

Jugoslovenska skulptura 1870—1950.

Galerija Muzeja savremene umetnosti

Pavle Vasić

Muzej savremene umetnosti opet je izveo jedan od svojih gigantskih poduhvata: izložbu jugoslovenske skulpture koja obuhvata skoro razdoblje od jednog stoleća. Sada je još veća razlika u poređenju sa ranijim izložbama slične vrste koje su prikazivale razdoblje od jedne ili dveju decenija. Razlika je i u obradi tekstova gde su izložena određena shvatanja koja dobijaju karakter nekog traktata o skulpturi. Tu mislim osobito na uvod Miodraga Protića koji se kao i obično odlikuje ozbiljnošću i misaonošću potkrepljenom nizom autoritativnih mišljenja, čija se sadržina nalazi delimično na granici tematskog i metodološkog pristupa pa time izlazi van okvira razmatranja o skulpturi. Međutim tu se nalazi i jedno drugo mesto: autor ovog malog opusa postavlja se metodski iznad ljudi koji se bave istim poslom kao stručnjaci i profesionalci. „Veoma zapažene kao panorame koje su obuhvatile tolika dela iz svih jugoslovenskih muzeja i zbirki ove izložbe (Muzeja savremene umetnosti), čiji su katalogi inače sadržavali najveći broj podataka (hronoloških, biografskih, bibliografskih) nisu međutim u istoj meri zapažene i kao metod posmatranja, kao napor da se shvati pravac umetničkog kretanja, osobenost i struktura umetničkih epoha. Mimoidena je njihova osnovna tema i cilj — poetička, tipološka i duhovna artikulacija slikarstva prve polovine XX veka.“ Protić kaže dalje još određenije: „O načinu čitanja umetničkog dela i konkretizovanju njegovog značenja nedoumice su dakle prirodne posledice zastarele ali još uticajne filološko-pozitivističke doktrine koja utvrđivanje biografije autora, hronike umetničkog života u kome je učestvovao, kataloga njegovih dela kao fizičkih predmeta smatra naukom a njihovo izučavanje kao estetskih predmeta, umetnosti — subjektivnim ukusom; koja se dakle otkrila umetnosti kao glavnog predmeta istorije umetnosti zamenjujući ga pomoćnim disciplinama.

Vreme od prve izložbe iz ciklusa „Jugoslovenska umetnost XX veka (Treća decenija, 1967)“ potvrdilo je neophodnost ukidanja te inverzije i izlaska iz kruga neprotumačene i često sporedne činjenice kako bi se dosegla osnovna činjenica same umetnosti u određenom vremenu i prostoru. Zato na postavljeno pitanje: kako predstaviti jugoslovensku skulpturu XX veka i osvetliti njen razvoj? — odgovaramo sažetim izlaganjem metoda koje bi unekoliko imalo svojstvo pogovora dosadašnjih izložbi Muzeja...“ Protić je mogao da uputi ovaj izazov istoričarima umetnosti zato što je vladao sigurno estetskim merilima pri oceni umetničkog dela. Ali ova konstatacija se mogla odnositi mnogo više na ranija shvatanja umetnosti Srednjeg veka čiji je osnivač, zaslužni Vladimir R. Petković, doista morao da započne njeno proučavanje prvo sa identifikovanjem motiva, sa ikonografijom naše srednjovekovne umetnosti, ostavljajući malo mesta analizi stila. Zbog toga se i mogla steći predstava da su dela srednjovekovne umetnosti uglavnom **istorijske vrednosti** a manje umetničke, što bi bilo potpuno pogrešno. Upravo pojedinačne estetske analize dela srednjovekovne umetnosti potvrđuju da su njihovi majstori, grčki ili domaći, znali za principe kompozicije crpljene iz helenističkog slikarstva, da su poznavali kolorističku harmoniju prema principima kasnije teorije boja o kojoj su takođe morali imati sasvim jasne predstave, najzad da su u slikarstvo koje je bilo u neku ruku „umetnost sa tezom“ unosili veoma mnogo ličnog i umetničkog, a često izrazito pikturnalno osećanje koje je dobilo mesta i u strogim formulama vizantijske umetnosti. Istina, u početku se malo obraćala pažnja na ovu komponentu (ili vrednosti) i u tome pogledu Petrovićeva konstatacija ima nekog osnova. Naša srednjovekovna umetnost još nije proučena pod onim uglom pod kojim je Andre Lot prikazao egipatsko slikarstvo otkrivajući u njemu niz novih i iznenađujućih

likovnih vrednosti.

Ali što se tiče novije umetnosti, počevši od knjige Veljka Petrovića i Milana Kašanina **Srpska umetnost u Vojvodini**, Matica srpska Novi Sad 1927. godine, tu je već zauzeto jedno izmenjeno stanovište i Veljko Petrović je dao niz analiza dela srpskih slikara u Vojvodini na isti način kao što je Milan Kašanić prikazao arhitekturu i primenjenu umetnost od XV veka do novijih vremena. Dakle, još pre rata, kod nas je uveliko bila ocenjivana **umetnička vrednost** dela. Navešću još jedan kasniji primer. U knjizi Milana Kašanina **Dva veka srpskog slikarstva**, Beograd 1942, biografijama umetnika je posvećena jedva jedna rečenica, a najveći deo teksta posvećen je oceni umetničkog stvaralaštva srpskih slikara u označenom periodu. Ali sigurno je da u Protićevoj konstataciji postoji i danas jedan deo istine o kojoj treba voditi računa kao potrebi koju nameće ne samo naše doba nego i ono koje dolazi. Za budućnost, koja će imati više mogućnosti da se približi istini o umetnosti kod nas, osobito posle iskustva sa apstraktnom umetnošću, koja je ukazala na kointenciju likovnih vrednosti, ovakvi **potpuni** sudovi jedino će dolaziti u obzir.

Međutim, vratimo se skulpturi, našoj glavnoj temi. Upravo o toj oblasti objavljene su u novije vreme tri knjige Lazara Trifunovića, koje u punoj meri zadovoljavaju ove Protićeve postulate: **Risto Stijević**, izd. Galerije SANU 1969; **Sreten Stojanović**, izd. Galerije SANU, 1973. i **Petar Ubavkić**, izd. Instituta za istoriju umetnosti, Beograd 1973. godine. Sličan značaj ima i otkriće Dušana Jovanovića-Đukina u studiji Zorana Markuša, objavljenoj u **Delu**, kao i tekst Miodraga Kolarića o Stevanu Bodnarovu. A sigurno je da bi se našlo i drugih tekstova u kojima je vajarsko delo pojedinaca posmatrano pod uglom estetskih vrednosti. Drugim rečima, toga shvatanja ima ali nije ni obimno ni često, upravo kao ni odnos skulpture prema slikarstvu i grafici. Kada se ima u vidu šta je kod nas objavljeno o skulpturi pre rata — veoma malo osim članaka Sretena Stojanovića u **Umetničkom pregledu** koji su posle rata objavljeni u njegovoj knjizi 1952. godine — onda nije nikakvo čudo što je ta grana umetnosti bila zapostavljena u korist drugih grana. Osim toga vajarstva kao i vajara bilo je malo.

Međutim, odeljak o vajarstvu u Srbiji, dala je Marija Pušić. Ona je pregledala savese postojeću literaturu, kako se to vidi iz njenog članka i ta činjenica uticala je i na njen stav. U stvari istorijski pregled skulpture u Srbiji prikazan je kroz prizmu kritike koja je, kao što se to dešava, mogla i da greši, pa zapostavlja jedne vajare na račun drugih, nezavisno od njihovih respektivnih vrednosti. Na taj način Marija Pušić je više iznela i ranija tuđa mišljenja koja se često ne podudaraju sa faktičkim stanjem stvari. Kao što se to obično dešava neki vajari koji su bili i u centru društvene pažnje i društvenih funkcija prikazani su veoma obimnom literaturom i obrnuto. Međutim, ovoj izložbi je valjda bio cilj, bar tako se usuđujem da kažem, da ima i otkrivački karakter.

U prikazu umetnosti u Srbiji zanemaren je XIX vek u kome ima i umetnika i dela. Pušićeva prelazi preko Dimitrija Petrovića (1799—1852), prvog našeg vajara „koji je delovao uglavnom na teritoriji Austrije i Ugarske“, a radio grbove za topove knjaza Miloša 1836. i ikonostas Saborne crkve u Beogradu 1840, dok se njegovo remek-delo **Hristos sa krstom** (1837), o kome je pisala sa oduševljenjem bečka štampa, nalazilo do rata u Patrijaršiji u Sremskim Karlovcima. U Srbiji je bilo još vajara stranaca koji svakako pripadaju istoriji skulpture u nas: Johan Haufe, Fidelis Kimel, Josip Klemens, koji je izvajao poprsje Karađorđa 1855, dok se skulptura Kimela nalazi i danas u Topčider-

skom parku. Istoriji pripada i prisustvo Enrika Pacija i Mihaila Osipovića-Mikješina u Srbiji čija dela i projekti postoje i ne mogu se zanemariti. Zbog toga pojam „srpska plastika“ nije adekvatan sa razvojem skulpture u Srbiji. Istina, hrvatski skulptori koji su radili u Srbiji, Ivan Meštrović, Rudolf Valdec i Antun Augustinčić, potpadaju pod naziv „jugoslovenska plastika“, ali onda nastaju teškoće sa Janom Konjarekom. Zašto uzeti Konjareka a ne i Klemensa ili Kimela, koji su takođe radili ne samo za Srbe nego i srpske teme? Ako je došao u obzir naivni umetnik Smajić, zar se nije mogao izložiti i nadgrobnik **Dimitrija Milekića** iz 1862, koji je po snazi vajarskog osećanja izašao iz okvira naivne umetnosti, a ponikao je u Srbiji, van škola i akademije. To je poučan primer o skulptorskom osećanju našeg naroda koje je naša crkva usmeravala u dekorativnom, a mnogo kasnije osobito u ovoj vrsti u figuralnom pravcu. Ovo su više razmišljanja nego primedbe inače studioznom autoru ovog članka koje dovode do zaključka da je istorija skulpture u nas daleko složenija nego što se to obično misli.

Kad sam govorio o tome da je autor dao dominantnu ulogu kritici i kritičkim prikazima, oslanjajući se na njihove sudove, imao sam u vidu i primedbu koju smatram najozbiljnijom, a to je izbor skulptura i autora. Zašto je žrtvovan Jovan Pešić autor izvrsnog „Povlačenja kroz Albaniju“ koje je izloženo u Vojnom muzeju JNA? Bilo bi sigurno pravičnije da je dato više mesta Ilijii Kolaroviću, vajarju koji ima ogromnih zasluga za formiranje najvećeg dela savremenih skulptora, izvanredno raznovrsnih, kojima Kolarović nije naturao ni svoj stav ni stil. A o Kolaroviću je dosta pisano pre rata, preko trideset bibliografskih jedinica! Isto tako prošli su vajari čiji su mlađi vršnjaci mnogo bolje i potpunije zastupljeni u drugim republikama: Stevan Bodnarov, Frano Menegelo Dinčić, Živorad Mihajlović, Vladeta Piperski, Radeta Stanković, Mihajlo Tomić, Daroslava Vijorović, Dimo Todorovski, Marin Studin kao i Milan Nedeljković i Đorđe Oraovac. U stvari čitava jedna generacija, koja se formirala između 1930. i 1950. žrtvovana je jednom merilu koje, u najmanju ruku, nije objektivno. Ne mogu da tvrdim kategorički da se ono ne može na neki način i braniti na primer hronološkim okvirom, ali ako su Kosta Angeli Radovani, Vojin Bakić, Zdenko Kalin, Ivo Lozica, Karel Putrih i niz drugih zastupljeni sa više skulptura, većina naših vajara je mogla imati bar po dve skulpture koje, ipak, više kazuju, jer poslovice kaže: „Jedna k'o nijedna...“ Trebalo je u najmanju ruku ujednačiti jugoslovenska merila.

Međutim, što se tiče obrade teme ona je inače temeljna, zasnovana na postojećoj obimnoj bibliografiji koju je autor proučio i savesno naveo na orgovarajućim mestima. Ta studija — i sa pomenutim prazninama — predstavlja nesumnjiv doprinos istoriji naše skulpture. Autorov trud odaje savesnog radnika koji je

bio suviše ograničen hronologijom pa nije dao sebi malo više truda da tematsko razdoblje proširi do njegovih stvarnih granica to jest do 1836. godine. Na taj način bismo imali jednu zao-kruženu celinu od početka moderne skulpture u Srbiji do 1950. godine: preko 100 godina!

Hrvatski deo je prikazao Božidar Gagro. Za razliku od Pušičeve Gagro je dao jedan sažeti hamanovski prikaz skulpture u Hrvatskoj, subjektivan i zanimljiv, zasnovan na činjenicama, koji takođe predstavlja lep doprinos poznavanju skulpture u Hrvatskoj. Istina, Hrvatska je u toj oblasti brže napredovala nego u Srbiji, sa većim brojem skulptora koji su se bavili raznovrsnijom tematikom, tražeći i različite stilske mogućnosti. Gagro započinje istoriju moderne skulpture u Hrvatskoj konjaničkom statuom bana Jelačića od Antona Fernkorna, autora statua Evgenija Savojskog i nadvojvode Karla, Napoleonovog protivnika. U Zagrebu se nalazi još jedna konjanička skulptura Fernkorna: **Sveti Đorđe**, iz 1853. godine. Gagro daje pregled skulpture u jednom frizu prošetim stilskim jedinstvom, u kome je rečeno šta je potrebno o glavnim majstorima, ali nisu zaboravljeni ni oni drugog reda. Gagro uočava nit socijalnog vajarstva u Radaušu, u Bezerediju (koji je izlagao zajedno sa bojkotašima „Cvijete Zuzorić“ u Beogradu) u Smajiću, koje posle rata biva zamenjeno monumentalnom plastikom mladih, potpuno doraslih epohi koja je postavila takav cilj skulpturi.

Špelca Čopič je dala pregledan razvoj, skulpture u Sloveniji, vrlo dobro artikulisan srećnim „šlagvortima“ — u stvari malim poglavljima koji omogućuju čitaocu da se lako i brzo snađe u ovoj za nas manje poznatoj materiji, iz prostog razloga što je priličan broj hrvatskih vajara radio u Srbiji, ostavio niz dela i sećanja, i to vajarstvo nam je postalo blisko, može se reći **naše**. Od Slovenaca samo je Lojze Dollinar dugo živeo u Srbiji i delovao kao profesor Akademije i autor mnogih monumentalnih spomenika po kojima je kod nas poznatiji nego drugi Slovenci. Zbog toga je, bar za našeg čitaoca, tekst Špelce Čopič veoma funkcionalan i predstavljaće ubuduće — u okviru ovog **Kataloga** — koristan doprinos poznavanju jugoslovenske skulpture.

Ilustrativni deo **Kataloga** je vrlo dobar po jasnim i preglednim fotografijama koje će odsada sačinjavati antologiju jugoslovenske skulpture. Za razliku od publikacija u kojima je ilustracija glavna, ovde je dobroj ilustraciji pridružena temeljna dokumentacija koja ovu publikaciju čini utoliko značajnijom i korisnijom. Na prvom mestu je hronologija izložbi od 1877. do 1950. godine. Kao i u ostalim publikacijama Muzeja sledeju **Biografije** i **literatura o umetnicima**, zatim dela opšteg karaktera o vajarstvu objavljena u Jugoslaviji od 1950. do 1974. godine. Na kraju su kratki rezimeji na francuskom jeziku. Sve u svemu: poduhvat koji zaslužuje priznanje.

Srpski umetnici akademici

Galerija SANU

Feda Soretić

Iako nije bila sastavljena prema stilskoj pripadnosti izloženih radova nama poznatih ličnosti, koje dobrim delom predstavljaju ono što je najkvalitetnije u našem likovnom životu između dva rata i docnije, ova izložba deluje vrlo celovito. Izbor je načinjen isključivo na osnovu likovnih kvaliteta crteža, akvarela i pastela. Čini se da je namera organizatora bila da prikaže onaj, često nedostupni i pomalo tajanstveni, najintimniji deo stvaralačkog procesa naših eminentnih umetnika akademika. Svaki likovni opus praćen je mnoštvom skica, zabeležaka, akvarela, gvaševa i tempera. Mnogo je bolje sagledljiv, „konačno“ delo postaje jasnije i razumljivije kada se ima uvid i u taj skriveniji deo stvaralačkog puta.

Prvo što se uočava na ovoj izložbi jeste svežina onih iskrenih i istinskih trenutaka sa kojima počinje rađanje likovne ideje. Izložba kao da je sastavljena od samih iskri koje nastaju u prvom neposrednom kontaktu s životom a tek docnije prerastaju u reprezentativne slike.

Nedeljko Gvozdenović, umetnik prefinjenog duha i likovnog uku-

sa, ume kao retko koji iskreno da zatrepti i da neposredno, lako izrazi svoju likovnu misao u rafinovanom poetičnom koloritu pomoću racionalno i štedljivo izabranih elemenata. Sve bogatstvo njegovog originalnog izraza krije se baš u jednostavnosti i nekoj vrsti produhovljene likovne askeze. Dela koja su ovde izložena očigledno su proizašla iz ovakvih neposrednih doživljaja. Lavirani crtež „Prodavac gusaka“ i gvaševi za omiljenu i karakterističnu plavu mrtvu prirodu na sivom stolnjaku i enterijer iz ateljea, predstavljaju izuzetna dela.

Ivan Tabaković, umetnik koji je poslednjih godina kao neki veliki mag našeg slikarstva prodirao u tajne likovnog poimanja univerzuma, predstavljen je na ovoj izložbi delima iz ranijeg poznatog intimističkog perioda. Izloženi gvaševi očigledno potvrđuju njegovu izuzetnu slikarsku senzibilnost. U njegovom delu su prisutne one najbolje osobine izbirljivog i osetljivog kolorističkog pristupa tako karakterističnog za njegovu umetnost.

Probranom sivo-okerastom i nasuprot zelenkasto plavom hromatskom skalom u visokom valerskom ključu, bravuroznim crtačkim