dire primaire. Après 1950 il disparaîtra, ou bien il se manifestera d'une manière créatrice en symbiose nouvelle avec des expériences de la peinture à fresque.

Entre Cézanne et Tartaglia évoluaient plus tard Đorđe Andrejević-Kun (*Autoportrait, 1930*) et Lazar Ličenoski (*Portrait du peintre Trevelian, 1931*); proche de Cézanne a été aussi Anton Gojmir Kos.

SALON DE PRINTEMPS (1916—1928) — COMPOSANTE CEZANNISTE

Parallèlement à l'expressionnisme, le cézannisme s'est manifesté aussi au *Salon de Printemps*, qui a été „la seule forme de l'activité organisée et continue, collective, dans le domaine des arts plastiques dans son époque, et en tant que tel il s'impose avant tout autre à tout abord historique comme la seule unité de synthèse possible”.³⁴ Les principaux courants de la troisième décennie représentent, en Croatie, en une grande mesure une conséquence logique de l'époque précédente, contrairement à ce qui fut en Serbie et en Slovénie. Car en comparaison avec Nadežda, Miličević et Milovanović — le cubisme et le néoclassicisme représentent une anti-thèse complète, de même que l'expressionnisme des frères Kralj et de Pilon en comparaison avec Jakopič, Jama et Grohar. Pourtant la *Kroatische Schule*: Račić, Kraljević, Becić, fascinée par Leibl et Manet, voire par Cézanne, a déjà préparé avant la guerre la domination de la forme consistante sur la couleur fluide; de là on pouvait déjà passer sans heurts au cézannisme, ou néoclassicisme, en gardant une certaine continuité.

Le *Salon de Printemps* fut le carrefour du cézannisme, de la sécession, de l'expressionnisme et du néoclassicisme. Le pathos sécessionniste de *Medulić* fut assourdi, mais il survit dans des compositions et les portraits de Miše, Šulentić et Ljubo Babić, — tandis que le fil purement plastique, venant des trois fidèles du *Cercle Munichois*, et surtout de Kraljević, a été très accentué. Steiner, Trepše, Uzelac, Gecan, Varlaj, Tiljak et autres, subissant l'influence évidente du milieu social et de l'ambiance historique et culturelle, réunissent des expériences différentes allant de Manet jusqu'à l'expressionnisme allemand et jusqu'au cubisme, l'élément plastique étant toujours plus important que l'élément littéraire, aussi bien grâce aux peintres que grâce aux critiques et en premier lieu à A. B. Šimić et Iljko Gorenčević. Bašičević considère qu'au début de la troisième décennie le *Salon de Printemps* est réellement compact grâce aux affinités communes pour la palette de Miroslav Kraljević, pour les nuances du vert, pour la facture vivante, et que tout cela est sensible chez des peintres pourtant arrivés de divers côtés: Becić, Babić, Miše, Šulentić, Gecan, Uzelac, Varlaj, Milunović, V. Stanojević, Bijelić, Konjović et même Tartaglia et Ignjat Job.³⁵ Et Božidar Gagro considère que le cézannisme, „ou en définitive la stylisation cézanniste, est la plus marquante... caractéristique commune de la seconde, peut être la plus importante, époque du *Salon de Printemps* depuis 1919 à 1922. Sans égard au fait qu'ultérieurement cette voie puisse être étrangère et à Uzelac et à Gecan et à Varlaj et à Trepše, il est hors de doute que tous leurs débuts — ainsi que les premières oeuvres de Šumanović et Bijelić et en même temps la phase de

³³ Sava Šumanović, *Peintre sur la peinture, Književnik*, Zagreb, no. 1, mai 1964.

³⁴ Božidar Gagro, *La peinture du „Salon de Printemps”, 1916—1928, Život umjetnosti*, Zagreb, no 2.

³⁵ Dimitrije Bašičević, *Sava Šumanović*, Zagreb, 1960.

Blažuj de Vladimir Becić, plus ou moins profondément, plus ou moins durablement, sont orientés vers la construction par tonalités et les coloris de la peinture de Cézanne.”³⁶

La transition entre la première et la seconde période de l'art moderne croate, c'est justement Becić, à l'époque seul membre vivant du trio de Munich. Dès l'Académie en 1906 et 1907 il arrive à une synthèse très accomplie du ton et de la forme (*Nu devant le miroir*, 1906, *Nu de femme aux journaux* et *Nu de la jeune fille près de la table*, 1907). A Paris en 1909 il fait la copie de *Balcon* de Manet et fait la connaissance des oeuvres de Cézanne. Ensuite après Osijek, Beograd et Bitola, après la Ière guerre mondiale, depuis 1919 il vit près de Sarajevo dans un atelier en pleine nature, et c'est son époque de Blažuj, par plusieurs de ses traits époque cézanniste (*Tournesols*, *Autoportrait*, tous les deux de 1920), qui évolue d'abord lentement vers une phase tempérée de l'expressionnisme constructiviste (*Vera et Mira* en 1924) et ensuite vers la pureté classiciste, ingrienne, de lignes et de formes (*Portrait du sculpteur Ivan Meštrović* en 1926). Plus tard la forme pleine, dense sera remplacée par une expression plus passionnée, plus illustrative, par la légèreté dynamique.

Durant ces études en Italie Marino Tartaglia a été touché par son climat (il expose en 1918 avec Carrà, Soffici, De Chirico, Prampolini etc.), ce qui est révélé par *l'Autoportrait à la pipe* de 1921, détruit. A Split, Vienne, Beograd et Zagreb il fait des toiles aux formes fermes, cylindriques et à la tonalité douce, cultivée et unie d'une gamme pure où le cézannisme, quoique mêlé à l'expressionnisme et au néoclassicisme, est resté tout de même l'expérience de base (*Les Poissons*, 1918, *La Nature morte à la statue*, 1921, *la Coiffure*, 1925, *le Petit Tambour*, 1926 etc.) A propos de ses peintures exposées à la Ve Exposition yougoslave Branko Popović a écrit qu'il „est proche de certaines oeuvres de Cézanne. Mais déjà les couleurs qu'il utilise (gris, gris-rosé, gris-bleu, gris-mauve, gris-jaune) et surtout une conception très raffinée, délicate, qui saisit la réalité dans un état d'âme très émotif, tendre, et troublant, distinguent nettement Tartaglia...”³⁷ A la fin de la décennie pourtant, à Paris en 1927/8, la plasticité sculpturale des formes disparaît, mais la subtilité des tons reste en tant que marque principale de sa personnalité (*Mon atelier à Paris*, 1928) ce qui sera également la caractéristique de son époque de Zagreb (après 1930). Le cézannisme est sensible dans la création de Jerolim Miše dans des toiles telles que *Pučišće* de 1923. *Petite fille* de 1929 et dans une certaine mesure dans les *Pins de Supetar*, 1928. Après son expression plate, décorative et sécessionniste vers 1922, et surtout à la suite de son séjour à Paris en 1925, cette note-là sera plus marquée.

Marijan Trepše a également subi une certaine influence de Cézanne (*Autoportrait* et *Paysage Dalmate*).

Il a déjà été dit que, en tant que doctrine et en tant qu'expérience vivante, le cézannisme ait permis un développement rayonnant dans des directions différentes, vers le cubisme — grâce à sa conception du tableau en tant que cosmos en réduction, système de formes pures, géométrisées, „absolues”; vers l'expressionnisme — grâce à son accent insistant mis sur le caractère et l'aspect intérieur des objets par le truchement de la déformation de l'objet, par l'intensité de la couleur, de la ligne et de la forme; vers le néoclassicisme — grâce à sa tendance vers Poussin, vers l'absolu, le général, le définitif. La percée vers ces mouvements s'est produite dès le début de cette époque, pour se transformer ensuite en néoclassicisme et d'une manière générale en traditionnalisme. Mais dans le spectre de ses tendances initiales, purement plastiques, le cubisme — ou plus précisément le post-cubisme, reste dominant.

LE CUBISME; LHOTE

Si nous faisons exception des dessins cubistes de Dobrović, composés des formes cristalloïdes, dont nous avons déjà parlé comme du début de notre cubisme et qui ont apparu (Paris 1913, 1914) six ans après que Picasso ait taillé „à coups de hache” les *Demoiselles d'Avignon*; les aquarelles, dessins, collages de Radović; les oeuvres de Milan Konjović de 1922 et certains tableaux et lino de Miahilo Petrov (*Composition n° 77*, 1914³⁸) le courant cubiste de la peinture „constructiviste” est issu directement de la gamme des idées post-cubistes d'Ozenfant et Janneret (Le Corbusier — purisme) et surtout par les „cubistes français” „tempérés”, A. Lhote, Marie Blanchard, Roger de la Fresnaye, Marie Laurencin, idées formulées dans la *Peinture moderne* d'Ozenfant et Janneret, dans les *Notes sur l'art* d'Ozenfant et dans les livres lucides d'André Lhote ainsi que dans les déclarations des autres. Pour eux tous la révision critique, la „correction” du cubisme est caractéristique et le rattachement de la vie, de la nouveauté à la tradition.

Cependant l'influence d'André Lhote est la plus directe. Son cours et ensuite son Académie à Paris au numéro 10 de la rue d'Odessa, ont été fréquentés par une dizaine de nos peintres: Sava Šumanović, Milan Konjović, Zora Petrović, Sonja Kovačić-Tajčević, Milenko Šerban, Ivan Lučev, Oton Postružnik, puis Momčilo Stevanović — peintre, critique et historien, Sergije Glumac — aujourd'hui presque tombé dans l'oubli, Milica Čadević et Vera Nikolić-Podrinski. Sa peinture figurative a continué, dans un revêtement cubiste, la passion pour le sujet, pour l'anecdote. Contrairement aux cubistes il peint la composition, le paysage, la figure, plus rarement la nature

³⁶ Božidar Gagro, Ibid.

³⁷ Branko Popović, Ibid.

³⁸ Faits pour le livre *77 suicidés* de V. Poljanski (Information fournie par l'auteur).

morte. Excellent connaisseur de maîtres anciens, il concilie le cubisme et la renaissance croyant que la continuité est indispensable pour que la peinture puisse se développer et se faire adopter. De même que Roger de la Fresnaye, il croyait indispensable un attachement „à une beauté connue précédemment”. En plus du sujet, de la construction cubiste et de la composition classique, il a introduit aussi la troisième dimension — la profondeur. Il considérait que son expression pouvait être résumée par ces mots: „l'inspiration romantique et la technique classique”. „Sa peinture toute entière est totalitaire, là j'entends qu'il tend vers un art total où la couleur impressionniste est fondue avec le dessin cubiste, l'ambiance de Cézanne avec la forme de Picasso” (Dorival).

Sur le caractère et les convictions de notre troisième décennie témoigne le mieux l'interprétation de Lhote, donnée en 1924 par son meilleur élève Sava Šumanović: „Entre Picasso et Derain une place particulière revient à André Lhote. Ayant approfondi, comme aucun des peintres modernes ne l'a fait avant lui, les lois de la peinture chez les maîtres de la renaissance, cet esprit très intelligent et très vif a éprouvé le besoin de trouver une base scientifique à son style. Il a épuré „le langage pictural” de tous les éléments qui ne sont pas contemporains (économiques) et clairs. Sentant que le tableau est une oeuvre architectonique (l'étude de Signorelli l'en a convaincu) il a examiné les valeurs plastiques et la structure ornementale (plane) du tableau. Sachant que le tableau est la surface à laquelle le peintre par la puissance de sa volonté créatrice donne son monde plastique organisé (et non ce trompe-l'oeil qu'on appelle la perspective), il a découvert que le tableau peut donner le rythme des maîtres anciens sans les imiter. Il prend comme fond „le cadre renaissance” déjà décrit, et sur cette base géométrique constante il inscrit son analyse”.³⁹

Le rationalisme de Lhote ne comportant pas ce noyau sombre irrationnel, intuitif, imprévu, comme c'est le cas d'autres cubistes et de Picasso en premier lieu, ce noyau échappant au „système”, son expression a pu être sans difficulté réduite à une formule sûre, à la „science”. Šumanović est celui de nos peintres qui a eu une très grande oeuvre cubiste, d'autant plus que Dobrović ait détruit la sienne⁴⁰ — sauf les dessins. C'est un peintre à la mentalité très particulière qui se profilait en relief sur le fond expressionniste de l'époque. Šimić a bien remarqué que „son vocabulaire pictural — et c'est le mérite de ses maîtres, peintres français modernes — est en effet celui de peintre, car il consiste uniquement en formes pures, plastiques; et ses paroles de peintre ont une signification très précise, car ce sont des formes géométriques”...⁴¹ Il a commencé à partir de Cézanne, il a étudié chez Lhote, mais comme il le dit lui-même dans son autobiographie, Lhote n'a pas été le seul à exercer une influence sur lui; Picasso, Gromaire, Derain et Friesz ont

également laissé leurs traces. Son époque cubiste et post-cubiste dure de 1920 à 1925, comprenant les cycles cézanniste, analytique (*Sculpteur dans l'atelier, Nature morte à la pendule*, les deux de 1921) et synthétiste (*Nature morte*). Par ses problèmes esthétiques le second cycle, celui d'analyse, est le plus important en raison de l'idée de la pluralité des perspectives et de la simultanéité, en raison d'une existence plus complète de l'objet dans la conscience et dans l'espace. Mais dans sa phase de synthèse Šumanović, aussi bien que Gris, d'un cylindre fait la bouteille laissant la possibilité de — retour. Et en effet, vers 1925 il évolue vers le néoclassicisme et ensuite, niant entièrement son développement précédent, vers l'expressionnisme coloriste (1926/7).

Konjović n'a passé, en 1924, que deux semaines chez Lhote. Dans ses tableaux de 1920—1923 on retrouve d'abord l'influence de Cézanne et parfois de l'expressionnisme, et en 1922 — donc avant Lhote seule l'influence du cubisme et de ses dérivations. Il peignait pour ainsi dire parallèlement des tableaux aux différentes caractéristiques de style. Des oeuvres telles que *Nature morte grise* ou *Nature morte cubiste*, appartiennent, avec celles de Šumanović et de Radović, au dernier degré de la transposition cubiste. Cependant depuis 1924 il peindra de nouveau, dans un esprit dévolutif, à la manière cézanniste — ensuite „classique”, jusqu'en 1927. Plus tard il maîtrisera subitement le contour, la matière, la couleur et l'espace nouveau (*Table rouge*, 1927) et atteindra son choix définitif — l'expressionnisme coloriste commençant par sa première phase, phase bleue.

Zora Petrović n'a passé que deux mois à l'école de Lhote en 1925 et pourtant cela s'est senti à sa première exposition individuelle de 1927. Mais son tempérament n'a pas pu supporter longtemps la méthode rationaliste et la méditation indispensable pour poser et résoudre les problèmes plastiques. — Il en est de même avec Stojan Aralica et Milenko Šerban — le géométrisme de leurs tableaux est adouci par la lumière et la sensibilité intimistes.

Entre 1921 et 1924 Ivan Radović, dans de nombreux dessins et aquarelles décompose souvent la forme à la manière expressionniste, futuriste ou cubiste, conscient de l'idée de la simultanéité, et il fait des collages cubistes abstraits. Sur des coupures de journaux collées — et dans ses tableaux aussi — apparaissent des lettres, des chiffres, des mots.

Sonja Kovačić est celle qui a, avec Šumanović, travaillé longtemps chez Lhote. Pourtant son cubisme est beaucoup plus mesuré, plus doux, intellectuellement moins défini. A propos de son exposition individuelle à Belgrade en 1926, Milan Kašanin a écrit que „non seulement le cubisme en particulier, mais la conception de la peinture moderne en général ne l'ont touchée que superficiellement et souvent elle les renie complètement”⁴². Son *Baigneur* (1927) est peut être la meilleure et la plus marquante de ses oeuvres: c'est une vision presque empi-

³⁹ Sava Šumanović, *Un peintre sur la peinture*, *Književnik*, no. 1, Zagreb, mai 1924.

⁴⁰ Renseignement donné par l'épouse du peintre, Mme Olga Dobrović.

⁴¹ Antun Branko Šimić, *Uz elac, Kritika*, Zagreb, 1922, avril, t. IV, p. 170—173.

⁴² Milan Kašanin, *Trois expositions de peinture*, *Srpski Književni Glasnik*, 1926, t. XIX, p. 546.

rique, en trois dimensions, aux réfractions géométriques de lumière et de formes.

Kamilo Ružička décompose également la forme à la manière expressionniste et cubiste et trouve de rares rapports coloristes (*Autoportrait*, 1923).

Les compositions du Triestin August Černigoj, qui a étudié pendant un certain temps à Weimar, à Bauhaus⁴³ et qui a traversé la distance de l'impressionnisme à Picasso et Malevitch, seraient plutôt l'expression de suprématie du cubisme analytique et du point conceptuel extrême de notre avant-garde.

Les qualités générales de ce moment cubiste de la peinture „constructiviste” yougoslave consistent en suprématie du volume et de l'espace sur la couleur et la ligne, en suprématie de la première (cézanniste) et de la troisième (synthétique) phase du cubisme sur la seconde (analytique) et surtout de la post-cubiste, tempérée, sur toutes les autres. La gamme des valeurs a remplacé la gamme des couleurs. Le cubisme avancé, analytique, n'apparaît qu'incidemment (Šumanović); l'objet est rarement morcelé pour que ses parties servent à une nouvelle entité. D'ailleurs la métamorphose radicale de l'objet était considérée comme une erreur (purisme). Il est de règle que tous les profils de son existence dans l'esprit et dans l'espace ne soient pas donnés: il n'est pas présenté tel qu'il existe, mais tel qu'on le voit — d'un point donné, plus géométrisé et stylisé que transposé à la manière cubiste. Son intégralité n'est pas atteinte, il en est de même avec „le trop réel dans l'art nouveau” et avec „la fusion du temps et de l'espace” (Rastko Petrović)⁴⁴. Parallèlement continue le sujet, la narration — ce qui révèle l'hésitation, l'ambivalence spirituelle, le voisinage de l'expressionnisme et du néoclassicisme: l'objet a rarement remplacé ou absorbé le sujet. De même notre cubisme n'a réussi à construire un espace neutre, „absolu”, sans perspective ni lumière, que partiellement. La troisième dimension, profondeur, est soulignée presque spectaculairement. Le collage en tant qu'élément de la composition et signe évident de l'objectivation du tableau n'apparaît qu'exceptionnellement (Radović). L'idée esthétique, flottant dans l'air et que précisément le cubisme pouvait stimuler, à savoir que „le contenu principal de la forme c'est le contenu formel”, que la notion de la forme est séparée de la notion de l'image, que dans le caractère de l'extérieur réside le principe intérieur de l'oeuvre d'art (Focillon) — cette idée n'a pas encore été adoptée. La réaction au cubisme (purisme, Lhote) a exercé plus d'influence que le cubisme lui-même. Tout cela signifie, en fin de compte, que l'empirique n'a pas encore été transformé en conceptuel. C'est ce qui fait que notre cubisme de la troisième décennie signifie exceptionnellement la fin de „l'époque de l'illusionnisme empirique”, et en général sa continuation et son écho. Ce serait plutôt de l'exercice que de la création — c'est ce qu'ont constaté (et même à propos de Šumanović)

Micić aussi bien que A. B. Šimić. Dans le cézannisme et dans le cubisme les peintres cherchaient plus l'ancien que le nouveau, le fait que l'influence de Lhote ait été plus grande que celle de Picasso, de Braque ou de Gris l'indique clairement. On pourrait donc dire que nos „cubistes” ont traversé cette phase dite „de tôle” comme une école, comme une nécessité imposée par l'époque, confirmant et croyant en cet aphorisme célèbre de Vauxcelles, démenti par l'histoire: „Le cubisme mène dans l'art à condition qu'on en sorte”. Et en même temps que le cours impulsif, „dionysiaque” de la peinture serbe et yougoslave répond mieux au tempérament bouillant et fataliste des Balkans, au trauma romantique et à la miniature lyrique, à l'image sociologique d'un petit milieu non développé dont l'art ne voit qu'incidemment le sentiment sublimé en philosophie et où il n'embrase qu'exceptionnellement les astres froids du lointain.

L'EXPRESSIONNISME DE LA FORME

Sur son chemin du cézannisme au cubisme et du cézannisme ou cubisme à la tradition — la vision febrile de la nouvelle génération s'avancait aussi dans le climat de l'expressionnisme: celui du subconscient, du dynamisme, du mystère et du grand message. Mais l'expressionnisme inclut précisément des mouvements et des expériences qui font le foyer plastique de l'époque — le cézannisme, le cubisme, le futurisme⁴⁵, ce qui a permis à Hervart Walden, éditeur de la revue *Der Sturm*, d'en donner une définition excessivement large. Aussi bien que le surréalisme plus tard, il est une „école ouverte, éternelle, sans „style” précis, mais à la philosophie précise, qui se renouvelle en adoptant des formes et moyens actuels pour que son memento soit vivant, de son temps. Mouvement de base de la culture européenne, il a, d'une manière générale, résumé et uni la révolution dans le domaine de la forme avec la révolution du domaine de l'esprit et des sentiments, les expériences de la *reine Sichtbarkeit* avec les expériences de l'*Einföhlung*, le national et l'universel, le social concret avec la métaphysique abstraite. Cette dualité connue et caractéristique, qui rend difficile toute systématisation précise (dilemme: critère formel ou celui du contenu), Otto Karl Bach l'a expliquée de la manière suivante: *One segment of artist placed its belief in the autonomy of plastic form and the other segment in the autonomy of psychological force and statement*⁴⁶. Cependant ces deux facteurs ne sont pas indépendants l'un de l'autre; au contraire, le premier — forme, est en fonction directe du second, intellectuel — l'Occident et

⁴³ K. Dobida, *Impressionnisme, expressionnisme, cubisme, Kritika*, Ljubljana, 1925, t. 6, p. 89-90.

⁴⁴ Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, *Savremenik*, Zagreb, 1921.

⁴⁵ A l'exception de Oskar Herman, Ljubo Babić et Božidar Jakac dont l'expressionnisme n'est pas du genre „constructiviste”.

⁴⁶ *German Expressionism*, préface à l'exposition *German Expressionist*.

l'Orient, Kandinsky et Picasso sont réunis en une synthèse et la possibilité d'une conception globale du monde et de l'expression totale de l'homme est offerte (Mihailo Petrov a traduit en 1922 *La peinture en tant qu'art pur* de Vassili Kandinsky)⁴⁷. D'après Selesković l'expressionniste voit les objets qui l'entourent comme autant d'„éléments constitutifs” de son moi. „Les expressionnistes font consciemment ce que les peintres avant eux faisaient instinctivement”⁴⁸. La doctrine de l'expressionnisme a été d'ailleurs plus proche de notre artiste, car elle a gardé le noyau romantique traditionnel, qu'on rattache d'habitude à la notion de l'art, leur permettant — voire les stimulant — des expressions des neuroses subjectives, des confessions, de moyens nationaux. Il est caractéristique par exemple que Micić, qui, semble-t-il, n'estimait pas tant la peinture, puisqu'il a pu écrire qu'elle est „un art de second ordre, mais un métier de premier ordre”, — a vu sa chance (aussi bien que celle de la musique) précisément dans l'expressionnisme et non dans le cubisme, les mathématiques et la géométrie; d'après lui le cubisme est un cadre destiné à l'architecture et à la sculpture.⁴⁹

Le cézannisme de Bijelić n'a pas mué en cubisme, comme celui de Šumanović, mais en expressionnisme du genre de Marc et Kandinsky: en rythmes puissants, en densité et concentration des formes, en voix prophétique et vision cosmique (*Combat du jour et de la nuit*, 1919 et *Paysage abstrait*, 1920). Micić ne reconnaît donc que lui (il fait de sérieuses observations à Šumanović, Dobrović et Nastasijević), considérant qu'il est „le seul expressionniste chez nous, qu'il a „le sens de la couleur comme on a le don de musique”, citant le *Combat du jour et de la nuit* et surtout la *Couleur dans l'espace* leur donnant la primauté, en tant qu'abstraites et intellectuelles, sur des toiles „qui présentent un objet ou des nus”. Rastko Petrović parle en 1921 de ses paysages abstraits les trouvant admirables. Il est, dit Petrović, si „plein de vie et nouveau que cela force l'admiration”⁵⁰. Et de Dobrović il dit qu'à un moment donné il est allé si loin dans la dématérialisation des objets qu'ils ne reflétaient et ne suivaient que les lois éternelles de tons froids et de tons chauds, pour pouvoir, armé de ces connaissances, atteindre une orchestration plus riche. Il construisait ses tableaux en grandes surfaces géométriques sans se référer à aucune réminiscence d'objets. Par cette gymnastique abstraite il résolvait des principes purs, essentiels de la peinture.⁵¹ Mais Bijelić se dirigera rapidement vers la rive opposée, celle de la tradition.

Šumanović est également loin d'être fidèle au cubisme, il est parfois proche non seulement de l'expressionnisme allemand, mais aussi de l'expressionnisme français — il

a indiqué lui-même l'influence de Gromaire révélée par son muralisme; ses grandes toiles ou de grandes formes soulignées sont rythmées, mais l'objet n'y a pas remplacé le sujet, la forme ou l'intention plastique — le thème, l'intention littéraire. Rastko Petrović mentionne d'ailleurs „le réalisme expressionniste” comme une de ses phases.⁵² Tout en étant au carrefour du cubisme et d'Ingres, ces toiles ont le caractère des *Existenzbild* (Manojlović) et le cachet réellement expressionniste (*A la source, Marin au port*, 1921).

Ivan Radović, comme nous l'avons déjà souligné, fait des centaines de dessins et aquarelles expressionnistes, parfois futuristes qui, par le conflit abstrait dans l'espace concret se transforment souvent en collision d'énergies lumineuses et de mouvements. Parallèlement il crée des oeuvres appartenant à l'expressionnisme figuratif basé sur la déformation et la stylisation accentuée. Et Pomořić traverse une phase de l'expressionnisme semi-abstrait d'abord, et ensuite figuratif (*Saint Jean Baptiste ou Joueurs de cartes*).

Influencé par l'ambiance de Prague, Milan Konjović groupe parfois des formes géométriques pour souligner puissamment un caractère (*Portrait de Kotur*, 1922).

Des villes et paysages de visionnaire dûs à Dušan Janković sont expressifs par le vide glacial du mouvement, et exceptionnellement certaines oeuvres de Veljko Stanojević le sont par l'histoire des faubourgs de la grande ville, teintée de romantisme.

SALON DE PRINTEMPS 1918—1928 — COURANT EXPRESSIONNISTE

Si Micić considère, en 1920, que l'expressionnisme soit une „inconnue” au *Salon de Printemps* c'est parce que sa définition en est trop ambitieuse: „L'art qui rompt avec l'imitation”⁵³. En fait l'expressionnisme figuratif y est très visiblement présent en tant qu'angoisse, projection inquiète, douloureuse, romantique du réel dans l'homme et de l'homme dans la réalité. Cette même année — 1920, Batašić considère par exemple qu'à l'exposition du *Salon de Printemps* „règne la Laideur, Laideur absolue... Toutes les formes se sont déformées et devenues laides, tout parle d'une horrible, inconcevablement horrible catastrophe de la Beauté”⁵⁴. Ces paroles sont en fait une image

⁴⁷ *Misao*, 1922, Beograd, t. 20, cahier 1, p. 1379—1382.

⁴⁸ *Expressionnisme, Misao*, Beograd, 1921, tome VII, cahier 44.

⁴⁹ *Peinture contemporaine nouvelle et annoncée, Zénith*, juin 1921, no. 5.

⁵⁰ *Exposition de Bijelić, Dobrović et Miličić, Radikal*, no. 22, du 9 IX et no. 25 du 12 XI 1921.

⁵¹ P. Dobrović, *Exposition de M. Emanuel Vidović, Exposition de M. Jovan Bijelić, P. Dobrović, S. Miličić, Srpski književni glasnik*, t. IV, no. 6 du 16 XI 1921.

⁵² Rastko Petrović, *Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, Savremenik*, année XVI, no. 3, Zagreb, 1921. *Peinture constructiviste I*.

⁵³ Ljubomir Micić, *A travers le Salon de Printemps 1920, Nova Evropa*, Zagreb, 1920, le 16 décembre, t. 1, no. 12, p. 466/7.

⁵⁴ Slavko Batašić, *Beauté ou Laideur, en souvenir du Salon de Printemps, Nova Evropa*, Zagreb, 1920, le 16 décembre, t. I, no. 12, p. 468.

phénoménologique inconsciente, dense, de l'expressionnisme, une preuve de son existence. Il est vrai que sa fugue traverse de diverses structures formelles: dans l'esprit de Munch cristallisé (Trepše), d'un Cézanne littérairement dramatisé (Uzelac) ou d'un classicisme constructif (Tiljak) etc.

L'expressionnisme de Ljubó Babić (comme d'ailleurs celui de Oskar Herman) n'a pas été touché par l'esthétique de la peinture constructiviste, on doit donc sous-entendre ici ce moment essentiel du climat d'après-guerre à Zagreb, exprimé par de la rhétorique pathétique, par de grands gestes ou thèmes, par le romantisme de la revolte de la mort et des catastrophes (*Drapeau noir*, 1916; *Golgotha*, 1917; *Crucifix, Corrida*, 1911; *Devant la vitrine de fleuriste*, 1929).

La critique de l'époque parle surtout de Tartaglia en tant qu'expressionniste, ce qui d'ailleurs est avant tout justifié par son exceptionnel *Autoportrait* de 1917, par ses coloris de visionnaire et par sa déformation également contraire aux „idéals constructivistes” de l'époque. Pourtant, quoique sa forme se raffermît et la couleur devient monochrome, le geste intérieur et le geste extérieur souligné restent (*Mon père*, 1918). Nikola Polić a écrit en 1920 que „pour nos nerfs passésistes, complètement nouveau n'est que M. Tartaglia. Sa caractéristique est de cacher entièrement l'effet des couleurs. Dans cinq tableaux nous ne rencontrons qu'une seule couleur, une seule tonalité... M. Tartaglia est le seul représentant de l'expressionnisme à cette exposition et pourtant ses toiles ne nous ont pas effrayés...⁵⁵ Plus tard sa vision se calmera et se fixera sur le ton, sur une forme calme, tendue, sur une structure cézannienne.

Certaines oeuvres de Vilko Gecan, surtout les dessins du cycle *Clinique* de 1920 et 1921, révèlent une vraie nature expressionniste; elles nous font vivre, dit Nikola Polić, „des visions nevrosées, exsangues, presque celles d'un morphinomane”; ces toiles, avec celles de Šulentić, „présentent surtout des extrêmes du normal”⁵⁶. Ses dessins, déjà mentionnés, lui valent d'être en 1920 distingué par Micić, à côté de Tartaglia, parmi les membres du *Salon de Printemps*, car ils „sont inoubliables et agissent comme la musique sombre de l'enterrement humain”⁵⁷. Mais l'expressionnisme constructiviste n'apparaît que dans les lithogravures *Esclavage à Sicile*, 1921. Durant cette année variable la forme et la couleur luttent, et il semble presque que Gecan, „decevant tous ceux qui en ont fait le porte-drapeau de l'art nouveau” remplacera le conceptuel par de „la peinture solide et ferme spontanée”⁵⁸. Šimić dira pour lui en 1921, qu'il est „surtout le peintre de ce qu'on dit états d'âme, c'est à dire les figures humaines de ses tableaux reflètent quelque chose d'intérieur, le mouvement de la tête, du corps, en un mot le

tableau tout entier dit quelque chose, raconte... (Un des principaux expressionnistes du genre de Gecan, c'est par exemple Oskar Kokoschka)”⁵⁹. Mais la tendance constructiviste, provisoirement repoussée au second plan, réapparaît pour donner, cette même année, le chef-d'oeuvre de Gecan et de toute cette décennie, *A l'auberge*, 1922, et *A table*, 1923, aux thèmes caractéristiques pour l'école de Zagreb de l'époque. Il a été sous l'influence directe de l'Allemagne, où il a fait ses études en 1913 et en 1923, et indirectement de Paris: du cubisme et du cézannisme. Son départ en Amérique (1924—1928) a fait dominer la couleur sur l'élément constructiviste.

Uzelac continue à cette époque la ligne de Kraljević, c'est-à-dire celle de l'expressionnisme de Toulouse-Lautrec, la déplaçant vers la forme géométriquement définie et aux ombres accentuées, particulièrement pure dans le cycle des paysages parisiens aux usines. Mais bientôt l'anecdote reprend le dessus. Constatant en 1922 qu'„il n'est pas allé aussi loin vers l'abstrait que Šumanović, quoiqu'on aurait pu s'y attendre d'après certaines de ses oeuvres”, A. B. Šimić a donné quelques constatations justes: il considère que Uzelac „est en général une nature qui ne peut se satisfaire du jeu des formes purement abstraites”. En effet Uzelac emprunte certains éléments à Cézanne et au cubisme pour donner, paradoxalement, la forme à l'anecdote souvent trop accentuée qui descend jusqu'au satanisme bien joué, en fait jusqu'au romantisme doucereux de la pourriture morale.

Dans le cadre du *Salon de Printemps* Šulentić s'est également présenté en expressionniste. Le fameux *Portrait du Dr. Pelc* (1927) est dans le signe d'un expressionnisme psychologique et d'un équilibre complet de la forme et de la couleur; il peint des nains, des dégénérés, des deshérités. En 1917 il va évoluer vers l'expressionnisme de la forme, de la stylisation et de la déformation. La pureté cristalline formelle de sa vision est peut être à son sommet dans des paysages tels que *Rue dalmate* de 1918, *Motif du Vieux Zagreb*, de 1925 ou le portrait de l'architecte Pitchman de 1926, et l'*Autoportrait* de 1929 etc. Plus tard, ainsi que la majorité de peintres, il adoptera une écriture plus directe et plus dynamique.

Dans ce climat expressionniste entrent aussi les aquarelles de Varlaj, ses paysages marins ou ceux aux longues ombres dramatiques et aux arabesques des arbres (*La Maison rouge*).

Un réflét de l'expressionnisme existe aussi dans les toiles de Režek, qui se situent quelque part entre Cézanne, Picasso et Hofer, ainsi que dans la forme tendue et l'ambiance de Leo Junek.

La majorité de ces peintres continuera à créer plus tard, au cours de la IV décennie, dans l'esprit expressionniste, mais la forme géométrisée sera remplacée par de la couleur dynamisée. Le but commun restera l'intellectuel, la tendance vers une extériorisation complète de la vision intérieure et de la personnalité.

⁵⁵ Nikola Polić, *Kritika*, no. 1, année I, Zagreb, le 10 octobre 1910.

⁵⁶ *Kritika*, no. 1, année I, Zagreb, le 10 octobre 1920.

⁵⁷ Lj. Micić, *Ibid.*

⁵⁸ Petar Kržanić, *XI exposition du Salon de Printemps*, Zagreb, 1921, septembre-octobre, t. 9-10, p. 377/9.

⁵⁹ T. Manojlović, *V Exposition yougoslave, Misao*, t. IX, p. 1072, 1922.

Il s'agissait pourtant des moments passagers et pas si nombreux (du moins en ce qui concerne ceux d'avant-garde) dans une oeuvre par ailleurs énorme de ces peintres. Le véritable expressionnisme de la forme, expressionnisme convaincu, parallèle à l'expressionnisme de la couleur de Jakopič, moins abstrait et moins influencé par Kandinsky et plus par Grosz, la *Neue Sachlichkeit*, Beckmann, Dix, se manifesterà en Slovénie en tant qu'une conviction et école plus durables. L'impressionnisme de Jakopič a évolué vers une couleur et une ligne sonores, vers un trait violent, et une vision vitale de l'ensemble et, de même que celui de Nadežda, il constituera une des bases de l'expressionnisme coloriste de la suivante, quatrième décennie. C'est pourquoi le prédécesseur du *Club des Jeunes*, de l'expressionnisme constructiviste, n'est pas Jakopič mais Francé Tratnik, dont le moyen principal, la ligne, a déjà été remarqué dans ses dessins à la pointe sociale, publié dans des journaux satiriques de Prague et de Munich. A la vision cosmique hédoniste des impressionnistes il a opposé sa vision de révolte et de générosité (*Aveugles, Travaux des champs* etc.). D'ailleurs cette même préoccupation de la vie populaire et de l'ethnographie se retrouve chez *Vesna* (1903), parallèle au groupe impressionniste *Sava* (1902) — dont les membres furent formés à Vienne et sous l'influence de la sécession viennoise (Saša Šantel, Ivan Vavpotič, Marin Gaspari, Gvidon Birola, Hinko Smrekar).

Tout cela pourtant n'a été que le prologue — ce n'est que l'exposition de Francé Kralj en 1920 et de ses partisans, et la fondation du *Club des Jeunes* en 1922, qui ont sorti à la lumière du jour un expressionnisme programmé du socialisme chrétien. C'est lui qui a consolidé dans l'art slovène l'alternative opposée à la précédente, celle de l'impressionnisme. Ses protagonistes, les frères Francé et Toné Kralj, peintres et sculpteurs, se sont d'ailleurs fait remarquer à la V Exposition yougoslave à Belgrade, par leur radicalisme et leur caractère exceptionnel.

La tête de file, Francé Kralj, selon les constatations de Francé Stelè, traverse plusieurs phases: de l'expressionnisme construit sur des expériences plastiques du cubisme, par la „nouvelle réalité” plus réaliste, qui prend plus tard le caractère local de l'école nationale de *Slovenski lik*. L'éventail de styles de cette évolution est marqué par des toiles telles que *Annonciation* et *Crucifix*.

Veno Pilon — qui rejoint le *Club des Jeunes* en 1924 — a une place particulière dans cette constellation, en particulier par ses toiles de 1921—1926. Prisonnier de guerre en 1917, il s'est trouvé dans le tourbillon de la Révolution d'Octobre, pour faire ensuite des études à Prague (1919), Florence (1920—1921), Vienne (1921). Faisant le tour de Munich, Berlin, Dresde, il a été touché par l'esprit critique révolutionnaire de l'après-guerre, par son indignation qui s'est surtout manifestée dans des

oeuvres d'expressionnistes allemands. Son engagement n'est pourtant pas aussi direct que celui de Francé Kralj, et surtout il n'est pas aussi franchement religieux, il s'exprime en premier lieu par le motif réel et par la forme ferme sculpturale — volumes fermes, importants, organisés, unité de l'espace pictural et illusionniste, accent plastique de l'émotion vécue allant jusqu'à une intensité et une torsion intérieure dramatique. Ses portraits et paysages des faubourgs et de la campagne datant de 1923—25, peints surtout durant son séjour à Ajdovščina (*Maison du forgeron, Ajdovščina, Milka, Portrait du peintre Luigi Spazzačan* de 1923 et *Portrait d'une Russe* de 1925, *Vieille centrale électrique de Hublje* — 1926) sont surtout importants. Plus tard, après 1926, et à Paris, apparaissent quelques toiles sous l'influence de la phase „classique” de Picasso, aux figures géantes de femme (*Modèle*), pour arriver en 1930, définitivement établi, à l'expression qui n'a plus ni la fermeté ni la tension des époques précédentes.

L'expressionnisme symboliste du Slovène américain Gregor Perušek consiste en trois composantes: le cubisme, le naïvisme et le folklore indien (*Symphonie de l'Ouest américain*).

Božidar Jakac, après des études à Prague (1919—23), un voyage en Allemagne (1922—23), et en Italie (1923), a fait un cycle de gravures aux thèmes de la vie de grandes villes qui complètent le registre de l'expressionnisme slovène, tout en faisant partie de sa variante non-constructiviste.

En adoptant des expériences post-cubistes, Francé et Toné Kralj (et Veno Pilon dans une certaine mesure) n'ont évidemment pas été préoccupés autant par la construction du tableau en tant que réalité particulière, par l'étude de son espace physique et métaphysique et par l'existence de l'objet dans son cadre, par l'esthétique de la forme pure, qu'ils ont été préoccupés par le tableau comme expression d'une certaine neurose morale et sociale. Il ne s'agissait pas seulement d'une nécessité intérieure subjective, mais aussi d'une attitude objectivement conditionnée. Leurs motifs ne sont pas neutres, purement picturaux, mais leur transposition est exclusivement picturale. Disciple d'Alois Riegl et de Max Dvořak — Isidor Cankar a précisément durant cette troisième décennie constaté dans son *Introduction à l'Art Plastique* que le choix de motif est dicté par la vision du monde, et cette vision est l'hypothèse essentielle des expressionnistes slovènes. Il consistait en une fusion du social et du religieux, il dictait des thèmes, autant que l'expérience supérieure de l'art dictait leur transposition dans le dynamisme de la forme géante, souvent cylindriquement sculpturale, qui ne devait pas atteindre le plaisir esthétique ou la méditation hermétique, mais l'inquiétude éthique, la catharsis et le message. La projection des notions scientifiques sur le monde est remplacée par celle des connaissances religieuses, sociales et existentielles. Malgré tout ce modernisme, la couleur locale, le trait ethnographique, la narration sont conservés: au répertoire du cubisme des moyens sont empruntés — moyens qui ne serviront pas son

idéologie. Au contraire ces toiles résonnent des cloches sereines de petites églises alpines, murmurent la prière suprême des humiliés: notre pain quotidien . . .

NEOCLASSICISME, POUSSIN, INGRES, TRADITIONNALISME

Il y a, je crois, plusieurs raisons à la brève durée de l'esthétique et de la révolution exprimées par le cubisme et l'expressionnisme radical, abstrait ou figuratif à thèse, et au fait que la peinture „constructiviste” ait pris très souvent l'aspect du néoclassicisme et du traditionnalisme en général.

La première est nécessairement sociologique: notre milieu n'a pas pu adopter intellectuellement ou matériellement une oeuvre semiabstraite ou entièrement abstraite de l'une ou de l'autre des deux orientations, ce milieu exigeait toujours que le tableau représentât autre chose que lui-même, qu'il fût absorbé par cette présentation; il refusait toujours de l'admettre en tant que valeur en soi, indépendante du motif. Il admettait son autonomie en tant qu'une présentation plus libre, mais aucunement en tant que tentative de suppression de toute présentation. Le traditionnalisme peut donc être compris aussi comme une réaction à l'idée de l'autonomie de l'art, formulée et réalisée avec passion.

La seconde raison consiste en un besoin inné de continuité. Après Nadežda Petrović et les tentatives d'avant-garde datant des premières années d'après-guerre, après une césure évidente donc, on a éprouvé la nostalgie des cours que les impressionnistes et Nadežda ont interrompu. „Nos néo-classiques, ou si l'on veut nos „constructivistes” ont — dit en 1922 Todor Manojlović — rétabli la continuité dans le cadre plus restreint de notre art national, ce qui n'est pas un mérite négligeable. L'évolution allant d'un Đorđe Krstić à un Sava Šumanović est rigoureusement logique et inévitable . . .”⁶⁰

La troisième raison c'est le besoin et la tendance de l'époque de la synthèse du traditionnel et du contemporain. „Nous devons d'abord saluer bien bas et avec respect le passé et ensuite seulement nous avancer audacieusement, conscients que les coryphées sont déjà derrière nous, nous avancer fièrement et sans hésitation vers le Nouveau”.⁶¹ D'ailleurs la synthèse a pu être faite aussi en se basant sur le cézannisme et sur le cubisme, qui ont jeté une lumière nouvelle sur la tradition, ce qui signifie par le truchement de la forme en tant que facteur primaire et dénominateur commun des impulsions contradictoires de toute une décennie.

Mais cette philosophie éclectique n'a pas été la seule à alimenter et sanctionner des penchants vers le traditionnalisme. L'exemple des grands maîtres de l'époque y a contribué: celui de Cézanne et Picasso. Nous n'ignorons pas que Cézanne, partant de sa „petite sensation”, désirait créer „quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées”, qu'il peignait „comme Poussin, mais d'après nature”. Et que Picasso à l'époque de la collaboration avec les Ballets Russes (décor pour *Parade*, *Tricornet*, *Pulcinella*) a abandonné le cubisme en se tournant vers Ingres et sa propre période rose. Cet intervalle ingrien et gréco-romain (qui a parfois plus directement influencé Pilon et Režek), plein d'Arlequins, de prestidigitateurs, de danseuses, de géants — était par des peintres plus prudents interprété comme une rédemption du génie et une orientation pour leur propre attitude. Šumanović par exemple considérait que le grand Espagnol „a fait abstraction de tout aspect de l'objet et de la nature et qu'il peignait l'espace, le rythme des surfaces, la couleur et la matière. C'est un progrès, certes, mais une voie latérale aussi. L'oeuvre d'art consiste en un équilibre parfait du moment subjectif et du moment objectif. Son tableau était trop subjectif. Mais ce chercheur infatigable s'est libéré avec le temps de cet élément aussi, et il a donné des oeuvres uniques, qui peuvent être comparées aux meilleurs oeuvres de Ingres et de Cézanne”. Ces paroles signifient que Picasso est estimé non dans ses oeuvres radicales, mais quand il est „mesuré”, quand il ressemble davantage aux autres qu'à lui-même. Enfin, les exemples des „rénégats” Derain et Severini, et la situation „constructiviste”, „de synthèse”, „objective”, „puriste”, „après-cubiste”, donnait l'impression que l'époque héroïque de l'art moderne est passée et que ce ne sont pas des révélations qui sont à l'ordre du jour, mais plutôt la synthèse de ces découvertes.

Ces raisons historiques, sociologiques, psychologiques et esthétiques font que de nombreux peintres d'avant-garde de chez nous se dirigent du cézannisme, de l'expressionnisme ou du cubisme vers le néoclassicisme ou la tradition en général. Le traditionnalisme semble avoir ressuscité. Il s'est d'ailleurs manifesté déjà à la Ve Exposition d'art yougoslave et avant elle, depuis il est représenté, ne serait-ce que par quelques oeuvres et en certains moments, par Dobrović, Bijelić, Radović, Milunović, Šumanović, Miličić, Job, Konjović, Pomorišac, Nastasijević, Stanojević, Becić, Varlaj et autres.

Après l'aventure cézanniste et cubiste Dobrović a désiré atteindre, grâce à Signorelli, Mantegna, Titien, Tintoret, El Greco, le style monumental, ce que les oeuvres exposées à la Ve Exposition yougoslave ont révélé. Branko Popović a dit à ce sujet qu'il „réunit fructueusement le classicisme serein de la renaissance vénitienne, à l'expressionnisme pathétique et à un tempérament naturaliste puissant”⁶². Ceci s'était déjà manifesté d'ailleurs à son exposition à Belgrade avec Miličić (*Bacchanal*, *Joseph et la femme de Putiphar*, *Pietà*, *Massacre à Šabac*). Ses tableaux ont une

⁶⁰ Slavko Batušić, *Art, tradition et nous, Nova Evropa*, Zagreb, 1921, t. II, p. 626.

⁶¹ Branko Popović, *V Exposition yougoslave à Belgrade, SKG*, 1922, t. VI.

⁶² Miroslav Krleža, *En marge des peintures de Petar Dobrović, Savremenik*, 1921, t. 4, p. 193-205.

„dureté euclidienne”, ce sont des „sculptures résistantes et défiantes comme la pierre” (Krlježa)⁶³. „Possédant le métier de peintre il voit devant ses yeux le grand but: créer l'oeuvre qui serait non l'imitation extérieure de maîtres anciens, mais la synthèse picturale d'un sentiment intérieur puissant” (K. Strajnić).⁶⁴

Jovan Bijelić aborde le réalisme de musée après 1926 et il lui reste fidèle jusqu'à 1929. Nature morte selon le principe des valeurs, aux formes rigoureuses, nus et portraits illustrent une conviction générale d'une manière moins dogmatique (*Nature morte*, 1927).

Le croisement antérieur des surfaces, le développement des plans et la stylisation accentuée des formes sont remplacés par un ensemble plus calme, picturalement plus tendu, aux rythmes continus et à la structure géométrique qui n'est pas à l'épiderme de la toile, mais en sa profondeur, dans ses fondements.

Aussi bien que Dobrović, Šumanović a également adopté le style du „néoclassicisme constructiviste” (K. Strajnić) après le cubisme. On pouvait s'y attendre dès qu'il a fait d'un cylindre une bouteille. Il dominait dans le *Groupe des livres* par ses tableaux à la note pastorale, et Todor Manojlović dit de sa toile *Vendanges* qu'elle „représente une réalisation purement picturale dans le sens de grands maîtres italiens anciens du monumental... Un *Existenzbild* selon l'expression de Jacob Burckhardt, dont le secret réside dans l'effet de l'espace largement développé et dans la plastique puissante des figures géantes. Dans ce réalisme, dans cette impression presque palpable de la scène... réside ensuite tout le pathos, tout le sens du tableau: une affirmation joyeuse de la vie dans son caractère matériel plastique et dynamique.”

Chez Radović cette conception peut être suivie depuis l'*Autoportrait* de 1918, par *Trois Grâces* de 1923, jusqu'au *Portrait du jeune homme au gant* de 1926, quand il passe au naïvisme recherché. Dans cet esprit, sous l'influence des musées, il peindra des nus dans le paysage, des portraits et des natures mortes où, en plus de l'opposition clair-obscur et de la composition, le ton représente la valeur essentielle.

A sa première époque parisienne (1919—1922) et à celle de Zagreb (1922—1926) Milo Milunović adopte la manière classiciste où l'on retrouve le caractère sculptural des formes et la ligne ciselée d'Ingres, autant que la concentration centripète des formes de Poussin vue par le prisme de Cézanne, avec quelques détails de Derain et de Giorgione. Ses tableaux connus de cette époque sont *Nu au miroir* (1921), l'extraordinaire *Bistro — famille de barman* (1922), *Jeunes filles* (1924). Plus tard cette composante de Poussin sera en baisse et celle de Cézanne en hausse, jusqu'au point culminant dans *Nature morte au violon* et *Nature morte à la pastèque* déjà mentionnées. Sibe Miličić, poète et diplomate, n'existe en tant que peintre qu'en cette période. Il conciliait la fermeté à la fragilité, la figure au paysage. A la Ve Exposition yougo-

slave Manojlović constate que „ses couleurs sont abstraites, vitreuses ou émaillées et appliquées d'une manière décorative, selon la loi des coloris chauds et froids. Sa peinture a cherché exclusivement l'effet des maîtres anciens de la mosaïque et de la fresque, dont la composition était plane...⁶⁵

Dans l'oeuvre de Veljko Stanojević, qui a commencé comme impressionniste — on distingue trois époques dont les limites, par un jeu du hasard, sont marquées par ses trois expositions individuelles. L'exposition de 1922 signifie la transition du naturalisme vers une expression plus librement „imaginative”, celle de 1925 — l'évolution vers „la réalité idéalisée”, celles de 1929 — l'abandon de la sphère du traditionnalisme de la troisième décennie, et à plusieurs points de vue aussi des courants essentiels de notre art — le retour à la nature et au naturalisme.

Konjović — dont pourtant le tempérament est la négation pure de tout classicisme — réussit aussi à s'imposer une discipline, et entre 1922 et 1927 il crée quelques tableaux pleins de réminiscences de musées où l'on retrouve Poussin, Ingres, Derain (*Baigneuses de Morava* 1922, *Baigneuses au voilier*, 1913, *Nu de femme de dos*, 1924, *Trois grâces*, 1926).

Ignjat Job appartient à ce cycle par ses tableaux miniatures, narratifs, rêveurs, sur planche, créés dans le village de Kulina sous l'influence de l'ottocento vénitien et de Brueghel — qui mériteraient une étude à part (*Dimanche dans l'île*, 1927, *Cueillette des champignons*, (1925/7. etc.) De grands espaces panoramiques de ces petits tableaux sont remplis de fluides rêveurs et peuplés de figures humaines minuscules, et par ce contrepoint plastique impressionnant une narration lyrique prend des cadres cosmiques.

Becić — après des toiles cézaniennes de 1920—1922 peint également dans cet esprit (*Garçon assis*, *Mirjana*, vers 1923, et surtout *Portrait du sculpteur Ivan Meštrović* en 1926).

Oton Postružnik a également été touché par ce courant, ce qu'on voit dans sa fameuse toile, précédant la *Terre, Genièvre*, 1927.

Tous ces peintres abandonneront également le néoclassicisme ou néotraditionnalisme et seront beaucoup plus connus par ce qu'ils auront créé plus tard.

Seuls les membres du groupe *Zograf* désiraient continuer le traditionnalisme.

ZOGRAF, 1928

Zograf a été préparé dès 1925, mais il n'est fondé qu'en 1928, au moment où le climat prend une autre orientation — justement pour l'en empêcher ou ralentir ce

⁶³ K. Strajnić, *Nova Evropa*, Zagreb, 1925, t. XI, no. 8.

⁶⁴ Todor Manojlović, *V Exposition d'art yougoslave, Misao*, 1922, t. IX, p. 1072.

⁶⁵ Todor Manojlović, *Ibid.*

mouvement. Plus tôt ce n'était pas nécessaire puisque le néotraditionnalisme, malgré ses tendances différentes, restait la dominante et la résultante de la décennie: dans un certain sens les zographes existaient avant la lettre — avant *Zograf*.

Mais dès que notre peinture a commencé à s'éloigner de „l'art éternel” et à s'attacher de plus en plus à Paris, perdant les caractéristiques directes, ou supposées, de son milieu, Vasa Pomorišac et Živorad Nastasijević, sonnant l'alarme, ont brandi le programme du traditionnalisme national, affirmant que la tradition doit faire partie intégrante de notre société, continuation de celle du Moyen Age et aucunement le réflét d'un art étranger, créé dans des conditions historiques totalement différentes. Seules des conditions culturelles, historiques et économiques similaires — a déclaré Pomorišac — devraient donner les mêmes conditions de l'expression artistique, pourtant chez nous ce n'est pas le cas. Ni psychologiquement, ni socialement, ni économiquement, ni historiquement nous ne pouvons trouver de justification à notre attitude. Deux siècles glorieux de Némagnitch nous ont laissé un trésor immense, encore insuffisamment étudié et encore moins utilisé, trésor d'une valeur inestimable du point de vue architectonique ou pictural. Nous avons une grande responsabilité devant l'histoire, devant des générations à venir. Ils nous demanderont où est notre contribution à la culture nationale. Je ne voudrais pas être le prophète aux mauvais présages, mais la voie que notre vie spirituelle a prise, en général et surtout notre expression plastique, ne nous permet pas de croire que notre réponse sera satisfaisante. Notre expression plastique n'a plus de liens avec forces vivantes de notre peuple, il ne puise pas des suc dans des profondeurs anciennes, il n'est pas enraciné, il ne continue pas notre être, mais, coupé de lui, il s'est transporté dans le jardin des autres, pour vivre, comme le lierre, du suc des autres, sans porter de fruits ni au jardin ni aux siens. Bien vrai! La voie que suit notre art plastique contemporain n'est ni la vraie ni la saine voie.”⁶⁶ Reposant sur une telle idée, *Zograf* croit que l'art qui sied à Paris, New York ou Londres, ne sied pas à Belgrade et à Serbie. „Nous n'avons pas besoin de courir derrière des expériences de l'expression occidentale — dit aussi Živorad Nastasijević, compagnon de route de Nastasijević. — Nous avons une énorme tradition plastique dans nos monastères, peu nombreux sont les peuples qui peuvent en dire autant. Notre art doit se référer à la tradition et il doit chercher ses inspirations non dans des galeries et musées du monde mais sur notre sol natal, riche en toutes sortes de motifs”⁶⁷. De même avis que Pomorišac et Nastasijević, Radoje Marković déclare ouvertement en 1924 „qu'il y a encore trop de tendances internationales chez nous dans l'art” et que „l'internationalité de l'art est une conséquence... de l'impérialisme des idées”.⁶⁸

Sans égard au sérieux de la thèse sur la cohérence organique de l'art et de l'ambiance sociale, istorique et culturelle, le programme de *Zograf* a été objectivement conservateur. Dans la discussion sur l'art national, qui dure depuis le début du siècle, il a apporté des idées manifestement rétrogrades et il représentait une diversion, une tentative d'archaïsation, de freinage de l'expansion vers l'universel. Les exemples qu'il citait ne confirmaient pas, mais au contraire, démentissaient ses thèses. Il soulignait comme source de l'art national, et là réside toute l'ironie, précisément un art universel (byzantin) qui a eu sur notre sol une variante nationale authentique, de même d'ailleurs que l'art moderne en avait une. Disant que l'internationalisme de l'art est une conséquence de l'impérialisme culturel occidental, il perdait de vue que justement cet internationalisme et cette universalité ont aboli la primauté occidentale — il suffit de lire Elie Faure, Toynbee ou Malraux pour s'en convaincre — pour la première fois dans l'histoire un masque nègre, une sculpture polynésienne, une icône russe, un tableau naïf sont à pied d'égalité avec des oeuvres issues des milieux européens hautement cultivés, oeuvres qui par inertie — et sous la pression — ont été les seules jusqu'à présent à être considérées comme l'art „vrai” et „grand”.

C'est pourquoi l'orientation vers une culture nationale moderne et autochtone, au moment même de sa création, ne pouvait signifier qu'une régression. Même si les idées du *Zograf* étaient justes dans les détails, elles ne l'étaient pas dans l'essentiel. La tradition s'opposant à l'expérience moderne n'est jamais la tradition prise à la lettre. La peinture des fresques serbes depuis le XII siècle en tant que partie de la suprastructure de la société féodale serbe aurait dû être introduite dans la peinture d'un milieu contemporain aux caractéristiques sociales et économiques très différentes, et ceci, dit au sens figuré, ni par le truchement de Braque ni par le truchement de Chagall. Ainsi *Zograf* lui-même — n'ayant pas saisi la dialectique des interférences culturelles dans le monde et l'évidence que la Serbie contemporaine se sentait plus proche de Paris contemporain que la Serbie ancienne, féodale — a trahi sa propre thèse sur les liens entre l'art et le milieu social. Les membres de *Zograf* — dont les conceptions pendant celle-ci et pendant la quatrième décennie sont isolées et dont les oeuvres sont pleines de motifs anciens, de souvenirs sacrés et périmés, de saints, ce qui souvent les situe hors du temps — ont été Zdravko Sekulić avec ses toiles dures, „comme taillées dans du marbre”, Josip Car, sculpteur Ilija Kolarović et l'architecte Bogdan Nestorović. Mais les plus importants et les plus doués sont ses fondateurs dont certaines oeuvres valent plus que leur idéologie. Ce sont Živorad Nastasijević — qui peint de nombreux portraits stylisés et surtout des paysages de Belgrade, en premier lieu des rues, paysages descriptifs et non expressifs, purs, crispés et rigoureux dans des tonalités de jaune trouble et de brun, sans contrastes plus forts et sans sonorité — et Vasa Pomorišac, qui après les toiles sécessionnistes et expressionnistes, peint des paysages de Paris, des compositions religieuses ou aux thèmes de l'histoire nationale, soit linéaires et schématisées comme celles de

⁶⁶ *Vreme* du 20 février 1941, *Les artistes disent*.

⁶⁷ Interview à *Beogradske opštinske novine*, I, 1941.

⁶⁸ Radoje Marković, Salon de printemps, *Raskrsnica*, no. 21, 1923 et I, 1924.

Nastasijević, soit dans le style des pré-raphaélites ou des maîtres italiens de la haute renaissance. Les zographes renouvellent — et c'est caractéristique — les techniques traditionnelles de la fresque et du vitrail.

FINALE:

VI EXPOSITION YOUGOSLAVE DE 1927;
OBLIK (Forme), 1927, ZEMLJA (Terre), 1929;
ČETVORICA (Les Quatre), 1928, TROJICA
(Les Trois), 1929;
QUATRIEME GENERATION 1928;
NEMOGUĆE (L'Impossible), 1930

C'est dans ce ton néoclassiciste, muséal, traditionnaliste que finit cette époque contradictoire de la peinture constructiviste, et avec elle un temps de bouillonnement. Malgré le *Zograf*, dès 1926 pointent des pousses des convictions nouvelles, contraires.

Si après 1918 l'amour de la lumière a été remplacé par l'amour de la forme, après 1930 l'amour de la forme est remplacé par des buts différents, parmi lesquels le minéral de l'arbitraire géométrique ne figure presque plus. C'est un fait que la Ve Exposition yougoslave à Novi Sad en 1927 a marqué l'évolution et la métamorphose que „le changement de technique devient une chose courante même parmi les meilleurs”.⁶⁹ Ceci est confirmé par les exemples de Šumanović et Milunović. Cette métamorphose des meilleurs a été révélée également par l'Exposition d'automne des peintres et sculpteurs de Belgrade en 1929, exposition qui a inauguré le nouveau pavillon d'art „Cvijeta Zuzorić”, marquant symboliquement la fin d'une époque et le commencement d'une autre. On parle alors de colorisme et de Van Gogh, d'Ernst et Masson, de Freud, de Marx et Breton, de Bergson et Bonnard — mais on ne parle plus de Cézanne, de cubisme, de la peinture constructiviste. Ce changement se manifeste dans tous les centres culturels yougoslaves.

En Slovénie en 1928 apparaît la génération dite quatrième — après *Sava*, *Vesna* et les expressionnistes — sous l'influence directe de Prague et l'influence indirecte de Paris (Miha Maleš, Francé Pavlovec, Mira Pregelj, Olaf Globočnik, Janez Mežan, Nikola Pirnat) qui — quoique ses membres diffèrent entre eux — est tournée vers l'expérimental (Maleš), la métaphore, l'inspiration et la sensation devant le motif (Pavlovec), et orientée plutôt sur Paris et la „peinture pure” que sur l'Allemagne et la vision plastique de la réalité et de l'existence prise dans le miroir convexe intérieur du sujet. L'expressionnisme de la génération précédente se métamorphose ensuite en *Slovenski lik* (1935) et perd sa situation dominante.

A Zagreb, Tabaković et Postružnik exposent des grotesques en 1926. Les groupes sont fondés, notamment celui des *Trois* en 1929 (Babić, Becić, Miše) et *Terre* (*Zemlja*) (Hegedušić, Junek, Tabaković, Postružnik, Grdan, Augustinčić, Mujadžić, Ibler) qui se présente en 1929 au Salon Ulrich. Le premier signifie en fait l'évolution de la forme à la couleur, quoique pas aussi explosive que celle des expressionnistes serbes; il s'agit plutôt de la peinture des miniatures lyriques, des analyses introspectives délicates, des pages arrachées au journal intime, ainsi que du réalisme poétique quelque peu plus ferme. A ce groupe toujours plus large d'intimistes appartient d'ailleurs toute une suite de peintres connus (Miše, Motika, Šohaj etc.) Quoique le plus important, ce groupe n'a ni programme défini, ni même un procédé déterminé. „Nous considérons — dit son protagoniste Krsto Hegedušić — que notre concept plastique — forme simplifiée jusqu'à la synthèse, couleurs locales, coloris francs, surface en contraste avec le volume, excluant l'éclairage et les ombres etc. — signifiera par rapport à l'école dite de Zagreb une nouvelle composante dans notre peinture.”⁷⁰ Brueghel remplace Poussin, Ingres, Lhote, Cézanne, et la peinture engagée dans le sens de la conscience sociale — la peinture de la forme constructiviste pure. Et pourtant *Zemlja* continue dans un certain sens la peinture plane et la forme de la troisième décennie et surtout — il est vrai — dans un autre but, plus précis — but politique et non seulement éthique; il continue aussi la critique aux teintes bibliques des expressionnistes slovènes.

A Belgrade l'épuisement, et puis la disparition de la peinture constructiviste sont surtout visibles dans le cadre du groupe *Oblik* qui, groupant en majorité les membres du *Groupe d'artistes*, apparaît pour la première fois en 1927, justement à la Ve exposition yougoslave de Novi Sad. Au début ses membres sont Branko Popović, Dobrović, Bijelić, Šumanović, Stanojević, Tartaglia, Toma Rosandić, Palavičini, Sreten Stojanović (fondateur), ensuite Radović, Hakman et Aralica (membres permanents). Encore hier semblables, ces peintres deviennent si différents qu'un critique a déclaré avec sarcasme qu'en dehors de la solidarité extérieure, manifestée dans la défense de la liberté créatrice, *Oblik* représente un mélange de divers courants et des valeurs différentes. Depuis l'impressionnisme munichois, par le colorisme français glané ça et là, jusqu'aux épigones de Van Gogh en ce qui concerne la peinture, et de l'expression prago-berlinoise, calmée sous l'égide du métier jusqu'à la forme semi-classique de la renaissance en sculpture! L'éventail idéologique est trop large pour un groupe d'artistes!”⁷¹

Mais sans égard à cette hétérogénéité de styles de *Oblik*, des poétiques et des esthétiques très précises se cristallisent. Belgrade devient un centre surréaliste, connu mondialement. Préparé depuis le début de la décennie (*Putevi*, *Svedočanstva*), le surréalisme se manifeste finalement par l'almanach *Nemoguće* (L'Impossible) où le manifeste de

⁶⁹ S. Stojanović, *La VI Exposition yougoslave à Novi Sad*, Misao, t. XXIX, t. 3 et 4, p. 227, année 1927.

⁷⁰ K. Hegedušić, *Comment fut fondée „Terre”*, *Politika* du 28 février 1965.

⁷¹ Stevan Hakman: *Exposition des peintures, sculptures et de l'architecture du groupe „Oblik”*.

douze poètes et d'un peintre (Radojica Noe Živanović) est publié. Conscients de la „crise de la civilisation”, ils demandent — „sentant qu'une isolation constante spirituelle les sépare de tout ce qui leur est imposé comme vie intellectuelle”, unis par la foi de Breton — une révision complète des normes et des valeurs de l'ordre bourgeois. „S'il n'y avait pas de vent, des araignées couvriraient le ciel de leurs toiles”, c'était leur devise. Fidèles à „l'activité surréaliste” intégrale, ils dessinent, peignent, collent dans leurs „expériences” et enquêtes — à la recherche de l'irrationnel dans le domaine du visuel, utilisant souvent des méthodes du „cadavre exquis” et de la simulation paranoïaque. Ils sont tous préoccupés par la phénoménologie de l'irrationnel — dont dans leur *Projet* ont lucidement écrit Koča Popović et Marko Ristić, par „le degré suprême de l'arbitraire”, pour découvrir par miracle, en un instant, l'homme sombre et mystérieux, noyé dans les conventions et les préjugés. A la fin du mouvement (1932), sous la pression du temps et de la conscience, ils adoptent la lutte révolutionnaire concrète, en tant que méthode plus efficace et indispensable de la révolution, tandis que la majorité renie ses expériences explosives. Elle a suivi l'exemple d'Aragon, et la minorité est restée fidèle à Breton. Le surréalisme serbe est la continuation des impulsions datant des débuts mêmes de la troisième décennie: révolte générale, activation du subconscient et du spirituel, mépris pour la logique formelle et négation presque totale du courant „classiciste” dominant.

L'intimisme et le réalisme poétique, qui attirent de nombreux peintres, viennent en tant que revendication de la vie directe, intérieure et extérieure, avec Aralica, Radović, Tabaković, Čelebonović et Hakman en tête.

Pourtant les têtes de files de la troisième décennie rallient l'expressionnisme coloriste comme choix définitif: les adeptes de la peinture constructiviste d'hier seront aussi ses principaux demolisseurs. Ainsi en 1927 Šumanović fait à Paris le *Bateau ivre*, par son esthétique contraire au *Sculpteur dans son atelier* — aux couleurs franches et à la spontanéité fougueuse. Depuis 1929 Dobrović, Job, Bijelić, Konjović le suivent.

L'ambiance donc change à plusieurs points de vue. Deux événements pour ainsi dire simultanés, en 1929, marquent la fin d'un après-guerre et le début de l'avant-guerre suivant: la crise économique mondiale et la dictature du 6 janvier. L'assassinat de Stjepan Radić par Račić dans l'Assemblée a démolit l'illusion idyllique yougoslave des citoyens libéraux et progressistes. Ce n'est pas un fait du hasard que la VI^e exposition yougoslave soit aussi la dernière; les idéaux de Nadežda, Meštrović et Jakopič ont été trahis. Une crise politique, économique et sociale difficile exigeait des attitudes plus fermes aussi bien dans l'art que dans la vie. Le zénith de la paix a été dépassé, l'existential dominait sur le métaphysique.

Dans l'art on ne se dirige plus du réel vers l'idéal, mais de la réalité à l'individuel. L'idéal tyrannique de l'absolu, qui touchait souvent au conventionnel, un schéma rigoureux du classique, du parfait, la force magnétique du général, la rétrospective historique et la réminiscence

sont très souvent remplacés par des pulsations de la sensibilité contemporaine, par l'élan vital qui se manifeste au contact de la nature. Des figures cristalloïdes, paysages ou natures mortes sont remplacés par des visions tourmentées, éoliennes, ou bien intimement vécues et spiritualisées. Une époque s'est terminée, presque cyniquement — sur des connaissances approfondies qui l'ont précédée.⁷²

Dans le sens esthétique, le prestige de „l'homme d'études” de Aleksić, ou du „savant”⁷³ de Krleža, le rôle de l'intention préalable à la création, ont été ébranlés au profit de l'homme de l'imagination, du sentiment ou de l'action.⁷⁴ On croit de plus en plus que „créer avec le don de l'art signifie se laisser porter aux instincts puissants de la vie”, que „la question du don créateur n'est ni question d'intellect ni question de raison. Les vérités vitales sont découvertes dans des moments d'émotion, qui ne sont pas de caractère purement raisonneur, et des vérités artistiques jaillissent plutôt du subconscient, des passions troubles et secrets corporels, très souvent des instincts impurs et sentiments fous, et presque toujours contrairement aux raisons, violemment et primairement comme la fièvre”⁷⁵. Les surréalistes sont pourtant pour le merveilleux, non pour la logique, pour la méthode de la simulation paranoïaque et du simulacre. L'expérience n'est plus totalisée — elle est particularisée. Quel contraste à ce que Dragan Aleksić et Rastko Petrović écrivaient et croyaient après la guerre! La tendance éclairée, constructive, celle d'une peinture de synthèse qui pourrait intégrer tous les pouvoirs de l'homme grâce à de nouvelles découvertes de nouveaux impératifs, — est remplacée par une tendance trouble vers l'abandon vertigineux au bruit sourd de son propre sang et au néant de sa propre existence. La réflexion et le concept ne sont plus estimés, „la discipline de ses propres forces”, „l'éducation de son tempérament” non plus. On ne croit même plus qu'„une nouvelle méthode d'observation paraît toujours plus cérébrale”⁷⁶.

Cette nouvelle idéologie change tout à fait le processus créateur lui-même: dans son cours on tend plutôt vers la découverte de l'ignoré que vers la réalisation du conçu. En tant que schéma initial ou le *Kunstwollen* de Riegl, l'intention dans l'art de la III^e décennie a presque jusqu'à sa fin dirigé l'instinct créateur et le procédé, quoique sa négation fomentait dans ses propres entrailles. L'acte créateur et l'oeuvre sortaient d'elle, le but imaginé différait peu du résultat réalisé, l'espace des jeux, des élans subits, de la fantaisie, du hasard, des „forces obscures” a été considérablement réduit. L'action n'avait pas de chance de dépasser le rationnel et de donner naissance à l'idée nouvelle, car les moyens plastiques étaient dictés presque sans

⁷² On a longtemps eu l'impression qu'intervalle des erreurs et expériences a été inutile. Cette impression est confirmée par le fait que les oeuvres de la peinture constructiviste ne peuvent d'habitude pas être vues dans des expositions de musées ou galeries et que même les protagonistes ont honte de cette époque.

⁷³ Miroslav Krleža, *En marge des peintures de P. Dobrović, Savremenik*, Zagreb 1921, I, 4.

⁷⁴ Quoique la peinture socialement engagée l'ait continué, dans un autre sens, il est vrai.

⁷⁵ Préface aux *Motifs de Podravina* de Krsto Hegedušić.

⁷⁶ Rastko Petrović, *Sava Šumanović et l'esthétique du trop réel dans l'art nouveau, Savremenik*, Zagreb 1921.

possibilité d'opposition par l'intention consciente préalablement cristallisée: le peintre était „le tailleur de diamants” de Jacob. En raison de sa suprématie accentuée sur la sensibilité, de bons peintres faisaient parfois des peintures sans vie, froides. Car la peinture constructiviste, fascinée par le général et l'idéal — le principe de l'identité subjective non seulement n'était pas décisif, il était même indésirable. Les choix de ses adeptes n'étaient pas ancrés dans leur personnalité intime autant qu'elles étaient ancrées dans la connaissance et l'ambiance générale, dans les principes et les possibilités plastiques. C'est ce qui expliquerait une si grande flexibilité et leurs volte-faces. La passion du supra-personnel a été en fait une expression particulière, paradoxe du romantisme révolutionnaire des années d'après-guerre. Dans la troisième décennie — qui mériterait d'être appelée époque — la couleur de l'époque est plus visible que la couleur de la personnalité de l'artiste; on tendait vers le schéma, vers le type culturel et historique. Mais en niant le subjectif, on niait souvent la perception pure, la vision directe, l'impératif de la vie intense et „attentive”, l'auscultation du monde et de son propre être en lui. Pour des raisons supérieures, dans le désir d'approcher l'essence immanente de l'art, de la nature et de l'homme, le besoin et la possibilité de participer dans le direct, dans le réel, n'ont pas été admis. On n'entrait dans la réalité que par la conscience, par la connaissance et non par l'intuition. L'imagination — c'était la règle — ne précédait pas un modelage intentionné de l'idée. On pourrait dire, en tenant compte de la répartition-clé de Croce, que la connaissance logique, qui crée des concepts, a été dans la peinture constructiviste beaucoup plus nette que la connaissance intuitive qui crée des images et que la forme, suivant encore une distinction de Focillon, passait rarement de l'état de la nécessité dans l'état de liberté. La troisième décennie a, en un mot, mis de nouveau à

l'épreuve la volonté, l'intelligence et la contemplation en tant que puissances classiques de la création et du besoin actuel. Sans égards à de nombreux échecs, elle a à ses débuts donné radicalement l'autonomie à la forme d'art, en la préparant en même temps pour des messages existentiels et métaphysiques, et a donné une idéologie des plus émouvantes et des plus inspiratrices. Dans le procédé créateur elle a introduit le conceptuel dont l'absence n'est pas imaginable dans la création contemporaine — étincelle dialectique de la sensibilité et de la connaissance — et la construction, la synthèse dont l'absence dans la civilisation industrielle serait inacceptable. La quatrième, par contre, mettra l'accent sur le sentiment, le tempérament, l'intuition et le poétique, sur le subconscient et l'irrationnel, sur la spontanéité et la force. Au début de la troisième décennie le peintre a été loin, et au début de la quatrième — près d'une pensée de Michaux disant que l'intention tue l'art. L'intention sera refoulée, les problèmes du domaine de la psychologie moderne de la création seront ainsi plus nombreux que ceux des rapports nouveaux de l'artiste avec la réalité extérieure et intérieure. Quoique jamais subordonnée, l'intention — en tant que facteur décisif dirigeant la sensibilité et étant son revers — devra attendre une trentaine d'années pour trouver de nouveau son expression au début de la sixième décennie, dans le cadre du groupe d'*Exat* de Zagreb, du *Groupe de Décembre* de Belgrade, et de l'aventure géométrique abstraite de Stane Kregar, ou bien, dans la variante muséale, zographique, néoclassiciste et traditionaliste des écoles surréalistes de Belgrade et de Zagreb (mais sous une forme tout à fait nouvelle et dans un contexte historique et culturel très différent), s'élevant sur des bases des connaissances sociales et scientifiques nouvelles: en tant qu'irrationnel rationnellement motivé, paranoïa simulé, ou bien, par contre, comme „beauté rationnelle”, programmée et objective.

INDEKS IMENA

- Ajnštajn Albert (Einstein Albert) 19, 43
 Aksentović Teodor (Axentowicz Teodor) 75
 Aleksić Dragan 9, 12, 13, 16, 19, 20, 38, 42, 46, 60, 61, 67, 68, 80, 89
 Aleksić Stevan 92
 Ambrozić Katarina 82
 Andrejević-Kun Đorđe 22, 66
 Andrić Ivo 10, 11, 59
 Anđeliko fra Đovani (Angelico fra Giovanni da Fiesole) 30
 Apoliner Gijom (Apollinaire Guillaume) 19, 21, 43
 Aragon Luj (Aragon Louis) 9, 11, 37, 65
 Aralica Stojan 17, 25, 37, 45, 59, 60, 64, 65, 85, 97, 102
 Arambašić Dragomir 75, 77
 Arhipenko Aleksandar 16, 46, 60, 62, 101, 103
 Aron Rejmon (Aron Raymond) 9
 Arp Hans (Arp Hans, Jean) 8, 12, 13
 Auer Robert 23
 Augustinčić Anton 37, 63, 64, 65, 93
 Ažbe Anton 100
- Babić Ljubo 17, 23, 28, 37, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 94, 95, 97, 100, 102, 103, 104, 105
 Bačić Radoslav 74
 Bah Oto Karl (Bach Otto Karl) 27
 Bal Hugo (Ball Hugo) 12
 Banica Svetislav 77
 Baričević Doris 20
 Bartulica Milostislav 73, 74, 86
 Bartulović Niko 80
 Bašičević Dimitrije-Mića 23, 70
 Batušić Slavko 28, 31, 67, 70, 73, 74, 75, 79, 81, 85, 86, 87, 94, 95, 98, 101, 104
 Becić Vladimir 10, 17, 20, 21, 23, 33, 34, 37, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 73, 74, 75, 84, 86, 95, 105
 Begović Milan 59
 Bejkn Frensis (Bacon Francis) 14
 Bekman Maks (Beckmann Max) 29
 Beljanski Pavle 33, 70
 Beraković Dragan 64
 Bergson Anri (Bergson Henri) 37
 Bešević Nikola 17
 Bešević Petar 80
 Biblić Dragan 60, 67, 74, 79
 Bijelić Jovan 9, 11, 16, 17, 21, 22, 23, 27, 31, 33, 37, 43, 44, 45, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 75, 76, 77, 85, 96, 105, 106
 Bilerova Vera 62
 Birola Gvidon 29
 Blagojević Nenad 81
 Blašar Marija (Blanchard Marie) 24
 Blok Aleksandar 14
 Bonar Pjer (Bonnard Pierre) 37
 Bonifačić Antun 103
 Božičković Olga 90
 Brak Žorž (Braque Georges) 21, 26, 35
 Bratanac Jakov 104
 Bregar Franc 91
 Breton Andre (Breton André) 9, 11, 12, 37, 65
 Brojgl Piter (Brueghel Peter) 34, 37
 Bucik August 61
 Bučar Romeo 68, 83
 Bukovac Vlaho 44, 75, 81, 82, 93
 Burkhart Jakob (Burckhardt Jacob) 23
 Bužan Joso 98
- Cankar Isidor 31, 53, 54, 56, 59, 68
 Car Bogumil 58
 Car Josip 36, 64, 87
 Car Marko 68
- Cara Tristan (Tzara Tristan) 8, 12, 61
 Cesarec August 42, 68
 Cota Franc 61, 81
 Cotić Viktor 17
 Crnčić Menci Klement 17, 73, 74, 80, 82, 95, 97
 Crnjanski Miloš 9, 11, 14, 60, 69, 75, 76, 77
 Cvetišić Vjekoslav 79
 Cuderman Stane 64
- Čačinović Luj 60, 67, 77
 Čadević Milica 24
 Čelebonović Aleksa 70, 76
 Čelebonović Marko, 5, 37, 85, 91, 102
 Celestini Celestino (Celestini Celestino) 91
 Černigoj August 25, 53, 63, 76, 77, 106
 Čikoš-Sesija Bela (Csikos-Sessia Bela) 17, 73, 74, 82, 101
 Čopić Špelca 70, 92
 Čuka Zoltan 69
- Čelić Stojan 80
 Čipiko Ivo 59
- Dante Aligieri (Dante Alighieri) 14
 Davidič Oskar 65
 David Zak-Luj (David Jacques-Louis) 32
 De Kiriko Đordo (Chirico Giorgio di) 8, 23, 75, 99
 De Tuoni Dario 92
 Deanović Mirko 73
 Dedinac Milan 11, 61
 Delak Ferdo 76, 77, 92
 Delale Ivo (Delalle Ivo) 99
 Delone Rober (Delaunay Robert) 16, 46, 60, 62, 63
 Denegri Jerko 70
 Deren Andre (Derain André) 22, 25, 29, 32, 33, 34
 Deroko Aleksandar 11
 Dezbur Teo van (Doesburg Theo van) 8
 Difi Raul (Dufy Raoul) 80
 Diks Oto (Dix Otto) 29
 Dimitrijević Mladen 11
 Dišan Marsel (Duchamp Marcel) 12
 Djagiljev Sergej Pavlovič 8
 Dobida Karel 25, 55, 56, 67, 68, 69, 74, 76, 77, 82, 83, 91, 92, 100
 Dobrović Nikola 64, 66, 77, 78, 85
 Dobrović Olga 6, 25, 106, 107
 Dobrović Petar 9, 11, 17, 18, 21, 24, 25, 27, 32, 33, 37, 43, 44, 45, 48, 55, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 75, 77, 78, 85, 86, 94, 106, 107
 Dolinar Lojze 60, 61, 62, 65, 77
 Dorival Bernar (Dorival Bernard) 25
 Draganić Josip 78, 79, 85, 86, 93, 98, 102, 103, 104
 Dragović Vuk 80
 Drainac Rade 9, 75, 88, 89, 93, 96, 99
 Dučić Jovan 33, 86, 96
 Dujmić Jožo 6, 113
 Dvoržak Maks (Dvorak Max) 31, 49, 52
- Dakometi Augusto (Giacometti Augusto) 85, 99
 Đorđević Dragoslav 90
 Đordone (Giorgio da Castelfranco, detto il Giorgione) 33
 Đuel Edvard Alden (Jowell Edward Alden) 79
 Đukić Anica 86, 98, 103
 Đurđević Stamenko 68
 Đurić Milenko 17, 63, 64, 68, 85
- El Greko (El Greco, Domenico Teotokopulos) 33
 Elijar Pol (Eluard Paul) 9, 12, 65
 Engr Žan Ogist Dominik (Ingres Jean Auguste Dominique) 17, 18, 27, 32, 33, 34, 37
 Erenburg Ilja 9, 16, 60
 Ernst Maks (Ernst Max) 8, 12, 37
- Fajninger Lajonel (Feininger Lyonel) 8
 Fels Floran (Fels Florent) 16, 60, 67, 98
 Fidler Konrad (Fiedler Konrad) 49
 Filakovac Vladimir 75
 Finci Eli 95
 Firens Paul (Fierens Paul) 82, 98
 First Valter (Fuerst Walter) 73
 Flögel Slavko 109
 For Eli (Faure Elie) 35
 Foretić Vinko 62
 Fosion Anri (Focillon Henri) 26, 39
 Frene Rože de la (Fresnaye Roger de la) 24
 Friez Oton (Friesz Othon) 25
 Frojd Sigmund (Freud Sigmund) 11, 37
 Fužita Cuguharu (Foujita Tsugouharu) 16, 63

- Gaber Ante 92
 Gabo Naum 9, 16, 18
 Gagro Božidar 23, 70
 Galogaža Slobodan 59
 Gamulin Grga 70, 80, 82, 94, 100
 Gaspari Maksim 17, 29
 Gecan Vilko 9, 16, 17, 28, 29, 50, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 78, 79, 101, 102, 104, 107
 Gen Žak (Guennes Jacques) 98
 Gladky Sergej 98
 Glez Alber (Gleizes Albert) 16, 62
 Globočnik Olaf 37
 Glumac Sergije 24
 Gogen Pol (Gauguin Paul) 21, 77
 Gol Ivan (Goll Ivan) 14, 60, 67
 Golubović Miloš, 17, 46, 59, 62, 64, 88, 89, 92
 Gončarova Natalija 66
 Gorenčević Iljko (Lav Grün) 13, 47, 48, 49, 67, 68, 77, 82, 83, 84
 Gorjup Josip 63
 Grbić Dragoslav 70, 91
 Grdan Vinko 37, 62, 63, 79, 93, 107
 Greber Hajnrih (Greber Heinrich) 87
 Gri Huan (Gris Juan) 21, 25
 Grinevald Matijas (Grünewald, Mathis Gothart Nithart) 31
 Grohar Ivan 9, 23, 59, 63
 Gromer Marsel (Gromaire Marcel) 25, 27, 30
 Gros Georg (Grosz Georg) 29
 Grum Željko 97
 Gvajc Anton 17
- Habaduš Rudolf 97
 Haberman Hugo (Habermann Hugo) 74, 78, 84
 Hakman Kosta 37, 63, 65, 69
 Hakman Stefan 74, 76, 78, 81, 84, 89, 90, 93, 94, 95, 100, 102
 Hausler Karlo 97
 Hegedušić Krsto 37, 38, 64, 65, 86, 93, 96
 Hejda Jurij 92
 Hekel Erik (Haeckel Erik)
 Hergešić Ivo 73, 74
 Herman Oskar 28, 59, 60
 Herterih Ludvig (Herterich Ludwig) 74, 78, 93, 97
 Hildebrand Adolf 49
 Hilsenbek Rihard (Huelsenbeck Richard) 12, 13
 Hjum Semjuel (Hume Samuel) 73
 Hlebnikov Velimir 16
 Hofer Karl 29
 Horvat Josip 73, 74, 86
 Hristić Stevan 10, 59
 Humo Hamza 85, 89
- Ibler Drago 37
 Ibsen Henrih (Ibsen Henrich) 9
 Iličić Jovanka 11, 98
 Ilijčić Stjepan 101
 Ivanović Ljubomir 17, 47, 61, 62, 63, 64, 87, 88, 90, 92, 95
 Iveković Oton 17, 23, 80, 97, 100
- Jakac Božidar 17, 30, 59, 61, 62, 63, 64, 65
 Jakopič Rihard 9, 23, 29, 38, 52, 53, 92
 Jama Matija 9, 23, 52
 Janevski Jan Karel 75
 Janković Dušan 17, 27, 60, 61, 62, 79, 80, 107
 Janković Milica 87
 Jiroušek Antun 103
 Jiroušek Vesna 86
 Job Ignjat 23, 33, 34, 37, 62, 63, 65, 80, 107
 Jonić Velibor 74, 75, 77, 78, 80, 87, 90, 96, 98, 99, 101, 103
 Josić Mladen 61, 63, 75
 Jovanović Đoka 61, 87, 89
 Jovanović Đorđe 65
 Jovanović Slobodan 59
 Junek Leo 29, 62, 65, 80, 81, 107
 Jung Izidor 22, 97
 Jurišić Petar 101
 Jurković Vinko 78, 79, 97, 101, 102, 103
- Kandinski Vasilij 8, 9, 16, 18, 22, 27, 29, 46, 50, 62, 68, 88, 100
 Kant Emanuel (Kant Emmanuel) 14, 50
 Kara Karlo (Carrà Carlo) 23, 99
 Kara Ljudevit 78, 79, 84, 98, 101, 102, 103, 104
 Karalić Predrag 76, 78, 88, 89, 90, 93, 96
 Karmelić Đorđo (Carmelich Giorgio) 92
 Kašanin Milan 25, 42, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 69, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104
 Kelemen Boris 100
 Kirin Vladimir 101, 103
- Kisling Moiz (Kissling Moïse) 3, 98
 Kle Paul (Klee Paul) 8
 Kljaković Jozo 58, 59, 61
 Knir Hajnrih (Knirr Heinrich) 74, 90, 97
 Kokoška Oskar (Kokoschka Oskar) 8, 29
 Kolaković Vasilije 93
 Kolarić Miodrag 86
 Kolarović Ilija 36, 64, 87
 Konjović Milan 6, 9, 23, 24, 25, 27, 31, 33, 34, 37, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 81, 107, 108
 Korbizje (Charles Edouard Jeanneret, le Corbusier) 8, 24
 Korolija Mirko 10
 Korunović Momir 68
 Kos Gojmir Anton 17, 22, 53, 63, 64, 64, 77
 Kos Ivan 62
 Kos Tine 64
 Kostić Đorđe 65
 Kosor Josip 10
 Kosovec Stanko 91, 92
 Kovačević Božidar 99
 Kovačević Ferdo 17, 80, 87, 92, 93
 Kovačević-Tajčević Sonja 24, 25, 63, 64, 65, 82, 108
 Kralj France 6, 9, 17, 23, 29, 30, 53, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 82, 83, 108
 Kralj Tone 9, 17, 23, 29, 30, 53, 55, 60, 62, 64, 65, 68, 82, 83, 108
 Kraljević Miroslav 23, 29, 48, 50, 59, 60, 63, 74, 83, 84, 101, 108
 Kregar Rado 91
 Kregar Stane 39
 Krenedić Kazimir 79, 98, 102, 103
 Krizman Tomislav 59, 63, 78, 102, 104
 Križanić Petar 28, 74, 78, 85, 86, 87, 91, 97, 98, 101, 102, 104
 Krklec Gustav 9, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104
 Krelža Miroslav 33, 38, 42, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 86, 90, 97, 98, 99
 Kroče Benedeto (Crocce Benedetto) 39
 Krstić Đorđe 17, 31
 Kršić Jovan 89
 Kršinić Frano 60, 61, 62, 65
 Kršinić Petar 78
 Kršnjavi Iso 73, 84
 Kržišnik Zoran 70, 92, 101
 Kujačić Mirko 65, 100
 Kulundžić Zvonimir 67, 68, 93
 Kurbe Gistav (Courbet Gustave) 90
 Kušan Vladislav 69, 87
- Ladović Josip 79
 Lagarić Pavle 75, 77, 91
 Lahman Ivo 80
 Lajbl Vilhelm (Leibl Wilhelm) 23, 90
 Lalo Sarl (Lalo Charles) 9
 Langi Emil (Langui Emile) 19
 Lazarević Branko 42, 67, 87, 93
 Lenoar Marsel (Lenoir Marcel) 84, 95
 Lenjin Uljanov Vladimir Ilijič 8, 11
 Leže Fernan (Léger Fernand) 16, 21, 63
 Ličenoski Lazar 22, 65, 84, 85, 109
 Ličenoska Zoe 6, 109
 Lideke Hainc (Luedecke Heinz) 77, 92
 Lisicki El Lazar (Lissitzky El Lazar) 9, 16, 46, 62
 Livadić Branimir 64, 84
 Lokar Danilo 6, 111
 Loransen Marija (Laurencin Marie) 24
 Lori Leon Marten (Loris Léon Martin) 99
 Los Adolf (Loos Adolf) 60
 Lot Andre (Lhote André) 16, 18, 24, 25, 26, 37, 63, 76, 81, 90, 93, 94, 97
 Lovrić Božo 77, 81, 83, 92, 99
 Ložar Rajko 56, 83, 92
 Lubarda Petar 5
 Lučev Ivan 24
 Lukić Živojin 64, 92
 Lukota Jozef (Loukota Josef) 91
 Lunačarski Anatolij Vasiljevič 15, 60
 Lunaček Vladimir 73, 74, 78, 81, 84, 85, 89, 94, 97, 98, 102, 101, 103, 104
- Majakovski Vladimir 7
 Majer Vjekoslav 98
 Majksner Rudolf (Maixner Rudolf) 104
 Mal Josip 79, 101, 103
 Malarme Stefan (Mallarmé Stéphane) 11
 Maleš Miha 37, 56, 63, 64
 Malro Andre (Malraux André) 35
 Maljević Kazimir 8, 15, 16, 25, 60

- Mane Eduar (Manet Eduard) 23, 44
 Manojlović Kosta 10, 59
 Manojlović Todor 9, 10, 17, 27, 31, 33, 34, 36, 45, 46, 47, 59, 67,
 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 99, 92,
 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103
 Mantenja Andrea (Mantegna Andrea) 33
 Maraković Ljubomir 87, 94
 Marinetti Tomaso (Marinetti Tommaso) 16, 60
 Marinković Ana 10
 Marjanović Milan 79
 Mark Franc (Marc Franz) 8, 22, 27
 Marković Danica 10
 Marković Radoje 35, 68, 75, 77, 80, 85, 87, 98, 99, 100, 103
 Marks Karl (Marx Karl) 37
 Marolt Marjan 56
 Martinoski Nikola 10, 65
 Mason Andre (Masson André) 37
 Matić Dušan 11, 65
 Matis Anri (Matisse Henri) 21
 Matoš Antun Gustav 73, 74, 84
 Mazalić Đoko 60, 65, 75, 85, 95, 109
 Menaše Luc 70, 91
 Menaše Ljerka 70, 92
 Mesarić Kalman 73, 79, 103, 104
 Mesesnel France 54, 55, 59, 68, 69, 70, 79, 91, 92, 99, 101, 104
 Meštrović Ivan 9, 38, 43, 47, 50, 51, 59, 60, 61, 62, 63
 Mežan Janez 37
 Micić Ljubomir 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 26, 27, 28, 35, 42, 46, 60,
 61, 65, 67, 68, 75, 78, 98, 99, 102
 Mihičić Andro-Vid 81
 Mikelandelo Buonaroti (Michelangelo Buonarroti) 21
 Mikuž Stane 91
 Milčinović Andrija 73, 78, 101, 103, 104
 Miličević Kosta 9, 10, 17, 23, 59, 84
 Miličić Josip-Sibe 9, 10, 17, 27, 33, 34, 60, 61, 67, 75, 77, 85, 98,
 109
 Milojević Miloje 10, 59
 Milosavljević Predrag-Peda 76
 Milovanović Milan 10, 23, 58, 59, 60, 88, 89, 92
 Milunović Milo 9, 20, 21, 22, 23, 33, 37, 43, 45, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 68, 85, 86, 98, 102, 103, 109
 Miljković Aleksandar 91
 Miše Jerolim 17, 21, 23, 37, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 73, 74, 76,
 77, 78, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102,
 103, 104, 109
 Mišo Anri (Michaux Henri) 39
 Mitrović Milivoje 103
 Modigliani Amedeo (Modigliani Amedeo) 8, 60
 Moholji-Nadž Laslo (Moholy-Nagy László) 9, 16, 46, 62
 Mole Vojislav 53, 54, 68
 Molijer Zan Batist (Molière Jean Baptiste) 14
 Mondrian Pit (Mondrian Piet) 9
 Mone Klod (Monet Claude) 21
 Morasi Antonio (Morassi Antonio) 91, 92
 Motika Antun 37
 Mujadžić Omer 37, 62, 63, 65, 66, 87, 93, 94, 110
 Munh Edvard (Munch Edvard) 18, 28
 Mužat Marko 17, 87, 89, 95
 Mušić Marjan 17
- Nastasijević Momčilo 74, 76, 83, 93, 94, 95, 96, 100, 102
 Nastasijević Živorad 17, 27, 33, 35, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 77, 85,
 87, 88, 90, 110
 Nedeljković Milan 10
 Nehajev Cihlar Milutin 69, 74, 78, 87, 98, 99, 101, 102, 103, 104
 Nestorović Bogdan 36
 Niče Fridrih (Nietzsche Friedrich) 21, 50
 Nikolajev Mirko Kus 73
 Nikolić Branko 103
 Nikolić-Podrinski Vera 24, 58
 Nikolovski Antonije 85
 Novak Vesna 84
 Novaković Boško 80, 97, 101
 Novotni Kamil (Novotny Kamil) 81
- Oblak Radoslav 74
 Obrovski Jakuv (Obrovsky Jacuv) 91
 Olivje Andre de (Olivier André de) 99
 Ozenfan Amede (Ozenfant Amédée) 8, 24
- Padovan Ante 81
 Palavičini Petar 9, 37, 43, 60, 61, 62, 63, 65, 87, 99
 Pandurović Sima 10, 59
 Panić Draga 70
 Panić-Surep Milorad 89
 Pankijević Juzef (Pankiewicz Jusef) 75, 88
- Parać Vjekoslav 65
 Parmačević Stjepan 79
 Pasarić Ivo 73
 Pasternak Boris 16
 Pavlovec France 37, 65
 Pavlović Barili Milena 65
 Pavlović Boža 77, 81, 86, 98, 103
 Pavlović Leposava 90
 Pehštajn Maks (Pechstein Max) 73
 Peić Matko 73, 75, 95
 Pere Benžamen (Péret Benjamin) 12, 65
 Perić Jefto 65, 79
 Permeke Konstant (Permeke Constant) 30
 Perušek Gregor (Prusheck Gregory Harvey) 30, 88, 110
 Petrov Mihailo 9, 12, 14, 16, 17, 21, 24, 27, 35, 37, 46, 47, 60, 61,
 62, 63, 65, 66, 68, 69, 76, 77, 79, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 94,
 96, 98, 99, 102, 103, 110
 Petrović Miodrag 17
 Petrović Nadežda 9, 15, 23, 29, 31, 38, 41, 42
 Petrović Rastko 7, 9, 11, 14, 16, 19, 26, 27, 38, 42, 45, 47, 49, 50,
 60, 62, 68, 69, 75, 77, 85, 86, 87, 98, 99, 110
 Petrović Roman 10, 17, 58, 59, 60, 61, 65, 89, 111
 Petrović Veljko 68, 69, 90
 Petrović Zora 17, 24, 25, 63, 64, 65, 89, 99, 111
 Pezner Nikola 9, 16, 18
 Pijade Moša 11, 21, 67, 70, 73, 74, 76, 85, 90, 91, 93, 95, 111
 Pikabija Francis (Picabia Francis) 12
 Pikar-le-Du Zan (Picart-le-Doux Jean) 96
 Pikaso Pablo (Picasso Pablo) 8, 9, 11, 16, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29,
 30, 32, 54, 63
 Pilon Venio 17, 23, 30, 32, 53, 55, 61, 62, 63, 64, 67, 91, 92, 98,
 103, 111
 Pilković Dora 76, 80, 82, 85, 88, 93, 90, 96, 100
 Pirnat Nikolaj 37, 62
 Plančić Juraj 61, 64, 65
 Polić Nikola 28, 78, 99, 101, 102, 104
 Poljakov Nikola 89, 95
 Poljanski Branko-Virgil (Branislav Micić) 12, 13, 16, 24, 60, 61, 65, 69
 Pomorišac Vasa 27, 33, 35, 46, 63, 64, 69, 76, 87, 88, 89, 92, 93,
 94, 111, 112
 Pomorišac Smiljka 6, 111, 112
 Popović Bogdan 31, 59, 67, 68, 75, 77, 85
 Popović Branko 10, 21, 23, 29, 33, 37, 43, 44, 45, 47, 59, 62, 63, 67,
 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93,
 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 112
 Popović Divna 6, 112
 Popović Đorđe 70, 76
 Popović Koča 37, 65
 Popović Sava 9, 19, 42, 67
 Popović Vukica 95
 Postružnik Oton 24, 34, 37, 63, 65, 79, 93, 112
 Potokar Tone 94
 Prajsler Kurt (Preissler Kurt) 78, 102
 Prampolini Enriko (Prampolini Enrico) 23, 62, 91, 99
 Predić Milan 74
 Predić Rade 99
 Pregelj Mira 37
 Prijatelj Kruno 80, 84
 Prodanović Milica 6, 110
 Protić B. Miodrag 70, 76, 78, 80, 82, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 96,
 97, 99
 Pusen Nikola (Poussin Nicolas) 17, 18, 20, 21, 22, 24, 31, 32, 33,
 34, 37, 68
 Pušić Marija 70
 Putar Radoslav 70
- Rac Stanko 76, 79, 86, 87, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103
 Račić Josip 23, 50, 58, 74, 84
 Rački Mirko 58, 59, 98
 Radica Bogdan 74, 83, 91
 Radić Stjepan 38
 Radović Ivan 17, 24, 25, 26, 27, 33, 37, 47, 59, 61, 62, 63, 64, 65,
 76, 89, 94, 95, 112, 113
 Rafael Sanzio (Raffaello Sanzio) 33
 Regame Rejmon (Regaméy Raymond) 81
 Rej Man (Ray Man) 12
 Rejnal Moris (Raynal Maurice) 81, 82
 Rembo Artur (Rimbaud Arthur) 11
 Reti Istvan (Réti István) 94
 Reverdi Pjer (Réverdy Pierre) 11
 Režek Ivo 29, 32, 62, 63, 64, 73, 74, 86, 95, 98, 113
 Ribemon-Desenj Zorž (Ribemont-Dessaignes Georges) 12, 13
 Rid Herbert (Read Herbert) 7
 Rigl Alojz (Riegl Alois) 31, 39, 49
 Rihter Hans (Richter Hans) 12
 Ristić Marko 11, 37, 61, 65
 Ristić Vera 91

- Rišar Eli (Richard Elie) 81
 Rjepin Jefimović Ilja 89
 Rodčenko Aleksandar 8
 Rokсандić Sima 59
 Rosandić Toma 6, 37, 47, 58, 59, 62, 65, 99
 Rozić Vladimir 80
 Rupčić Luka 103
 Ružička Kamilo 25, 62, 64, 65, 66, 95, 113
- Sad Alfons Fransa, Marki de (Sade Alfonse François, Marques de) 15
 Samokovlija Isak 85, 89
 Savić Joca 74, 75, 86, 97
 Sefor Mišel (Seuphor Michel) 16
 Sekulić Zdravko 36, 64
 Sekulić Isidora 59
 Selesković Momčilo 18, 27, 42, 67, 75, 77
 Sera Zorž (Seurat Georges) 21, 50
 Sever Ivo 102
 Severini Đino (Severini Gino) 32
 Sezan Pol (Cézanne Paul) 18, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 44, 40, 68, 79, 85
 Sinjoreli Luka (Signorelli Luca) 18, 25, 33
 Simić Zorica 76
 Sirvaž Leopold (Survage Leopold) 16, 60
 Smrekar Hinko 29
 Sofiči Ardengo (Soffici Ardengo) 23
 Sovadž Marsel (Savage Marcel) 81
 Stanojević Veljko 17, 23, 27, 33, 34, 37, 44, 61, 62, 63, 65, 75, 76, 93, 95, 96
 Stelè France 29, 52, 53, 54, 68, 69, 70, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 99, 101, 103
 Stelè Melita 91
 Sternec Matej 17, 52, 59, 63
 Stevanović Borivoje 17, 61, 64, 93, 95
 Stevanović Momčilo 24, 64, 70, 99
 Stijović Risto 62, 64, 66, 77, 78
 Stiplovšek Franjo 62
 Stojanović Sreten 11, 33, 37, 43, 47, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 74, 76, 78, 80, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 96
 Strajnić Kosta 21, 32, 33, 42, 68, 69, 73, 77, 81, 84, 93, 98
 Strzygovski Josef 47
 Studin Marin 48, 59, 61, 64
 Stupar Radomir 6, 111
 Supo Filip (Soupault Philippe) 12
 Sutin Haim (Soutine Chaïm) 66
- Šagal Mark (Chagall Marc) 8, 16, 35, 63
 Šantel Avgusta 17
 Šantel Saša 17, 27, 29, 91
 Šar Rene (Char René) 65
 Šaršun Serž (Charchoune Serge) 62
 Šeferov Vilko 17
 Šekspir Viljem (Shakespeare William) 14
 Šerban Milenko 6, 24, 25, 63, 64, 96, 113
 Šeremet Ivo 63, 66
 Šijanec France 29, 30, 69, 70, 77, 83, 88, 92, 101
 Šimić Antun Branko 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 47, 49, 50, 51, 62, 67, 68, 70, 73, 78, 84, 98, 99, 101, 102, 103, 104
 Šimunić Nada 84
 Škerl Silvester 76, 83
 Škreblić Ljubo 68, 91
 Šnajder Artur (Schneider Artur) 73, 84
 Šohaj Slavko 37
 Šrepel Ivo 69, 73, 97
 Štajner Milan (Steiner Milan) 23, 47, 50
 Štuk Franc (Stuck Franz) 73
 Štursa Jan 83
 Šulentić Zlatko 17, 23, 29, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 97, 113
 Šumanović Ante 77
 Šumanović Sava 7, 9, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 43, 44, 45, 47, 50, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 97, 98, 99, 113, 114
 Švabinski Maks 101
 Švrakić Todor 17
 Švitters Kurt (Schwitters Kurt) 12, 16, 61
- Tabaković Ivan 37, 63, 65, 79, 93
 Tartalja Dragica 6, 105
- Tartalja Gvido 6, 106
 Tartalja Marino (Tartaglia Marino) 9, 17, 21, 22, 23, 28, 37, 44, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 81, 98, 99, 100, 114
 Tatlin Vladimir 8, 16, 48
 Terešković Kostja (Terechkovitch Kostja) 66
 Tešić Ljubomir 91
 Ticijan Večeli (Tiziano Vecelli) 33
 Tihić Smail 76
 Tiješić Petar 17, 59, 60, 75
 Tiljak Đuro 23, 28, 65, 69, 100, 114
 Timotijević Dušan 11, 61
 Tintoreto Jakopo Robusti (Tintoretto Jacopo Robusti) 33
 Tirion Andre (Thirion André) 65
 Tirpen Zorž (Turpin Georges) 98
 Tojnbi Arnold (Toynbee Arnold) 35
 Tokin Boško 9, 14, 16, 42, 60, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99
 Tolstoj Lav 21
 Tomašić Stanko 16
 Tomerlin Slavko 103
 Tomić Mihailo 65
 Tompa Kamilo 98, 103
 Tratnik Fran 9, 17, 29, 55, 59, 100, 114
 Trepeš Marijan 17, 23, 28, 50, 59, 60, 62, 63, 66, 78, 101, 102, 104, 114
 Trifunović Lazar 5, 70, 88, 89, 91, 99
 Trumić Stojan 78, 90
 Turkalj Josip 61, 81
- Ujević Tin 9, 11, 100
 Uzelac Milivoj 17, 23, 25, 28, 29, 50, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 78, 101, 102, 103, 104, 114
- Vajdinger Disko (Weidinger Dizco) 81
 Vajs Oto (Weiss Otto) 75
 Vajzner Ljubo (Weisner Ljubo) 59
 Valdemar Zorž (Waldemar Georges) 77, 81
 Valden Hervart (Walden Herwarth) 27, 50
 Valeri Pol (Valéry Paul) 7
 Valić Rudolf 17
 Van Gog Vinsent (Van Gogh Vincent) 11, 22, 37, 77, 79
 Vanka Maksimilijan 17, 65, 73, 74, 86, 93
 Varlaj Vladimir 17, 23, 29, 33, 59, 61, 62, 63, 78, 101, 102, 104, 114
 Varokje Anri (Waroquier Henri) 16
 Vasić Pavle 70, 91, 95, 97, 99
 Vavpotić Ivan 17, 29, 73, 84, 93
 Velflin Hajnrih (Wölfflin Heinrich) 7, 97
 Vernić Zdenko 84
 Vesel Ferdo 17
 Vičolkovski Leon (Wyczółkowski Leon) 75
 Vidmar Drago 17, 62, 64
 Vidmar Josip 55
 Vidmar Nando 62, 64
 Vidović Emanuel 18, 27, 31, 60, 67, 77
 Vijar Zan Eduar (Vuillard Jean Edouard) 21
 Vilović Đuro 103
 Vinaver Stanislav 9, 14, 60, 70
 Vinči Leonardo da (Vinci Leonardo da) 21
 Vodnik Anton 82, 83
 Voksel Luj (Vauxcelles Louis) 26
 Voringer Vilhelm (Worringer Wilhelm) 49
 Vučetić Mato 1, 81, 98, 103
 Vučetić Paško 44, 75, 77, 90
 Vučo Aleksandar 65
 Vujanac Mrki 84
 Vukadinović Bata 75
 Vukanović Beta 17, 87
 Vukanović Rista 17
 Vurnik Stanko 56, 67, 68, 82, 92, 103
- Zadkin Osip (Zadkine Osip) 16, 46, 62
 Zak Eugen 98
 Zaklanović Rade 83
 Zarnik Miljutin 91
 Zorman Janez 56, 62, 63, 91, 100
- Žakob Maks (Jacob Max) 9, 60
 Žid Andre (Gide André) 11

ŠKOLOVANJE I BORAVCI UMETNIKA PO EVROPSKIM CENTRIMA

| | B e č | Budimpešta | Firenca | Krakov | Minhen | Pa r i z | P r a g | R i m |
|------------------------|----------------------|--------------|----------|----------|--------------------|----------------------------------|--------------------------------------|---|
| Ljubo Babić | | | | | 1910—13. | 1913—14. | | |
| Vladimir Becić | | | | | 1905. | 1909—10. | | |
| Jovan Bijelić | | | | 1909—13. | | 1913—14. | 1915. | |
| August Černigoj | | | | | 1923. | 1925. | | 1925. Vajmar |
| Petar Dobrović | | oko 1911—16. | | | | 1913—14. 1926—28. | | |
| Vilko Gecan | | | | | 1913—14. | 1928—29. | | 1923. Berlin 1924—28. Čikago 1929—32. Njujork |
| Vinko Grdan | | | | | | 1925—26. | | |
| Dušan Janković | | | | | | 1916—35. | | |
| Ignjat Job | | | | | | | 1920—21. | 1921—22. Napulj, Kapri |
| Leo Junek | | | | | | 1924. | | |
| Milan Konjović | 1921. | | | | | 1924—32. | 1919. | |
| Sonja Kovačić Tajčević | | | | | | 1926—27. 1928—34. | | |
| France Kralj | 1913—15. 1918—19. | | | | | | 1919—21. | |
| Tone Kralj | | | | | | | 1921. | Venecija |
| Miroslav Kraljević | 1904. | | | | 1906—10. | 1911—12. | | |
| Lazar Ličenoski | | | | | | 1927—29. | | |
| Đoko Mazalić | | 1914. | | | | | | |
| Milo Milunović | | | 1912—14. | | | 1919—22. 1926—32. | | 1906. Monca |
| Jerolim Miše | | | 1913—14. | | 1922. | 1925—29. | 1911—13. | 1922. Minhen Drezden |
| Mujadžić Omer | | | | | | 1925—26. | | |
| Živorad Nastasijević | | | 1913—14. | | 1913—14. | 1920—21. | | |
| Gregorij Perušek | | | | | | | | 1906—40. Klivlend, SAD. |
| Mihailo Petrov | 1921. | | | 1923. | | 1925. | | 1913. Petrograd |
| Roman Petrović | | 1916—17. | | 1913. | | 1925—27. | | |
| Zora Petrović | 1921. | 1915—18. | | | | 1925—26. | | |
| Moša Pijade | | | | | 1906. | 1909—10. | | |
| Veno Pilon | 1921—22. | | 1920—21. | | | 1926. 1930—47. | 1919—20. | 1929—30. Italija |
| Vasa Pomorišac | | | | | 1913—14. | | | |
| Branko Popović | | | | | 1906—9. | 1909—12. | | |
| Oton Postružnik | | | | | | 1925—26. | 1920—21. | |
| Ivan Radović | | 1917—19. | | | | 1921. | | |
| Ivo Režek | | | | | | oko 1925. | 1919—24. | |
| Kamilo Ružička | | | | | oko 1920. | 1923. | | |
| Veljko Stanojević | | | | | | 1920—31. | | |
| Milenko Šerban | | | | | | 1926—29. | | |
| Zlatko Šulentić | | | | | 1911—14. | | | |
| Sava Šumanović | | | | | | 1920—21. 1925—28. 1928—30. | | |
| Marino Tartalja | 1921—24. | | 1912. | | | 1927—28. | 1913—15. 1918 | 1912. Padova, Milano |
| Đuro Tiljak | | | | | | 1928—29. | | 1919. Moskva |
| Fran Tratnik | 1902—3. | | | | 1903—5. 1907—8. | | 1898—1901. 1905—1906. 1909—12. | |
| Marijan Trepše | | | | | | | 1919. | |
| Milivoj Uzelac | | | | | | 1923. | 1914—1920. | |
| Vladimir Varlaj | | | | | | | 1918. | |

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
THE EAST ASIAN LIBRARY
5807 S. UNIVERSITY AVENUE
CHICAGO, ILL. 60637



muzej savremene umetnosti beograd