

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ана С. Ракић

УМЕТНИЧКА ЗБИРКА РАЈКА МАМУЗИЋА

докторска дисертација

Београд, април 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Ana S. Rakić

ART COLLECTION OF RAJKO MAMUZIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, April 2017

Ментор: др СИМОНА ЧУПИЋ, редовни професор, Филозофски факултет –

Универзитет у Београду

Чланови комисије:

1. др ЛИДИЈА МЕРЕНИК, редовни професор, Филозофски факултет –

Универзитет у Београду

2. др МИЛАН ПОПАДИЋ, ванредни професор, Филозофски факултет –

Универзитет у Београду

Датум одбране:

УМЕТНИЧКА ЗБИРКА РАЈКА МАМУЗИЋА

Апстракт: Збирка Рајка Мамузића је настала сакупљачким радом колекционара Рајка Мамузића у периоду након Другог светског рата. Након Мамузићевог дародавног акта 1972. године основана је Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, чиме је ова Збирка постала доступна јавности. Откупљивањем великог броја дела уметника припадника прве генерације послератних студената Ликовне академије у Београду, Рајко Мамузић је оформио збирку савремене уметности послератног периода. Временски оквир којим се ова теза бави поклапа се са периодом друштвено-политичких промена након 1948. године, када је, напуштањем совјетске идеологије, повољно расположење према актуелним културним збивањима у западном свету подстакло развој модерног израза у југословенској уметности. Мамузићева Збирка антологијски, у оквиру генерацијске целине, окупља нека од најзначајнијих имена српске савремене уметничке праксе, који су били интегрисани у јединствен југословенски културни простор. Збирка се у континуитету попуњава од прве половине шесте деценије све до седамдесетих година XX века, често доследно пратећи развој уметничких домета заступљених уметника. Фонд Збирке је разматран кроз аналитичку поделу на целине на основу интересовања уметника за одређене ликовне поетике, концептуална или жанровска опредељења, као и узимајући у обзир меру супротстављања доминантним идеолошким и естетским конвенцијама. Позиционирањем ове Збирке у српској историји уметности, кроз интерпретацију и контекстуализацију појединачних уметничких дела са становишта савремених методолошких интервенција утврђује се њен значај као дела наслеђа српске уметности друге половине XX века.

Кључне речи: *српска послератна уметност, модерно сликарство, легат, галерија, Југославија, уметност XX века, педесете, шездесете, Београд, Нови Сад.*

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја модерне уметности

УДК:

ART COLLECTION OF RAJKO MAMUZIĆ

Abstract: The collection of Rajko Mamuzić was formed as a result of the work of collector Rajko Mamuzić in the period following the World War II. After Mamuzić signed the Gift Contract, The Gallery of Fine Arts – Gift Collection of Rajko Mamuzić was founded in 1972, which made this museum's art available to the public. By collecting a large number of artworks from members of the first generation of post-war artists that graduated from the Academy of Arts in Belgrade, Rajko Mamuzić formed the collection of contemporary art of post-war period. Historical time frame considered in this thesis corresponds to the period of socio-political changes after 1948, when, due to the abandonment of the Soviet ideology, the favorable attitude towards current cultural tendencies of the West instigated the development of modern expression in Yugoslav art. Mamuzić's Collection includes, anthologically and within a generational whole, some of the most relevant artists of Serbian contemporary art practice, that were integrated in a joint Yugoslav cultural space. The Collection was being completed from the first half of the 1950s until the 1970s, often consistently representing the range of artistic extent of represented authors. The content of the Collection is viewed through analytical division into units in accordance with the interests of the artists in specific poetic, concept or genre, as well as in relation to the measure of dissimilitude toward the dominant ideological and esthetic conventions. By positioning the Collection within Serbian art history, through interpretation and contextualization of individual works of art from the standpoint of contemporary methodological interventions, it can be evaluated as part of Serbian artistic heritage from the second half of the 20th century.

Key words: *Serbian post-war art, modern painting, legacy house, gallery, Yugoslavia, art of the 20th century, fifties, sixties, Belgrade, Novi Sad.*

Scientific field: Art History

Narrower scientific field: Modern Art History

UDC:

Садржај

Уводна разматрања 1

Рајко Мамузић и његова збирка: српска послератна модерна 1

Културно-уметничка сцена Београда и Новог Сада у послератној Југославији 25

Промена курса и искораци из социјалистичког реализма 26

Промоција југословенске уметности и упознавање са европским токовима 33

Уметничке групе као одраз револта и припадности 35

Изван републичких центара: Нови Сад и Војводина 40

Настанак збирке модерне уметности у Новом Саду и Београду 43

Рецепција уметничке збирке Рајка Мамузића 46

Почетак делатности Поклон збирке Рајка Мамузића 46

Излагачка делатност и публиковани каталози 49

Збирка Рајка Мамузића у историјско-критичким прегледима о уметности 53

Аспекти читања Збирке 58

Људи 58

Портретисти Мамузићеве збирке 59

Портрет у ширем смислу: трагови међуратне модерне 59

У сусрет новом изразу: Задарска група и Мића Поповић 64

Од портрета уметника до аутопортрета: Петар Омчикус и Косара Бокшан 67

Поглед од споља ка унутра: аутопортрет у Збирци 73

Портрет уметника/интелектуалца 79

Природа 86

Уметничка колонија као инспирација за пејзаж 88

Асоцијативни пејзаж: појмовни оквири 89

Асоцијативни пејзаж: Бошко Петровић, Стеван Максимовић, Славољуб Богојевић, Стојан Ђелић, Милош Бајић, Едо Муртић 93

Имагинарни предео (онирички, симболички или метафизички пејзаж): Оливера Кангерга, Марио Маскарели и Младен Србиновић 104

Пејзаж сликарства материје / тенденције енформела: Зоран Петровић, Миодраг Мића Поповић, Бранко Фило Филиповић, Петар Омчикус **108**

С ону страну стварности **116**

Светови фантастичног: Ксенија Дивјак, Милан Поповић, Стеван Максимовић **118**

Вечност чудесног: Лазар Вујаклија **127**

Сценска метафора Александра Луковића **130**

Изван доминантних оквира **135**

Одјеци соцреалистичке праксе **135**

Интимистичка визура **141**

Слика жене и импликације женског питања **148**

Византија и традиција **159**

Парафразе књижевних и ликовних мотива **166**

Закључна разматрања 174

Литература 181

Прилог А: Каталог дела из Збирке Рајка Мамузића 200

Биографија 246

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Рајко Мамузић и његова збирка: српска послератна модерна

Збирка уметничких дела коју је Рајко Мамузић оставио за собом, легат који је предао на чување и коришћење својим савременицима и потоњим нараштајима, сведочи о колекционаревој животној мисији у друштвено-културној служби и суштинској посвећености уметности, као и његовој страственој меценатској делатности. Његова посвећеност колекционарству је учинила да Рајко Мамузић за живота уобличи вредну уметничку збирку, а његов дародавни гест је омогућио да се она институционализује и представи широј јавности. Уметничка збирка Рајка Мамузића заокружује једну уметничку епоху, са свим њеним дометима, недоумицама и тражењима и поставља темеље за изучавање значајног периода у српској и југословенској уметности. Оснивање музејске институције Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића 1972. године најупечатљивији је тренутак живота овог колекционара, али тиме се његов допринос и заслуге у култури не исцрпљују. Када се говори о личности Рајка Мамузића и његовим побудама за стварање уметничке збирке, потребно је истаћи истрајност у колекционарском подухвату, али и наставак бриге о колекцији и након стварања легата. Континуирана потреба колекционара да уобличи своју збирку, али и да је адекватно похрани у оквиру одговарајуће институције, као и вечита брига о условима у којима ће она наставити да живи након институционализовања (радом на пословима који се тичу њеног чувања, презентовања и промовисања), све до његове смрти, могу се, у ширем контексту теорије колекционарства, идентификовати као тежња да се „заузда реалност и време“¹. Поред наклоности према уметности и колекцији, која је постала животно опредељење и безмало сврха постојања, колекционар демонстрира и потребу за крунисањем своје делатности путем легаторског чина: „Даривањем својих драгоцености, колекционар за собом оставља део себе и овековечује своје име за сва времена“.² Како временом збирка постаје део идентитета колекционара, или његов продужетак, тако и идеја о њој постаје важан елемент

¹ Н. Радић, *Пусен и петокрака* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2012, 120.

² F. Baekeland, „Psychological aspects of art collecting“, у: S. M. Pearce (ур.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London, New York 1994, 217 [прев. аут.].

човековог виђења себе: „Као што лична збирка служи да обликује самодетиницију колекционара, тако и музејске колекције служе да дефинишу идентитет региона или историјског периода. Када су у питању личне збирке, део овог идентитета је утемељен у стварности, а део у фантазији и миту.“³

Потреба да се нађе у уметничком окружењу и активно прати савремено ликовно стваралаштво, код Мамузића је уобличена већ у периоду после Другог светског рата. Много година пре него што се искристалисала идеја о стварању збирке, Рајко Мамузић сарађивао с уметницима, био посвећен раду у културним институцијама, и учествовао у обнови, презервацији и репрезентацији културне баштине и уметничких дела.

Рајко Мамузић је рођен 1914. године у Краљевцима, као Ратко Мамузић, док је надимак Рајко стекао током живота, а након Другог светског рата га је и сам често употребљавао. За време Првог светског рата, али и након њега, детињство је провео у Сурчину, као најмлађе од четворо деце.⁴ Школовање је завршио у Трговачкој академији у Земуну, а у тој професији је нашао и прво запослење.⁵ Сећања бележе да је у младости познавао Саву Шумановића. Упознао га је преко свог брата Славка, који је радио као учитељ у Привиној Глави, месту у коме је Сава „у близини манастира, у виноградарској кући, имао атеље“.⁶ Као младић, Рајко Мамузић је уобичавао да, приликом летњих посета брату, посети и Шумановићев атеље, у који је сликар долазио „фијакером сваки дан од пролећа до јесени да слика“.⁷ Будући колекционар уметничких дела аутора који су обележили југословенско сликарство епохе после Другог светског рата је, приликом ових сусрета, учио о Шумановићевим сликама и уметности уопште, а ово познанство је оставило дубоког трага у Мамузићевом схватању уметности и оснажило опредељење да живот проведе окружен уметничким делима. „Упознао је и заволео не само Саву него и сликарство, изворно и

³ R. W. Belk, „Collectors and collecting“, у: S. M. Pearce (ур.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London, New York 1994, 322 [прев. аут.].

⁴ Породичне прилике и детаље раног детињства Рајка Мамузића забележила је Јованка Столић, у: *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011.

⁵ Мамузић је краће време био помоћник у трговини Славка Миличевића у Земуну, према: Ј. Столић, *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011, 3.

⁶ В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 6.

⁷ Исто, 7.

заувек.“⁸ Последњи сусрет младог Рајка Мамузића са Савом Шумановићем десио се на изложби коју је сликар приредио 1939. године у Београду; свечаност отварања велике изложбе са 400 изложених дела, приређена у част сликара коме се Мамузић веома дивио, попримила је, у светлу Шумановићеве смрти од стране окупатора 1942. године, још већи значај за њега.⁹

У ратним збивањима, Мамузић је нашао сопствени пут до уметности: „захваљујући залагању у борби“,¹⁰ добио је официрско место у сектору културе и штампе Агитпропа Треће југословенске армије, где је имао прилику да упозна, махом још младе и неафирмисане, као и ратом у школовању прекинуте, уметнике своје генерације. Међу четрнаест сликара и вајара ангажованих на пословима у Агитпропу налазили су се и аутори чија ће дела касније ући у Мамузићеву збирку: Зоран Петровић, Бошко Петровић, Мајда Курник и Стојан Ђелић. Рајко Мамузић је, у сарадњи с уметницима, у „завршним фазама отаџбинског рата“,¹¹ односно након ослобођења Београда и Новог Сада 1944. године, организовао изложбе ратног цртежа или других радова (пропагандних плаката, илустрација, карикатура). О једној од изложби сликара Агитпропа, под називом „Фронт и позадина“, реализованој у Новом Саду крајем 1944. године, Мамузић пише: „[дела] су јачала борбену моћ бораца, уобличавала и подстицала оне људске тежње и настојања, која их не напуштају ни у данима свакодневне опасности, сурове и трагичне стварности.“¹² Следеће године, у Дому културе Новог Сада, уприличена је „Изложба ликовних уметника-сабораца Треће армије“, при чему су изложене уљане слике, цртежи, линорези и вајарски радови деветоро Мамузићевих сабораца.¹³

Нови Сад је у раном послератном периоду постао Мамузићево пребивалиште, у којем је засновао породицу. Како је до 1948. године још увек службовао у војсци, запослио се као начелник у новосадском Дому Југословенске народне армије, а када је службу напустио, кратко је радио као

⁸ D. Popović, „Delo jedne generacije“, у: *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića*, Novi Sad 1974, 10.

⁹ В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 7.

¹⁰ Ј. Столић, *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011, 3.

¹¹ „Изложба ликовних уметника-бораца Треће армије“, *Политика*, новембар 1945.

¹² Р. Мамузић, „Сликари ратних дана – Спев родној груди“, *Дневник*, 28, 29. и 30. новембар 1968.

¹³ „Са изложбе сликара-бораца III армије“, *Слободна Војводина*, новембар 1945.

други секретар Матице српске. Године 1949, приликом оснивања Фото-кино савеза Војводине, чији је први председник постао Милош Радојчин, Мамузић је ушао у Управни одбор, те је учествовао у организацији годишњих „Покрајинских изложби фотографије“.¹⁴

На месту директора Покрајинског завода за заштиту споменика културе (1951–1953), убрзо након оснивања ове институције, са озбиљношћу се посветио залагању за очување фрушкогорских манастира, њиховој темељној евиденцији и утврђивању штете настале током ратних девастација, као и припреми плана за њихову обнову.¹⁵ Овај ангажман се проширио на тражење узрока за наставак уништења манастирских цркава и у послератном периоду, када је државни интерес био скрајнут са сакралних задужбина, те су ове грађевине остављене на милост локалном становништву и властима. Мамузићева одлучност да заштити културну баштину запажа се у његовој намери да заустави девастацију ратом већ угрожених фрушкогорских манастира и да правди приведе прекршиоце који су развлачили грађу са рушевина и употребљавали је за приватну градњу.¹⁶ Када је у питању његов историографски допринос, Мамузић је већ у првом броју часописа *Рад војвођанских музеја*,¹⁷ објавио осврт на делатност и изазове новоосноване установе за заштиту споменика, и том приликом је сачинио преглед архитектонских, ликовних, примењених, етнографских, историјских и археолошких дела и предмета стављених под заштиту државе. При томе се осврнуо на бројне појединачне случајеве конзервације или рестаурације споменика, проблеме и изазове дотадашње праксе, као и предлоге решења у раду кроз „популарисање политике заштите у најширим народним слојевима“. У тексту је закључио да је: „потребно да сваки човек у нашој покрајини схвати, да је чување споменика културе и природних реткости једна од културних дужности сваког цивилизованог члана друштва. Уопште тиме се доказује високо

¹⁴ Б. Миросављевић, *Људи са три ока – Антологија фотографије Војводине*, књ. IV, Златно око, Нови Сад 2004, 164.

¹⁵ Б. Чекеринац, „Мамузић Рајко, популаризатор и колекционар дела ликовне уметности“, у: *Знамените личности Срема од I до XXI века*, Филозофски факултет, Нови Сад 2003, 187.

¹⁶ Кривична пријава коју подноси управник Завода за заштиту споменика културе Рајко Мамузић против правних и физичких лица на основу Закона о заштити споменика културе и природних реткости објављена је у тексту „Разговор са Милом Глигоријевићем, у: Д. Давидов, *Огрешења*, Шабац 1986, 76–77.

¹⁷ Часопис *Рад војвођанских музеја* је 1952. године покренуо Војвођански музеј у Новом Саду, а данас носи назив *Рад музеја Војводине*; према: <https://www.muzejvojvodine.org.rs/index.php/rad-muzeja-vojvodine>, (приступљено 24. октобра 2017).

развијена свест о потреби и значају свих вредности општег културног наслеђа за индивидуални и колективни прогрес“.¹⁸ Научне радове из области заштите споменика и етнологије наставља да објављује током шесте деценије у истом часопису, као и у новосадском *Задружном архиву*, у периоду од 1957. до 1959. године.¹⁹ Приказ изложбе Паје Јовановића у Народном музеју у Вршцу, приређене поводом стогодишњице сликаревог рођења, из Мамузићевог пера има уобичајени критичко-дидактички тон: по свом списатељском шаблону, он бележи поставку детаљно и аналитички, не оскудева у похвалама, али се не либи да пропусти истакне и покуди, те да понуди своје виђење решења проблема и делатничку поуку. Уз интерпретацију историјских и уметничких тековина XIX века и проучавање савременог поимања сликарства Паје Јовановића, као и критички суд о тексту Дејана Медаковића у каталогу изложбе, Мамузић нуди и културолошку опаску о статусу и нивоу које уметност заузима у том тренутку: „Интензитет ликовног живота и стварања захтева све активније учешће публике у тим културним манифестацијама, да она што боље разуме и прихвати, а мање да хвали или куди сликара. [...] И није чудо што публика толико застаје у недоумици, а у задње време и с питањем: зашто данас има толико неразумљивог у сликарству. [...] У нашим условима [се] намеће потреба за једним чврстим и поузданим критеријумом – и за ново и за старо сликарство – који ће оживети интерес публике, подићи њено реаговање на степен критичког посматрања и правовремене обавештености. Утолико је студија др Медаковића по својој замисли и концепцији добро дошла, јер иде у прилог тим настојањима, тражећи унутрашњу вредност дела која га дефинише.“²⁰ Појава Мамузићевих ликовних критика и анализа стваралаштва савремених уметника педесетих година спорадична је, али се шездесетих година интензивира²¹ – рад на прикупљању

¹⁸ Р. Мамузић, „Рад на заштити споменика културе у Војводини и проблеми заштите“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 1, Војвођански музеј, Нови Сад 1952, 238.

¹⁹ Р. Мамузић, „Занатлије Срема друге половине XVIII века“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 6, Војвођански музеј, Нови Сад 1957, 81–90; Р. Мамузић, „Занатске славе српских еснафа у Земуну и њихови барјаци“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Војвођански музеј, Нови Сад 1959, 232–236; Р. Мамузић, „Прва смоларска задруга у Мокрој Гори“, *Задружни архив*, бр. 5, Задружни архив Војводине, Нови Сад 1957, 201–204; Р. Мамузић, „Банатске Хере – Издање Војвођанског музеја, Нови Сад 1958“, *Задружни архив*, бр. 7, Задружни архив Војводине, Нови Сад 1959, 211–220.

²⁰ Р. Мамузић, „Изложба слика Паје Јовановића у Вршцу – Поводом стогодишњице рођења“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Војвођански музеј, Нови Сад 1959, 266.

²¹ Доста касније, у време оснивања Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића, 1974. године, колекционар је објавио још један текст са етнолошком тематиком, види: Р.

слика колекционару је омогућио боље познавање уметничких прилика, а он ће, уз организовање изложби, не мали број пута бити и аутор текстова у каталогу или критичких осврта у штампи.

Већ током периода живота који је провео у Новом Саду, пре него што ће се одселити, најпре у Београд, а затим у Земун, где ће у матици уметничких дешавања главног града настати његова идеја о уметничкој збирци, Мамузић је оставио трага у историјату развоја значајних уметничких институција Новог Сада, Војводине и Београда. Током свог мандата на челу Покрајинског завода за заштиту споменика културе, он ће унапредити рад музејских збирки. Извори наводе да се „Рајко Мамузић одужио и Сави Шумановићу. Заложиио се за набавку и допрему неколико највреднијих сликарских радова из раног конструктивистичког периода у Галерију Матице српске. У томе времену, а и касније, са знатним бројем музеалија обогатио је Војвођански музеј у Новом Саду, Музеј примењене уметности у Београду и неке друге музејске установе.“²² Ипак, нису пронађени документи који експлицитно доказују овакве тврдње. Са друге стране, извесно је да је његов каснији дародавни акт из 1972. године најављен гестом поклањања личне збирке пропагандних плаката из Народноослободилачке борбе збирци Музеја револуције народа Југославије у Београду.²³ Такође, Музеју Срема у Сремској Митровици поклатио је 1987. године документа о Стевану Дороњском, као и његов портрет за спомен собу Дороњског у Крчедину. Коначно, Рајко Мамузић је, не случајно, посредно учествовао у оснивању Галерије Саве Шумановића у Шиду 1952. године. Као директор Покрајинског завода за заштиту споменика културе, могао је бити укључен у надзор радова на адаптацији Шумановићеве куће у којој је смештен легат.²⁴

Мамузић, „Насељавање и култура становања у војвођанским насељима 18. и 19. века“, *Гласник етнографског музеја*, бр. 37, Етнографски музеј, Београд 1974, 65–96.

²² В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 8.

²³ Према документу бр. 01-1305/1, који је 3. новембра 1964. године издао Музеј револуције народа Југославије у Београду (данас део Музеја Југославије), сачуваном у документацији Поклон збирке Рајка Мамузића.

²⁴ Ј. Столић, *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011, 4.

Након преласка у Београд на радно место у Задружном архиву у Земуну 1953. године,²⁵ Рајко Мамузић ближе упознаје београдски ликовни живот. Његову пажњу су привукли уметници који су формирали уметничку сцену Београда, па и Србије и Југославије, а који су у ширем смислу припадали Мамузићевој генерацији. Неке од њих је познавао од раније, из ратних времена, а у време његовог преласка у Београд они су завршавали студије на Академији и постајали самостални уметници. Често у незавидном и неизвесном материјалном положају, многи од њих су – уз помоћ државних органа, али без могућности избора – прихватили релативно повољна стамбена решења, која су истовремено служила и као скромни атељеи. У случају Старог сајмишта, сликари и вајари ове послератне генерације су прихватили и мање од тога – за стан и радни простор послужиле су просторије донедавног концентрационог логора из тек окончаног рата. Репрезентативни комплекс зграда изграђен пред Други светски рат, 1937. године за потребе међународних сајамских смотри, током окупације је доживео стравичну судбину и постао место страдања више хиљада људи. Начин на који је ово место већ од 1948. године постало средиште активности у вези са изградњом Новог Београда (са радничким баракама које су расељене тек 1961. године), а почетком педесетих година претворено у станове и атеље млади уметника, без наглашенијег освртања на његову скорашњу мучну историју, објашњен је практичним и идеолошким разлозима новог, социјалистичког државног устројства: „... када је пажњу требало усредсредити на битке које тек предстоје, реминисценција о злочинима окупатора, народно-ослободилачкој борби и отпору фашизму, сматрана је за могућу препреку у решавању практичних, економских и егзистенцијалних проблема. [...] Могло би се чак рећи да је брисање доказа о трагичној прошлости било саставни део – и, у одређеном смислу, циљ – стварања нове сутрашњице коју је Нови Београд симболизовао.“²⁶

Након што је у кратком периоду послужило као дирекција пројекта изградње Новог Београда, Старо сајмиште (или бар један број објеката у овом комплексу) је додељено на употребу Удружењу ликовних уметника Србије. УЛУС је ове просторије претворио у атеље и доделио младим уметницима и писцима: „Читава генерација уметника, не само сликара и вајара као што су

²⁵ Исто, 5.

²⁶ J. Bajford, *Staro sajmište – Mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beogradski centar za ljudska prava, Beograd 2011, 74–75.

Мића Поповић, Олга Јеврић, Борис Анастасијевић, Марио Маскарели, Вера Божичковић и други, већ и писаца и књижевних критичара, међу којима се истичу Павле Угринов и Борислав Михајловић Михиз, отпочела је своје каријере – а у многим случајевима и свој одрасли живот – на месту на којем се за време окупације налазио логор.²⁷ Боравак уметника који су почетком педесетих година двадесетог века почели да насељавају Старо сајмиште обележен је сазревањем њиховог ликовног израза и трагањем за уметничким идентитетом, у времену које је, ништа мање од њих самих, било изложено сличним трагањима. Међу тридесетак уметника, овде је уточиште нашло и шеснаест аутора чија се дела данас налазе у збирци Рајка Мамузића.²⁸ Неки од њих су овде остајали само привремено (Младен Србиновић, Славољуб Богојевић, Ангелина Гаталица, Матија Вуковић), док су други провели велики део своје каријере у овој уметничкој колонији (Ксенија Дивјак, Марио Маскарели, Никола Кока Јанковић),²⁹ а неки су овде, нажалост, и прерано окончали свој животни пут, као у случају Лазара Возаревића.³⁰ „...Мало улево следила су два мања прозора критичара Борислава Михајловића Михиза, па два прозора сликара Миће Поповића, а сасвим на крају тог низа били су прозори сликара Лазара Возаревића... У самом, пак, румунском павиљону, лево од мене, становао је сликар Марио Маскарели, а на спрату, изнад мене, сликар Гвозденовић и Ксенија Дивјак, а мало даље низ ходник – Слава Богојевић и Фило Филиповић...“³¹ У овом расаднику уметничких идеја није се само стварало, већ се стваралаштво и критиковало; као једно од познатијих међу многим догађајима на овом попришту уметничких искорака издвојило се, у лето 1954. године, извођење позоришне представе *Чекајући Годоа* Семјуела Бекета у режији Павла Угринова, чију је сценографију у атељеу Миће Поповића, у одсуству првобитног сценографа

²⁷ Исто, 80.

²⁸ Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића је 2013. године приредила изложбу која је осветлила повезаност уметника са Старом сајмишта са Рајком Мамузићем. Види: Ј. Столић, „Уметничка колонија“ на Старом сајмишту – Уметници из збирке Рајка Мамузића [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.

²⁹ Ј. Столић, „Уметничка колонија“ на Старом сајмишту – Уметници из збирке Рајка Мамузића [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013, 2–12; С. Јовановић, М. Павловић, *Ксенија Дивјак 1924–1995* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд, септембар – децембар 1996.

³⁰ П. Угринов, „Возаревићева смрт“, у: *Старо сајмиште (Скулптуре, слике, цртежи – документарна проза)*, Народна књига, Београд 2004, 128–130.

³¹ П. Угринов, *Старо сајмиште (Скулптуре, слике, цртежи – документарна проза)*, Народна књига, Београд 2004, 9.

Стојана Ђелића, поставио Марио Маскарели. Била је то експлицитна манифестација превратничке, авангардне атмосфере која је владала међу павиљонима Старог сајмишта и која је представљала покретачку снагу уметности која је тамо настајала.

Рајко Мамузић је, као велики познавалац и поштовалац ликовне уметности, а истовремено „у стручним круговима познат као човек који се ангажовао у обнови културног живота код нас“³² стигао на Старо сајмиште непосредно по настајању ове својеврсне ликовне колоније, у којој су се међу младим, и још увек неафирмисаним уметницима, налазили и његови саборци из Треће армије. „Њихов свет препун мириса туткала, уљаних боја, разређивача бивао му је све привлачнији. Занесено је пратио сва догађања.“³³ Као редовни посетилац овдашњих атељеа, понашао се не само као пријатељ, већ и као патрон, мецена уметника, који је помагао на сваки начин: лични, критички, финансијски. Сликара Зоран Петровић је овако сведочио о Мамузићевим манирима: „Знао је Рајко да донесе разапето платно на нов блинд рам и да свој последњи динар одвоји младом, још неафирмисаном сликару. И боје је знао да као дар донесе и да дупло узврати на дарован цртеж или слику.“³⁴ Сликарску метаморфозу Лазара Возаревића од кубо-византијске иконографије према „византијском“ енформелу Мамузић је пропратио на Сајмишту, а његова колекција овај преображај и илуструје.³⁵ Са Старог сајмишта потичу и радови Ксеније Дивјак, Николе Коке Јанковића и других аутора.

Изложбу лавираних цртежа Лазара Возаревића у Клубу књижевника у Београду 1954. године можемо сматрати за званичан почетак Мамузићевог

³² Ј. Столић, *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011, 6.

³³ *Исто*, 7.

³⁴ D. Поповић, „Delo jedne generacije“, у: *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1974, 11.

³⁵ Непосредно након потписивања Уговора између Општине Нови Сад и Рајка Мамузића, којим је колекционар даривао збирку, Гордана Дивјак Арок је забележила: „Данас Ратко Мамузић поклања Новом Саду вероватно свих дванаест слика познатог сликара Лазе Возаревића, који је трагично преминуо у напону стваралачке снаге. То су дела велике уметничке вредности. 'Човек с мандолином' из 1954. једна је од две Возаревићеве слике која се вратила са његове прве и изванредно успешне изложбе у Паризу. Ту је његова чувена 'Породица', затим 'Материнство' излагана у Бону и на Медитеранском бијеналу у Александрији. Необична историја велике слике од три метра рађене темпером 'Приношење дарова'. Она је прво била власништво Јована Веселинова-Жарка, а када је он једном приликом видео Мамузићеву збирку, сам је понудио да му поклони свог Возаревића, јер му је по мишљењу Веселинова једино ту било место, у друштву осталих Лазиних слика“, према: Г. Дивјак Арок, „Цео живот са сликама“, *Дневник*, Нови Сад, 14. јануар 1973.

колекционарског рада. Тада се, у разговору са сликарима, у њему родила идеја да насумично прикупљање слика уобличи у концептуалну целину, која ће представити уметничке домете једне генерације: „У пријатељству са Возаревићем, Мамузић је донео коначну одлуку да се 'уплете' у сликарство.“³⁶ Старо сајмиште, као попреште сликарских истраживања, може се посматрати као једно од кључних тачака у настајању колекције Рајка Мамузића.

Колекција је попримила основне обресе у периоду између 1955. и 1966. године,³⁷ али се њено формирање наставља све до оснивања Поклон збирке. „Већ 1960. године у збирци је било 90 слика.“³⁸ Због бројности дела и места које су она заузимала у дому колекционара, Мамузић се упутио у потрагу за трајнијим решењем за смештање збирке. Његова жеља да збирку поклони Београду или Земуну није услишена због немогућности да се у овим случајевима задовоље његови захтеви око услова дародавног акта. У то време, у Новом Саду је започето с плановима за оснивање Галерије савремене уметности, те је размотрена опција да Мамузићева колекција буде прикључена овој збирци. Фонд ове Галерије, како је планирано, требало је да садржи дела из новијег периода сакупљана у збиркама Матице српске, Трибине младих и других, а употпунио би се даљим откупима.³⁹ Ипак, колекционару ни у овом случају није понуђено одговарајуће решење, а Галерија савремене уметности Војводине основана је неколико година касније у другачијем облику него што је иницијално планирано.⁴⁰ „У ситуацији кад више није имао где да слике смести, прихватио је замисао да она буде у оквиру будуће Модерне галерије Војводине у Новом Саду, али су неразумевања и отпори пратили реализацију, те се одлучио да збирку поклони граду Новом Саду.“⁴¹ Након ове епизоде неуспешних преговора, колекција је коначно допутовала у Нови Сад, али како није било одговарајућих

³⁶ В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 8.

³⁷ Д. Поповић, „Дело једне генерације“, у: *Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића* [монографија], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1974, 11.

³⁸ В. Јовановић, *Судбина уметнина – збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1987, 201.

³⁹ Г. Д., „Уметници траже савремену галерију“, *Дневник*, Нови Сад, 12. јануар 1966.

⁴⁰ Галерија савремене ликовне уметности – Нови Сад основана је одлуком Скупштине АП Војводине 1. фебруара 1966, а са изложбеном и издавачком делатношћу почиње 1969. године. <http://www.msuv.org/info/o-muzeju.php#istorijatmuzeja>, (приступљено 24. октобра 2017).

⁴¹ В. Јовановић, „Рајко Мамузић“, у: Д. Попов (ур.), *Енциклопедија Новог Сада*, књ.13, Прометеј, Нови Сад 1999, 276.

услова за стварање званичног легата, привремено је била смештена у приватним просторијама Мамузићевих познаника.

У другој половини седме деценије, паралелно с трајањем преговора о условима у којима би се остварио дародавни гест, Мамузић је почео са представљањем у јавности збирке као целине. Најпре је приредио изложбу на којој је приказано око 60 дела, од 120 (колико је у то време бројала колекција),⁴² „прве послератне генерације“ уметника, у Галерији УЛУС-а у Београду, априла 1969. године. На поставци под називом „Из збирке Рајка Мамузића – слике“⁴³ приказана су дела седамнаесторо сликара, а у заглављу је исказан пијетет према, у том тренутку, недавно преминулим уметницима – Мајди Курник и Лазару Возаревићу – који су не само били заступљени у збирци и на самој изложби, већ их је колекционар дуго познавао и пријатељевао са њима. Том приликом, али и иначе, Мамузић је нагласио како дугује захвалност сликарима за помоћ при формирању збирке: „Заједно смо сви ми, аутори и ја, стварали концепцију моје збирке. Увек смо налазили заједнички језик.“⁴⁴ Годину дана раније, Мамузић је у Новом Саду одштампао први каталог збирке, са детаљним подацима о ауторима и делима. У тексту колекционар наводи да је „за време штампања каталога изненадно умро Лазар коме овим путем посвећујем ових неколико редака.“ У предговору који је сам написао, представио је скупљену збирку дела речима: „Ова збирка обухвата ликовна остварења прве послератне генерације београдских и војвођанских уметника, којој по природи посебног сензибилитета и величини стваралачког израза припадају Милан Коњовић и Петар Лубарда као њени претходници.“⁴⁵ Такав увод у каталог постаје смисленији ако се има у виду податак да су, према овој публикацији, у збирку била укључена дела Коњовића и Лубарде. Ипак, њихова дела се нису налазила у збирци у тренутку када ју је Мамузић поклатио Новом Саду.⁴⁶ Колекционар даље наводи: „Избор и број аутора одредио је карактер и размере збирке, кроз коју се већ сада рељефно оцртавају све индивидуалне особине, мисао, емотивно поднебље ових стваралаца, њихове разлике и сличности, једнаке стваралачке побуде да остану

⁴² Д. Патаковић, „Слика као падобран“, *Политика Експрес*, Београд, 30. април 1969.

⁴³ *Из збирке Рајка Мамузића – слике* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1969.

⁴⁴ Д. Патаковић, „Слика као падобран“, *Политика Експрес*, Београд, 30. април 1969.

⁴⁵ Р. Мамузић, *Збирка Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Рајко Мамузић, Нови Сад 1968, 3.

⁴⁶ Међу двадесет троје уметника, у овом каталогу заступљени су и сликари Оливера Сека Галовић и Миодраг Б. Протић.

блиски људима и животу у свим његовим превирањима“, након чега закључује: „њихова дела већ сада заузимају водећа места у врховима наше савремене ликовне уметности уопште и потврђују своју аутентичност.“ Мишљење о садржају збирке и њеној „заокружености“ у целину, као и најаву каснијих покушаја употпуњавања фонда Поклон збирке, Мамузић је изразио констатацијом: „Поред утврђене границе и претежно остварене замисли збирка још није добила замишљену целину, уколико се о целини у уметности уопште може говорити, јер су још многи од ових уметника у напону својих стваралачких снага, и њихова даља дела значајне драгоцену поуну која још предстоји.“ Када је реч о оцени сопствене колекционарске визије и софистицираности укуса у избору, Рајко Мамузић указује да за напредак увек има простора: „... још увек [се] мора опрезно прилазити питању која су то врхунска дела аутора и с колико оправдања треба ићи само на њих. Ретко се наилази на такву самоувереност која би непогрешиво препознала све најбоље у прави час... [...] Зато је довољно да пажљиви сакупљач само искрено приђе делима која се рађају и живе у његовом добу, да својим учешћем настоји да потпомогне и прошири егзистенцију уметника.“⁴⁷ Након изложбе у Београду, збирка је, крајем 1969. године, представљена у Дому културе у Врбасу, на изложби „25 дела савремене уметности“,⁴⁸ а 1971. године и поставком „30 дела савремене уметности из збирке Рајка Мамузића“ у Сали Дома културе у Иригу.⁴⁹ У време када је збирка већ институционализована, а на њено чело постављена Власта Ертл⁵⁰ као вршилац дужности директора, збирка Рајка Мамузића је, октобра 1973. године, у ишчекивању завршетка адаптације музејске зграде која јој је додељена, представљена у просторијама Машинског факултета у Новом Саду.⁵¹

Поред организовања збирке као целине, Рајко Мамузић се ангажовао на учешћу у реализацији изложби уметника које је познавао и поштовао. Неретко су каталози ових изложби почињали његовим уводним текстом. „Постао је

⁴⁷ Р. Мамузић, *Збирка Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Рајко Мамузић, Нови Сад 1968, 3.

⁴⁸ *25 dela savremene umetnosti – iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Dom kulture, Vrbas 1969.

⁴⁹ V. Krkljuš (ур.), *30 dela savremene umetnosti iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Dom kulture, Irig 1971.

⁵⁰ Сви руководиоци ове институције побројани су у монографији: Маринков, Младен (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004, 6.

⁵¹ *Dela savremene likovne umetnosti* [каталог изложбе], Mašinski fakultet, Novi Sad 1973.

тумач, популаризатор и пропагатор њихове уметности, пером и усменом речју.⁵² Као оквир за представљање дела уметника о коме је реч, колекционар је пружао анализу проблема са којима се уметност и уметници суочавају у друштву. Бритки језик којим је умео да критикује пропусте надлежних, који су, по његовом мишљењу, врхунске вредности скрајнули у корист личних интереса или квази-уметности, карактерисао је већину његових ауторских написа. Ипак, директно и понекад оштро фразирање у текстовима откривало је више фрустрираност због немогућности одбране истинских квалитета, него ли потребу за нападом на неистомишљенике. У каталогу изложбе Ксеније Дивјак 1964. године, приређене у Салону Музеја савремене уметности у Београду, Рајко Мамузић је, на себи својствен начин, изнео оцену о статусу савремене уметности, и настојао да упозори на нужност препознавања и истицања изузетних вредности, у круговима којима припада и Ксенија Дивјак: „Кроз те истинске представнике нашег ликовног живота разгара се пламен борбе за сликарство достојно времена у коме живи човек ослобођен вековног ропства, разних предрасуда и догматске заслепљености.“ Колекционар упозорава ширу јавност да „сликарство мора у себи да носи обележје људске зрелости, [...] и да стваралачка инвентивност треба да буде верна истини“. Аутор текста смешта ауторкине сликарске домете у контекст тадашњих уметничких тенденција, а при томе изражава афинитет према снази њеног израза и садржини ликовне инвенције: „Сликарство Ксеније Дивјак не може се сврстати у неку групу или правац, па тиме објаснити како је њено дело грађено на традиционалним појмовима уметности, о њеном пореклу, природи, циљевима и средствима.“ Он истиче да сликарка предочава врхунски доживљај природе у својим делима, у којем се он изједначава са изразом саме њене личности, као и да су „преображаји којима подвргава природу, неосетни и ненаметљиви, доведени до врхунског испитивања скривеног живота ствари, кроз које замисао слободно оживљује“.⁵³ Уважавање, подршка и афирмативан став према раду Дивјакове изражен је и у Мамузићевом приказу њене изложбе у Културном центру Београда марта 1970. године.⁵⁴ Он истиче „постојаност једног става заснованог на пуној свести о

⁵² В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 11.

⁵³ R. Mamuzić, *Ksenija Divjak* [каталог изложбе], Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1964.

⁵⁴ Р. Мамузић, „Поема Ксеније Дивјак“, *Дневник*, Нови Сад, 29. март 1970.

задатку ствараоца“ и њену издржљивост и уздржаност у односу на „дехуманизацију уметности, чији погледи имају за основ парадокс сваке форме и бесмисленост сваког људског постојања,“ где је потребно похвалити слике које „потврђују да само одлучна обдареност стиже у мутне дубине бића и да уноси у свет велике и нове хармоније природе“⁵⁵.

У периоду од 1970. до 1979. године, Мамузић пише више приказа о припадницима савремене ликовне сцене, поводом изложби Славољуба Богојевића, Миће Михајловића, Стевана Максимовића, Косаре Бокшан и Бошка Петровића, док ће 1982. године дати свој допринос сећању на прерано угашене стваралачке домете Мајде Курник.⁵⁶ У каталогу Богојевићеве изложбе, публици пружа приказ кроз који истовремено провејава прагматичност и лиричност, а тиче се сликаревог главног опредељења, слике пејзажа. Мамузић успева да пренесе основну драж Богојевићевих дела, карактеришући их као „упрошћене форме лако и непогрешиво компоноване,“ засићене емоцијом у „вртлогу идеја које траже снажна осећања опојности и мисаоне равнотеже“.⁵⁷ Неке од слика са изложбе Косаре Бокшан, на које се колекционар осврће у тексту, наћи ће се у његовом легату исте године: „Евенке“ обележавају неисцрпно богатство ове равнице која све оплемењује. Композиција 'Пијани брод' уклапа се у простор космоса, одлучним потезима четке и специфичних особина боје, изражава сву величину поетске и мисаоне природе уметника када без напора осети да се дотакао суштине ствари која га узбуђује.“ У истом периоду, Рајко Мамузић даје свој допринос реализацији постхумне ретроспективне изложбе Лазара Возаревића, пријатеља и једног од најдражих му сликара, чији га је одлазак веома погодио. Свој дуг сликару који му је дао подршку у стварању збирке, и искрено дивљење према уметнику који га је делом и уметничким донетима инспирисао као колекционара, Мамузић је покушао да искаже овим надахнутим текстом који носи дубок лични тон. „Гледалац је опијен узбуђењем, али и потиштеношћу и тугом у исти мах, јер преко ових дела гледа и аутора кога је смрт прерано отргла од живота, баш у тренутку када су ова дела непролазне вредности добила своје пуно значење. Сада се тек јасно види како је Лазар био

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ R. Mamuzić, [предговор], у: R. Mamuzić, P. Stanojević, *Ratni crteži Majde Kurnik* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1982.

⁵⁷ R. Mamuzić, *Slavoljub Slava Bogojević* [каталог изложбе], Umetnička galerija kulturno-propagandnog centra, Sombor 1971, [без пагинације].

исувише моћан да би признао постојање границе између живота, који никада није довршен, и његових дела, с којих зрачи хладни мир и ужасавајућа узбурканост грозничавог ликовног доживљаја.⁵⁸ Вера Јовановић је, као ауторка више текстова о Рајку Мамузићу као колекционару, културном раднику и познаваоцу уметности са позиције савременика, препознала овај приказ као један од његових истакнутих написа: „Возаревић је заслужан и за Мамузићеву збирку, те га он назива и њеним родоначелником и духовним творцем. Уопште узев, тај приказ је пример који се ретко срета у нашој ликовној критици, а много казује не само о уметности и уметнику, о присности и пријатељству између уметника и љубитеља његовог дела, него и о Мамузићу самом и његовом односу према људима и њиховом стваралаштву.“⁵⁹

Представљањем збирке у јавности и штампањем каталога, Рајко Мамузић је постигао да она буде позната широј публици. Признање стручњака о њеном квалитету дошло је 1972. године са изјавом Лазара Трифуновића, који је збирку позитивно окарактерисао: „Колекција Рајка Мамузића има изузетну уметничку, историјску и материјалну вредност. Због тога сматрам да би отварање ове збирке за јавност и њено укључивање у уметнички живот, представљало драгоцен допринос нашој култури.“⁶⁰ У наставку Лазар Трифуновић је у кратким цртама одредио колекцију као стилску целину („стилски чиста и потпуна“), а додатни квалитет је, по његовом мишљењу, представљала чињеница да се ради о остварењима аутора који су припадали најзначајнијим уметничким групама: „Децембарској“, „Самосталнима“ и „Једанаестици“. Такође, да би представио сваког појединачног уметника, колекционар је настојао да сачини приказ његовог целокупног стваралаштва, тако што је одабраним делима стварао мале ретроспективе. Ова забелешка је написана с намером да образложи институционализацију колекције и представљала је пресудан аргумент за одлуку новосадских власти да се поклон збирка Рајка Мамузића нађе у музејској институцији.⁶¹

⁵⁸ Р. Мамузић, „Дело Лазара Возаревића“, *Дневник*, Нови Сад, 17. јануар 1970.

⁵⁹ В. Јовановић, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 18.

⁶⁰ В. Јовановић, *Судбина уметнина – збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1987, 202.

⁶¹ Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 66.

Даровни уговор са Новосадском општином Рајко Мамузић је потписао 15. децембра 1972. године. У Уговору стоји да колекционар „поклања граду Новом Саду, а посредством Скупштине општине Нови Сад, своју уметничку збирку ликовних дела прве послератне генерације београдских и војвођанских уметника.“⁶² У истом Уговору, Општина Нови Сад се обавезује да обезбеди простор за чување и излагање у улици Васе Стајића, број 1, „који ће се прилагодити захтевима савремене презентације уметничких дела, уз сагласност Ратка Мамузића у погледу пројекта уређења.“ Такође, забрањује се свако мењање збирке или отуђивање дела, а Скупштина општине се обавезује да штити самосталност институције и после смрти дародавца. Мамузић је Општину обавезао и да објави репрезентативни каталог са 100 црно-белих репродукција, који ће он сам приредити, да опреми дела за излагање, као и да осигура Збирку код Осигуравајућег завода Нови Сад. Поред Рајка Мамузића, уговор је у име Скупштине општине Новог Сада потписао тадашњи градоначелник Душан Илијевић. Упркос чињеници да у Уговору стоји забрана да се колекција мења или се поједина дела искључују, сам Мамузић је више пута правио измене и допуне фонда, о чему постоје забелешке у архиву институције.⁶³

У тренутку потписивања дародавног уговора, збирка Рајка Мамузића је садржала дела тридесет једног уметника, а до отварања Поклон збирке за јавност фонд је проширен делима још четири уметника. Упркос накнадним покушајима самог колекционара да се збирка прошири радовима других уметника који припадају истој генерацији, о чему није направљена званична документација, и данас се у Основном фонду Поклон збирке Рајка Мамузића налази исти број уметника као и у тренутку оснивања. То су: Даница Антић, Милош Бајић, Славољуб Слава Богојевић, Косара Бокшан, Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија, Матија Вуковић, Ангелина Гаталица, Ксенија Дивјак, Александар Зарин, Божа Илић, Никола Кока Јанковић, Љубинка Јовановић, Оливера Кангрга, Мајда

⁶² Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1206.

⁶³ Анексом уговора од 15. децембра 1972. године предвиђа се проширење колекције сликама уметника (аутора већ набројаних у попису који је пратио Даровни уговор): Милорада Бате Михајловића, Петра Омчикуса, Еде Муртића, Ксеније Дивјак, Драгутина Цигарчића и Младена Србиновића, као и у неколико каснијих докумената. Такође, у картонима који се чувају у архиви Поклон збирке, обрађене су слике Тивадара Вањека, Миодрага Б. Протића и Милана Коњовића, аутора који више нису заступљени у фонду. Поред тога, сликар Миодраг Б. Протић је једини члан „Децембарске групе“ који није заступљен у Мамузићевој збирци – иако је овакав концепт необичан, разлози за изузимање овог (као ни других) сликара из колекције нису објашњени или наговештени у постојећој документацији.

Курник, Александар Луковић Лукијан, Стеван Максимовић, Марио Маскарели, Милорад Бата Михаиловић, Мирјана Кока Михаћ, Едо Муртић, Петар Омчичус, Владета Петрић, Бошко Петровић, Зоран Петровић, Милан Поповић, Миодраг Мића Поповић, Милица Рибникар, Љубица Цуца Сокић, Јован Солдатовић, Младен Србиновић, Александар Томашевић, Стојан Ћелић, Бранко Фило Филиповић и Драгутин Цигарчић. Може се рећи да је основни профил збирке одређен делима уметника са Старог сајмишта (а касније углавном укљученим у Београдску групу), а употпуњен остварењима уметника из Агитпропа, „Задарске групе“/ уметника који су постали део париског уметничког круга, „Децембарске групе“ и припадника војвођанске ликовне сцене. Скоро сви уметници чија су дела окупљена у колекцији, чланови су неке од значајних уметничких група које су обележиле развој и највише домете српске и југословенске послератне модерне.⁶⁴ Иако представља оличење укуса и афинитета дародавца, за Збирку се тешко може рећи да је хомогена. Једна од њених главних особености је спој мноштва разноврсних индивидуалних сликарских језика који укључују естетизовани модернизам, апстракцију, асоцијативно сликарство, енформел. У тренутку отварања Поклон збирке, фонд је бројао 438 дела – слика, скулптура, цртежа и таписерија.⁶⁵ Поред двадесет осморо сликара, у Збирци је заступљено и седам вајара. Одређени број дела је стигао у Поклон збирку тек након смрти дародавца 1994. године, у виду поклона самих аутора или њихових наследника, чиме је Збирка проширена.⁶⁶ Дела која су доспела у фонд ове музејске институције у виду поклона уметника који нису укључени у изворну селекцију Мамузићеве колекције, данас су смештена у Студијску збирку.

Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића отворена је за јавност 23. октобра 1974. године, на Дан ослобођења Новог Сада. Церемонији отварања присуствовали су: сам колекционар, многобројне личности из

⁶⁴ Задарске групе, као и групa „Самостални“ и „Једанаесторица“, „Децембарске“, „Београдске групе“ и „Групе 57“.

⁶⁵ Према записнику Комисије за примопредају фонда Поклон збирке Рајка Мамузића, састављеном „у стану дародавца 18. октобра 1974. године, уметнички фонд Поклон збирке обухвата 165 уметничких слика, 250 цртежа и графика, 21 скулптуру и 2 таписерије. Осим уметничких дела, дародавац је Поклон збирци уступио 1.602 публикације (каталоге изложби, часописе, монографије и сепарате), 250 писама, бележака и других докумената, 11 плаката са изложби, 85 документарних фотографија и четири негатива.

⁶⁶ Збирка данас, захваљујући откупима и поклонима, броји 945 дела (слике, скулптуре, цртежи, графике, таписерије, акварели итд), од којих највећи број припада Стевану Максимовићу и Бошку Петровићу.

политичког, јавног и културног живота, као и сами уметници. Госте на отварању поздравили су Петар Омчикус и Оскар Давичо. „Одавно, можда пре двадесетак година, почело се међу сликарима, уистину модерним и уметнички револуционарним, да прича о једном Сремцу, демобилисаном партизанском официру, који фуриозно обилази изложбе и галерије тад свакако још непознатих и непризнатих сликара без мецена, и купује им слике, плаћајући без ценкања али на рате оно што је за њих тражено. [...] Сигуран у избору и никад није пристајао да узме било које друго платно место оног које му се на почетку допало и које је рекао да хоће да купи,“ – започео је своје излагање том приликом књижевник Оскар Давичо. Такође, у монографији објављеној поводом отварања Поклон збирке за јавност, нашла се и посвета Рајка Мамузића, која данас стоји у холу зграде: „Ову збирку ликовног стваралаштва социјалистичке епохе посвећујем партизанима Војводине борцима за револуционарне идеје“. Након ове посвете следи кратка белешка која садржи мишљење о естетичким и дидактичким вредностима уметности у социјалистичком друштву, као и социјалној одговорности уметника, потписана иницијалима Е. Ф. Аутори уводних текстова у монографији били су Душан Поповић и Чедомир Брашанац. Новинар, дипломата, културни радник, политичар и идеолог Душан Поповић указао је на место Збирке у војвођанској култури, као и на њено место на Тргу пролетерских бригада (где су се већ налазиле Галерија Матице српске и Спомен-збирка Павла Бељанског), а такође се осврнуо и на историјат Мамузићевог колекционарства, од његових генерацијских корена и почетака на Старом сајмишту, као и рођења саме идеје о стварању збирке, до дана њеног завештања Граду Новом Саду.⁶⁷ Други уводничар, књижевник Чедомир Брашанац, даје есејистички осврт на Збирку и њеног колекционара, наглашавајући аутономност и јединственост избора Рајка Мамузића. Посебан квалитет за овог аутора представља чињеница да је већина уметника у Збирци, у тренутку њеног настајања, била на почетку каријере и неафирмисана, што говори о Мамузићевој способности процењивања и потврди колекционарског осећаја. С друге стране, када је реч о одабраним делима, по њему она не одражавају ни уметничке правце, нити „стилизоване синтезе“, већ „егзистенцијалне дилеме“ артикулисане кроз ликовност, а

⁶⁷ D. Popović, „Delo jedne generacije“, у: *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1974, 9–14.

„укрштање свих ликовних стремљења бар говори о дубљем смислу да се на чисто уметничком, ликовном плану реагује лично, аутентично, као израз селективне самосталности.“⁶⁸ Јавност је са одобравањем дочекала отварање још једног новосадског легата, о чему говоре осврти у готово свим тадашњим дневним листовима. У једној од вести о отварању наведена су имена присутних припадника готово целокупног војвођанског политичког врха (Јован Веселинов, Иса Јовановић, Стеван Дороњски, Душан Алимпић, Душан Поповић, Радован Влајковић, Вилмош Молнар, Никола Кмезић, Ђорђе Радосављевић, Јован Дејановић, Драгутин Зеленовић, Тихомир Шуваков),⁶⁹ што указује на значај самог догађаја за војвођанску културу, али и на неке од личности које су могле имати утицаја на формирање легата. Кроз сећања на први сусрет с Рајком Мамузићем, пред сам крај Другог светског рата, 1944. године, и следећи пут приликом отварања Збирке за јавност, своје утиске о легату изнео је Живан Милисавац. Посебну пажњу посветио је и самом месту где се овај легат налазио, Тргу пролетерских бригада, описујући га као мали, скривени кутак „данас прекривен аутомобилима а сутра, надамо се бар, парк уметности – добио је сада још један украс: галерију слика генерације која је тек сада стасала и која се данас углавном налази у пуном развоју“.⁷⁰ Мирослав Антић је, у својој рубрици „Обично петком“, читаоцима новосадског *Дневника* представио Рајка Мамузића речима: „Постоје људи креатори. Они који праве свет ни из чега. Постоје они други, који чувају направљени свет да не умре. Рајко је човек – чувар времена и вредности. Можда пионир, можда заговорник идеје о томе да нисмо само своји него да припадамо човечанству, свима нама.“⁷¹ Такође, поводом отварања Поклон збирке, објављен је интервју са вршиоцем дужности управника, Властом Ертл, која се, између осталог, осврнула и на могућност проширивања уметничког фонда, будући да стваралачки период, у случају већине уметника, још није био окончан, нити опуси заокружени.⁷²

Пракса је показала неминовност допуњавања збирке, као и повремено одсуствовање појединих дела из сталне поставке због реализације

⁶⁸ Ђ. Брашанас, „Напор вредан пањње“, у: *Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића* [монографија], *Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића*, Нови Сад 1974, 17.

⁶⁹ Ј. Јовановић, „Отворена Поклон збирка Рајка Мамузића“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974.

⁷⁰ Ж. Милисавац, „Најлепша честитка вољеном граду“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974.

⁷¹ М. Антић, „Свака ти част, Рајко!“, *Дневник*, Нови Сад, 25. октобар 1974.

⁷² М. Грчић, „Град обогаћен новом галеријом“, *Дневник*, Нови Сад, 20. октобар 1974.

ретроспективних изложби уметника. Због тога је сам Рајко Мамузић, 31. јануара 1978. године, написао „Правилник о раду Галерије ликовних уметности поклон збирке Рајка Мамузића“. Најважније одредбе овог „Правилника“ тичу се сталне поставке, у којој морају бити заступљени сви аутори, а због мањка простора за излагање целокупне збирке, допушта се могућност периодичне промене селекције. Дела је неопходно адекватно опремити и снабдети плочицама са натписом, а поставку употпунити пригодним пратећим каталогом. Изложбени простор је, по колекционару, било важно опремити клупама за предах посетилаца. Када се ради о односу са публиком, наведено је да је од суштинског значаја рад на ширењу информација о Збирци међу радницима привредних организација, установама, школама, омладинским и друштвеним организацијама и службама протокола. Тумачења поставке требало је прилагодити интересу публике јер „то сачињава приснију атмосферу у зближавању посетиоца са делима, утиче на проширење и обогаћење знања о савременој уметности, што је и крајњи циљ његове посете“.⁷³ Назначена је намера колекционара да сâм допуњује фонд Поклон збирке о свом трошку, као и могућност да се, уз сагласност легатора, Збирка прошири делима уметника већ заступљених у њеном изворном облику, и то добровољним поклоном самих аутора, приватног лица или неке институције. Дародавац подсећа на дужност музејске институције да непрестано прикупља и каталогизује целокупну документацију о постојећим делима у фонду и да активно прати збивања у раду аутора чије стваралаштво још увек траје. Тиме се „формира драгоцен изворност за проучавање развоја наше послератне уметности и њених достигнућа.“⁷⁴ Нацрт правила о раду кустоса и уметничких комисија је понуђен у сегменту који се тиче смештаја дела у депоу, руковања оштећеним делима, као и услова унутрашњости зграде Поклон збирке и њене околине. Када је у питању излагачка делатност, Мамузић указује на, Уговором о поклону предвиђени, тада већ уобичајени тренд Поклон збирке у организовању једне до три самосталне изложбе уметника годишње, које су представљале новија остварења у опусима аутора из Збирке. Ова пракса је започета 1975. године изложбама Ксеније Дивјак (1975), Милоша Бајића (1976),

⁷³ Р. Мамузић, „Правилник о раду Галерије ликовних уметности поклон збирке Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 28.

⁷⁴ *Исто*, 29.

Бошка Петровића, Стојана Ћелића (обе приређене 1978. године), Милорада Бате Михаиловића, Еде Муртића (обе приређене 1979. године) и Мајде Курник (1980); у програму рада Поклон збирке преовлађивале су самосталне изложбе, уз повремена организовања групних изложби, попут „Изложбе дела аутора из збирке – слике, скулптуре, цртежи“ (1976), затим изложби „10 година сликарства аутора из Збирке Рајка Мамузића 1945.–1955.“ (1977), „Цртежи“ (1981), „Таписерије аутора из Збирке“ и „НОБ и Обнова“ (обе из 1987. године), које су представљале прве покушаје превредновања уметности друге половине двадесетог века.

Мамузић је све до краја живота пратио рад институције, који је био обележен контроверзама, а неке од њих су се односиле на сам фонд. Колекција је почела да се интензивније увећава шездесетих година, будући да су уметници имали додатни подстицај да слике предају будућем легату, али то није доследно рефлектовано у самом попису поклоњеног фонда Збирке. О томе сведочи реакција Милана Коњовића на чињеницу да његове слике нису укључене у фонд Поклон збирке, мада је Рајко Мамузић то планирао. У писму послатом директору Поклон збирке септембра 1989. године, сликар напомиње: „У вези моје две слике које сам својевремено поклонио Мамузићу, који је иначе мој пријатељ, а које је требао да уврсти и постави у своју Галерију, сазнао сам да слике није никада изложио у Галерији, иако прави стално изложбе.“⁷⁵ Примедбе су Управи Поклон збирке стизале и од самог Рајка Мамузића, и то на неправилности у раду институције. Оптужбе за непоштовање Уговора о поклону, као и реакције Савета Поклон збирке на њих, забележене су у архиви институције. Већ 1975. године помињу се примедбе колекционара на неадекватне услове за смештај уметнина због недовршене адаптације зграде.⁷⁶ Инсистирање на случајевима у којима се није поштовао Уговор, као и стални спорови, отежавали су рад Поклон збирке.

⁷⁵ Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 513; у писму написаном неколико година раније, 1981. године, Милан Коњовић, не помињући чињеницу да се његова дела не налазе у Поклон збирци, честита Рајку Мамузићу на документарној емисији „Послератно сликарство“, у то време емитованој у четири епизоде на ТВ Београд: „Колико талената! Колико сликарчина! И на жалост колико прераних смрти! [...] Захваљујући Бељанском и Теби, двома одличним збиркама којима је заоран звездани пут новијег нашег сликарства. У својој радости и одушевљењу не могу одолети да Те загрлим и захвалим за Твоје старање о тој дивној генерацији и на окупљању њихових дела. Твој Милан Коњовић“, из Рукописне грађе – Галерија Мамузић, инв. бр. 68.

⁷⁶ Према документацији из Рукописне грађе – Галерија Мамузић, инв. бр. 507. О проблемима је писано и у дневној штампи, види: Љ. Д. „Тужни живот радосних слика“, *Дневник*, Нови Сад, 21. септембар 1975.

Сукоб са Управом је подстакао Рајка Мамузића да 1982. године формално раскине Уговор о поклону, чиме се одрекао статуса дародавца,⁷⁷ што је консеквентно довело до одлуке о преношењу права и дужности оснивача према Галерији ликовне уметности поклон збирци Рајка Мамузића од Града Новог Сада на Социјалистичку Аутономну Покрајину Војводину, јануара 1985. године.⁷⁸ „Незадовољан како Нови Сад поступа према поклон-збирци, дародавац Рајко Мамузић је тражио да се она пресели из Новог Сада или да јој се да покрајински статус. [...] Ваљало [би] преиспитати део уговора о будућим правима дародавца, да се не би десило да Рајко Мамузић повуче своју збирку, што је намеравао уколико се не промени статус галерије, односно уколико се не побољшају услови чувања ликовних дела.“⁷⁹ Случај из 1989. године показује да је величина изложбених сала довела до тога да се за потребе привремених изложби стална поставка Поклон збирке морала често измештати, док су лоши услови у којима се налазио депо доводили до оштећења слика и рамова.⁸⁰ Ускоро је уследила тужба колекционара против новог оснивача, коју је пратила Мамузићева одлука да повуче колекцију.⁸¹ Уметници међу којима су били Милош Бајић, Александар Луковић, Стеван Максимовић, Јован Солдатовић, Ангелина Гаталица, Марио Маскарели, Александар Зарин, као и наследници Бошка Петровића и Славољуба Богојевића, успротивили су се колекционаревој намери, и истакли да њихова дела припадају фонду Поклон збирке, и да је њихово место у оквиру ове целине, те да нису власништво Рајка Мамузића.⁸² Спор је коначно разрешен тек након смрти Рајка Мамузића, 2006. године, када је утврђено да су одредбе изворног Уговора „због протока доста времена и промењених околности у појединим деловима превазиђене и да се због тога не може остваривати сврха уговора“, те је између оснивача и наследника Рајка Мамузића потписан Анекс уговора.⁸³

⁷⁷ М. Georgijević, „Donator sa faličnom biografijom“, *Nezavisni vojvođanski građanski list*, Novi Sad, 22. oktobar 1993.

⁷⁸ Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1209.

⁷⁹ Н. С-ћ, „Збирка мења статус“, *Дневник*, Нови Сад, 28. децембар 1984.

⁸⁰ Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 502.

⁸¹ Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1302.

⁸² Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инвентарни бројеви 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301.

⁸³ Најважнији услов садржан у Анексу уговора из 2006. године односи се на проширење програмске делатности, која може укључивати, осим основне намене, и изложбе „афирмисаних, врхунских ликовних уметника који су генерацијски, тематски или на други начин у вези са

Стална потреба да учествује у раду Поклон збирке, као и спорови са овом институцијом, било да су оправдани или не, откривају специфичан Мамузићев однос према Збирци. Наклоност и вечити заштитнички став према делима која, иако дарована, остају у психолошком смислу „у поседу“ колекционара, одбијање дистанцирања од рада на пословима у вези са Збирком и одбацивање појма „финализирања“ или „заокруживања“ колекције, препознају се као својства феномена забележеног у историји колекционарства: „Јер ако је неко колекционар и нема више шта да се прикупља, ко је он сада? Овај страх истиче већ познату тврдњу да сам лов на дела и њихова аквизиција узбуђују више него поседовање збирке. [...] Уобичајена стратегија која одлаже завршетак посла је да се, како се тај завршетак ближи, редефинише или дода нови колекционарски интерес.“⁸⁴

Рајко Мамузић је преминуо 11. децембра 1994. године у Београду. Његов допринос и стваралачки рад превазилазе локалне несугласице једног времена, а колекција коју је за собом оставио сабрана је у институцији која увеличава уметнички живот Новог Сада, Војводине и читаве земље. Иако на свом путу није стекао само пријатеље, Мамузић их је ипак стекао у завидном броју, и задужио их је својим неуморним прегалаштвом. О свом позиву је рекао: „С овим искуством не бих препоручио никоме да се лаћа тог тегобног и незахвалног посла. Једино што имам сатисфакцију у томе што ће се остварити моја замисао, да ћу сликаре који заиста представљају неоспорне величине спојити тако да као целина нигде неће тако бити приказани, а то је не мало задовољство схватити оне вредности које вас окружују, насупротив критеријуму да треба бити практичан и ићи на личне потребе, како се то и код нас озваничило, а не знам да ли има више разлога да човек буде задовољан од овога када види да није забадава протраћио време у животу.“⁸⁵ Својим личним залагањем, отвореношћу духа и естетским сензибилитетом, Рајко Мамузић је на непоновљив начин повезао уметничке сцене Београда и Новог Сада, градове у којима је живео и радио и сматрао за своје. У Београду и околини је рођен, школован и сахрањен, а у

стваралаштвом уметника заступљених у збирци Галерије“; Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 530. Детаљније о судском процесу између Рајка Мамузића и оснивача, види: Ј. Столић, *Рајко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011, 8–13.

⁸⁴ R. W. Belk, „Collectors and collecting“, у: S. M. Pearce (ур.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London, New York 1994, 324 [прев. аут].

⁸⁵ В. Јовановић, *Судбина уметника – збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1987, 202.

Новом Саду, граду коме се враћао читавог живота, поред музејске збирке која му је била главно опредељење, животни пројекат и највећа љубав, и једна улица носи његово име.

Културно-уметничка сцена Београда и Новог Сада у послератној Југославији

Турбулентне промене у идеолошко-политичким ставовима новоформиране државе у ослобођеној, али и ратом девастираној земљи, у годинама које су уследиле након завршетка Другог светског рата, оставиле су дубоког трага у свим аспектима друштва. Иако са великим људским и материјалним губицима, Југославија је из рата изашла на победничкој страни. Као нова држава, угледна и снажно позиционирана у интернационалном покрету антифашистичке борбе, у новоподељеној Европи створила је политичке везе са Совјетским Савезом, предводником Источног блока. Један од темељних елемената ове повезаности било је усвајање сличног идеолошког модела, оличеног у доктрини социјалистичког реализма. Основне одлике ове доктрине (које су са одређеним специфичностима развијане у њеној југословенској варијанти) превођене су у уметнички израз, у коме је примат добила доминација садржаја (теме) као носиоца идеолошке поруке, предоченог конвенционалним реалистичким ликовним средствима. Током пете и почетком шесте деценије, уметност и визуелна култура не само да су постали демонстратори соцреалистичке идеологије, већ су служили и као најгласнији и најочигледнији инструменти идеолошке пропаганде. Комитет за културу и уметност, као тело у оквиру Централног комитета Комунистичке партије, координирао је ову пропаганду, нарочито у периоду непосредно после рата (1945–1952): његов задатак је био да руководи свим аспектима културне политике у социјалистичком друштву.⁸⁶ С једне стране, основни циљ такве културне политике био је превазилажење различитих објективних околности које су кочиле општедруштвени развој: приметан недостатак образовног кадра, неписменост, осиромашеност културних фондова и руинираност споменика,⁸⁷

⁸⁶ И. Хофман, „Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ“, *Архив. Часопис Архива Југославије*, Архив Југославије, Београд 2001, 42–48.

⁸⁷ По подацима о ратним разарањима са Међусавезничке репарационе конференције, одржане 1945. године у Паризу, Југославија је остала без 10% свеукупног становништва, међу њима 40.000 високообразованих становника; више од трећине становништва било је неписмено; огромна штета је нанета културно-историјским споменицима (између осталог, уништена је Народна библиотека у Београду са већим делом фонда, бројне факултетске и универзитетске зграде широм Југославије, срушени су многобројни споменици, цркве, џамије и синагоге), а чак и већа када је у питању трајна културна вредност (поред осталог, Српска академија наука и

као и општа неразвијеност земље која датира од пре рата. С друге стране, тако конципирана културна политика у Југославији апсолутистички је одређивала и контролисала уметничко стваралаштво, као што произилази из тврдње у тексту који, по Јеши Денегрију, представља „канонски спис“, домаћег социјалистичког реализма⁸⁸: „Не може уметник дати истинита уметничка дела ако у скривеним кутовима своје индивидуалности љубоморно гаји нека своја интимна схватања несагласна са смислом и перспективом нашег друштва и доба.“⁸⁹ Унутар Комитета за културу и уметност, Одељење за културу и уметност спроводило је план културне политике на домаћем терену, док је Одељење за културне везе са иностранством било значајан апарат у изградњи спољнополитичког културног идентитета земље – руководило је пословима југословенских дипломатских представништава у иностранству везаним за област културе, реализацијом изложби наших уметника ван граница Југославије и организацијом гостовања страних изложби код куће.⁹⁰ Рад овог одељења постаје нарочито видљив почетком педесетих година када се, у намери да се побољшају културне везе са европским земљама, појачава културна размена у изложбеној делатности.

Промена курса и искораци из социјалистичког реализма

Одбацивање Резолуције Информбироа 1948. године и раскид са идеологијом СССР-а, довели су, између осталог, и до отварања југословенског државног врха према политици Запада, а такође су у Југославији омогућили либерализацију друштвено-економских односа.⁹¹ Промене на политичком, као и на уметничком плану се нису могле догодити преко ноћи. Све до 1954. године, Агитпроп као помоћно тело при комитету Комунистичке партије Југославије је имао надлежност над јавним културним животом, мада не с оном агилношћу

уметности је остала без непроцењивих историјских докумената, опустошени су фондови Природњачког, Црквеног и Музичког музеја у Београду, однете су читаве збирке Уметничког и Етнографског музеја и опљачкана су многа позоришта), према: Б. Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963*, Службени гласник, Београд 2013, 34–37.

⁸⁸ Ј. Денегри, „Социјалистички реализам у српској уметности средином 20. века“, у: Д. Марковић (ур.), *Социјална уметност и социјалистички реализам из Вујичић колекције* [каталог изложбе], Медија центар Одбрана, Београд 2015, 9.

⁸⁹ Ј. Роровић, „Idejnost daje krila talentima“, *Umetnost*, бр. 1, Beograd 1949, 7.

⁹⁰ И. Хофман, „Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ“, *Архив. Часопис Архива Југославије*, Архив Југославије, Београд 2001, 46.

⁹¹ В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. III, Nolit, Beograd 1988, 120–162.

какову је показивао непосредно после Другог светског рата. С друге стране, разлаз са Стаљином убрзао је поменуте промене: већ на Трећем пленуму Централног комитета КПЈ јануара 1949. године, била је присутна идеја „новог разумевања“, као и потврда укидања „административне контроле културног живота“;⁹² док је крајем исте године Едвард Кардељ, у излагању у Словеначкој академији наука и уметности, изразио негодовање према свеприсутном совјетском настојању ка арбитражу над целокупним уметничким животом и затражио креативне слободе за науку и уметност, повољно се изјашњавајући о потреби за „борбом мишљења“.⁹³ До коначне официјелне потврде о промени званичног става према уметничким слободама, дошло је, међутим, тек на Трећем конгресу Савеза књижевника Југославије у Љубљани, новембра 1952. године, након излагања у којем је Мирослав Крлежа окончао дуготрајни, тзв. „сукоб на књижевној левици“ и коначно се обрачунао са концептом соцреализма у његовом стаљинистичко-ждановљевском смислу: „У чему, наиме, лежи – данас – управо перверзан смисао ове анти l’art pour l’artist-ичке хајке? [...] Ако је ликовна умјетност једна врста ужитка у бојама, у расвјети, у облицима, зашто у име социјалистичке естетике порицати смисао ’субјективног‘ ужитка у ’објективним‘ бојама, у ’објективној‘ расвјети или у ’објективним‘ формама?“⁹⁴

Ипак, већ и пре саме званичне ревизије главних премиса културне политике, поједини догађаји на самој културно-уметничкој сцени Југославије су најавили овакве промене. Иако неретко изложени оштрој критици, појединачни искораци из задатог соцреалистичког канона имали су снажно политичко обележје или су, с тачке гледишта касније либерализације у уметности, носили барјак у борби за аутономију уметничког израза, и због тога их данас сагледавамо као историјски чин.

За најранији пример оваквих искорака, у виду рехабилитације међуратне југословенске уметности, сматра се представљање 67 уметничких дела из збирке Павла Бељанског у Сомбору 1945. године, односно изложба којом је обележено отварање сомборског Градског музеја и Библиотеке.⁹⁵ На место директора

⁹² П. Марковић, *Београд између истока и запада 1848–1945*, Службени лист, Београд 1996, 325–326.

⁹³ „Говор друга Едварда Кардеља“, *Политика*, Београд, 14. децембар 1949.

⁹⁴ „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani“, *Republika*, бр. 10–11, Zagreb, listopad-studeni 1952, 221, 222.

⁹⁵ I. Lang, *Milan Konjović*, Galerija „Milan Konjović“, Sombor 2010, 89, 90.

Музеја био је постављен сликар Милан Коњовић, а изложба „формалистичког“ сликарства приказала је уметничке вредности његове генерације. Излагање колекције Павла Бељанског у Сомбору, прво јавно приказивање дела ове збирке као целине – остварења Петра Добровића, Зоре Петровић, Саве Шумановића, Ивана Табаковића, Марка Челебоновића, Петра Лубарде, Мила Милуновића, Драгутина Митриновића, Миливоја Узелца, Јована Бијелића, па и самог Коњовића – предочило је репрезентативну слику ликовних стремљења Београда и југословенског поднебља у међуратном периоду. Мада је уметничка јавност ову изложбу дочекала с добродошлицом, показало се да се радило о веома храбром, и можда преурањеном гесту, који је изазвао идеолошке нападе доктринарне критике, након чега су, почетком 1946. године, Коњовић и Херцег удаљени са радних места.⁹⁶ Иако је ревизија ове одлуке требало да буде разматрана у јулу исте године, у међувремену је, крајем маја, изложбу посетио сам Павле Бељански у пратњи целокупног дипломатског кора, што је био тактички потез пружања политичке подршке уметности једног периода и њеним протагонистима, након којег су Коњовић и Херцег убрзо враћени на посао.⁹⁷

Упркос овој малој победи уметности над идеологијом, многи од сликара етаблираних у међуратном периоду су, током ере соцреализма, у свом раду настојали да остваре компромис са доминантним сликарским каноном. Суштински задржавајући сопствени ликовни рукопис, принципе соцреализма прихватили су декларативно аутори попут Петра Лубарде, Милана Коњовића, Мила Милуновића, Марка Челебоновића: као сликари који су својим ауторитетом умањивали штетан ефекат идеолошке критике, задржавали су право на експресиван или колористички манир, мада су садржајем и пригодним темама покушавали да прате актуелни тренд.⁹⁸

⁹⁶ Ј. Јованов, „Колекција Павла Бељанског 1945–1952“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 39, Матица српска, Нови Сад 2011, 167–181.

⁹⁷ Ј. Јованов (ур.), *Спомен-збирка Павла Бељанског*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009, 16.

⁹⁸ Д. Ђаловић, „Визија новог друштва у југословенској послератној уметности“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 39, Матица српска, Нови Сад 2011, 184.; Сliku Мила Милуновића **Композиција са клавиром** из 1947/48. године, која илуструје овај дуализам, анализира Л. Мереник у: „Студија случаја. После победе: Jedna slika Mila Milunovića u kontekstu socijalističkog realizma, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Iniverziteta u Beogradu*, br. 8, Filozofski fakultet, Beograd 2012, 87–94. У интимистичком кадру ентеријера клавир и други буржоаски „прибор“ (класично урамљена слика са темом мртве природе, гипсана скулптура главе) супротстављен је соцреалистичкој иконографији заставе, пушке и шињела.

Међу догађаје који су претходили Резолуцији Информбироа и званичној промени државног курса према континуитету предратне уметности са послератним периодом, такође спада и самостална изложба слика Милана Коњовића у Галерији Матице српске у Новом Саду 1946. године.⁹⁹ Реч је о првој у низу самосталних изложби које су одржане по поновном успостављању рада Музеја Матице српске након ослобођења и оснивања Галерије, а у контексту догађаја који су претходили изложби, може се сматрати и гестом Коњовићеве рехабилитације. Ипак, и ова изложба, као и неколико наступа Милана Коњовића у наредном периоду, указују на то колико је крхка и недовољно утицајна била одлучност да се промене спроведу брзо и до краја.

Упоредо с настојањима уметника међуратне генерације да обезбеде континуитет својих опуса у актуелним друштвеним околностима, у јавности се појављују и нова имена, припадници долазећих генерација који трагају за путевима сопствене афирмације. Међу амбициозније и конкретније покушаје такве афирмације, може се уврстити и феномен Задарске групе: боравак групе младих београдских сликара у Задру лета 1947. године, где су током четири месеца „комунари“ сликали у пленеру, ослобођени стега које су наметали друштво и Академија, протумачен је као преступ у односу на званичне идеолошке и уметничке каноне.¹⁰⁰ Упркос тешким последицама овог чина непослушности, оличеним у осуди друштва – која је била на ивици екскомуникације виновника из етаблиране друштвене заједнице¹⁰¹ – овом догађају није својевремено придат одговарајући значај, највише због чињенице да остварења настала током задарског раздобља нису превазилазила оквире реалистичких ликовних конвенција.

До суштинске промене, али још увек не на визуелном плану, доћи ће тек након наступа Миодрага Миће Поповића у Уметничком павиљону на

⁹⁹ Т. Палковљевић, „Формирање Збирке 20. века“, у: *Галерија Матице српске – 20. век*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2007, 7–15.

¹⁰⁰ Задарску групу је чинила група младих београдских сликара и интелектуалаца: Миодраг Мића Поповић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчичус, Вера Божичковић, Љубинка Јовановић, Косара Бокшан, Милета Андрејевић, Борислав Михајловић Михиз и Бора Грујић. Значај ове групе као весника друштвено-политичких промена, које су уследиле након раскида с Коминтерном, истиче Л. Мереник у: *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 39.

¹⁰¹ Иако су чланови ове групе били избачени са Академије по повратку у Београд, накнадно су сви наставили школовање, осим Миодрага Миће Поповића: Л. Мереник, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 72.

Калемегдану у Београду. Сто шездесет слика које је сликар Мића Поповић приказао на самосталној изложби 1950. године, попут дела из периода Задарске групе, не доносе значајнији искорак на плану ликовне форме.¹⁰² Колористичком гамом и тематским избором она су ближа грађанском сликарству из периода између два светска рата (**Лука у Задру**, 1947, **Тепсија са рибом**, 1948, **Моја мајка и моја жена**, 1950), а у неким се препознаје и жанр обнове и изградње (**Градња панчевачког моста**, 1949, **Трасирање пруге Шамац–Сарајево**, 1950). Елементи нове поетике се појављују превасходно у тексту каталога, који представља отворену критику социјалистичког реализма, између осталог и због излагања у првом лицу: „Ја сматрам да садржина слике тек почиње онде где литерарно настројен посматрач мисли да се она завршава – то значи у теми.[...] на нашим послератним изложбама [се] појавило и много слика које су нека бојажљива комбинација између једног дела онога што уметник истински разуме и осећа, и онога што се 'сме' и што је 'потребно'“.¹⁰³

Радикалнији уметнички искорак који је, по публицијету, засенио акцију Задарске групе, представљала је изложба Петра Лубарде из 1951. године, у каснијим тумачењима обележена као преломни догађај.¹⁰⁴ Сама поставка својим садржајем на више нивоа и дели и гради континуетет између двеју епоха – уметничког наслеђа прве половине двадесетог века, непосредно послератног и доба које је тек почињало – а у којем је отворила пут различитим видовима уметничке интерпретације и тумачења реалности. Као сликар који је у периоду између два светска рата доживео пуну афирмацију на темељима париске сликарске школе, те непосредно после Другог светског рата остварио аутентичан израз у оквиру актуелног реалистичког домена, Лубарда је у радовима – **Камена пучина** (1951), **Битка на Вучјем долу** (1950), **Шипкови** (1949) – које је изложио 1951. године установио другачији скуп мотива и унео промене у начину њиховог приказивања. Његов обновљен уметнички исказ био је утемељен, између осталог и на традицији фреско-сликарства. Почев од Петра Лубарде, кроз стваралаштво великог броја изразито индивидуалистички усмерених аутора, у наредном периоду отвориће се путеви ка поетском реализму, лирској и геометријској

¹⁰² М. В. Protić, „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji“, у: М. В. Protić (ур.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1980, 18.

¹⁰³ М. Поповић, *Изложба слика Миће Поповића* [каталог изложбе], Уметнички павиљон, Београд 1950, 38, 45.

¹⁰⁴ Ј. Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993, 58.

апстракцији, новом надреалистичком изразу и сликарству фантастике, као и енформелу.

Исте, 1951. године је, у Уметничком павиљону у Београду, Милан Коњовић отворио изложбу под насловом „Људи“, на којој су приказане његове слике из периода 1933–1949. године. Поставком су доминирали портрети Коњовићевих суграђана, сељака, боема, чудака, просјака и локалних пијанаца – сасвим различитих од градитеља новог послератног друштва. Сликари приказује ликове из свих друштвених слојева слободним потезом и снажном карактеризацијом, у ентеријеру дома, крчме или на улици, током обављања сеоских послова, без стега наметнутих идеолошким принципима тематике изградње социјализма. За разлику од претходне прилике, када је Коњовић представио изложбу сличних дела у београдском Уметничком павиљону 1947. године, посећену, али медијски и критички игнорисану,¹⁰⁵ изложба из 1951. године била је симбол једног ревидираног приступа савременом изразу.¹⁰⁶

Да 1951. годину можемо сматрати преломном за процес „модернизације“ уметности, пре свега на београдској сцени, потврђује и чињеница да се те године, самосталним изложбама у Београду представио и велики број других уметника претходно афирмисаних у периоду између два светска рата, односно припадника Коњовићеве или Лубардине генерације: од Стојана Аралице и Пеђе Милосављевића, до Зоре Петровић и Марка Челебоновића. Захваљујући овим изложбама, београдска публика, као и генерације млађих уметника, добили су прилику да се упознају са стваралаштвом међуратног периода, уметничким наслеђем париске школе, односно остварењима предратне „формалистичке“ уметности, а посебно сликарства, што је утицало на ширење свести о наслеђу и европском утицају како на југословенску, тако и на српску уметност.

¹⁰⁵ Милан Коњовић је морао сам да отвори своју изложбу 1947. године, јер нико од позваних (а то су били Вељко Петровић, Ђорђе Андрејевић Кун, Ото Бихаљи Мерин, Пјер Крижанић) није хтео да говори на свечаном отварању. Истовремено је Исидора Секулић забележила да се на изложби „не виде слике од људи“, што сведочи о великој посећености изложбе: S. Stepanov, *Milan Konjović na raskršćima srpske umetnosti* [каталог изложбе], BelArt, Novi Sad 2009, 10.

¹⁰⁶ Ото Бихаљи Мерин у приказу изложбе из 1951. године испитује ниво декоративности Коњовићевог израза, док тадашњи критички осврти Ђорђа Поповића, Богдана Чиплића и Миодрага Б. Протића позитивно оцењују сликареву стваралачку независност, снагу израза и истинитост у ликовности. Види: А. Rakić, „The Year 1951: Exhibition People“, у: J. Jovanov, A. Novakov (ed.), *Flat Horizon: The Life and Art of Milan Konjović*, Fibonacci Academic Press, San Francisco 2014, 37–43.

Посебну занимљивост у процесу превирања у културним токовима Београда у годинама после Другог светског рата, представљало је и стварање интелектуалних кружока, или неформалних група везаних за одређене градске топосе. Једно од таквих топоса представљао је и студентски стан у Симиној број 9а, у центру Београда, у којем су, у изнајмљеној соби „са засебним улазом“ живели студент историје уметности Војислав Ђурић и студент књижевности Борислав Михајловић Михиз. У широком кругу студената историје уметности, архитектуре, филозофије, књижевности и других београдских факултета, који су били стални гости у овом амбијенту (Дејан Медаковић, Павле Ивић, Михајло Ђурић, Живорад Стојковић, Добрица Ћосић и многи други) истицали су се и студенти сликарства Мића Поповић, Петар Омчикус, Бата Михаиловић, као и женски део дружине којем су припадале Вера Божичковић (Поповић), Коса Бокшан, Јованка Стојановић (Максимовић), Вера Павловић Медан (Ристић), Милица Михајловић, Милка Ивић, Љубинка Јовановић (Михаиловић) и многи други.¹⁰⁷ Део њихових свакодневних окупљања и размене идеја представљале су и расправе о савременој ликовној уметности и начину да се путем ликовности досегне истина, преиспитивања постулата социјалистичког реализма, као и могући путеви отпора према пожељним темама и начину њиховог приказивања.¹⁰⁸ У недостатку јавних простора за слична дружења инспирисана разменом идеја, и други станови или студентске собе препознати су као најпогоднија места: стан Миће Поповића у Зориној улици, Павла Ивића на Пашином брду и музичке вечери код Боре Грујића, исто као што су се припадници „Београдске групе“ скоро десет година касније окупљали у атељеу Мајде Курник. Посматрано с данашњег становишта, друштво из Симине 9а представљало је значајан интелектуални и уметнички круг, чији ће протагонисти одиграти запажене улоге у новијој српској култури већ и у развоју наше модерне ликовне уметности – а посебно у настанку Збирке Рајка Мамузића.

¹⁰⁷ N. Miller, *The Nonconformists*, Central European University Press, Budapest, New York 2007.

¹⁰⁸ Један од тих путева, којим су се упутили Мића Поповић, Вера Божичковић Поповић, Петар Омчикус, Коса Бокшан, Бата Михаиловић и Љубинка Јовановић, био је у правцу Задра у лето 1947. године, као први облик побуне припадника нове ликовне генерације.

Промоција југословенске уметности и упознавање са европским токовима

Потреба да се уметност из периода пре Другог светског рата открије јавности није исказивана само у изложбама на домаћем терену. Подухват поновног упознавања с југословенском културном и уметничком баштином, која је за актуелну власт поседовала и снажан спољнополитички – идеолошки и дипломатски – потенцијал, био је намењен не само домаћој, већ и међународној јавности. Због тога се већ у првим послератним годинама организује низ репрезентативних изложби чији је циљ био да тадашњим политичким, источноевропским савезницима представе југословенску уметност у најбољем светлу.

Прва у низу таквих манифестација била је изложба „Сликарство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века“, отворена у Београду септембра 1946. године. Пажњу завређује избор из опуса међуратног модернизма тридесетих – у приказима портрета, мртвих природа, ентеријера, пејзажа, аутора Марка Челебоновића, Милана Коњовића, Петра Добровића, Миленка Шербана, Косте Хакмана, Ивана Табаковића, Петра Лубарде, Пеђе Милосављевића и других.¹⁰⁹ Изложба је у наредне две године, поред Београда, Загреба, Љубљане и Марибора, у нешто мањем обиму обишла главне градове земаља Источног блока: Москву, Лењинград, Варшаву, Краков, Праг и Будимпешту. Иако је то период када „постоји или се подстиче страх од рестаурације до тада већ демонизованог предратног грађанског друштва“¹¹⁰, чињеница да су дела међуратне модерне равноправно сврстана у поставку која приказује југословенско наслеђе указује на високу свест државних структура о репрезентативности и врхунском квалитету ових остварења.

Међу значајним манифестацијама ове врсте издваја се „Изложба средњовековне уметности народа Југославије“, отворена 1950. године у Паризу,¹¹¹ која представља прву репрезентативну промоцију југословенског уметничког наслеђа на Западу. Уметност манастира средњег века на овим просторима приказана је посредством копија највреднијих средњовековних

¹⁰⁹ *Сликарство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века* [каталог изложбе], Београд, 1946.

¹¹⁰ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001, 49.

¹¹¹ *L'Art médiéval Yougoslave / Musée des monuments français; moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français* [каталог изложбе], Les presses artistiques, Paris 1950.

зидних слика и ситне пластике, а у припреми изложбе и систематском копирању дела учествовали су најпознатији југословенски уметници. Ова изложба добија на значају ако се има на уму да следи након раскида југословенске политике са идеолошким програмима стаљинизма и соцреализма, шта више, она представља једну од видљивијих последица политичког преокрета.

Истицање југословенског европског наслеђа, отварање према свету и западној култури које је наступило почетком педесетих година, оличено је и у интензивираним излагачким активностима у земљи. Започиње талас великих изложби модерне југословенске уметности с намером да се прикаже национална баштина јасног „европског“ опредељења. Међу њима се истиче „Изложба 70 сликарских и вајарских дела из периода 1920–1940“, у Галерији УЛУС-а 1951. године, која је приказала остварења из фондова београдског Уметничког музеја и колекције Павла Бељанског.¹¹² Маја 1953. године, отварањем у Модерној галерији у Загребу, започет је циклус изложби под називом „Пола вијека југославенског сликарства 1900–1950“. Поставка изложбе је обухватила две стотине уметничких радова насталих у првој половини XX века, што је омогућило стварање јасне слике о уметничким токовима и повезаности југословенских уметничких центара у наведеном периоду. Изложба је представљала још један пут ревалоризације и рехабилитовања модерне с почетка века. За поставку изложбе су бирана дела из свих југословенских република, а по утврђеном плану, после Загреба, представљена је у главним градовима Југославије.

Паралелно са афирмацијом међуратног сликарства у домаћем уметничком домену, и прихватањем европске димензије у југословенској култури, настоји се постићи већа отвореност према утицајима савремених европских ликовних кретања, као и европског наслеђа XIX и XX века. У оквиру таквог настојања, домаћа јавност је током шесте деценије упозната са актуелним уметничким токовима европских и ваневропских земаља кроз свеобухватни циклус иностраних изложби прегледа француске, италијанске, немачке, холандске и америчке уметности у Београду. Истовремено је велики број истакнутих југословенских уметника узео учешће на, тада најпознатијим и изузетно

¹¹² *Седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920–1940* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1951.

угледним, светским смотрама уметности: Венецијанско бијенале (Стојан Ћелић, Марио Маскарели, Мирјана Кока Михаћ, Младен Србиновић, Лазар Вујаклија), бијенала у Сао Паолу и Токију (Петар Лубарда, Младен Србиновић, Едо Муртић, Стојан Ћелић, Крсто Хегедушић) и Бијенале медитеранских земаља у Александрији (Стојан Ћелић, Зоран Петровић, Драгутин Цигарчић).¹¹³

Уметничке групе као одраз револта и припадности

Напуштање доктрине социјалистичког реализма, заједно са афирмацијом међуратног наслеђа и отварањем према савременим европским токовима, омогућили су формирање слојевите југословенске уметничке сцене. Током шесте деценије важан елемент развоја ове сцене представљале су уметничке групе, стваране најчешће на основу три критеријума: заједничког отпора наметнутим конвенцијама, блискости поетичких ставова и сензибилитета, као и генерацијске припадности. Неопходно је осврнути се на неке од ових група, чије деловање је значајно за настанак уметничке колекције Рајка Мамузића.

У другој половини априла 1951. године, у УЛУС-овој галерији наступила је група младих уметника окупљена као „Једанаесторица“. Мада није иступила са заједничким естетским проседеом, ова група сликара изразитих индивидуалиста, унела је свежину у ликовни живот престонице у погледу уметничке радозналости, отворености за експеримент и настојању да изграде индивидуални ликовни израз. Групу је чинило једанаесторо младих стваралаца – сликара, вајара и графичара: Славољуб Богојевић, Александар Божичковић, Косара Бокшан, Петар Омчикус, Лазар Возаревић, Оливера Галовић, Гордана Зубер, Бата Михаиловић, Љубинка Јовановић, затим вајар Градимир Алексић и Слободан Богојевић „који је изложио примењену графику.“¹¹⁴ Већи део чланства групе припадао је скупини сликара која је 1947. године напустила академске обавезе у Београду и приклонила се слободном стваралаштву у Задру. И поред оштрих санкција које су их сачекале по повратку у Београд, припадници групе

¹¹³ Ž. Košćević, „Jugoslavenska umjetnost na Biennalu u Veneciji“, у: Košćević, Želimir, Susovski, Vladimir, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988* [каталог изложбе], Galerija grada Zagreba, Zagreb 1988; „Наши уметници на Бијеналу у Александрији и Венецији“, *Политика*, Београд, 6. новембар 1957; „Мајстор Крсто Хегедушић, поводом награде на Мађународној изложби у Токију“, *НИН*, Београд, 30. мај 1965.

¹¹⁴ С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009, 47.

наставили су да се окупљају и сликају заједно, део њих и током лета 1948. године на Корчули. „Управо је током боравка на Корчули Бата Михајловић дао идеју да се оснују 'Једанаесторица'."¹¹⁵ Мада се њихова уверења о стваралачким слободама нису поклапала са ставовима УЛУС-а, одлучили су да њихово деловање треба да се одвија у оквирима овог државног удружења и, самим тим, да остане у границама система. Њихово слободоумно гледање на природу уметничког стварања, критика је ипак донекле раздвојила од приказа саме изложбе и вредности изложених радова,¹¹⁶ у чему је најконкретнији био Миодраг Б. Протић: „Када буду престали да се крећу од импресије до импресије, кад се њихово осећање живота згусне и постане одређеније, када 'нађу себе' и развију своју личну визију света, од неколицине ових младих уметника, на основу онога што су сада показали, већ се могу очекивати дела која ће обогатити нашу ликовну уметност."¹¹⁷

Непосредно после овог наступа, у мају је у галерији УЛУС-а одржана самостална изложба Петра Лубарде,¹¹⁸ а недуго затим, у јулу, наступила је група „Самостални“, која је била на окупу до 1954. године; остала је запамћена пре свега по политичкој обојености и свом ставу отклона од главног тока којим се уметност кретала пре преокрета који је донела шеста деценија, а који је био оличен у деловању званичне државне институције УЛУС-а. У групу „Самостални“, првобитно састављену од двадесет и једног уметника, били су укључени и афирмисани уметници старије генерације чији је рад започео у периоду између два светска рата, али и њихови ученици, сликари млађе генерације који су тек започињали стваралачки пут. Међу њима су на првој изложби групе „Самостални“ наступали Мајда Курник, Бошко Петровић, Зоран Петровић, Драгутин Цигарчић, Ангелина Гаталица, Александар Зарин, Милош Бајић, Мирјана Михаћ, Миодраг Б. Протић, Никола Кока Јанковић и други. Наступајући у групи старијих сликара као што су Петар Лубарда, Милан

¹¹⁵ Исто, 47.

¹¹⁶ Види: М. П. „Изјаве и дела“, 20 октобар, Београд, 20. април 1951; П. В.[асић], „Априлске изложбе“, Политика, Београд, 29. април 1951.

¹¹⁷ М. Б. Протић, „Две изложбе“, НИИ, Београд, 6. мај 1951.

¹¹⁸ „Петар Омчикус је оставио интересантну анегдоту о томе. Са Лубардом су се срели за време изложбе 'Једанаесторица' и уношења Лубардиних слика у Уметничку галерију. Тада је Лубарда рекао: 'Бога ми, част ми је да излажем после вас. Уосталом, ви сте погурали добар део и за мене, раздрагали и охрабрили овај народ и примили уместо мене бар пола политичког гнева ових идеолошких крпеља.'"; према: С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009, 49.

Коњовић, Мило Милуновић, Зора Петровић и остали већ афирмисани аутори, млађи уметници су свој став одредили сликајући углавном класичне теме – фигуру, пејзаж, акт, портрет, мртву природу. Ипак, формални уметнички наступ ове групе уметника губи значај пред њиховим идеолошким разлозима. Група која је основана као одговор на идеолошке притиске у оквиру УЛУС-а, „није се ни окупила на основи једног уметничког програма него на подлози нових схватања о организацији нашег ликовног живота.“¹¹⁹ И поред диспропорције у идеолошком и уметничком проседеу „Самосталних“, ова група је успела да организује још четири наступа, пре него што се угасила. Немогућност „Самосталних“ да одреде ликовна интересовања и уметнички програм групе ван идеолошко-политичке агенде, стоји насупрот тенденцијама које су изнедриле „Једанаесторицу“, чији су чланови у иступању нашли заједнички поетички интерес.

Током 1954. године, створена је и група „Шесторица“, коју су чинили, како и само име сугерише, шесторица генерацијски повезаних аутора: Иван Радовић, Стојан Аралица, Недељко Гвозденовић, Предраг Пеђа Милосављевић, Миленко Шербан и Иван Табаковић. Замишљена као формација с мисијом континуитета у односу на ауторске поступке обликоване у међуратном периоду, након паузе наметнуте доктринарним уплитањем идеологије у стварање, група је као циљ постојања одредила сликарски развој на темељима претходно усвојених естетичких норми, у складу с личним креативним потенцијалима. Ипак, даљи рад ових сликара није текао паралелно и у наредном периоду је дошло до знатног раслојавања њихових ликовних концепција.¹²⁰

Као најдуготрајнија и најпродуктивнија у свом деловању показала се „Децембарска група“, која је настала 1955. године – годину дана након гашења „Самосталних“ – а трајала је све до 1960. године.¹²¹ „Децембарску групу“ је чинило десет сликара млађе генерације – од којих је чак девет заступљено у Збирци Рајка Мамузића (са изузетком Миодрага Б. Протића), а то су: Милош Бајић, Лазар Вујаклија, Александар Луковић, Зоран Петровић, Александар Томашевић, Младен Србиновић, Драгутин Цигарчић, Стојан Ћелић, Миодраг Б. Протић и Лазар Возаревић. Користећи посткубистичка, симболичка и

¹¹⁹ М. Б. Протић, „Две изложбе – један проблем“, *НИН*, Београд, 29. јул 1951.

¹²⁰ „Шесторица о себи“, *Вечерње новости*, 19. јун 1956.

¹²¹ Види: С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009.

рационалистичка полазишта, дела уметника „Децембарске групе“ су представљала симбол либерализације и аполитичности високе модерне шесте деценије у Југославији. „[’Децембарска група’] је први носилац ’естетског рационализма’ српске уметности после 1950. године и надовезује се на релативно малобројна посткубистичка искуства српског међуратног периода и даље их елаборира у складу са савременом синтаксом слике.“¹²² Један правац њиховог сликарства кретао се посткубистичким током различитих иконографских одређења (Протић, Возаревић, Томашевић) и с различитим односом према традицији. Друга линија, коју је заступао Стојан Ћелић, усмерена је ка пределу као примарном облику визуелних истраживања, који варира од домена асоцијативног до готово потпуне апстракције, као и од лиричности, ка експресији или геометријској структури. Овај ток донекле прати и Драгутин Цигарчић који излаже и слике наглашено интимистичке атмосфере. Код Младена Србиновића, геометријски импулс као унутрашњи покретач, на посебан начин кореспондира с експресијом и симболичком асоцијативношћу. Милош Бајић креће од емпиријског и завршава апстрактним експресионизмом,¹²³ док Александар Луковић већ тада приказује свој фантазмагорични свет кловнова. У радовима Зорана Петровића је приметна склоност ка каснијим машинским структурама, а Лазар Вујаклија у оквиру пејзажа и фигуралних композиција црпи инспирацију у архетипским мотивима из историје и фолклора. Током пет година постојања Групе, ауторски израз њених чланова ће се мењати, а остварења ће бити приказивана на великом броју самосталних и групних изложби у земљи и иностранству, као и на самим наступима Групе: после Београда 1955, у Сарајеву, Београду и Зрењанину 1956,¹²⁴ потом у Београду 1957, у Варшави, Београду и Загребу 1958, затим у Београду и Панчеву 1960. године, након чега су изложбене активности ове групе утихнуле.

¹²² Л. Мереник, „Скица за једно могуће тумачење: Децембарска група, између прогресивног модернизма и социјалистичког естетизма“, у: М. Маринков (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004, 101.

¹²³ М. Б. Протић, „Милош Бајић“, у: *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 480.

¹²⁴ Новија истраживања су потврдила да је изложба „Децембарске групе“ у Зрењанину, о чијем одржавању су постојале претпоставке, заиста одржана, у фоајеу Народног позоришта „Тоша Јовановић“, а отворена је 16. децембра 1956. године, као једина изложба ове групе у Војводини; С. Попов, *Децембарска група* [каталог изложбе], Савремена галерија Зрењанин, Зрењанин 2016, 6–7.

Можда не у свим аспектима значајна као „Децембарска“, али такође сачињена од аутора из колекције Рајка Мамузића, била је и „Београдска група“. Основана је у Београду 1958. године, а чланови су били припадници сликари и вајари Матија Вуковић, Никола Кока Јанковић, Мајда Курник, Марио Маскарели, Ангелина Гаталица, Оливера Галовић, Ксенија Дивјак, Оливера Кангрга, Марклен Мојсијенко, Ђорђе Бошан и Србољуб Вава Станковић. Током заједничких активности, Група је приредила две изложбе, једну у Музеју примењене уметности 1958. и другу, у галерији УЛУС-а 1960. године. Група је формирана делом на иницијативу Марија Маскарелија и Србољуба Ваве Станковића, а делом као спонтани наставак окупљања њених припадника у атељеу Мајде Курник на Косанчићевом венцу. По речима Мајде Курник, назив групе је потекао од имена града у којем су уметници живели, али се односио и на термин *београдске уметничке школе*, а који је указивао на неговање духа интимизма у међуратном сликарству и његове протагонисте који су непосредним утицајем са академских позиција обликовали рад младих уметника.¹²⁵ Без обзира што се званична активност Групе завршила након друге изложбе, 1960. године, њени припадници су, као и пре окупљања у групу, наставили да раде заједно, што потврђује да разлог њеног настанка није био само „сличан уметнички сентимент, већ и међусобна блискост и пријатељство“.¹²⁶

Још једна група која настаје готово паралелно с „Београдском“ јесте „Група 57“, о чијој години формирања говори само њено име. Миодраг Б. Протић припаднике ове групе сврстава међу ауторе „чије име, по правилу не оличава препород, већ обнову српске уметности после 1950, јер остају при освојеној синтакси“.¹²⁷ У њен састав су углавном ушли ученици Мила Милуновића, у том тренутку већ афирмисани сликари – Ђорђе Илић, Милун Митровић, Раденко Мишевић, Драгослав Стојановић Сип, Бошко Рисимовић, те Бошко Петровић, један од оснивача Групе и једини од чланова заступљен у Мамузићевој колекцији.

¹²⁵ S. Jovanović, *Slikari kontinuiteta – Slikarstvo Beogradske grupe* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 2009, 5.

¹²⁶ А. Ракић, *Рајко Мамузић и Београдска група* [каталог изложбе], Галерија савремене ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013, 3.

¹²⁷ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 487.

Значајни догађаји везани за поље културе и уметности након Другог светског рата, дешавали су се углавном на линији Београд–Загреб–Љубљана, па су и преокрети, као и сучељавања у тим градовима били уочљивији, а до промена је долазило, можда не лакше и једноставније, али ипак раније него у осталим крајевима земље. Културни ниво ће зависити, не само од значаја који ће мањи градови попут Новог Сада добити у новој Југославији, већ и од наслеђеног културног нивоа средине формираног у међуратном и ранијим периодима. У Новом Саду, током периода између два рата било је активно свега неколико културних институција, пре свега Матица српска са својим музејом и Српско народно позориште, а међу изложбеним просторима налазили су се сала у садашњој Гимназији „Јован Јовановић Змај“ и простор у Матици српској. Слична је била ситуација и у другим војвођанским градовима (Сомбору, Суботици, Петрограду и Панчеву). У прилично сиромашном ликовном животу Војводине могу се издвојити имена попут Миленка Шербана, Саве Шумановића и Милана Коњовића, те припадника најмлађе генерације – Богдана Шупута, Миливоја Николајевића или Стојана Трумића,¹²⁸ с тим да стваралаштво већине њих није могло у потпуности да се веже за Нови Сад.

Након ратних година, културни живот се нашао у успону захваљујући оснивању нових институција, као што су Галерија Матице српске, Војвођански музеј и Музеј града Новог Сада, а потом и оснивање Трибине младих 1954. године. Тиме је, између осталог, знатно унапређен избор излагачких простора у граду. Када је реч о континуитету с међуратном уметношћу, од немалог значаја су: оснивање Галерије „Сава Шумановић“ у Шиду, отворене за јавност од августа 1952. године, а настале захваљујући одлуци сликареве мајке да завешта његову заоставштину; оснивање Спомен-збирке Павла Бељанског 1961. године (након потписивања Даровног уговора 1957, као једине институције која је носила име још живог дародавца); оснивање Галерије „Милан Коњовић“ у Сомбору 1965. године, отворене захваљујући поклону самог уметника (као једине институције која је носила име још живог уметника) и, наредне године,

¹²⁸ М. Arsić, *Likovna umetnost u Vojvodini 1944–1945* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1980, 12, 23–27, 34.

оснивање Галерије савремене ликовне уметности Војводине, у прво време смештене у просторијама Спомен-збирке Павла Бељанског. Коначно, томе треба додати и оснивање Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића, 1972. године, још једног легата који носи име свог, у том тренутку живог дародавца. У годинама непосредно после рата, редовно се одржавају ревијалне изложбе војвођанских уметника, у Новом Саду, Петрограду (Зрењанину), или Сомбору, као и ревијалне изложбе чланова УЛУС-а. Самосталне изложбе знатно су ређе и тичу се наступа Милана Коњовића (1946. и 1950. године у Галерији Матице српске), као и изложби Уроша Предића и Паје Јовановића крајем 1949. и почетком 1950. године. Године 1952, у Матици српској је, поводом обележавања десетогодишњице страдања у новосадској рацији, одржана изложба слика Богдана Шупута, као једна од првих значајних ретроспектива аутора из предратног периода.

За уметничку климу у Војводини, индикативан је и текст који је, као коментар на реферат Бранка Шотре са Другог конгреса ликовних уметника Југославије у мају 1950. године, објавио Миливој Николајевић, и који представља први текст у Војводини који се залаже за теоријске поставке социјалистичког реализма.¹²⁹ Изнети „у средини која је била најмање погодно тле за ’соцреалистичке прогласе‘“, ставови из овог текста нису наишли на разумевање и „супротно прокламованим, заправо на неки начин синтетизованим поставкама у Николајевићевом чланку, примарни ликовни догађаји у Војводини ишли су неким својим, независним стазама, често тако супротним жељеним, ’времену адекватним‘ збивањима.“¹³⁰ Док аутори предратне генерације настоје да сачувају интегритет тако што балансирају између пожељних тема и личног израза, сликајући сеоске радове и војвођанске пределе, млади уметници који се, углавном, у Нови Сад враћају са школовања на београдској Академији, настоје да освоје сопствени простор, који неће зависити од идеолошког диктата. Елементи ликовних иновација постају све приметнији, тако да се прелаз између

¹²⁹ М. Н[иколајевић], „Други конгрес ликовних уметника Југославије“, *Летопис Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, мај–јун 1950, 340–341.

¹³⁰ М. Arsić, *Likovna umetnost u Vojvodini 1944–1945* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1980, 16–17; Текст Миливоја Николајевића донекле је у супротности с његовим деловањем у Галерији Матице српске; види: Т. Палковљевић, „Формирање Збирке 20. века“, у: С. Чупић, Т. Палковљевић, *Галерија Матице српске – 20. век*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2007, 11.

пете и шесте деценије у Новом Саду може сматрати почетком нове етапе у манифестовању ликовног живота. Већ 1950. године Анкица Опрешник, Милан Керац и Бошко Петровић приређују прве самосталне изложбе у Новом Саду, док ће Анкица Опрешник добити значајно место у готово свим селекцијама графике у Југославији, као и у селекцији XXVII Венецијанског бијенала 1954. године.¹³¹ Од тада се може пратити специфичан процес модернизације у војвођанској ликовној уметности: интегрисање у токове српског сликарства, које подразумева отвореност према новим схватањима, али и настојање да се очува конструктиван однос према традицији.

У проматрањима манифестација ликовног живота у Новом Саду – које се све време преплићу са збивањима на територији читаве Војводине – неопходно је утврдити главне путеве поменутих специфичности. Водећу улогу током шесте деценије, а делимично и у наредним годинама, има Галерија Матице српске: као уметнички музеј усмерен ка истраживању српске уметности од XVIII до XX века, ова институција је организовала велики број монографских и тематских изложби на којима је представљала ауторе и ликовне појаве минулих времена, као и непосредне прошлости. Тиме је она истовремено отворила врата изложбама савремених аутора, како оним везаним за Нови Сад, тако и осталим уметницима. Исто тако, наставља се циклус изложби савремених војвођанских уметника, као и повремене изложбе војвођанског пејзажа. Нови простор који је понудила Трибина младих, након 1954. године, углавном је био намењен ауторима новије генерације попут Зорана Петровића, Бошка Петровића, Петра Мојака, Жике Мишкова.¹³² Треба нагласити да је на Трибини младих 1959. године одржана самостална изложба Бранка Протића, на којој је први пут у Новом Саду приказано сликарство енформела. Донекле усклађени са онима у Београду, токови уметничког живота Новог Сада, читавају се и у учешћу новосадских и војвођанских уметника на значајним југословенским изложбама, као и на изложбама у свету. С друге стране, у Новом Саду и осталим већим

¹³¹ Ž. Košćević, „Jugoslavenska umjetnost na Biennalu u Veneciji“, у: Košćević, Želimir, Susovski, Vladimir, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988* [каталог изложбе], Galerija grada Zagreba, Zagreb 1988, 127; M. Arsić, *Ankica Oprešnik* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1999, 59; www.labiennale.org/it/asac, (приступљено 29. августа 2017).

¹³² M. Arsić, *Slikarstvo u Vojvodini 1955–1972* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1989, 171–206.

градовима Војводине, приметно је одсуство изложби из иностранства; то говори о чињеници да је настојање да се овакве изложбе приближе што ширем броју посетилаца преvasходно било усмерено на главне градове југословенских република.

Настанак збирки модерне уметности у Новом Саду и Београду

Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића је своје место у оквиру музејске институције добила почетком осме деценије, у тренутку који обележава скори крај тренда актуелног у југословенском друштву у послератном периоду – преласка приватних збирки у јавно, тј. државно власништво и оснивање легата. Иако је велики број легата у Србији настао у периоду после Другог светског рата, овај тренд се заснива на историјској традицији задужбинарства као израза патриотизма и остављања оставштине своме народу.¹³³ Иако у послератној Југославији реткост и даље представља институционализација приватне збирке као самосталне музејске установе која носи име дародавца (гест који је у социјалистичком друштву сматран симболом буржоаског друштва), у Новом Саду је случај хтео да се на малом простору (некадашњем Тргу пролетерских бригада, данас Тргу галерија), у периоду од неколико деценија, оснују две такве институције чији фондови садрже дела уметника модерне, односно уметности XX века – Спомен-збирка Павла Бељанског и Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића. У периоду који је претходио дародавном акту и оснивању оба ова самостална легата, разматрани су предлози да се ове збирке припоје музејима у настајању – и да на тај начин обогате њихове фондове, или да, пак, образују њихово језгро око кога би се фонд касније увеличавао.

Колекција Павла Бељанског је, тако, поред колекције Флегел из Загреба, била разматрана приликом прикупљања збирке Модерне галерије (која је напослетку понела име Музеја савремене уметности) у Београду током шесте деценије.¹³⁴ „Ипак, брижан и амбициозан колекционар какав је био, Бељански је

¹³³ J. Јованов, „Легати у Србији“, *Рад Музеја Војводине*, бр. 52, Музеј Војводине, Нови Сад, 2010, 257–269.

¹³⁴ У припреми фонда будуће Модерне галерије у Београду, одлучено је да ће се метод прикупљања већином заснивати на стратегији државног откупа, али је проблем представљала

желео да сачува целовитост и специфични профил своје збирке. Како се преговори ни са једном београдском институцијом (па ни са Модерном галеријом) нису показали задовољавајућим, Бељански је свој легат завештао 1957. године граду Новом Саду.¹³⁵ Након што су преговори са Бељанским резултирали неуспехом, Одбор Модерне галерије је настојао да збирку модерне уметности преузме из фонда Народног музеја, а тај дуготрајни процес је завршен компромисним решењем тако што су музејски експонати „од Народног музеја добијени на трајно излагање“.¹³⁶ Приликом оснивања Спомен-збирке Павла Бељанског је, по први пут, наменски сазидана музејска зграда, док је Уговор о поклону који је саставио Павле Бељански (у недостатку закона о легатима) био преседан који је послужио као пример такве врсте правног документа.¹³⁷ Отварање овог легата 1961. године је додатно подстакло друштвену свест о значају дародавног чина, те се може тумачити као подстицајни моменат који је накнадно омогућио и оснивање легата Рајка Мамузића.

Мада је Рајко Мамузић сакупљачку активност започео далеко раније, први наговештаји о жељи да своју уметничку збирку поклони, појавили су се тек 1965. године. У почетку се колекционар није бавио идејом о самосталном легату, већ је разматрана могућност да његова колекција постане део Галерије савремене ликовне уметности Војводине у Новом Саду – на тај начин би се фонд нове институције увећао за 340 дела.¹³⁸ Ова замисао очигледно није заживела, те је Галерија савремене ликовне уметности Војводине настојала да фонд збирке употпуни на други начин: преузимањем или „позајмљивањем“ збирке уметности XX века из фонда Галерије Матице српске, која је након рата наставила са

недоступност уметничких дела из прве половине XX века, чије решење је тражено у откупу већ формираних, значајних приватних колекција, попут колекције Павла Бељанског. Опширније види: М. Родајић, „Како је Модерна галерија постала Музеј савремене уметности“ у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (прир. Дејан Сретеновић), *Muzej savremene umetnosti*, Beograd 2016, 81–111.

¹³⁵ М. Родајић, *исто*, 95.

¹³⁶ У периоду неизвесности око реализације свеобухватне и квалитетне збирке која ће чинити фонд Музеја савремене уметности, Миодраг Б. Протић, оснивач и будући дугогодишњи директор ове институције је изразио противљење намери да се модерна уметност прве половине XX века из збирке Народног музеја и надаље приказује у оквиру „традиционалног, комплексног музеја“, као и бојазан да „таква намера не суспендује идеју о оснивању нове, посебне установе“. Према: „Миодраг В. Протић о Музеју савремене уметности“ (разговарала Радмила Матић Панић), у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (прир. Дејан Сретеновић), *Muzej savremene umetnosti*, Beograd 2016, 63.

¹³⁷ В. Јовановић, *Судбина уметнина – збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1987, 187.

¹³⁸ В. У[рбан], „Галерија савременика у Новом Саду“, *Дневник*, Нови Сад, 11. децембар 1965.

сакупљањем дела савремене уметности путем откупа. Као и у случају Музеја савремене уметности у Београду, овај потез надлежних је изазвао сукоб који је резултирао отуђивањем дела из збирке модерне уметности Галерије Матице српске 1968. године, али и њиховим каснијим враћањем у матичну институцију 1990. године.¹³⁹

У оба поменута случаја, чињеница да приватне збирке модерне уметности не само да нису асимилване од стране музејских институција, већ су и саме стекле јавни институционални статус, указује на специфичности њиховог уметничког профила, али и на свест њихових дародаваца о тим специфичностима. Поред тога, овакав развој догађаја при оснивању музеја и легата предочава комплексност ситуације, нарочито у случајевима када оснивање једне институције ограничава постојање неке друге. Са данашње дистанце је закључује да су наведени исходи догађаја допринели умножавању музејских институција и њиховој разноврсности у Новом Саду, чији је културни миље у другој половини XX века могао да препозна вредности оваквих подухвата.

¹³⁹ Т. Палковљевић Бугарски, *Галерија Матице српске. Слика културног идентитета посредством излагања уметничких дела* [докторска дисертација одбрањена 2016. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис], према: Л. Мереник, *Модернизми – континуитети и сучељавања* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2017, 10–13.

Рецепција уметничке збирке Рајка Мамузића

Почетак делатности Поклон збирке Рајка Мамузића

Приликом оснивања легата Рајка Мамузића 1972. године, у дневној и недељној штампи се појављује већи број написа који треба да представе уметничку целину будуће институције и њеног творца. Уместо класичне вести о потписивању Уговора о поклону између Града Новог Сада и Рајка Мамузића, неколико дана после тог свечаног чина, објављен је интервју с колекционарем у којем он објашњава различите препреке које је морао да премости како би уверио јавност у квалитете свог поклона, али истовремено изражава наду да ће даљи развој и обликовање збирке, пошто је коначно јавност упозната с њеним садржајем, „убудуће тећи несметано“.¹⁴⁰ Већ наредног дана објављен је још један текст, чији уводник наводи: „Људи често станују на необичним местима, која су одабрали по сопственој жељи, или их је сплет околности заробио у светове који им нису блиски, а новосадски пензионер Ратко Мамузић живи у уметничкој галерији слика. Зидови његовог великог стана, у улици Лазе Телечког, учини се човеку, не служе само да издвоје његов интимни свет од људског ока, да га заштите од невремена и сунца, него да би овај колекционар могао да стави све своје слике.“¹⁴¹ Овај осврт, написан поводом потписивања Уговора, објављен је с намером да јавности представи основне особитости до тада недовољно познате ликовне целине. Том приликом се аутор текста упушта у зналачку анализу временских одредница и генерацијске димензије Збирке, позиционирања појединих уметника у оквиру целине, циља који је колекционар желео да оствари својим сакупљачким радом, као и мерила вредности појединих сликарских и вајарских остварења. Он их пре свега налази у чињеници да су високи уметнички домети појединих радова потврђени на међународним уметничким изложбама, попут оних у Сао Паолу, Венецији, Токију, Александрији или Паризу, или запажени на југословенским манифестацијама као што су Тријенале у Београду или УЛУС-ове смотре. „Дела нису сакупљана случајно, добијана на поклон, него су одабирана са сигурним укусом и по строгим критеријумима, трудећи се да

¹⁴⁰ Р. Жекић, „Како се родила једна галерија“, *Дневник*, Нови Сад, 13. јануар 1973.

¹⁴¹ Г. Дивјак Арок, „Цео живот са сликама“, *Дневник*, Нови Сад, 14. јануар 1973.

колекција прати развојни пут сваког сликара, од његових почетака до данашњих дана. Због тога ће збирка бити проширивана најновијим делима појединих аутора“, додаје се у наставку, уз напомену да се ради о скупини дела „каквих нема на другом месту“, то јест о јединственој и изузетној уметничкој целини. Чланак, објављен на целој страни, био је илустрован сликама из колекције: радовима Ксеније Дивјак, Милана Поповића, Лазара Возаревића и Лазара Вујаклије, снимљеним на зидовима Мамузићевог стана, а који ће се ускоро појавити у изложбеном простору новооснованог легата. Вест о Мамузићевом поклону добила је место и на југословенском простору, тако да дописник загребачког *Ока*, представљајући „грађане дародавце“, поред галерије Саве Шумановића и Спомен-збирке Павла Бељанског, истиче и Мамузићев новоформиран легат.¹⁴²

Само отварање Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића 1974. године је имало значајан одјек у јавности – тим поводом су, између осталих, своје импресије у Књигу утисака уписали Слободан Санадер, Пеђа Милосављевић, Радмила Граовац, Бранко Гавела, као и колекционар и професор Антун Бауер. Поводом отварања Поклон збирке за јавност, 22. октобра 1974. године у локалној и југословенској штампи објављен је већи број опширних извештаја и представљања новоустановљене институције.¹⁴³ Занимљиво је да се у готово свим чланцима помиње „нова галерија“, те да се тада, због тога што се радило о остварењима савремених аутора, није размишљало о чињеници да ће овај легат једнога дана неминовно попримити данашњи, музејски карактер. Из штампе се такође сазнаје да целокупни фонд Мамузићеве збирке није предат уочи отварања поставке за јавност, већ је, неколико месеци касније, 17. фебруара 1975. године, председник Новосадске општине Јован Дејановић свечано преузео, на основу Уговора о поклону,

¹⁴² „Imate Novi Sad“, *Oko*, Zagreb, 12. rujna 1973.

¹⁴³ М. Грчић, „Град обогатен новом галеријом“, *Дневник*, Нови Сад, 20. октобар 1974; „Нова галерија савремене уметности“, *Борба*, Београд, 22. октобар 1974; В. Грнавски, „Поклон партизанима Војводине“, *Политика*, Београд, 23. октобар 1974; А. В, „Град добио уметничку галерију“, *Вечерње новости*, Београд, 23. октобар 1974; Ј. Јовановић, „Отворена Поклон збирка Рајка Мамузића“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974; Ж. Милисавац, „Најлепша честитка вољеном граду“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974; М. Антић, „Свака ти част, Рајко!“, *Дневник*, Нови Сад, 25. октобар 1974; Б. Петровић, „Горки по Бекету“, *Борба*, Београд, 29. октобар 1974; „Нова ликовна галерија во Нови Сад“, *Нова Македонија*, Скопје, 26. октобар 1974.

целокупан фонд Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића.¹⁴⁴ „Другујући са уметницима, Рајко Мамузић је, не узевши сликарску кичицу и палету, и сам насликао један веома колористичан профил нове социјалистичке епохе нашег ликовног стваралаштва. У овом уметничком фонду са 438 слика, скулптура, таписерија, цртежа и графика, синтезу развоја послератног ликовног стваралаштва историографски обогаћују бројна документа и фотографије из живота аутора уметничких дела“, приметио је том приликом градоначелник Дејановић. На важност овог поклона указује и посета Поклон збирци председника Словеначке академије знаности и уметности, председника Стеријиног позорја и почасног грађанина Новог Сада Јосипа Видмара, у пратњи супруге и књижевника Бошка Петровића. „Том приликом се Јосип Видмар задржао у краћем разговору са Рајком Мамузићем.“¹⁴⁵

Рад нове установе штампа је наставила да прати, указујући на добре и рђаве аспекте њеног постојања, али истовремено настојећи да потврди чињеницу да она испуњава мисију зацртану оснивањем: да постане место изучавања једног периода српске и југословенске уметности. Поднаслов у новинском чланку „Очигледна настава у галерији“ односи се на извештај о серији предавања која је „професор универзитета др Лазар Трифуновић одржао у новосадској Галерији савремене уметности – спомен збирци Рајка Мамузића“ студентима Одељења за историју уметности филозофског факултета у Београду.¹⁴⁶

Будући да Поклон збирка Рајка Мамузића садржи дела уметника који су обележили своју епоху, „време када се југословенска ликовна уметност борила и изборила за савремени ликовни исказ и сопствену аутентичност”,¹⁴⁷ током скоро четири деценије од оснивања ове институције, њен рад је редовно био праћен текстовима у дневној штампи. Милош Арсић, Оскар Давичо, Даринка Николић, Андреј Тишма, Надежда Јовановић и Сава Степанов, неки су од бројних аутора који потписују афирмативне критичке осврте који се баве целокупном колекцијом Рајка Мамузића, њеним позиционирањем у оквиру комплекса музејских институција на Тргу галерија (некадашњем Тргу пролетерских бригада) у Новом Саду, као и значајним изложбама у организацији Поклон

¹⁴⁴ „Велики дар радном човеку“, *Дневник*, Нови Сад, 18. фебруар 1975.

¹⁴⁵ „Јосип Видмар посетио Галерију Рајка Мамузића“, *Дневник*, Нови Сад, 21. фебруар 1975.

¹⁴⁶ С. Кисић, „Нова деценија велике изградње“, *Дневник*, Нови Сад, 26. мај 1976.

¹⁴⁷ S. Stepanov, „Vredan jubilej i potvrda vrednosti“, *Misao*, Novi Sad, 26. јануар 1989.

збирке. Из штампе сазнајемо, такође, о самом колекционару и о страсти са којом је сакупљао дела: „Те су слике једино и изазвале у њему праву лавину несавладивих жеља да их уврсти у своју збирку што је већ откривала свој профил. Ношен непогрешивим инстинктом детекције уметнички релевантног, Мамузић је без вештине скривања намера отворено казивао које платно му се свиђа без обзира на цену”.¹⁴⁸ Исто тако, поједини чланци у дневној штампи доносе занимљиве, али не тако ласкаве опсервације, проузроковане Мамузићевим правним сукобом с администрацијом, као и недостатком биографских података о његовој личности.¹⁴⁹

Излагачка делатност и публиковани каталози

Од тренутка када су врата здања на углу новосадских улица Васе Стајића (бивше Војвођанске) и Мирослава Антића (у том тренутку Јерменске улице)¹⁵⁰ отворена за јавност, у Поклон збирци Рајка Мамузића је започета изложбена активност, која се у највећој мери бавила стваралаштвом тридесет петоро уметника и њиховим самосталним или групним излагачким радом. Основна делатност Поклон збирке Рајка Мамузића је чување, истраживање, документовање и презентовање дела која се налазе у њеном фонду, у складу са одредбама наведеним у уговору закљученом између оснивача и дародавца. Осим приказа сталне поставке, низ активности у програмском раду Поклон збирке укључује знатан број периодичних изложби, концерата, предавања и разговора о уметности, пројекција филмова и стручних скупова. Циљ повремених изложби је да монографски прикажу сегменте опуса неког од аутора, узимајући као идејну основу концепције одређени период, технику или експлоатисану тематику. У периоду од оснивања Поклон збирке до данас, организовано је више од стотину изложби послератне уметности, самостално или у сарадњи са сродним институцијама. Ритам излагања варирао од једне до три изложбе годишње све до краја деведесетих година, када се њихов број повећава на четири изложбе у години. Каталогски објављивани уз ове изложбе најчешће су садржали текстове

¹⁴⁸ О. Давичо, „Добро старо и још боље ново“, *Борба*, Београд, 17. март 1979.

¹⁴⁹ М. Георгијевић, „Donator sa faličnom biografijom“, *Nezavisni vojvodanski građanski list*, Novi Sad, 22. октобар 1993.

¹⁵⁰ Д. Станчић, „Галерија Рајка Мамузића“, у: Д. Станчић, *Нови Сад – Од куће до куће*, Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада, Нови Сад 2005, 360–362.

Надежде Јовановић, некадашњег директора и дугогодишњег јединог кустоса Поклон збирке, а текстове за поједине изложбе потписују други еминентни историчари уметности и ликовни критичари: Гроздана Шарчевић, Ивана Симеоновић Ћелић, Ђорђе Кадијевић, Сава Степанов, Стеван Станић, Никола Кусовац, Срето Бошњак, Миодраг Павловић или Јасмина Туторов Борјановић. Каталогски највећим делом садрже афирмативне текстове који у општим цртама указују на стилске карактеристике опуса датог уметника. После 2000. године, када долази од интензивирања изложбене активности, нове теме се уводе у уобичајени галеријски репертоар. Иако самосталне изложбе уметника из Збирке и даље имају примат, у излагачку праксу се све чешће укључују групне изложбе, које праве занимљиве пресеке и истичу различите аспекте фонда. То су изложбе скулптуре, цртежа или графике аутора из Збирке, или изложбе сликарства одређеног концепта (енформел, византијски мотиви) или тематике (пејзаж, портрет).¹⁵¹

Најзначајнији допринос тумачењу и разумевању саме Збирке, ипак представљају монографске публикације које су издаване у поводу годишњица и јубилеја. Прва је, у складу са захтевима Уговора о поклону, објављена уочи отварања институције за јавност 1974. године.¹⁵² У овом репрезентативном издању сваки од аутора представљен је понаособ, а поред биографије, самосталних и групних изложби, награда и репродукција дела, наведена је и дотадашња библиографија о сваком уметнику. У Каталогу радова су побројане

¹⁵¹ О овим групним изложбама сведоче каталози у издању Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића – прегледи скулптуре, цртежа или графике: Н. Станић (ур.), *Скулптуре из фонда Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005; Н. Станић (ур.), *Цртежи из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004; Л. Марковић (ур.), *Графике из фонда Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005; прегледи према различитим концептима: Н. Јовановић, *Енформел у делима аутора из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1994; Ј. Денегри, *Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2010; Ј. Столић, *Византијски мотиви у делима аутора из Збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2009; прегледи према различитим тематским опредељењима: Л. Марковић (ур.), *Пејзажи из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005; Н. Јовановић, *Портрет у делима аутора из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1996; Н. Станић, *Portreti iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 2008; Н. Станић, *Portreti iz zbirke Galerije Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Народни музеј, Зрењанин 2009.

¹⁵² *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1974 [без пагинације].

слике и скулптуре у Збирци, а репродукована су најрепрезентативнија дела. На основу овог каталога приметно је да су, међу 35 аутора, по броју слика најзаступљенији били Петар Омчикус, Славољуб Богојевић, Лазар Возаревић, Бошко Петровић и Марио Маскарели.

Поводом петнаестогодишњице институције организована је изложба репрезентативног избора дела аутора из Збирке, са пригодним каталогом.¹⁵³ У предговору, који потписује тадашња директорка Поклон збирке Јулка Џунић, цитиран је суд Лазара Трифуновића о вредности Збирке, који је акту оснивања институције дао легитимитет. Уместо осврта на појединачне ауторе, објављени су изводи из предговора различитих каталога, углавном самосталних изложби, као и из ликовно-критичких осврта. Овакав избор приређивача каталога говори о још увек недовољној спремности да се Збирка тумачи и вреднује, како у контексту времена у којем је настала, тако и у односу на актуелни тренутак.

Двадесетогодишњи јубилеј, 1994. године, обележен је изложбом и каталогом с ауторским текстовима „Трагом једне генерације“ Надежде Јовановић, кустоса и некадашње управнице Поклон збирке и „Noveletta о елити или Колекција Рајка Мамузића“ историчара уметности и критичара Миодрага Кујунџића. Поред података о самим ауторима у каталогу дела која чине Збирку, овде се могу наћи вредни подаци о споменицима, скулптурама, таписеријама и мозаицима аутора из збирке који се налазе на јавним местима.¹⁵⁴ Први текст карактерише информативност, док је други усмерен на дефинисање уметничке сцене у периоду када започиње пријатељство Мамузића с уметницима који тек стасавају, а млада социјалистичка држава настоји да одреди каква јој је уметност потребна и шта се од уметника очекује.

Наредне, 1995. године, објављени су есеји и критике самог Рајка Мамузића, који је, као посленик у бројним институцијама културе и познавалац уметности, писао о својој колекцији у више наврата у периоду пре и пошто ју је поклонио.¹⁵⁵ Есеји објављени у овој публикацији су писани поводом самосталних изложби сликара из Збирке. У овде објављеном „Правилнику о раду

¹⁵³ J. Džunić (ур.), *Izbor '88 – Dela autora iz zbirke* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1988.

¹⁵⁴ С. Павков (ур.), *Јубиларна изложба аутора из фонда Поклон збирке 1974–1994* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1994.

¹⁵⁵ З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1995.

Галерије ликовних уметности поклон збирке Рајка Мамузића“ написаном 1978. године¹⁵⁶, колекционар даје упуте у вези њених активности. У уводном тексту „Становишта и учинак Рајка Мамузића“¹⁵⁷ ауторка Вера Јовановић је пружила тумачење концепта Мамузићевог колекционарског рада, као и његову мисију у очувању културних добара.

У монографској публикацији из 2004. године, са дистанце од готово пола века, нови суд о вредности и дометима дела из Збирке пружила је Ирина Суботић, док је тумачење „Децембарске групе“ и њену повезаност с целином Мамузићевог легата предочила Лидија Мереник.¹⁵⁸ Значај „Децембарске групе“ је анализиран са становишта утицаја друштвено-политичких фактора на развој социјалистичког модернизма, док је рад аутора ове групе смештен у редефинисан контекст идеје високог модернизма „социјалистичке демократије“.¹⁵⁹ Избор „Децембарске групе“ за представљање у јубиларном каталогу, као феномена који до тада није био у довољној мери расветљен, а који је релевантан због заступљености чланова Групе у Збирци, допринео је позиционирању Збирке у савременим уметничким токовима, али је указао и на потребу њене даље контекстуализације.

На трагу претходних монографских издања, кустос Поклон збирке Јованка Столић изложбом *Нова стална поставка* и текстом у каталогу, 2010. године тумачи концепт свог избора у светлу поделе аутора према сродности поетичког израза и припадности уметничким групама, односно према особеностима стила и техникама у којима стварају.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Исто, 27–31.

¹⁵⁷ Исто, 5–26.

¹⁵⁸ М. Маринков (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004.

¹⁵⁹ Л. Мереник, „Скица за једно могуће тумачење: Децембарска група, између прогресивног модернизма и социјалистичког естетизма“, у: М. Маринков (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004, 99–101.

¹⁶⁰ Ј. Столић, *Нова стална поставка – Основни фонд Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2010.

Када је одлучио да своју уметничку збирку поклони Граду Новом Саду, Рајко Мамузић није само иницирао оснивање легата и још једног уметничког музеја. За сликаре чији се радови налазе у овој збирци, Уговор потписан у децембру 1972. године такође је значио прекретницу у раду: још увек у напону стваралачке снаге, и сами су постали део културне баштине. Сви они, осим Стевана Максимовића који се сликањем бавио од почетка четврте деценије XX века, укључили су се у културни миље након Другог светског рата и на различите начине постали део уметничке сцене Београда, Новог Сада, Србије и Југославије, или су налазили своје место у европском контексту. Када је Поклон збирка отворена за јавност, 1974. године, неколицина аутора је због преране смрти имала заокружен опус.¹⁶¹ Ипак, у том тренутку ни њихов, као ни рад већине осталих заступљених уметника, није био пропраћен озбиљнијим критичким анализама. Штавише, током већег дела друге половине прошлог века, уметност ове генерације углавном је третирана као допринос савременом уметничком тренутку, а мање као саставни део општих токова уметности XX века. Сазнања о њиховом стваралаштву у том периоду могуће је стећи претежно на основу каталога изложби и критичких текстова из дневне и периодичне штампе. Први значајан извор који пружа стручно-научну анализу ових опуса јесте студија Миодрага Б. Протића *Српско сликарство XX века*,¹⁶² односно њен други том, у којој је аутор посветио по неколико страница готово свим Мамузићевим ауторима. У склопу анализе главних токова послератног модернизма у поглављу „Обнова и препород“, акцентује се присуство великог броја сликара које је и Рајко Мамузић умео да препозна, а међу којима су и данас неки од најзначајнијих на овом поднебљу: Божа Илић, Миодраг Мића Поповић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус, Лазар Возаревић, Александар Томашевић, Младен Србиновић, Стојан Ћелић, Зоран Петровић, Милош Бајић, Александар Луковић, Драгутин Цигарчић, Лазар Вујаклија, Ксенија Дивјак, Мајда Курник, Оливера Кангрга, Марио Маскарели, Бошко Петровић, Милан

¹⁶¹ Мајда Курник, Лазар Возаревић, Милан Поповић, Александар Томашевић и Владета Петрић.

¹⁶² М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. I, II, Нолит, Београд 1970.

Поповић и Славољуб Богојевић.¹⁶³ Протићев рад указао је, пре свега, на потребу за синтезом и критичком периодизацијом токова савремене српске уметности на микро и макро плану, али и дефинисања све активније и свеобухватније индивидуалне уметничке праксе. О потреби синтетизовања уметничких искустава и зрелости тренутка за научни приступ говори пројекат „Југословенска уметност XX века” започет 1968. године у Музеју савремене уметности у Београду. У оквиру ове едиције, многобројни токови на послератној југословенској уметничкој сцени добијају одговарајуће тумачење 1980. године, публикацијом *Југословенско сликарство шесте деценије*, која пружа синтетички преглед целине, као и аналитичке прегледе уметности поменутог раздобља у појединим југословенским културним срединама. Објављене текстове који се односе на прву, веома плодну и турбулентну деценију уметничког развоја актуелне генерације, којој припадају и аутори из Мамузићеве збирке, потписују Миодраг Б. Протић и Јеша Денегри.¹⁶⁴

Сличан принцип примењен је при истраживању војвођанске уметности XX века: Галерија савремене ликовне уметности 1980. године издаје монографију *Ликовна уметност у Војводини 1944–1954*,¹⁶⁵ коју је пратила и одговарајућа изложбена поставка. У њој се разматрају прве послератне изложбе у Војводини, идеолошко једноумље пре 1950. године и раскид са идејама социјалистичког реализма у сликарству после тог преломног периода, као и рађање индивидуалних модернистичких тежњи у првој послератној деценији. Девет година касније, иста галерија објављује монографско издање *Сликарство у Војводини 1955–1972*, као резултат нових истраживања: периодизације послератне уметности поднебља, идентификације стилских одлика појединих сликарских праваца, као и критичке анализе разноврсних индивидуалних домета војвођанских уметника.¹⁶⁶ Одређујући њихово место у ширем културном и уметничком миљеу епохе, ова публикација истовремено садржи језгровите биографије аутора, укључујући и значајне уметнике из фонда Поклон збирке

¹⁶³ Исто.

¹⁶⁴ М. В. Протић, „Сликарство шесте деценије у Србији“; Ј. Денегри, „Крај шесте деценије: енформел у Југославији“, у: М. В. Протић (ур.), *Југословенско сликарство шесте деценије*, Музеј савремене уметности, Београд 1980, 17–52, 125–143.

¹⁶⁵ М. Арсић, *Ликовна уметност у Војводини 1944–1954*, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1980.

¹⁶⁶ М. Арсић, *Сликарство у Војводини 1955–1972*, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1989.

Рајка Мамузића: Јована Солдатовића, Бошка Петровића, Стевана Максимовића и Зорана Петровића. Од значаја је чињеница да се и даље ради о увиду у стваралаштво савременика, чији су уметнички потенцијали тада били на врхунцу, а вредносни судови, и данас релевантни, морали су бити донесени без, често неопходне, временске дистанце. Коначно, оба издања Галерије савремене ликовне уметности садрже и списак изложби и библиографије од значаја за наведени период, што представља потенцијал за истраживања која ће тек уследити.

Тек пред сам крај XX века започињу синтетичка истраживања уметности првих деценија после Другог светског рата, што је резултирало и помацама у ревалоризацији дела из Збирке Рајка Мамузића, као и њених аутора у односу на корпус српске историје уметности. Едицијом „Теме српске уметности“, која период друге половине двадесетог века разматра у оквиру сваке деценије појединачно, Јеша Денегри током деведесетих година апострофира уметнике, групе, изложбе и кроз значајне догађаје приказује уметничку сцену на тлу Србије и Југославије од педесетих година до данас.¹⁶⁷ Мултидисциплинарни приступ овом, сада већ историјском периоду, јавља се у научним радовима након 2000. године. Сагледавајући сликарску епоху кроз читање идеолошки обојених предлогака, а у оквиру јасно дефинисаних модела, Лидија Мереник 2001. године даје нови осврт на историју српске послератне уметности у контексту политичких превирања током раздобља 1945–1968. године.¹⁶⁸ У оквиру „тоталитарног“ и „модернистичког“ модела ауторка разматра доприносе модернистичкој слици уметника заступљених у Збирци Рајка Мамузића – од Боже Илића, преко чланова Задарске групе, до припадника Децембарске групе. Ово истраживање (на које се надовезује публикација из 2010. године¹⁶⁹), пример је критичке ретроспективе и мултидисциплинарне анализе уметности у оквиру културно-историјског друштвеног контекста.

¹⁶⁷ J. Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993; J. Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad 1995; J. Denegri, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad 1996; J. Denegri, *Osamdesete: Teme srpske umetnosti (1980–1990)*, Svetovi, Novi Sad 1997; J. Denegri, *Devedesete: Teme srpske umetnosti (1990–1999)*, Svetovi, Novi Sad 1999.

¹⁶⁸ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001.

¹⁶⁹ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Vujičić kolekcija, Beograd 2010.

Уметници из Поклон збирке Рајка Мамузића обележили су епоху у којој су стварали, а како Мирослав Антић својевремено подсећа, то су „...имена која значе културну прошлост, али сигурно и културну будућност”.¹⁷⁰ Уметницима и њиховој излагачкој пракси редовно је придавана пажња у штампи, нарочито поводом самосталних изложби. Наслова у новинама за сваког појединачног аутора је сувише велики број да би се појединачно наводили. За вредновање колекције овај ниво рецепције у јавности је драгоцен, поготово узимајући у обзир чињеницу да су многи аутори из колекције Рајка Мамузића за живота били признати како од стране стручне, тако и шире јавности. У првом реду то су седморо академика: Љубица Цуца Сокић, Стојан Ћелић, Миодраг Мића Поповић, Младен Србиновић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус и Никола Кока Јанковић, чије је бирање у чланство САНУ изазивало је пажњу јавности и резултирало самосталним изложбама, које су пратиле значајне публикације.¹⁷¹ Такође, тренд поновног вредновања и другачијег позиционирања дела еминентних српских уметника двадесетог века, као и интензивирање издавачке праксе у Србији, изнедрио је неколико монографских каталога које треба узети у обзир при анализи фонда Поклон збирке Рајка Мамузића.¹⁷²

Приликом разматрања литературе о уметности и факторима који су утицали на њен развој у Србији и Југославији током друге половине двадесетог

¹⁷⁰ М. Антић, „Свака ти част, Рајко!“, *Дневник*, Нови Сад, 25. октобар 1974.

¹⁷¹ И. Суботић, *Уметност Љубице Цуце Сокић* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1995; С. Живковић, Л. Трифуновић, И. Симеонович, *Сликарство Стојана Ћелића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1990; Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1983; Г. Суботић (ур.), *Младен Србиновић – Цртеж и пројекти за мозаик и таписерију* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1998; С. Ћелић (ур.), *Сликарство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1989; Ч. Карановић, *Петар Омчикус* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1998; Д. Стефановић (ур.), *Никола-Кока Јанковић – скулптуре и цртежи* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 2010.

¹⁷² У питању су, између осталих, каталози о Стојану Ћелићу, Еди Муртићу, Александру Луковићу-Лукијану, Љубинки Јовановић и Филу Филиповићу: I. Subotić, I. Simeonović Ćelić, *Stojan Ćelić*, Clio, Beograd 1996; I. Simeonović Ćelić, Lj. Ćinkul, *Stojan Ćelić – Grafike i crteži*, Zepet Book World, Beograd 2008; R. Murtić, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Ranko Murtić, Zagreb 2000; I. Zidić, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Moderna galerija, Zagreb 2002; Н. Кусовац, *Александар Луковић Лукијан – 180 цртежа*, Алта Нова, Београд 2008; Н. Кусовац, *Александар Луковић Лукијан – Опус 1948-2010*, Фото студио П5К, Београд 2010; Н. Шуица (ур.), *Љубинка Јовановић Михаиловић*, Карић фондација, Београд 2002; D. Popović Filipović (ур.), *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje 2011.

века, показало се да се уметничка пракса не може посматрати одвојено од друштва заснованог на идејама социјализма. Проток времена и промењена позиција са које се посматра протекла епоха пружају могућност да се са већом објективношћу приступи анализи контекста у коме је цветала уметност модернизма, па самим тим и Збирке Рајка Мамузића. Поред нових студија историје послератне уметности, о томе говори и све већи број изложби на тему ликовно-документарне анализе културе и лепих уметности насталих у бившој Југославији. Интерпретативни приступ којим се фонд Збирке Рајка Мамузића посматра и вреднује са историјске дистанце, наставља континуитет досадашњих истраживања дела која му припадају, али задире и у околности настанка Збирке и у везу колекционара и уметника. Поклон збирка Рајка Мамузића садржи дела која ће, као и до сада, бити узимана у обзир при писању свеобухватних монографских публикација. Исто тако, фонд Поклон збирке једно је од обавезних истраживачких полазишта при анализи целокупне српске и југословенске уметности после Другог светског рата. Смештање Збирке Рајка Мамузића у контекст времена њеног настанка, позиционира је унутар актуелних токова у друштву, култури, власти и политици. Предочавајући је као репрезента једне епохе и уметничког тренутка, овакав приступ истиче вредности ове богате колекције.

АСПЕКТИ ЧИТАЊА ЗБИРКЕ

Људи

Почетком XX века, корените друштвене и технолошке промене, али и круцијалне промене у схватању уметности, условиле су и нови концепт представљања људског лика. Портрет у модерној уметности добија другачије значење, као другачију друштвену намену: за разлику од ренесансне и романтичарске представе човека, он је реализован помоћу другачијег модела, али и за другачију публику. Портретисање постаје тематски оквир за представљање ликова људи из свих друштвених слојева; функција портрета као статусног симбола или успомене на неку одређену личност се губи и он постаје представа не само и искључиво познатог човека.¹⁷³ „... Одбацивање фигуралних средстава на почетку XX века поткопало је уверење да је визуелна сличност са живућом или некад постојећом особом неопходна или погодна за представљање идентитета (било да је реч о идентитету приписаном моделу или самом уметнику).“¹⁷⁴ Истовремено се тежи откривању и преношењу психолошких карактеристика портретисаног: „Почетком XX века, лице је по општем мишљењу представљало огледало душе; портрет је дуго био посматран као опипљиви приказ овог уверења“.¹⁷⁵ Упоредо се мења и статус онога ко слика портрет, да би, у Југославији непосредно по завршетку Другог светског рата *господин сликар* постао *друг сликар*. Када је у питању аутопортрет, он се, у начелу, може сагледати као врста фиктивног „Ја“: „Аутопортрет, као чин писања дневника или писма, конструише Ја као другог, стављајући на располагање другима одређен приказ субјекта који је аутор одабрао.“¹⁷⁶ С друге стране, с обзиром на Фројдове (Sigmund Freud) теорије које се развијају почетком XX века (улога подсвести, симболизам снова), као и на утицај егзистенцијализма (Сартр, Jean-Paul Sartre) и феноменологије (Хусерл, Edmund

¹⁷³ S. Ćurčić, *Petar Dobrović – portreti* [каталог изложбе], Galerija Petra Dobrovića, Beograd 1999, 4.

¹⁷⁴ J. Woodall, „Introduction: Facing the Subject“, у: *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997, 7 [прев. аут.].

¹⁷⁵ C. M. Soussloff, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke University Press, Durham and London 2006, 8 [прев. аут.].

¹⁷⁶ R. Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, London 2013, 26 [прев. аут.].

Husserl), у сликарским поетикама се, као и у књижевности, сликарству, позоришту и филму, појављују тенденције да се човеков живот и постојање сагледају са шире концептуалног, или филозофског становишта.

Портретисти Мамузићеве збирке

Портрети и аутопортрети у Збирци Рајка Мамузића (више од 35 портрета рађених уљем на платну, осамнаест вајарских портрета и мноштво других, у техникама оловком, темпером и др.)¹⁷⁷ репрезентују неке од значајних фаза у опусима заступљених аутора, истовремено рефлектујући опште карактеристике и преокупације у уметности педесетих и шездесетих година. Поред тога, пошто обухвата читаву галерију познатих сликара, књижевника и јавних личности, портретни корпус Збирке представља и драгоцену сведочанство о животу тадашње културне и уметничке сцене. Пошто су дела која га сачињавају настајала у оквирима различитих ликовних језика и профилисаних индивидуалних поетика, као примерен аналитички оквир намеће се подела на: портрет у ширем смислу, аутопортрет и портрет уметника (сликара, писца).

Портрет у ширем смислу: трагови међуратне модерне

Стеван Максимовић је рођен 1910. године, а Ликовну академију је завршио тек после Другог светског рата, иако је његово уметничко школовање започело много раније. Осим што је по годинама најстарији, он се у оквиру Мамузићеве колекције издваја као један од сликара с највећим бројем дела у Збирци. Рано сликарство Стевана Максимовића полази од париских утицаја, а из предратне, а потом и ратне фазе овог аутора Рајко Мамузић је у својој збирци сачувао, пре свега, његове значајне портрете и аутопортрете. **Аутопортрет са пријатељем**¹⁷⁸ из 1930. године, затим **Моја мајка** и **Аутопортрет** (1931) су почетничке студије, у којима су фигуре и физиономије дефинисане снажним цртежом и сенчењем. У **Аутопортрету са пријатељем** се препознаје сликарев

¹⁷⁷ Овај број се односи на данашњи фонд Поклон збирке, који је умногоме увећан у односу на њен оригинални инвентар.

¹⁷⁸ Избор слика из Збирке Рајка Мамузића који је разматран у овом раду каталогизиран је у поглављу Каталог дела из Збирке Рајка Мамузића, на 200. страни ове дисертације.

лик у присуству, по претпоставци, познаника и песника Момчила Настасијевића,¹⁷⁹ на шта алудира следећа опсервација: „Стеван Максимовић је од аутопортрета и портрета пријатеља књижевника до записа једним другим писмом, савремено читљивијим од онога од пре две и по деценије, превалио тегобан пут сликара...“¹⁸⁰ Настасијевића портретише још један сликар који у то време борави у Новом Саду – Васа Поморишац,¹⁸¹ који се креће у истим круговима као и Стеван Максимовић: „Нови Сад је у погледу тзв. ликовног живота био типична провинција са неколико ’градских сликара’, чије је схватање сликарства било ближе деветнаестом него четвртој деценији двадесетог века. Тако су у Максимовићевим сећањима остали забележени само ликови Васе Поморишца, Саве Ипића и анегдоте о овим новосадским сликарима.“¹⁸² Максимовићево уље на платну у прецизној изведби даје занимљив резултат и представља један од ретких примера двојног портрета у српској уметности тридесетих година, али и уопште. На овој слици, у имагинарном, идеализованом пејзажу две фигуре стоје веома близу једна другој, скоро се додирујући, али без других међусобних релација – не гледају једна у другу, а држећи руке уз тело оне одржавају физичку и емотивну дистанцу. Оштро извајане контуре идеализованих ликова су исцртане бојом, а четкица у руци указује на аутора слике и његово сликарско занимање, као и на то да други модел то сасвим извесно није. Веза са сликарем Васом Поморишцем се овде понавља у виду сличности његовог, две године касније реализованог **Аутопортрета са палетом** (који се чува у Галерији Матице српске у Новом Саду) са Максимовићевим делом. Крупни план централно постављене фигуре са сликарским прибором надограђен је у традиционалном маниру Поморишчевог монументалног аутопортрета, као и симболистички пејзаж у позадини са драматично приказаним, апокалиптичним плавим небом, „запаљеним“ заласком сунца на самом хоризонту. Чак и геометријски приказ дела круга са жутим и

¹⁷⁹ Ова претпоставка се заснива на поређењу изгледа Момчила Настасијевића на фотографијама, као и на портрету песника који је насликао његов брат, сликар Живорад Настасијевић (**Брат Момчило**, 1927, уље на платну) и физичкој сличности са ликом фигуре у Максимовићевом делу. У биографијама једног и другог ствараоца нема даљих индикација о пријатељству њих двојице.

¹⁸⁰ Ђ. Jović, *Savremeni likovni umetnici Vojvodine*, Udruženje likovnih umetnika Srbije – podružnica za Vojvodinu, Novi Sad 1968, [без пагинације].

¹⁸¹ Z. Gavrić (ур.), *Vasa Pomorišac 1893–1961 – retrospektivna izložba 1907–1961* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987.

¹⁸² Miloš Arsić, *Stevan Maksimović – Slike crteži, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987, 12.

белим исечком на који се наставља црвено поље, могу представљати алузију на сликарску палету која код Поморишца излази у први план: „Доминантна фигура са инсигнијама сликарског заната указује на самоспознају значаја сликарске вештине“.¹⁸³ Геометризовани облици које окружује пејзаж, у каснијем периоду се разрађују и постају главна карактеристика Максимовићевог пејзажа – сегментираност и фасетираност у овој релевантној фази његовог сликарског напретка педесетих година потпуно растаче пејзаж и уводи ритам бојеног поља.

Све до 1934. године, Максимовић похађа приватне часове код сликара Миленка Шербана, али не успева да се издигне међу малобројним колегама у провинцијалној средини која није имала снаге да изнедри нову генерацију сликара. „Обриси наслућеног света унутрашње слике, почели су да се пластички остварују у серијама акварела, темпера и ретким уљима, међутим, то су пре били пре случајни додирни него упознавање са истинитошћу слике“.¹⁸⁴ Од 1934. године, у важном периоду школовања од скоро две године, сликар усваја од свог учитеља схватање о битним елементима слике: о цртежу, боји, форми и светлости, али и наклоности према поетици интимизма и поетског реализма. У малој групи портрета у техници акварела, из 1934. године у збирци Рајка Мамузића налази се успешан **Аутопортрет**, где су демонстриране портретска вештина, компоновање и колористички утицај учитеља. У предратном периоду и током рата, Максимовић ће потражити сопствени сликарски језик, у друштву савременика с којима заснива пријатељства (Бошко Петровић, Милан Керац, Јован Солдатовић).¹⁸⁵ Разговори о Сезану (Paul Cézanne) и нагон ка експресионизму и јарком колористичком фону произвешће неочекивани допринос у тмурно ратно доба: **Аутопортрет** и **Портрет Вере Максимовић** (оба дела настала 1942. године). Оба портрета одјек су модернистичког сликарства, и то не само у погледу одабира екстремнијег сликарског језика (утицај експресионизма), већ у још већој мери на плану тема и мотива (елементи постимпресионизма). Мотив у Максимовићевом **Аутопортрету** је референца на уобичајен приказ забележен у француском постимпресионизму, приказ ноћног париског живота: премиса је да доба напретка и модернизације резултира

¹⁸³ Т. Palkovljević, *Umetnik i model – autoportreti i aktovi iz zbirke Galerije Matice srpske*, 23 [у рукопису].

¹⁸⁴ М. Arsić, *Stevan Maksimović – Slike, crteži, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987, 11.

¹⁸⁵ Исто, 12.

отуђењем – те за последицу има појаву усамљеног протагонисте на јавном месту, или како каже Валтер Бењамин (Walter Benjamin), „...отуђене особе [...] *flâneura*,¹⁸⁶ чији начин живота, иза свог ублаженог ореола, још увек успева да сакрије предстојећу испразност житеља великог града”.¹⁸⁷ Допојасни портрет смешта сликара за сто у, претпоставља се, сепаре бифеа или ресторана, декорисан собном биљком и зидном декорацијом: до пола зида панелираном дрвеном облогом, а од пола разнобојном зидном сликом. Човек заглађене косе модерно је обучен у јаркозелену јакну и има наранџасти оковратник (или мараму) и љубичасту кошуљу, а наизглед вештачко осветљење и алкохолно пиће пред њим сугеришу да се ради о вечерњим часовима. Сличан експресионистички третман и динамика боје примећују се на самом аутопортрету, као и на „слици у слици“ иза главе портретисаног. Све ове назнаке у потпуности се косе с приликама у којима слика настаје, ратне 1942. године, када је дугогодишња немаштина условила да представљена гардероба постане недостижан луксуз, а полицијски час онемогућио сваки вид вечерњег изласка. Ипак, Максимовић слика такву композицију, и у то време, она у његовом опусу није усамљена: ту су и „грађански“ **Портрет Бошка Петровића**, **Аутопортрет са шеширом** (оба из 1943. године), затим **Портрет М. М.**,¹⁸⁸ и не мање значајан, у Мамузићевој збирци чуван **Портрет Вере Максимовић** (оба из 1942. године). Ови портрети обилују атрибутима који смештају портретисаног у одређени контекст: део намештаја или амбијент собе у позадини, одећа или капа/шешир, књига/новине у руци итд. Када говоримо о „усамљенику у гомили“, реч је о теми коју међу првима третира Домије (Honoré Daumier) у **Вагону треће класе**, истичући негативне утицаје индустријализације на животе људи, нарочито нижег сталежа, која, упркос погодностима, немилосрдно меље и запоставља слабије и сиромашније. Очај и усамљеност у вреви ноћног живота даље развијају Дега (Edgar Degas) (**Чаша апсинта**, 1876.) и Мане (Édouard Manet) (**Шљива**, 1877. и **Бар у Фоли Бержеру**, 1882). Розенблум (Robert Rosenblum) за Маневу девојку у **Бару** каже да је „...усамљени и апатични израз

¹⁸⁶ *flâneur*, (franc.) = доколичар

¹⁸⁷ V. Benjamin, *Pariz, prestonica XIX veka*, 2011, 25; <http://anarhija-blok45.net1zen.com>, (приступљено 24. јануара 2017).

¹⁸⁸ Каталожки подаци према: M. Arsić, *Stevan Maksimović – Slike, crteži, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987, 59.

конобарице који потпуно негира амбијент заједничког задовољства и журбаности, [инкарнација] отуђења индивидуе у модерном граду.“¹⁸⁹ У разматрању овог аспекта Манеове вишеслојне композиције, Линда Нохлин за дело каже да је то „можда најпроницљивија слика отуђености икад насликана“¹⁹⁰, а у приказу „празног погледа“ конобарице Онор (Hugh Honour) и Флеминг (John Fleming) виде „нешто од усамљености и разочарења градским животом, осећајем изолованости и отуђености тако типичним за модерни сензибилитет“.¹⁹¹ Код Стевана Максимовића аутопортрет варира сличну атмосферу: иако је колорит (а, може се претпоставити, и амбијент бифеа или ресторана) изразито „бучан“, модел је сам, замишљен и налакћен над чашом. Чак и слика на зиду у позадини – њен плави тоналитет, као и „златни“ оквир – асоцирају на Манеов **Бар**, и упркос томе што нема Манеове игре са визурама огледала, може се протумачити као извесни омаж француском сликару. Овај аутопортрет, по времену настанка, стилској изведби и третману контекста у који је смештен модел представља јединствену појаву у оквиру Збирке, али и начелно у српском сликарству тог времена. Када је у питању сликарство настало у ратним годинама, у опусима других аутора се много недвосмисленије интерпретира револт или очај у односу на ратна збивања, првенствено променом стила. На пример, Љубица Цуца Сокић уводи сиво-зелене тонове у своје сликарство, док Коњовић започиње сиву, ратну фазу. За разлику од њих, Максимовић, користи интензиван колорит, слично као Ван Гог (Vincent van Gogh) у **Кафани у Арлу** (1888), где црвена и зелена боја треба да дочарају јака, страствена осећања.¹⁹² Према томе, усамљеност у бифеу пуном светлости и живота може се протумачити и као отуђеност, усамљеност, незнађе, па чак и угроженост индивидуе или индивидуалности у времену страха и неизвесности које доноси рат.

¹⁸⁹ R. Rosenblum, H. W. Janson, *19th-Century Art*, Englewood Cliffs, N. J.-New York 1984, 370–371, према: S. Z. Levine, „Manet’s Man Meets the Gleam of Her Gaze: A Psychoanalytic Novel“, у: B. R. Collins (ed.), *12 Views of Manet’s Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996, 266, [прев. аут.].

¹⁹⁰ L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, 17, према: S. Z. Levine, „Manet’s Man Meets the Gleam of Her Gaze: A Psychoanalytic Novel“, у: B. R. Collins (ed.), *12 Views of Manet’s Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996, 266, [прев. аут.].

¹⁹¹ H. Honour, J. Fleming, *The Visual Arts: A History*, Englewood Cliffs, N. J.-New York, 1982, 525, према: S. Z. Levine, „Manet’s Man Meets the Gleam of Her Gaze: A Psychoanalytic Novel“, у: B. R. Collins (ed.), *12 Views of Manet’s Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996, 266, [прев. аут.].

¹⁹² I. F. Walther, R. Metzger, *Vincent van Gogh. The Complete Paintings*, Part I, Taschen, Köln 2001, 427–430.

Изложба коју је Мића Поповић отворио у Уметничком павиљону 24. септембра 1950. године, можда најугледнијем од званичних изложбених простора, била је уједно и његово прво самостално излагање. Овај наступ не само да га је представио јавности, већ је и учврстио његову репутацију уметника који не зазире од конфронтације. Поред слика које је изложио, изложба је остала упамћена по провокативном, али искреном гесту незадовољства – сликарском манифесту у каталогу изложбе, којим је Поповић одбацио уметност социјалистичког реализма.¹⁹³ „Имати нешто да се каже, то пре свега носи са собом једно морање и једну моћ: да се буде искрен. Мени се чини да једино потпуна искреност при бирању мотива и пред изабраним мотивом може да услови праву уметност.“¹⁹⁴ Међу изложена дела, сликар је, по претпоставци, уврстио и један од портрета који ће се касније наћи у Мамузићевој збирци: **Портрет Вере Божичковић**,¹⁹⁵ или како је слика потписана у каталогу изложбе, **Девојка у жутом** из 1949. године.¹⁹⁶ Овом изложбом заокружује се „задарски период“ његовог сликарства. У сликама које су млади комунари начинили у Задру, сликајући под отвореним небом, током лета које је на посебан начин обележило рано сликарство сваког од чланова понаособ, преовлађују класични мотиви – пејзажи и ведуте, мртве природе, жанр сцене, ентеријери, фигуралне композиције, као и портрети и аутопортрети. У тражењу модерног израза као и у отпору социјалистичкој догми, ова група је често посезала за традиционалним вредностима, онима које досежу до ренесансе и средњег века, али и вредностима проscribeване грађанске уметности између два светска рата, периода у коме је портрет имао значајну улогу. Ослобођени тематских и жанровских захтева академског школовања, „они су посебну пажњу посветили слободном избору мотива, деформацији облика као средству експресије и сликарској материји, за шта су узор тражили у српском сликарству између два светска рата, код старих

¹⁹³ Мића Поповић тексту придружује слике које нису обавезно „модернистичке“ или „радикалне“: оне копирају атмосферу и манир грађанског формалистичког сликарства тридесетих, као и за тај период адекватних тема – портрета, мртвих природа, пејзажа, ентеријера.

¹⁹⁴ *Изложба слика Миће Поповића* [каталог изложбе], Уметнички павиљон, Београд 1950, 41.

¹⁹⁵ Претпоставка да је ова слика изложена на поменутој изложби у Галерији УЛУС-а базирана је на препознатљивости портретисане особе и одговарајућој години настанка (**Девојка у жутом**, 1949).

¹⁹⁶ *Изложба слика Миће Поповића* [каталог изложбе], Уметнички павиљон, Београд 1950.

мајстора или у покретима које је социјалистички реализам осудио као западњачки формализам“.¹⁹⁷ Ти елементи су лако препознатљиви и у многим примерима портретског сликарства Мамузићеве колекције, која имају одређене истоветне карактеристике: на први поглед пригушен колористички тон, који заправо обилује сочним бојеним акцентима и светлосним сензацијама, експресионистички манир који портретисаног дефинише као индивидуу и стварну особу, а делу даје драматичност, узбудљивост и снагу, као и интимистички третман оличен у присном приступу портретисанима, специфичном кадрирању и неформалном присуству и ставу модела.

Дела Миће Поповића која се посебно истичу у оквиру изложбе у Уметничком павиљону, настала након повратка из Задра и дефинитивног разлаза с Академијом су портрети – **Портрет М. Р.** (1948) и **Младић** (1949), затим серија групних портрета **Грађани** и **Критика у пејзажу**¹⁹⁸ (1949), **Моја мајка и моја жена** (1950), као и један од антологијских портрета – **Аутопортрет са белом позадином** (1948). Ово кратко раздобље између повратка у Београд и изложбе, иако мукотрпно проведено у креативним недоумицама и послератној немаштини, обележава и женидба уметника са сликарком Вером Божичковић 1949. године, када сликар у свом колеги и критичару стиче животног сапутника, али и сапатника у стваралаштву.¹⁹⁹ **Портрет Vere Божичковић** је један од бар два њена портрета настала те исте, 1949. године. Слика у колекцији Рајка Мамузића стилски и тематски садржи квалитете карактеристичне за ову уметникову фазу – експресионистички елеменат, доминантну мрко-сиву гаму, динамичан потез четкицом, непосредност у психолошкој анализи и враћање модернистичкој визији грађанског портрета. Иако донекле интензивнијег колорита и мање прецизног цртежа, ова теза се истиче при поређењу с портретом који се једноставно зове **Вера** (1949). „Поповић... колорише у сивом и колористични ефект постиже штедњом, подижући интензитет боје само до оног степена док не добије чист звук у односу на околину.“²⁰⁰ Наклоност према портретној уметности Поповић

¹⁹⁷ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1983, 27.

¹⁹⁸ Скица за ову слику под називом **У шетњи** (уље на платну) налази се у колекцији Рајка Мамузића.

¹⁹⁹ М. Поповић, Н. Klunker, *Мића Поповић*, Jugoslovenska revija, Beograd 1989.

²⁰⁰ М. Stevanović, „Izložba slikara Miće Popovića“, *Književne novine*, Beograd, 10. oktobar 1950.

ће показати и у сликама каснијег датума, које су достигле већу популарност – слике метафизичких призора као сублимација дотадашњих искустава биће основа за симболички (ауто)портрет, у коме ће супруга остати модел (**Вера**, 1971). **Портрет Вере Божичковић**, у односу на друге који приказују сликареву способност да јасно прикаже препознатљиве физичке карактеристике модела,²⁰¹ не обилује јасно изведеним цртежом, и у поједностављеним цртама лика евоцира његов **Аутопортрет са маском** (1947). „...Мислим да је израз лица само једно од средстава да се постигне психологија – да се постигне садржина портрета. Начин како је фигура компонована, како је схваћена цртачки и колористички, има пресудну улогу за психолошку вредност слике.“²⁰² Грубо исцртане крупне очи у вртлогу потеза четкицом доминирају на лицу забринутог израза, а укочен и несигуран положај тела обученог у грађански, рекло би се свечани костим, после рата неуобичајене светле боје (жута јакна преко тамне блузе, бела крагна, машна или медаљон око врата, покупљена коса) сугеришу Верино грађанско порекло. Приказ жене се не уклапа у начин приказивања *другарице*,²⁰³ а при томе портрет обележава повученост и загладаност у себе, искљученост из активног друштвеног контекста: „У идеологији колективизма социјалистичког реализма 'обичан' портрет грађанске провенијенције као симбол наглашеног 'буржоаског' индивидуализма и 'субјективистичке затворености' непожељна је творевина.“²⁰⁴ Позадина је светла, издиференцирана само сенчењем и комбинацијом прозирних и пастозних наноса боје, као и недефинисаним црним комадом намештаја или наслоном који сугерише напетост из позиције: жута јакна је на размеђи тамне позадине што надире с лева и светле, прозирне у централном и горњем регистру.

²⁰¹ Ђ. Кадијевић, *Мића Поповић – изложба портрета* [каталог изложбе], Галерија РТС, Београд 2006.

²⁰² *Изложба слика Миће Поповића* [каталог изложбе], Уметнички павиљон, Београд 1950, 38.

²⁰³ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joapowitch* [каталог изложбе], Народни музеј, Београд 2009, 204, 205; *Drugarica à la mode* [каталог изложбе], Музеј историје Југославије, Београд 2011.

²⁰⁴ Л. Мереник, „Један човек и једна жена – Идеолошки еклектицизам у делу Паје Јовановића 1946–1947. године“, у: Л. Мереник, М. Тимотијевић (ур.), *Између естетике и живота – представа жене у сликарству Паје Јовановића* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2010, 169.

Ако се портрет, као јединствени и профилисани жанр, повезује са тражењем идентитета ствараоца,²⁰⁵ онда се портретно сликарство Збирке Рајка Мамузића може посматрати као референтно поље сукоба креативних енергија појединаца и сусрета идеја у коме уметник креира став, манир, дело. У том смислу, портрети Петра Омчикуса сакупљени у Збирци рефлектују познанства, везе и пријатељства и сликарево окружење. Портрету ће се овај сликар враћати спорадично али редовно и у наредним деценијама, у толикој мери да ће се у његовом опусу до данас наћи мноштво портрета јавних личности, укључујући и **Портрет Рајка Мамузића** из 1974. године²⁰⁶: „...модели су му били пре свега људи са израженим цртама лица и пријатељи, значајне личности наше културе. Једино је портрет Иве Андрића насликао на основу фотографије и сећања на посету нобеловца једној од његових изложби. Они који уметника добро познају кажу да није могао да слика човека који му се није допадао“.²⁰⁷

Раздобљу након задарског одсуства припада рани портрет супруге, сликарке Косаре Бокшан – **Жена у плавом** (1949) настао у години када Омчикус напушта Академију.²⁰⁸ Плави костим и покупљена коса младе жене одступају од потоњих портрета својом уздржаношћу, мирном атмосфером и забринутим, али сталоженим изразом лица модела. Слику карактерише уједначен колорит, посни нанос боје и стилизована обрада лика. Стиче се утисак да уметнику и није било важно лице – његов израз је ухватио контуром и обликовањем основних обележја, док је много више пажње посветио структури одеће и позадине, дакле „сликарској“ изведби рада. Те фрагменте слике градио је аплицирајући један преко другог танке наносе, стварајући утисак отртих слојева боје, слично поступку који ће и Петар Лубарда усвојити коју годину касније. **Портрет**

²⁰⁵ L. Merenik, *Privatne priče, alternativni stavovi. Autoportret i portret posle 1968. Izbor iz Vujičić kolekcije srpske umetnosti 20. veka* [каталог изложбе], Moderna galerija, Lazarevac 2011.

²⁰⁶ Ово дело је приватно власништво И. Маснеца – власник је 1996. године Галерији ликовне уметности поклон збирци Рајка Мамузића уступио ово дело за приказивање на изложби „Портрети у делима аутора из збирке“, у чијем каталогу је репродуковано.

²⁰⁷ М. Марјановић, „Није сликао човека који му се није допадао“, www.blic.rs, (приступљено 26. августа 2016).

²⁰⁸ Године 1949. готово сви чланови Задарске групе (осим Вере Божичковић, Милете Андрејевића и Љубинке Јовановић) напуштају студије на Академији ликовне уметности. Према: Ч. Карановић, *Петар Омчикус* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1998.

Симићеве²⁰⁹ из исте године представља наставак развоја у склопу тадашњег Омчикусовог портретног дела, у којем се најављује слободнији израз и расветљен колорит. На овом портрету Омчикус је успешно забележио и психолошки мапирао личност младе девојке у плавој блузи, која гледа у посматрача. Слободни експресионистички потези деформишу лик и пружају вишеслојност утиска постигнуту интензивним плавим, црвеним и белим акцентима: девојачко бледо лице је дефинисано јаким сенчењем, дебелим наносима боје и светлосним акцентима. Ипак, главни утисак на посматрача остављају њене крупне очи искреног и помало тужног погледа потцртаног подочњацима. Од овог сегмента рада па надаље, приметна је употреба динамичније боје, јачи акценат на ликовна средства и присуство неутралније позадине.

Овај портрет Омчикусове познанице Лилијан Симић²¹⁰ настао је исте године када настаје платно **Професори** (1949), на коме Омчикус истиче кључне личности које су учествовале у креирању подобног уметничког укуса. Ипак, у колориту се више понављају земљани тонови и нешто ведрија атмосфера једног другог, ранијег групног портрета са Академије, **Табаковић и студенти** (1946/1947), начињеног пре одласка у Задар, на првој години сликарских студија. Ова два групна портрета, поред тога што обележавају два периода у животу сликара, имају и различит карактер. Слика **Професори** је у својој теми и начину на који с цинизмом приказује изразе лица портретисаних модела, ангажована слика и осуђујућа критика тренутне позиције у којој се уметност налази; слика **Табаковић и студенти** претежно још увек представља документ времена и приказ савременика који су утицали на сликара.²¹¹ Њена егзекуција и манир указују на поимање класичних тема и њихову реализацију у духу модернистичких узора, у служби хроничарске забелешке света и личности око себе – попут Кирхнерове (Ernst Ludwig Kirchner) **Групе уметника** (1926–1927).

²⁰⁹ Ово дело је потписано као **Портрет Лилијан Симић** у публикацији: Д. Оташевић (ур.), *П. Омчикус: портрети* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2012, 91; такође и као **Портре Л. С.** у: *Izložba slika Petra Omčikusa* [каталог изложбе], Уметничка галерија ULUS, Београд 1951.

²¹⁰ Према речима сликара, модел је била Лилијан (Лилика) Симић, Београђанка француског порекла, која је друговала са Петром Омчикусом у кратком периоду за време заједничког школовања на Академији примењених уметности.

²¹¹ На значај ових слика у историјским тренуцима у којима су настале и њихово место у историји послератне српске уметности указала је Ј. Мереник у: *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Beograd 2001, 40, 47.

Ипак, поред хроничарских квалитета, Омчикусова слика носи печат времена у којем настаје: „она уводи портрет групе изван иконографског оквира социјалистичког сликарства“²¹² чиме упућује на уметнички искорак протагониста са слике, у овом случају личности које су заједно са Омчиком довели до афирмације Задарске групе. На сличан начин поменути индивидуални портрети у Збирци Рајка Мамузића карактеришу Омчикусово рано стваралаштво – на њима су приказани савременици, пријатељи, породица, родбина; сликарски израз је модеран, експресиван и, као и одметништво чланова Задарске комуне, у супротности с поукама са Академије.

Још један портрет из овог периода, који је приказан на Омчикусовој првој самосталној изложби у Београду, је и **Портрет Воје Јефтовића** (1947),²¹³ сличних карактеристика – рад у светлој палети, дебелим наносом четком, при чему су црте лица формиране видљивом фактуром. Критичар *Борбе*, у оцени ове поставке, пореди дела с портретима на запаженој изложби „Људи“ Милана Коњовића, која је отворена раније те године: „... више портрета сличних онима какве смо видели на Коњовићевој изложби. Бесумње, то је ироничан став сликара, став који живо и убедљиво изражава његов аутопортрет...“²¹⁴ Још једно од репрезентативних примера овог периода, портрет женине сестре Јелене Бокшан (1949)²¹⁵ је представа бледе жене покривене главе, у полупрофилу – решен је у неколико потеза овалног облика беличастом бојом, а сенке и акценти (очи, усне, коса) пастелним и нежним тоновима. Дебљи наноси боје на лицу и марами дају физиономији грубљи карактер, те одају уверење о сликаревој

²¹² L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Beograd 2001, 40.

²¹³ Ова слика је до сада вођена у документацији Поклон збирке Рајка Мамузића као настала 1952. године; претпоставка је да је реч о слици **Портре В. Ј.** излаганој на првој самосталној изложби Петра Омчичуса у Галерији УЛУС-а 1951. године и под тим именом наведеној у каталогу, као рад из 1947. године (*Izložba slika Petra Omčikusa* [каталог изложбе], Уметничка galerija ULUS, Beograd 1951). Слика је у каснијим публикацијама различито датована: Ч. Карановић, *Петар Омчичус* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1998. – као година настанка наводи се 1948. година; Д. Оташевић (ур.), *П. Омчичус: портрети* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2012. – време настанка слике је између 1949. и 1952. године. Сматра се да је проблем у датовању настао због грешке при уношењу у инвентарну књигу у време оснивања Поклон збирке, те да се ради о слици **Портрет В. Ј.** приказаној на изложби у Београду 1951. године, због чега је прихваћен датум настанка дела из одговарајућег каталога (1947). Према речима уметника, модел на слици је рођак Омчичусове пријатељице Лилијан Симић.

²¹⁴ В. Ж. „Изложба слика Петра Омчичуса“, *Борба*, Београд, 19. новембар 1951.

²¹⁵ У документацији Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића за ово дело је као година настанка наведена 1953. година. Према: Ч. Карановић, *Петар Омчичус* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1998, 260, ова слика је настала 1949. године. Сам уметник Петар Омчичус процењује да се ради о омашци у датовању слике у документацији збирке Рајка Мамузића (1953), те да је слика морала настати раније, највероватније 1949. године.

дубљој намери и интроспекцији. Овим портретима Омчикус се надовезао на најбоља остварења у сликарству између два светска рата, а истовремено се позиционирао на путу нових тенденција: „Понеки његови портрети су пропраћени реминисценцијама на Оскара Кокошку (Oskar Kokoschka) (*Портрет Б. М.*) а неки на Модилјанија (*Портрет А. П.*). Али, често, налазећи праву меру он налази и себе. Такав је *Портрет К. Б.*, чист у форми, економичан и фин у боји.“²¹⁶

Портрет Гордане Зубер, сликарке која се у пролеће 1951. године уз Омчикуса појављује међу учесницима изложбе групе „Једанаесторица“, настао је 1950. године.²¹⁷ Овде се Петар Омчикус удаљава од пастозних, романтичних ликова заснованих на сликарству тридесетих година и слика портрет који поседује другачију врсту уверљивости: стилизација, са елементима утицаја примитивне уметности. Глава крупних очију и риђе косе гледа очима лутке у посматрача, а бледо лице оставља пријатељски утисак. Мноштво детаља и атрибута, иначе недостајућих у другим сликама овог жанра, евоцира грађански портрет у ентеријеру – видљиви су део стола (прекривен зеленом чојом за картање?) са загонентном црвеном линијом, фрагмент столице, порцелански ћуп и живописна одећа (са црно-белим квадратима) модела. Мир и опуштеност видљиве су у погледу и рукама положеним на површину стола. Мркосиву, непробојну позадину разбијају продорне плаве очи, румене усне и риђа коса, а портрет носи ведрину у наизглед брзим, али прецизним потезима четкицом и у акцентима на бојеним површинама. Детаљ гардеробе са драматичним квадратима може се тумачити као елемент стилизације, односно театарске симболике (Арлекин). **Портрет Гордане Зубер** једно је од експресивнијих и живописнијих Омчикусових портрета раног периода, а у перспективи он најављује Омчикусово акцентовање белом бојом, релевантан фактор у каснијем повратку портретском раду седме и осме деценије.

У **Аутопортрету** из 1950. године се примећује унеколико сличан приступ као код портрета Гордане Зубер – фронтални став, поглед уперен у посматрача, „нервозан“ потез, интензивни бели и жути акценти, крупне очи, деформисан лик. Овде је позадина издиференцирана сјајним потезима тамних нијанси

²¹⁶ М. В. Протић, „Изложба слика Петра Омчикуса“, *Књижевне новине*, бр. 46, год. IV, Београд, 10. децембар 1951.

²¹⁷ *Изложба Jedanaestorice* [каталог изложбе], Уметничка галерија ULUS, Београд 1951.

пурпурне, црвене и плаве, а сликарева шарена кошуља се утапа у позадину. Таквој пригушеној палети контрастира јаркожути мршав, кошчат лик са капом и крупним очима. Док су позадина и тело сликара реализовани флуидним трагом четке, лице агресивнијег израза и тона је сачињено од угластих, кратких и одсечних потеза. Ипак, док је на **Портрету Гордане Зубер** – као и на претходним портретима – позадина блага и неутрална, овде је динамичније бојена: „...у [...] засада последњој развојној фази [...] Омчикусово сликарство прима извесне фовистичке особине [...] Али његов фовизам готово никада не прелази у неконтролисану бучност, у пуки 'acte de reindre' ослобођен надзора разума и лишен комплексније осећајности.“²¹⁸ Уметник инсистира на грубости обриса и свесној неатрактивности (ружноћи) лица. Док је реализација овако надреалистичког лика озбиљног израза условила мрачнију атмосферу, она подстиче и питање шта је довело сликара до жеље да себе прикаже на овај начин: у **Аутопортрету** као да је доведена до врхунца тежња да потпуно нестану елементи социјалног идентитета портретисаног; присутно је психолошко и симболичко, а јача динамика боје и нагласци стилизације.

Косара Бокшан је, након повратка из Задра у Београд, заједно с колегама (и професором Иваном Табаковићем који их је подржао)²¹⁹ искључена с Академије. У периоду између деловања Задарске групе и сликаркиног одласка у Париз 1952. године, њено сликарство одражава потрагу за самосвојним изразом. У том тражењу она ређе одудара од рада својих савременика, крећући се у домену лирске и експресионистичке поетике. При избору модела ауторка се одлучује за своје познанике, савременике, пријатеље, колеге, али слика и аутопортрете. Сliku под називом **Женски портрет** из 1950. године могуће је сместити у ову последњу групу. Млада жена румених образа, чије је лице сво у жуто-зеленом инкарнату, веома личи на Бокшанову. Њен лик се истиче испред јаркоцрвене позадине која вибрира наспрам тонова лица, блузе и косе која уоквирује лик. Овде приказан афинитет према експресионистичкој слици бива поновљен: снажан и брз потез четкицом, бојени акценти и интензиван колорит у **Аутопортрету** (1950), као и портрету пријатеља и новинара „Политике“ Бране Месаровића (1951), приказује постимпресионистичке елементе и фовистичке

²¹⁸ М. В. Protić, „Izložba slika Petra Omčikusa“, *Književne novine*, бр. 46, год. IV, Београд, 10. децембар 1951.

²¹⁹ Ј. Мереник, *Иван Табаковић 1898–1977*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004, 44–45.

покушаје. У сликаркином портретном опусу се, такође, налазе прикази других етничких група (**Портрет Асибе**, 1952), као евокација модернистичких стремљења с почетка двадесетог века у делима Гогена (Eugène Henri Paul Gauguin), Матиса (Henri Matisse) и Ван Гога (Vincent van Gogh). Поглед у приватност дома у искошеном кадру у **Портрету Месаровића** је у складу са интимизмом предратног сликарства, као и иконографија призора: представа крупног мушкарца за столом у зеленој соби чији зидови затварају видик; у углу је отвор врата и исечак суседне просторије окупане јаркоцрвеном бојом зидова; у вратима стоји женска фигура с високом пунђом, обучена у етнички неодређену, али живописно декорисану, наизглед шпањолску хаљину са широком сукњом с богатим воланима. На зеленом зиду налази се украсни плави тањир и дрвена икона. Зелени инкарнат округлог лица мушкарца, са израженим белим подочњацима, и лутколика фигура у позадини дају овом портрету обележје надреалног.

У ликовним критикама које прате сликаркину прву самосталну изложбу, отворену јануара 1952. године,²²⁰ нема громких похвала: критичар *Политике* примећује да „Косара Бокшан ништа није добила преласком у 'експресионистичку фазу'. Облици су постали карикатурални, боје интензивније, а у тој слободи се изгубио онај танани однос између уметника и спољног света“.²²¹ Иако је неколико критичара јединствено у оцени да ауторкин израз има задатак да се осамостали од сликарског језика колеге и супруга Петра Омчикуса, „... она је ипак сачувала свој засебан карактер [...] [који] кипти од дифиовске ведрине и сутиновских колористичких заноса“.²²² Квалитет и повољне резултате сликаркиног труда истиче Катарина Амброзић: „она је (уосталом сасвим модерно) форму потчинила боји, церебралност емоцији, тежину анализе радости сензације“ што сведочи „... о стварању које не мучи, него радује; о уметности [...] која доноси одмор, пролеће и оптимизам“.²²³ Ову самосталну изложбу (која је одржана на самом почетку године), прати још један значајан догађај у културном животу послератног Београда: „Изложба савремене француске уметности“ отворена је у фебруару, а Косара Бокшан је

²²⁰ *Изложба слика Косаре Бокшан–Омчикус* [каталог изложбе], Уметничка галерија УЛУС, Београд 1952.

²²¹ П. Васић, „Изложбе двеју жена-сликарки“, *Политика*, Београд, 10. јануар 1952.

²²² Д. М, „Изложба Косе Бокшан–Омчикус“, *Република*, Београд, 8. јануар 1952.

²²³ К. Амброзић, „Косара Бокшан“, *20 октобар*, Београд, 6. јануар 1952, 4.

могла бити међу уметницима који су посетили ову поставку.²²⁴ Колористичка композиција и израз присутан у њеним делима из раних педесетих година, пре одласка у Париз, сведоче о утицају Матиса и Руоа (Georges Henri Rouault) чија су дела била представљена на тој изложби. О искуствима понетим из овог београдског периода и сусрету са уметничким наслеђем које пружа Париз, забележене су сликаркине речи: „... ја сам волела Руоа још пре одласка из Београда. Овде се одједном отворило све, цела класична уметност и Жерико, нарочито *Медузин сплав* је за мене био откриће“.²²⁵ Исте године сликарка у инспиративној интернационалној атмосфери Париза открива нови израз. Правац у коме се реализује њен ликовни језик у првом париском периоду показује наклоност ка боји и минимализацији форме, одлике које наговештава портрет; метафизичка атмосфера наговештена у слици **Портрет Месаровића** доказује се не као случајност, јер она наставља своју експликацију у сликарском опусу лирске апстракције и фигуралног сликарства каснијег периода.

Поглед од споља ка унутра: аутопортрет у Збирци

Аутопортрет Милорада Бате Михаиловића (1949) настаје у периоду након задарске епизоде и напуштања Академије. „Идиосинкратички и контемплативни аутопортрети настају у историјском и политичком тренутку који је за њихове ауторе био недвосмислено неповољан и непријатељски настројен.“²²⁶ Слика о којој је реч се, међутим, издваја од других Михаиловићевих аутопортрета који откривају његову освешћеност и нетрпељивост према друштву које у то време узрокује нетолеранцију ка слободном изразу, као и недаће „неприлагођенима“. Аутопортрет из Збирке Рајка Мамузића носи елемент макабрстичког, у тамном оделу које надире и судара се са светлом позадином, али приметно горд израз портретисаног и његов поносан став не говоре о човеку који је „незадовољан свим и свачим, а највише самим собом“.²²⁷ На њему је приказан младић дугачког носа, самоувереног става и погледа усмереног ка посматрачу. Самоуверено

²²⁴ *Izložba savremene francuske umetnosti u Jugoslaviji* [каталог изложбе], SLUJ, Београд 1952.

²²⁵ Б. Богавац, *Сликарство као нерационална срећа*, Пешић и синови, Београд 2004, 59.

²²⁶ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Београд 2001, 45.

²²⁷ Ж. Стојковић, „В. М. Михаиловић (Прилози о сликару, и друго)“, у: С. Телић (ур.), *Сликарство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1989, 27.

расположење доприноси специфичној атмосфери, коју истичу поглед и фризура лика, као и светло-тамни контраст, а забаченост главе и дијагонала уназад сугеришу надмоћ и извесну дистанцираност – одраз поступка који је приметан у аутопортретима Арнолда Беклина; утисак кулминира у „узвишеном и крајње упечатљивом погледу, који даје субјекту држање тренутне резервисаности.“²²⁸ Сличан став заузима и лик на цртежу **Аутопортрет** Драгутина Цигарчића. Може се рећи да оба аутопортрета одишу племенитошћу, отменошћу и дистанцираношћу у односу на посматрача, а њихово „коначно решење темељи се на самопоуздању [...], снажном осећају задовољства досегнутом личном индивидуалношћу и аутономијом...“²²⁹

Аутопортрет (1949) Марија Маскарелија следи дух грађанског сликарства од пре Другог светског рата, али у маниру поетског реализма он фигуру смешта у плошну раван која само наговештава трећу димензију собе/салона у традиционалном декору: видик је затворен тамноцрвеним зидом, наизглед украшеним сликом и драперијом на зиду, а иза насликане допојасне фигуре младог сликара налази се светла површина стола са вазом у којој је букет цвећа. Маскарели је своју фигуру поставио тако да се његов лик налази у центру свих планова позадине, а посебно тамног правоугаоника „слике у слици“, што може послужити да прикаже дубину простора, иначе сугерисану само бојом. Препознатљива физиономија особе са брадом (понављана у Маскарелијевим аутопортретима) представљена је у стилизованом лику подсликаном зеленим инкарнатом. Аутопортрет настаје пред крај његовог школовања на Академији у Београду,²³⁰ годину дана након првог јавног уметничког наступа на групној изложби студената Ликовне академије.²³¹ У периоду настанка овог, по формату монументалног аутопортрета, Марио Маскарели се публици представља већином графичким радовима у техникама дрвореза и линореза: стилизоване

²²⁸ Н. Uhde-Bernays, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. part, 1850–1900*, Bruckmann, München 1983, 179 [прев. аут.].

²²⁹ С. Чупић, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 141.

²³⁰ Исте 1949. године оснива се и Графички колектив у Београду, институција која окупља графичаре и учествује у ширењу популарности и афирмацији ове ликовне технике. Марио Маскарели је од самог почетка рада ове институције и њене изложбене галерије деловао у кругу уметника-оснивача; иако по вокацији сликар, Маскарели ће бити значајан чинилац југословенске графичке сцене. Управо ће се изложбом графика у Галерији Графичког колектива, овај уметник први пут самостално представити публици, 1951. године.

²³¹ С. Павков (ур.), *Марио Маскарели* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1998.

фигуре у площним композицијама којима влада динамика црних и белих површина. Тематика ових графичких листова скромног формата је по правилу лирска, обредна, религиозна, карневалска, и преноси дух и атмосферу приморја које сликар доживљава као свој завичај: романичка архитектура градова Боке Которске представља позорницу јавних манифестација (карневал, свадба, сахрана, верски празник, комедија дел арте).²³²

Сличан тип стилизације лика јавља се у поменутом **Аутопортрету** из 1949. године, као и портретним цртежима: **Аутопортрет** (око 1950), **Љубица Марић, композитор**, као и **Оливера Кангрга** (оба недатирана). Сликани **Аутопортрет** понавља модилјанијевски лик скоро сведен на иконографску ознаку (препознатљиви јајасте облике главе с брадом), а плошна шематска фигура као да је пренета из меланхоличних и мелодраматичних, некада готово бурлескних призора у линорезу. Еволуција овог аутопортрета и јаснија веза са поетиком приморских карневала видљива је у **Аутопортрету** из 1952,²³³ где је уметник себе приказао упадљиво старијим, забринутим и уморнијим израза лица. Док је на ранијем аутопортрету аутор одевен у плавољубичасту кошуљу са крагном и зелено-окер прслук, он овде носи скромну, радну црну мајицу, највероватније као знак занемаривања сопственог изгледа и посвећивања раду. С друге стране, успостављајући неку врсту равнотеже, у његовом крилу се налази лутка Арлекин, као један од симбола карневалског расположења и уједно маскота личне посвећености родном поднебљу које је нераздвојиво од његове уметничке поетике, и од самог његовог бића.

Маскарелијеви портрети одражавају сликарев живот и деловање у кругу уметника његове генерације и оличавају припадност различитим уметничким групама („Лада“, „Самостални“, „Београдска група“). У Збирци Рајка Мамузића налазе се многобројна дела која сведоче о сарадњи и суживоту уметника из поменуте генерације, превасходно чланова „Београдске групе“. Међу њима се истичу и монументални аутопортрети Ксеније Дивјак и Оливере Кангрге.

²³² L. Merenik, „Bespomoćni pred vratima raja / Mario Mascarelli – umetnik contro corrente“, у: Lj. Činkul (ур.), *Mario Maskareli – mala retrospektiva: grafike i crteži*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd 2005, 3–7.

²³³ Овај портрет је репродукован у: *Portreti iz fonda Umjetničkog muzeja Crne Gore* [каталог изложбе], Narodni muzej Crne Gore, Cetinje 2013: Марио Маскарели, **Аутопортрет** (1952), уље на платну.

Сликаство Ксеније Дивјак, ако се изузме тематика мртве природе којом се сликарка често бавила, већином је посвећено људској фигури. У њеном делу приметно је присуство ониричних или фантастичних представа, оличених најчешће у нагим фигурама, које носе митски или религијски наратив. С друге стране, сликаркини аутопортрети спадају у засебну целину, која обилује успешно изведеним делима. Иако посебни у оквиру опуса, ови портрети неретко атмосфером наликују на мртве природе и актове носећи деликатан алегорички подтекст. У овај сегмент њеног рада спадају и три аутопортрета из Збирке Рајка Мамузића. Најранији је из 1954. године и јасно приказује сликаркине класицистичке почетке: млада жена кратке, али бујне косе са бело-плавом капом, у тамној блузи и са огрлицом, представљена је у драматично осветљеној композицији, тако да је скоро читаво њено лице прекривено затамњеном сенком. У овом периоду, који претходи сликаркиној првој самосталној изложби 1955. године у Галерији УЛУС-а, она гради свој класицистички репертоар тема и мотива. У интимистичком маниру, сликарка на овом аутопортрету спроводи сличан третман као и на мртвим природама – незнатно искошени кадар (или став модела), светлосне сензације на лицу, коси и капи, солидна материјализација пастозним, експресионистичким потезима; мрка гама и јаки контрасти; бојени акценат капе који разведрава загасити тоналитет представља контрастни елемент који се и касније појављује. Оваква афирмација предратног сликарства у делу Дивјакове наставиће да се потврђује њеним ангажманом у оквиру „Београдске групе“.²³⁴

Људске фигуре у делима митолошке и бајковите наративне потке у стваралаштву шесте деценије код Ксеније Дивјак представљају елемент који њен опус издваја од осталих аутора. Временом манир којим су ове фигуре сликане постаје мање пастозан, а више дефинисан финим потезима; њихова лица се од „реалистичног“, или стварности блиског израза, присутног у поменутом **Аутопортрету** из 1954. године, преображавају у инфантилизованог лутколиког протагонисту који алудира на имагинацију као полазиште за стварање слике.²³⁵ Негде на размеђи ова два пола налазе се друга два

²³⁴ С. Јовановић, „Сликаство Ксеније Дивјак“, у: С. Јовановић, М. Павловић, *Ксенија Дивјак 1924–1995* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1996.

²³⁵ Као на фигуралним представама из Мамузићеве збирке **Композиција** (1962), **Полуакт** (1964) и **Мађионичар** (1968).

аутопортрета из Збирке монументалног карактера: **Аутопортрет** из 1955. и **Аутопортрет** из 1957. године.

На првом аутопортрету допојасна седећа фигура смештена је у, са стране осветљен, простор наспрам светлијег сеновитог зида. Лице и тело су у полусенци, јер извор светлости долази моделу страга. Блиставост беле тканине кошуље, златне огрлице и тамно подсликане светле пути, у контрасту са мрком бојом косе и очију, у надреално дифузно осветљеној композицији, подцртавају потмулу немирну атмосферу и неравнотежу. Има нечег скоро ритуалног у одабиру одеће, фризури и ставу, као и приказу сликарског прибора које сликарку смештају у радни амбијент, у процес настанка саме слике: „...представљање самог чина сликања успоставља и повратак у субјект слике, али и његово удвајање.“²³⁶ Фигура у полупрофилу постаје иконографски фактор у аутопортретима Дивјакове, те се он појављује и у **Аутопортрету** већег формата из 1957. године, који овог пута представља стојећу фигуру. Она гледа у посматрача и спуштених руку држи четкицу. Светло на њу пада фронтално наспрам тамне позадине, што је огољава као што тамна сценографија истиче главне протагонисте под спот-светлом на позорници.²³⁷ Сцену одсеца раван насликаног платна као препрека или огледало, а сликаркин мистични поглед у посматрача подвлачи стварање планског троугла сликарка – посматрач – платно између стварног и имагинарног домена.

Аутопортрет Оливере Кангрге из 1967. године, иако каснијег датума, репрезент је њених портретских склоности и интересовања који почињу педесетих година и добијају свој особени вид током шездесетих. Ово дело сведочи о способности сликарке да се, у ликовном и поетичком смислу, издвоји од савременика, али и да свој лирски и поетски кредо обогати елементима зачудног и нестварног. Њено стваралаштво након завршених студија код професора Мила Милуновића и афинитет према класичном изразу истаћи ће повезаност уметнице с другим члановима Београдске групе. Дела која су се могла видети на првој самосталној изложби у Галерији УЛУС-а 1954. године (**Жена за столом, Портре са црвеном позадином, Јапанска посуда, Угао**

²³⁶ J. L. Nancy, *Multiple Arts: The Muses II*, Stanford University Press, Stanford 2006, 221 [прев аут.].

²³⁷ Поново је могуће апострофирати сличности са мртвом природом из опуса ове сликарке – на исти начин из тамне позадине стола на светлост извиру њени зрели нариви и шкољке, светлуцаве чаше и флаше.

атељеа)²³⁸ чине ауторску целину са одликама умереног модернизма сликарства тридесетих; портрети су психолошки окарактерисани, а фигуре су смештене у плошну позадину.²³⁹ Међутим, отприлике у време када се Оливера Кангрга придружује „Београдској групи“, поетски реализам из времена афирмације и рађања њеног сликарског језика прераста у нову поетику. У надреални свет, као туђини, улазе реалистичке фигуре „стварних“ особа, које погледом парају „четврти зид“ и својим присуством у „стварном свету“ у коме обитава посматрач стварају противтежу апстрахованим елементима метафизичког пејзажа.

Аутопортрет из 1967. године спада у серију симболичних фигуралних композиција и портрета; фигуре из стварног живота, насликане су у пропорцијама већим од природних, и тиме претворене у „форму која мора поседовати значење, а да не буде у стању да га потпуно изрази.“²⁴⁰ У њима се као противтежа фигури смештеној у неиздиференцирану плавичасто-љубичасту позадину (која представља заглушујуће непрегледно пространство мора или васионе?) појављује острво, као парадигма усамљености: „Те две усамљености, човека и природе, аналогне су у својој истоветности као целина и део, несвесно и свесно.“²⁴¹ На портрету из Збирке Рајка Мамузића, сама сликарка која гледа у посматрача приказана је у мору плаветнила, пружених руку, док су у позадини птица у лету и усковитлано острво обасјано црвеним сунцем. Острво, насликани медаљон окружен плавом водом је исти мотив који се појављује у пејзажима,²⁴² али овде сведен на знак или вињету. „Портрет, готово реалан у сличности са моделом, можда и симболичан у монохромији плавог тона са меланхолијом израза, и део природе, асоцијација на њу, апстраховани гребен.“²⁴³ Слична ситуација се појављује у делима **Рибар**, 1959, из збирке Рајка Мамузића, или **Човек и острво**, 1962, и **Иван**, 1964. О начину на који је Рајко Мамузић дошао до ове слике сазнајемо из сликаркиног писма упућеног колекционару, у коме се

²³⁸ Слике приказане на првој самосталној изложби у Београду, у каталогу су наведене без датума: Оливера Кангрга, *Каталог слика* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1954.

²³⁹ S. Jovanović, *Slikari kontinuiteta – Slikarstvo Beogradske grupe iz zbirke MSU* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 2009, 11.

²⁴⁰ У. Еко, *Симбол*, Народна књига/Алфа, Београд 1995, 39.

²⁴¹ Д. Ђорђевић, „Оливера Кангрга“, у: *Сликарство поетске фигурације*, Слио, Београд 1996, 68.

²⁴² Као на пример у делима из Збирке Рајка Мамузића **Једрењак** (1957), **Шума** (1959) и **Дрво** (1960).

²⁴³ Д. Ђорђевић, „Оливера Кангрга“, у: *Сликарство поетске фигурације*, Слио, Београд 1996, 68.

препоручује: „...Пошто Вас првенствено интересује аутопортрет, на срећу имам један који сам радила ове зиме, после изложбе – У плавој је боји, као позадину има море и острво.“²⁴⁴ При томе сликарка истиче да није сликар велике продукције: „...Ја, нажалост, спадам у оне сликаре који само понекад направе слику – иначе стално лутам – мислим у тражењима. Прошле јесени дуго сам радила на једној јединој слици већег формата“, те да нема велики број слика да понуди колекционару.²⁴⁵ Каснија серија слика под називом „Острва“ искључује фигуру, што само по себи постаје сликарски манифест: „[она] говоре о усамљености јединке у простору и на посебан начин синтетишу фигуративно и апстрактно, саму идеју са формом и колоритом.“²⁴⁶ Након што је исцрпела тему портрета, не као документарног елемента или средства за развијање искључиво ликовног језика (већ као поетички приказ метафизичког у људском постојању), Оливера Кангрга је сопствену ликовност поново пронашла у сликању природе (острва, или ентеријера са прозором кроз који се посматра урбани пејзаж). Овим сликарством она поново истиче да је сва природа само привид, љуштура, и подстицај за тражење оностраног.

Портрет уметника/интелектуалца

Током прве половине педесетих година, сликари стасали у ратно доба, након првих поука са Академије, доживљавају прве самосталне уметничке кораке, прве самосталне јавне наступе, прве наруџбине и успехе. Тешки почeci припадника ове генерације сликара проведени су у покушајима да се открије уметнички и сваки други облик идентитета, ликовни израз и стваралачка намера, а све то у тешким материјалним и друштвеним условима. Овакве околности учиниле су да се друштвени живот стопи са уметничким: да се у дугим сатима цртања и сликања створе пријатељства међу колегама, и да се препозна вредност у заједништву како би се уклониле или макар ублажиле

²⁴⁴ Ово писмо Оливере Кангрге Рајку Мамузићу послато 11. септембра 1967. године налази се у рукописној грађи Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића.

²⁴⁵ Да су сликари могли да очекују помоћ од Рајка Мамузића не само када је он лично куповао њихова дела, стиче се утисак у наредном писму Оливере Кангрге, у коме га она моли да јој помогне да изврши обећану наплату за слике Београдском сајму. Писмо Оливере Кангрге датовано је 18. децембра, а претпоставка је да је послато 1967. године.

²⁴⁶ Н. Станић, *Оливера Кангрга – слике (1923–1999)* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2003, [без пагинације].

препреке и недаће које је створила немаштина, неизвесност и неискуство младих уметника.²⁴⁷ Примери оваквог заједништва евоцирани су у остварењима уметника те генерације, а првенствено чланова „Београдске групе“;²⁴⁸ са којима је Рајко Мамузић био веома близак. Од десет њених чланова, Мамузић је у своју збирку уврстио дела седам уметника, по вокацији четири сликара и три вајара: Марија Маскарелија, Мајде Курник, Ксеније Дивјак, Оливере Кангрге, Ангелине Гаталице, Николе-Коке Јанковића и Матије Вуковића.²⁴⁹ Присност и велико пријатељство између Ксеније Дивјак и Марија Маскарелија исказани су у приватним белешкама, а одразили су се и на радове које су за собом оставили. „Прво путовање у иностранство: Италија, 1954. година – Мирјана Михаћ, Марио Маскарели, Младен Србиновић и ја. Велико путовање кроз Италију. Одиста дивно, лудо, сликарско путовање. Повратак на Старо сајмиште. Сликање лимунова. Прве је купио Рајко Мамузић. Онда мртве природе са чашама и плодовима, па аутопортрет, нариви, шкољке. Јер ми нисмо могли да плаћамо моделе.“²⁵⁰ Поред цртаног портрета Ксеније Дивјак **Марио Маскарели** (недатиран), у Збирци Рајка Мамузића чувају се и цртежи **Портрет Ангелине**

²⁴⁷ На овим часовима, природно, рађају се пријатељства и љубави, уметнички и лични афинитети међу студентима и између студената и професора. Поред наведених познатих уметничких група, постојале су и оне мање, скоро заборављене алијансе међу пријатељима. Једна од њих, која се састојала од студената класе Мила Милуновића (између осталих то су Оливера Кангрга, Марио Маскарели, Драгутин Цигарчић, Анкица Опрешник, Драгослав Стојановић Сип), је изнедрила никад објављен број часописа *Пуританац* (насловљен Година III, број 1) датиран годином 1943(?), који доноси поеме, епове, стрипове, измишљене огласе и афоризме, у којима се кроз шаливе рубрике осветљавају недаће и немаштина, али и посвећеност сликарском позиву као и блиски однос са професором, кроз стихове попут овог: „И сазва Учитељ ученике Пуританце и рече им: ’Заиста, заиста вам кажем, нико није без гријеха, једини Бог који нам се јављао у виду Сезана, Гогена, Реноара, Пикаса, Ван-Гога и њима равних. Идите, окајте своје гријехе јер даћу вам 100 дана рока у љетњим мјесецима, идите у пустињу Пејсаж као испосници, опашите се крпама за четке, узмите боје угодне Господу Сезану те га величајте. Одар да вам буде штафелај а покривач пакпапир обични. А мјесто измирне и уља мириснијех за мазање, узмите уље ланено, оно ће вас Господу препоручити, њему је драго јер брзо је сушиво.’ И би тако.“ Овај редак примерак часописа *Пуританац* сачуван је у заоставштини Анкице Опрешник, у власништву Татјане Цибуљник у Новом Саду.

²⁴⁸ Иако се „Београдска група“ први пут формално представила публици изложбом 1958. године (група је званично наступала само још једном, две године касније), референце на међусобно познанство и пријатељство њених чланова и актера окупљених око ње током читаве шесте деценије присутне су у многим делима, о томе је писано у следећим изворима: S. Jovanović, *Slikari kontinuiteta – slikarstvo Beogradske grupe*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2009; A. Ракић, *Рајко Мамузић и Београдска група* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.

²⁴⁹ Међу члановима групе били су и сликари Ђорђе Бошан и Марклен Мосијенко и вајар Вава Станковић. Види: *Београдска група* [каталог изложбе], Галерија музеја примењених уметности, Београд 1958.

²⁵⁰ М. Бегенишић, „Игра пред лицем смрти“ [одломак из аутобиографије Ксеније Дивјак], у: М. Бегенишић (ур.), *Црно сунце*, Гутенбергова галаксија, Београд 2001, 85.

Гаталице–Донке, рад Оливере Кангрге (1947), **Портрет Ксеније Дивјак** Мирјане Михаћ (недатиран) и **Портрет Боре Милића** Мајде Курник (1952), и коначно **Портрет Рајка Мамузића** Мајде Курник из 1944. године, када почиње познанство и пријатељство између сликарке и колекционара. Међу овим цртежима налази се и неколико међусобних портрета уметника Задарске групе: **Портрет Бате Михаиловића Љубинке Јовановић Михаиловић** (1950), **Портрет Пере и Љубинке Јовановић** Петра Омчикуса (1950) и **Девојка поред прозора – Љубинка Јовановић** Милорада Бате Михаиловића (недатиран).

Једно од дела које не припада сликаном портрету, али живописно показује узајамну наклоност и присност међу члановима „Београдске групе“, представља илустраторски рад Марија Маскарелија за поему Владислава Влајка Стајића „Сонети за Мајду“ – поему посвећену сликарки Мајди Курник.²⁵¹ У дрворезне плоче за ове отиске урезиван је и текст песме и инкорпориран у фигурално-флоралну илустрацију, а поједине строфе су украшене стилизованим иницијалом. Илустративне вињете садрже већином женске фигуре, грађевине, морске обале са бродовима, свираче или биљне вреже. У дванаест отисака распоређене су по три или четири строфе песме и вињета, док још три листа представљају насловне илустрације и корице.

Међу истакнутим остварењима Збирке Рајка Мамузића налази се дело које успешно третира тему алегоријског портрета, а истовремено сведочи о суживоту уметника који су се кретали у овом кругу. Слика Мајде Курник из 1956. године **Мртва природа с портретом Марклена Мосијенка** подвлачи доминантну линију која се развија у делима неких од чланова ове групе уметника – поетски реализам близак оном из сликарства између два светска рата (при чему су дела Мајде Курник и Ксеније Дивјак била најближа овој одредници). Поменуто дело Мајде Курник спаја два жанра који доминирају у сликарским интересовањима педесетих година, пошто представља комбинацију портрета (њеног супруга и члана „Београдске групе“ Марклена Мосијенка) са мртвом природом. Композиција приказује стону површину у ентеријеру, на којој су поређани различити предмети: отворена књига, сивоплава чинија с воћем, ковчежић с накитом, рука лутке или мање скулптуре, положена гипсана глава жене, бокалчић с гранчицом, округла црна флаша. У

²⁵¹ В. Стајић Влајко, *Песме*, Породица и пријатељи, Београд [s.a.].

предњем плану са стола виси згужвана бело-плава тканина с везом. Сто с предметима заузима већи део средине и десног поља композиције, док је у доњем левом углу, у нивоу његове површине, приказан подлакћени млад мушкарац с турбаном. Тоналитет боја понавља дотадашња искуства и најављује низ мртвих природа насликаних до 1965. године у сличном колориту: из тамномрскоплаве (некад мркозелене) позадине на светлост израња светла површина стола претрпана блиставо осветљеним предметима. Уочљиво је да Мајда Курник утицај свог професора Марка Челебоновића надограђује фином материјализацијом предмета мртве природе у светлосним сензацијама које контрастирају тамној подлози, док је лик сликаркиног супруга и колеге сликара Марклена Мосијенка, овде приказан у источњачком костиму.²⁵²

Турбан на његовој глави поново евоцира сликарство Марка Челебоновића, и његову слику **Жена са турбаном** (1933). Ипак, ово није једини пут да се у сликарству Курникове појављује костим. Она у више наврата слика аутопортрете са различитим капама, као у **Ауторпортрету са капом од папира** (1962) и **Аутопортрету** (1964).²⁵³ Оваква употреба оријенталног костима (или ношње са израженим етничким детаљима) као елемента иконографије, представља наставак једне праксе коју можемо пратити уназад све до доба француских импресиониста и постимпресиониста, али и раније. Од прихватања утицаја примитивне уметности у виду афричке скулптуре (Пикасо – Pablo Ruiz Picasso), преко усвајања естетичких постулата јапанских естампи (Винсент Ван Гог) и уношења представе предмета донесених са далеког истока у слику (Едуар Мане – Édouard Manet), до фотографисања уметника у костиму (Анри де Тулуз-Лотрек – Henri de Toulouse-Lautrec), отворено цитирање и трансформисање етничких обележја оријенталне иконографије представља један од фактора који

²⁵² Пошто је Академију ликовних уметности завршила 1949. године, Мајда Курник је сликарство учила, између осталих, и код Марка Челебоновића, тада присутног у београдском миљеу у кратком периоду пре још једног одласка у Француску, када је и могла доћи у додир са његовим ентеријерима и мртвим природама. Као и код Челебоновића, код Мајде Курник се детаљи већих композиција цитирају у другим делима, а у репетицији предмета сваки пут се истиче њихов нови и узбудљиви контекст. Ова тема је опширније интерпретирана у: А. Јованов, „Оријентални и родни контексти у поетском реализму Мајде Курник на примеру слике Мртва природа с портретом Марклена Мосијенка (1956)“, *Зборник радова Првог међународног интердисциплинарног скупа младих научника друштвених и хуманистичких наука Контексти 2012*, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, 967–978.

²⁵³ *Мајда Курник (1920–1967)* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1968.

су условили рађање модерне уметности.²⁵⁴ Као репрезентативно дело, овај портрет подвлачи истакнуте особине које прожимају сликарство Мајде Курник и откривају зрелог сликара већ у раним годинама њеног стваралаштва. Сва слојевитост, модерност и аутентичност овог дела – од коришћења оријентално-фолклорне иконографије до композиционе неравнотеже, постигнуте својеврсним „разломљеним“, то јест двоструким ракурсом слике – уочава се тек након разматрања посредством различитих методолошких приступа.

Никола Кока Јанковић је своје прве портретске радове извео на радном месту свога оца, локалног гостионичара, крадом портретишући крагујевачке госте за кафанским столовима: у овим цртежима је уметник први пут изводио аналитичко и типолошко одређење карактерних особина људи у окружењу, а портретисање личности из јавног, културно-уметничког и политичког миљеа ће постати једно од суштинских обележја његовог рада. Године 1946. Јанковић је започео студије на Академији, код професора Лојзе Долинара. У овом окружењу је учио, не само од професора своје класе, већ је, како сам сликар сведочи, радо примао „коректуру“ и од вајарских величина Сретена Стојановића и Илије Коларевића, као и других својих професора – Мила Милуновића и Ивана Табаковића.²⁵⁵ Често незадовољан достигнутим резултатима, стално тежећи ка усавршавању, специјалку је уписао одмах након завршетка студија, да би касније и сам започео педагошки рад као један од професора.

Све до половине педесетих година, његови портрети оличавају поштовање класичних узора и једноставности у грађењу постојаних, често реалистичних форми. Лични уметнички печат својим „главама“ је давао поступком индивидуализације карактерних црта, покушајем да истакне психологију модела и креирањем унутрашњих напона облика. Галерија његових портрета временом ће оличавати присуство знаменитих личности, пре свега колега уметника из његовог окружења. Еволутивни ток истраживања хармоније форме, као и успостављање њене равнотеже са уметниковим ликовним поривима, резултирали су језичким померањем у правцу стилизације. Тако, на раном **Портрету Владе Величковића (1949/1950)**, евидентно је да уметник

²⁵⁴ Види: S. Wichmann, *Japonisme – The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Thames and Hudson, London 2007.

²⁵⁵ Слика се присећа својих студентских дана у емисији „Мали програм“ (ур. Винка Матијасић), ТВ Београд, без датума, видео материјал из документације Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића.

материјализује верне особености лика, као и његове специфичне фацијалне пропорције; космати део, врат или оковратник, поље су на којима се појављују барокизирани детаљи. Већ након 1955. године, пластичка обрада и супротстављање напетих форми, на суптилан начин померају казаљку ликовности од реалистичког приступа према синтетичком, што доводи до „апсолутне скулптуре“ као ликовног идеала. У реализацији **Портрета балерине** (1957)²⁵⁶ приметно је приклањање синтези облика и стилистички приступ: плитким моделовањем и сукобом суптилно издиференцираних површина, али и чврстим, пуним облицима, достигнут је ниво fine портретске јасноће, уз присуство индивидуалних особина модела. Вајарски императив Коке Јанковића је реалистични приступ у основним поетичким цртама, док је доза модернитета условљена актуелним тренутком у еволуцији стваралачког експеримента. Уметник настоји да спроводи равнотежу целине и детаља, као и чврсту моделацију унутар које тврдоћа и тежина камене супстанце, од које је потекла скулптура, увек остају у виду. Тако, у остварењу **Портрет Саве Шумановића** (1960), из основне масе рамена са плитком орнаменталном крагном (машном) издваја се масив крупне, обле главе сликара. Иако детаљније обрађен, сегмент лица не одступа од начина обраде бисте, из које као да избија. Овај портрет могао би се тумачити као припрема за споменичку статуу **Бориса Кидрича** (1963) која, иако монументална, волуминознија и, по уметничком исказу, модернија, понавља сличан образац. При раду на портретној скулптури, сама физиономија и психологија модела диктирају Јанковићу конкретан избор ликовног приступа.²⁵⁷ Циљ је достићи пуну форму редукијом сувишних вредности и употребом основних елемената, чиме се достиже приказивање неухватљивих нијанси карактера личности. Шездесетих година су приметни подробније истицање ових психолошких одредница модела, грубља фактура и импресионистички израз, док се у појединим примерима појављују одједи конструктивизма: **Портрет Нандора Глида** (1962) грађен је архитектонски, чврстим моделовањем у снажној стилизацији, а равни и оштри гребени

²⁵⁶ По речима самог вајара у ТВ емисији посвећеној његовој ретроспективној изложби у Уметничком павиљону „Двијета Зузорић“ 1988. године, модел за овај портрет била је Јелена Васић, према немонтираном видео материјалу из документације Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића.

²⁵⁷ Б. Бурић, „Краљ, флаша и кентаур“, у: Б. Бурић, *Никола-Кока Јанковић, скулптуре и цртежи* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2010, 15.

наговештавају, али не и дефинишу детаље описних црта лика и његовог израза лица. Уз такво прочишћење облика, достиже се хармонија форме и садржаја – **Портрет Воје Чолановића** (1964/65), носи истакнуту индивидуалност: обрине и углови ограничавају регије лица творећи драматичну, набијену и до пулсирања притиснуту форму.

Из наведених примера портрета и аутопортрета из колекције Рајка Мамузића може се наслутити основна тежња колекционара – да истакне релевантне тренутке из актуелног стваралаштва његових аутора и пријатеља. Портрет се претежно јавља у раном периоду стваралаштва ове генерације сликара, и представља мотив који је сам по себи изазивао дозу контроверзе: као традиционална тема, уколико није била у функцији спровођења идеолошких порука (попут монументалних портрета Јосипа Броза Тита) била је на мети критичара-идеолога. Ипак, људски лик, као изузетно средство у тражењу суштине уметничког приказа стварног света на платну и преношења импресије на слику, био је незаобилазан и неопходан. Мноштво различитих рукописа многобројних аутора, али и у оквиру опусâ сваког од њих, говори о односу према портрету и аутопортрету: они су били омиљене теме и подстицаји за експериментисање и сликарску вежбу, али истовремено и поводи који би често резултирали вредним делом као показатељем тренутних стремљења. Истовремено, ова галерија портрета приказује процес уметничког осамостаљивања аутора заступљених у Збирци од оних конвенција које им је наметнуло школовање, у комбинацији са идеологијом која је диктирала правила уметничког израза. Иако често уз употребу традиционалних елемената и историјских узора, очевидан је пут рађања модерности у њиховом делу, дистанцирања од наметнутих ограничења и приближавања актуелнијим тенденцијама европске уметности.

Природа

На размеђи векова у српском сликарству до промене у схватању пејзажа долази када центар западне уметности уместо Беча постаје најпре Минхен, а затим Париз, где уметници одлазе на школовање, а њихов израз и теме рефлектују тамошње утицаје и искуства. До тада је представа природе у српској уметности присутна као позадина жанр или религиозне слике, као и портрета. Богато наслеђе српског пејзажног сликарства прве половине XX века формирано је у оквирима импресионизма, експресионизма, интимистичког сликарства. У периоду пре и после Првог светског рата оно је резултат околности које су задесиле читаво друштво у политичком, историјском и културном смислу, и укључује не само ликовни став већ и национално-епски наративни подтекст.²⁵⁸ Између два светска рата пејзаж, слика земље, представиће онај предео који очарава и инспирише – као што је Дирер (Albrecht Dürer) сликао Италију, наши уметници сликају Медитеран: док су током Првог светског рата и непосредно после њега сликали пре свега Јонско и Егејско море и острво Крф, у међуратном периоду теме за пределе налазе на Азурној обали и на јадранском приморју. „Код прве генерације боравак на морима Средоземља био је део опстанка, преживљавања, из ког су у новом налету добијене животне енергије настали читави опуси. Код друге генерације је боравак на Медитерану, односно касније Јадранском мору, био више део сагледавања актуелних тенденција у колоризму и повратку природи у европској међуратној уметности, животног тренутка, понекад одмора уз рад, често тражења нових инспирација и колористичких ефеката које су могли да нађу само уз морске обале.“²⁵⁹ Након Другог светског рата, симболички и конкретно, раскид с идеолошким надзором над ликовним стваралаштвом догодио се на изложби слика Петра Лубарде у галерији УЛУС 1951. године.²⁶⁰ Том приликом, Лубарда је углавном приказао пејзаж који ће у једном тренутку спојити драматично насликане планинске литице – камена

²⁵⁸ С. Чупић, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 31–32.

²⁵⁹ Ј. Јакшић Субић, *Медитеран у делима из колекције Павла Бељанског*, Нови Сад 2017, 8 [у рукопису].

²⁶⁰ Р. Ћукović, „Svjetlost, kora i skelet u slikarstvu Petra Lubarde“, у: Р. Ћукović, Д. Сretenović (ур.), *Lubarda 1907 – 2007 Između slike prirode i prirode slike* [каталог изложбе], Narodni muzej Crne Gore, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2007, 34, 35.

пространства црногорског планинског крша као прималног завичаја – с призвуком митског и светог места, а уједно демонстрирао поетику обновљеног модернизма који разграђује форму.

На тај начин пејзаж у српском и југословенском сликарству послератног периода почиње да усваја, али и трансформише постулате модернистичке слике – тема пејзажа полази с других становишта у односу на пејзаж колористичког сликарства између два светска рата и суштински постаје полигон процеса аутономизације слике. „Отварањем прозора у природу управо је отпочео процес одвајања од те исте природе.“²⁶¹ У првим годинама након изласка с Академије, уметници прихватају тај „отворени прозор“, али се опредељују за геометризам, асоцијативност и лирску апстракцију и у њиховим оквирима прогресивно разрађују индивидуални сликарски језик. Пејзажу је, поред примарне тематике предочавања природе, у одређеним случајевима додељена секундарна функција у симболичким композицијама, често као последица надовезивања на пређашњи ауторски циклус или етапу у којој је већ афирмисан одређени асоцијативно-апстрактни језик пејзажних симбола. Заједничка је реализација „минималистичке представе која губи своје првобитно обличје, али задржава карактер и смисао виђеног.“²⁶²

Војвођански топос као амблематска тема пејзажа педесетих година у социјализму појављује се након периода планиране, али недовршене Прве петолетке (1947–1951), у коју је укључен и развој села у социјалистичкој Југославији.²⁶³ Тренутак попуштања репресивне политике на селу, поклопио се са почетком индустријализације земље која је подстакла додатну миграцију сеоског становништва у градове.²⁶⁴ „У условима брзе социјалистичке привредне изградње (нарочито у периоду 1953–1961), карактеристична појава су веома интензивне миграције село – град, те знатан прелазак пољопривредног

²⁶¹ М. Башичевић, *Језик апстрактне умјетности, Студије и есеји, критике и записи 1952 – 1954*, Друштво повјесничара умјетности Хрватске, Загреб 1995, 83.

²⁶² I. Subotić, *Одисеја пејзажа – предео у послератном југословенском сликарству* [каталог изложбе], *Савремена галерија*, Зренјанин 1987, [без пагинације].

²⁶³ М. Portmann, „Репресија и отпор на селу: Комунистичка пољопривредна политика у Војводини (1944–1953)“, *Politikon*, бр. 3, Нови Сад 2012, 8.

²⁶⁴ Године 1947. основана је фабрика „Трудбеник“, а следеће године и фабрика машина „Иво Лола Рибар“ у Београду; у наредних неколико година се отварају фабрике: Предузеће за бродоградњу „Тито“ и текстилна фабрика „Клуз“ у Београду, краљевачки „Магнохром“, суботички „Север“ и др, према: Б. Прпа (ур.), *Модерна српска држава 1904–2004 – Хронологија*, Историјски архив, Београд 2004, 283–295.

становништва у непољопривредне делатности.²⁶⁵ Овај период тече упоредо с процесом ослобађања уметности од политике, који је у војвођанској равници имао посебан утицај на виђење локалног пејзажа: „Дефинитивна победа над идеологијом социјалистичког реализма биће остварена оснивањем прве ликовне колоније после рата у тадашњој Југославији у Сенти 1952. године.“²⁶⁶

Уметничка колонија као инспирација за пејзаж

Сликање у природи није било обавезан услов, али је у поменутом периоду често представљало један од кључних елемената који су условили развој модернистичког пејзажа. „Уметничке колоније појавиле су се у време када је попустила централизована власт, када је почео процес демократизације и самоуправљања, и када су се активирале многе латентне снаге друштва.“²⁶⁷ Са развојем децентрализоване сликарске сцене, као и уметничких колонија, које су махом организоване у Војводини (Бечеј, Сента, Ечка, Бачка Топола, Суботица), интересовање за пејзаж се интензивира, и за неке сликаре постаје централна преокупација у целокупном стваралаштву. Непосредност боравка у природи је утицала на нов приступ класичној теми, као и нов и другачији доживљај равничарских предела. „Тако су настале слике инспирисане гранама у води, декоративним интерпретирањем чкаља, анализом материје обала река, доминације машина у просторима, интересом за поједине материје – песак, травнате ливаде, а, с друге стране, идејне проблеме Војводине, било у интерпретацији њене прошлости и људи који су у њој живели, било у актуализирању свакодневних проблема река, пољопривреде и слично.“²⁶⁸

Педесете године су, поред успостављања континуитета са предратним сликарством колоризма, отвориле поглавље колонија и уметничких група: у обе ове формалне појаве уметници свих генерација имали су прилику да заједно раде, ван генерацијских оквира, али не као студенти и учитељи, већ као

²⁶⁵ I. Ginić, *Dinamika i struktura gradskog stanovništva Jugoslavije: demografski aspekt urbanizacije*, Institut društvenih nauka, Centar za demografska istraživanja, Beograd 1967, 55.

²⁶⁶ N. Dedić, „Socijalistički estetizam ili borba za socijalistički modernizam“, у: M. Šuvaković (ур.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008, 548.

²⁶⁷ B. Karlavaris, „Pogled unazad“, у: Silađi, Gabor (ур.), *Umetničke kolonije Vojvodine*, Likovni susret, Subotica 1973, 11.

²⁶⁸ *Исто*, 12.

савременици. Сарадња на различитим нивоима – у оквиру студија на Ликовној академији, активностима око формирања уметничких група, учешћем на заједничким изложбама, и напослетку боравцима на уметничким колонијама, омогућила је да се умањи генерацијски јаз и оствари међусобни утицај. Посебан тон овој врсти колективног рада, давало је присуство великана међуратног сликарства документовано у њиховим деценијским посетама уметничким колонијама, посебно оној у Бачкој Тополи (где у првој деценији од оснивања 1953. године учествују Милан Коњовић, Петар Лубарда, као и Иван Табаковић) и Ечки, где су, у првих десет година рада од њеног оснивања 1956. године, учествовали, између осталих, Милан Коњовић, Васа Поморишац, Иван Табаковић, Јован Бијелић и Иван Радовић.²⁶⁹ Од сликара из Мамузићеве колекције, више од њих двадесеторо је у једном тренутку, или пак у више наврата, узело учешће у главне четири војвођанске колоније (Сента, Бечеј, Бачка Топола, Ечка).

Асоцијативни пејзаж: појмовни оквири

Са афирмацијом аутономије модернистичке слике независне од наметнутог наратива и садржаја, пејзаж постаје тематски полигон за истраживање могућности стваралаштва изван предметног света. Сликарски развој пејзажа је у српској уметности нераскидиво везан за настанак и развој модернизма, који је паралелно условљен зачетком сликања изван атељеа и потрагом за призорима под отвореним небом, раскидањем са крутим правилима академског сликарства и дејством париских утицаја. У овом процесу, почетни повод за настанак дела није природа, а резултат није њена што вернија презентација – обрнут стваралачки приступ полази од концепта и напредује ка асоцијацијама на природу.²⁷⁰ У послератном периоду пракса тенденције апстраховања слике нашла је упориште у ликовној теорији, тачније у покушају да се она теоријски и терминолошки систематизује као *асоцијативни пејзаж*.

²⁶⁹ Silađi, Gabor (ур.), *Umetničke kolonije Vojvodine*, Likovni susret, Subotica 1973; J. Jovanov (ур.), *Ečka – kolonija novih ideja*, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad 2013.

²⁷⁰ S. Bošnjak, „Beograd“, у: Ђ. Jović (ур.), *Pejzaž u savremenoj umetnosti Jugoslavije*, Savremena galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1974, [без пагинације].

Савремена рецепција и касније интерпретације овог појма нуде фрагментарна објашњења и анализе стилске обраде жанра пејзажа, тумачећи га готово искључиво у контексту генезе апстрактног сликарства. У одређеној мери је оправдано становиште да се појам „асоцијативно“ (као и синтагма „асоцијативни пејзаж“), употребљава често како би се конкретизовала или поближе објаснила формална расплутаност термина „апстрактно сликарство“. Поводом изложбе Петра Лубарде у Галерији УЛУС-а 1951. године, Миодраг Б. Протић у тексту каталога оцењује сликарев нов, радикалан приступ слици, пре свега пејзажу: „[...] пошто је савладао материјалност спољног света, пошто је за њу нашао висок уметнички израз, задржао се на њеној еманацији, на њеној људској суштини. Тај свет је за Лубарду пре свега родна грудa, црногорски крш, велики симбол једног херојског епоса. [...] Лубарда никада не слика с намером да буде нестваран, него с тежњом да нађе нови, прави израз за сензацију коју му пружа стварност.“²⁷¹ Анализа појма „апстрактног пејзажа“ или „асоцијативног пејзажа“ подразумева и осврт на савремену критичку оцену – Алекса Челебоновић тумачи појам „апстрактног пејзажа“ као контрадикторне синтагме која спаја две крајности: „Прву групу сачињавају дела настала апстраховањем и развијањем запажања у природи и као таква садрже увек своје полазно надахнуће. Другу групу чине дела чији је извор у машти, којој повод не долази толико од доживљаја природе преко чула вида колико од мислених спекулација или од жеља за издвајањем природних феномена као што су материја и светлост.“²⁷² Док он претпоставља да је израз „апстрактни пејзаж“ установљен поводом изложбе Мајског салона у Паризу 1951, Мишел Рагон (Michel Ragon) из прве руке сведочи о настанку поменутог термина: „Bissière, Manessier, Bazaine, Tal Coat, Ubas, Vieira da Silva, Zao Wou-Ki су прва велика имена овог правца којем сам желео да дам име 1956, крстећи га ’апстрактни пејзажизам’, а затим ’апстрактни натурализам’. Први назив је претегао“.²⁷³ Рагон, поред главних представника париске лирске апстракције – Хартунга (Hans Hartung), Шнајдера (Gérard Schneider), Сулажа (Pierre Soulages) итд, издваја паралелни ток који је у другој половини шесте деценије двадесетог века тежио преображају природе

²⁷¹ Миодраг Б. Протић [текст у каталогу], у: *Изложба слика Петра Лубарде* [каталог изложбе], Уметничка галерија УЛУС, Београд 1951.

²⁷² А. Челебоновић, „Апстрактни пејзаж“, у: *Повест о визуелном*, Clio, Београд 1998, 88–89.

²⁷³ М. Ragon, „Lirska apstrakcija – Od eksplozije do inflacije“, у: О. Bihalji Merin (ур.), *Posle '45 – Umetnost našeg vremena*, том I, Mladinska knjiga, Ljubljana, Beograd, Zagreb 1972, 80–81.

(њених простора, структуре, облика и материје) кроз апстракцију. Слично оцењује Дора Валије (Dora Vallier) 1967. године, када међу сликарима који раде у Паризу запажа знатан број дела која се не могу сматрати апстрактним у правом смислу, али се чине таквима јер „поимају стварност као укупност која се нуди духу колико и перцепцији“.²⁷⁴ Ауторка у том сликарству примећује непосредну везу са стварношћу, као и дескриптивне наслове дела који упућују на представљачки садржај, тему: најчешће пејзаж, ентеријер или екстеријер. Лазар Трифуновић (за разлику од лирске апстракције и енформела, које карактерише драстичније акцентовање апстрактног), асоцијативном сликарству даје улогу „интермедијума и симбола једног процеса“ који води од представљачке ка беспредметној композицији.²⁷⁵ Настављајући да се бави теоријско-критичким разматрањима генезе самог појма апстрактне уметности у српском сликарству, Лазар Трифуновић наводи асоцијативни метод као решење за „апстрактни пејзаж“. Овај метод, по њему, представља прву етапу развоја апстрактног сликарства у Србији, и манифестује се у периоду од 1951. до 1959. године, а након кога на ликовну сцену ступа енформел и сликарство материје.²⁷⁶ У својој студији концепција уметничке праксе послератног сликарства, Лидија Мереник релативизује ову Трифуновићеву класификацију и подсећа на ширу панораму различитих видова апстракције, који делују паралелно током целокупног периода, као што су то, рецимо, покушаји неасоцијативне и високомодернистичке апстракције социјалистичког естетизма.²⁷⁷ Такође, уочено је да је „посебно [...] оптерећујућа употреба омиљеног термина 'апстрактни пејзаж', који је био главна кочница да се у историографији са других гледишта објасне језик и знак апстрактне слике.“²⁷⁸ Она то чини у оквиру дефинисања модернистичког сликарства на основу хофмановско-гринбеговске теорије аутономије модернистичке слике, као и смештања апстрактног и асоцијативног сликарства у Србији у координатни систем светских токова епохе. „Почетак

²⁷⁴ D. Valije, *Apstraktna umetnost*, Metaphysica, Beograd 2006, 286.

²⁷⁵ L. Trifunović, „Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, enformel“ у: *Studije, ogledi, kritike*, књ. 3, Музеј савремене уметности, Beograd 1990, 226.

²⁷⁶ Лазар Трифуновић енформел смешта у период од 1959. до 1963. године, након чега је наступио период „индивидуалних истраживања“, према: L. Trifunović, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji (1951-1971)*, [каталог изложбе], Galerija Kulturnog centra, Beograd 1971/1972.

²⁷⁷ L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 90–91.

²⁷⁸ Исто, 93.

кретања ка апстракцији најпре објављују протагонисти [„Децембарске групе“] кроз реализацију својих појединачних ауторских пројеката у духу послератног високог модернизма који је у континуитету са [...] француском традицијом. Такође, један број значајних достигнућа која прелазе границу асоцијативног, потичу од доцнијег деловања, током шездесетих година, неких протагониста исте групе.²⁷⁹ На тему асоцијативног предела у хрватском сликарству и у оквиру формалне анализе разуђеног приступа овом пољу деловања, при чему је наглашена гранична димензија у интерпретацији мотива, писано је: „...Из [...] особних еволуција [су се] исплодиле оригиналне ликовне метафоре аутентичне знаковитости и поетике, додирнувши рубна подручја окушавања форме на граници на којој фигуративни сликарски језик увире у апстрактни.“²⁸⁰ Уместо асоцијативног или апстрактног пејзажа, у Хрватској је у употребу ушао термин *алтернативни крајолик*, који је установио Грго Гамулин, где изворишна тачка мотива јесте природа и крајолик, а из које се покрећу „алтернативне еманације“ сликарских замисли.²⁸¹ Игор Зидић се, такође, истиче као тумач феномена граничне линије сажимања и редуковања мотива, карактеристичног за алтернативни крајолик: „Гранична су била она дјела, која су предметно више евоцирала него представљала, више тумачила него цитирала, настојећи око изражајности, а не око точности; то су била дјела која су редукијом ознака реалног – апстрахирањем дијела обиљежја конкретног – смањивала али не и онемогућавала, његову предметну разазнатљивост“.²⁸²

Асоцијативни пејзаж је визуелни концепт који представља битну фазу у преласку са фигуралног на апстрактно; основна визуелна структура таквог концепта је комбинација иконичког знака (знака који репродукује реалне услове перцепције природе) и редукованог знака или симбола (који већ представља елемент апстрактне композиције). Управо стална динамика између иконичког и симболичког омогућава меру асоцијативности, на формалном плану. Поред тога, шири оквир који осигурава меру комуникативности омогућавају опште

²⁷⁹ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001, 85.

²⁸⁰ I. Reberski, „Alternativni krajolici i granične transformacije u hrvatskom slikarstvu '50-e i '60-e“, у: I. Reberski, *Alternativni krajolici, '50-e i '60-e – Od prirode do vizije* [каталог изложбе], Umjetnički paviljon, Zagreb 2009, 10.

²⁸¹ Исто, 7.

²⁸² I. Zidić, „Granica i obostrano ili – reduciranje predmetnih oznaka i determiniranje pojavnog ishodišta“, у: *3 teme iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb, Dubrovnik 1973, 82.

психолошке конвенције (нпр. црвено=топлота) и усвојени културолошки кодови одређеног друштва или раздобља.

Након Лубарде, од сликара који су овај приступ пејзажу прихватили и даље развијали, издвајају се: Стојан Ћелић, Миодраг Б. Протић, Слава Богојевић, као и Едо Муртић. Апстраховање и редукција природних облика представљају узрок и идејно полазиште пејзажног сликарства поменуте групе сликара, најављујући даљи развој асоцијативности пејзажа међу сликарима млађе генерације. Знатан број монументалних и антологијских дела у Збирци Рајка Мамузића су остварења управо пејзажне тематике – око шездесет дела пејзажног сликарства својом монументалношћу и уметничким дометом чине срд колекције. Уочава се разуђеност различитих ликовних језика и индивидуалних израза у остварењима пејзажа међу српским сликарима шесте деценије, који се у оквиру фонда Збирке Рајка Мамузића, са садржинско-ликовно-језичких позиција могу рашчланити на неколико сегмената: асоцијативни пејзаж, имагинарни предео (онирички, симболички или метафизички пејзаж) и пејзаж сликарства материје (тенденције енформела).

Асоцијативни пејзаж: Бошко Петровић, Стеван Максимовић, Славољуб Богојевић, Стојан Ћелић, Милош Бајић, Едо Муртић

Бошко Петровић је припадник генерације сликара која је педесетих година XX века стасала и започела прве уметничке подухвате, рад на уметничкој самоспознаји и креацији сопственог сликарског језика. На свом путу Петровић је делимично остајао у оквирима типичним за рана достигнућа сликара његове генерације, која су се махом заснивала на класичним темама пејзажа и мртве природе. У маниру експресивног колоризма, експресионизма или органске стилизације ове раније фазе, у пастозном наносу снажних контура и благо деформисаних облика, тражи се драматична суштина наизглед тихог и уљуљканог војвођанског призора. **Ковачница** (1954) и **Калварија** (1955), представљају остварења у којима се третира мртва природа, локални амбијент и пејзаж и сведоче о прекупацијама шесте деценије; док прва слика припада низу примера експлоатације локалног ентеријера у циљу студије композиције, бојеног потеза и контрапозиционирања у палети, **Калварија** је дело које локални призор

ставља у општији контекст. Ова Петровићева тема је јединствена: она најављује сликареву сталну и свеprisутну свест о коначности и неизбежном усуду које назначено место симболизује, а препознаје се као једна од преокупација која (с прекидима) истрајно орбитира у целокупном опусу. За Бошка Петровића заправо, Калварија као физичко место симболизује нераскидиву везу уметника са Петроварадинском тврђавом, која је симболички, али и физички касније конкретизована као локалитет где је стварао, али и основао таписеријску радионицу *Атеље 61*. Не стављајући превасходно акценат на религиозни повод за изградњу петроварадинске Калварије, ово није последњи пут да Петровић сликама обрађује драматичну трауму изазвану универзалном темом људског страдања.

Интензивирани сликарев рад на таписерији и мозаику, започет током шесте деценије посебно је оставио трага у делима великог формата комбиноване технике на папиру из прве половине седме деценије, у којима се запажа редукована форма, дводимензионирани план и шематско-мозаички приказ мотива Петровићевих бројних **Катедрала** и **Њива**. „Бављење таписеријом омогућило је Бошку Петровићу да најпотпуније изрази ангажовање своје вишеструке ликовне обдарености и да доследно спроводи своје схватање функције уметности“.²⁸³ Иако препознатљив у Петровићевом сликарском језику зрелијих фаза, овај важан сегмент опуса је донекле аутономан на нивоу израза: сликарска надареност аутора и слојевитост приступа у различитим периодима, у раду са различитим техникама и у третирању различитих тема, условљавају да Петровићев рад у таписерији није дословно стилски преведен у сликарство.²⁸⁴

Геометријска апстракција, која од средине шездесетих прелази у аморфнији, декоративнији и пикторалнији стил, читљива је у делу **Усијана птица** (1963), а потврђује је истоветни потоњи таписеријски циклус **Вапај**. Асоцијативност **Катедрала** и **Њива**, којој ће се Петровић и касније враћати, на тај начин се путем таписерије још више апстрахује. Значајно је да при томе композиција није изгубила на звучности и ликовности, напротив – органска изломљена контура налик вегетацији на самрти истиче трагични лиризам у

²⁸³ G. Šarčević, *Boško Petrović – tapiserije* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1972.

²⁸⁴ M. Arsić, *Boško Petrović (1922–1982)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1984.

намери, а интензиван колорит боји топло, мада злослутно расположење. Познија дела у збирци друге половине седамдесетих година враћају редефинисану, егзистенцијалну поетику, у тематској подгрупи насталој 1977. и 1978. године (**Хлебови I**, **Хлебови VIII**, **Хлеб IV** и **Хлебови XI**). Овај нови симболички циклус поново потцртава војвођански просценијум, плодност његове равнице, плодове његовог тла. „[Хлеб] је увек дат на доминантном месту слике, издвојен од „позадине“ која је изведена системом паралелних, хоризонталних трака и читих веза са скоро идентичним третманом *Њива*.“²⁸⁵ Извођењем већег броја радова мањег формата које ће каширати на платно или лесонит монументалних димензија, који у ритмичном понављању третирају исти мотив, Бошко Петровић ће успоставити везу између сликарства и мозаика; у колекцији Рајка Мамузића овај сегмент опуса заступљен је делима **Сурдуци** (1974) и **Манастири** (1978). Серија слика са истим мотивом, кадар који третира један приказ са благим варијацијама, у монеовској, помало опсесивној опсервацији, произвела је мноштво квалитетних резултата. Присуство религијске димензије у сликарству ових циклуса заокружује пут започет темом калварије и хлебова, у време када многи уметници Петровићеве генерације разрађују уметнички израз инспирисан темама, мотивима и фреско-техником српске и византијске уметности средњег века (Петар Лубарда, Лазар Возаревић, Александар Томашевић, Љубинка Јовановић).²⁸⁶ Кроз употребу злата, религиозне симболике, језовите атмосфере, контраста топлих и хладних боја, стилизације и шематизованих форми (често подстакнутих техникама таписерије и мозаика), Бошко Петровић артикулише теме универзалности уметности, људског постојања и страдалништва.

Из времена када сликар **Стеван Максимовић** похађа приватне часове код уметника Миленка Шербана, прикупљен је, и у Збирци Рајка Мамузића сачуван већи број акварела, међу њима и неколико са пејзажном тематиком, на пример **Пејзаж I** или **Пејзаж из Фрушке горе I** (1934). Године 1945. наставља се Максимовићево ратом прекинуто школовање, које он коначно завршава 1950. године. Из периода до 1955. у Збирци Рајка Мамузића чувају се углавном цртежи оловком, фломастером или пастелом које уметник ради у пленеру (више од 60

²⁸⁵ Исто, 25.

²⁸⁶ Види у: Ј. Мереник, В. Симић, И. Борозан (ур.), *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016.

цртежа са овом тематиком): то су ведуће новосадског Штранда, Петроварадинске тврђаве, Фрушке горе, Зрењанина, Ечке, Бачке Тополе, Бечеја, Сенте или Сомбора. „... у робусном војвођанском пејзажу, лирска и сензибилна Максимовићева уметничка природа, проналазила је само најлирскије и најпоетичније акорде.“²⁸⁷ Ови цртежи, студије и крокији, настали у брзини, рефлектују сликареву суштинску заинтересованост за место које га окружује, утиче на њега и употпуњује га; његову идентификацију са родним Новим Садом, као и животом у војвођанском селу, у сеоској улици, боравком на реци или у пољу. У том периоду Стеван Максимовић постаје сталан учесник војвођанских колонија, које ће дати „посебан подстрек развоју умерено модернистичке, естетичке пејзажне слике“.²⁸⁸ Репетиција теме и бројност ових радова сведоче о сликаревој тенденцији да пејзаж одабере као своје главно опредељење; у скицама пространства равнице, воћњака, обала река и урбаних паланки, очевидно је истраживање линије, плана, перспективе, као и развој сликарског језика. Поред збирке цртежа, развој ка синтези израза очигледан је и у једином Максимовићевом уљу на платну пејзажне тематике из шесте деценије у Збирци Рајка Мамузића – **На води** из 1958. године. Прелаз од лирског и интимног идиличног пејзажа, преко обрачунавања са класичним поимањем теме, одвија се у правцу строге геометријске констатације која резултира плошном, асоцијативном сликом предела. Поетску ведућу замењује синтетичнија, дводимензионална шема војвођанског пејзажа, а планови и мотиви постају плохе и угласти геометријски облици. Максимовић асоцијативност развија постепено (између 1956. и 1958. године) преображавајући пределе у маниру „геометризованог поетског реализма“, у приказе крајолика „геометријског рационализма“,²⁸⁹ високо постављеног хоризонта, које наглашеном дубином кореспондирају са перспективом у његовим скицама за позоришне сценографије. Сублимација искустава стечених у сликарским колонијама, као и неиспражњени потенцијал теме пејзажа, за овог сликара представљали су повод за нови вид експресије: фасадни план слике, синтетички, скоро конструктивни геометризам и

²⁸⁷ Ј. Столић, *Стеван Максимовић – цртежи* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2002, [без пагинације].

²⁸⁸ Н. Дедић, „Пејзажни идентитети: умерени модернизам“, у: М. Шувковић (ур.), *Европски контексти уметности XX века у Војводини*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад 2008, 536.

²⁸⁹ М. Арсић, *Стеван Максимовић – слике, цртежи, таписерије (1930–1987)* [каталог изложбе], Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1987, 31.

прогресивна стилизација завладаће у интерпретацији војвођанске равнице, али ће се у седмој деценији пренети и на друге теме. Геометризација плоха и радикалнија линеарност сведоче о тежњи према апстрактном, али асоцијативну везу са реалним и све богатство вишезначности сликар обезбеђује наглашеном употребом перспективе и динамиком боја.

Сличан развој постепеног апстраховања у другој половини шесте деценије приметан је и у пејзажном сликарству **Славе Богојевића**. Његови почеци и успеси у сликарству класичног реда, наслеђени од професора Недељка Гвозденовића и Зоре Петровић,²⁹⁰ нису репрезентовани у фонду колекције Рајка Мамузића. У том периоду он се, након завршетка студија на Академији 1951. године, публици представља сликама портрета, фигура, пејзажним композицијама – на изложби групе „Једанаесторица“ (сликама **Аутопортрет, Корчуланска врата, Стамбол капија**) исте, и самосталном изложбом наредне године. Слика којом се истакао у овом раном периоду и са којом је учествовао на бројним значајним изложбама у иностранству организованим да представе модерне домете југословенске уметности (Каиро, Александрија, Марсеј, Бордо, Штутгарт) јесте **Девојчица са лутком** из 1951. године.²⁹¹ Богојевићев заокрет ка геометријској стилизацији направљен је половином шесте деценије. У његовим пејзажима тог периода, могу се идентификовати сви иконички елементи асоцијативног предела, као што је свођење композиције на дводимензионалну плоху, употреба линије као примарног конструктивног елемента мотива, као и економисање бојом (**Осека**, 1959). „У овим његовим у слободне конструкције прераслим пределима, владала је једна кристално јасна светлост и сигуран ред односа линеарних ритмова и појединих бојених планова [...]. Иако рационалне и хладне, ове су слике биле натопљене доживљајем што настаје из сукоба односа.“²⁹² Ипак се може рећи да се код Богојевића поменуто апстраховање одвија у два правца: један ток води ка наглашеној геометријској линеарности и стварању аутономног простора који делује својим рационализмом. Како његов

²⁹⁰ Н. Јовановић, *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978) – ретроспектива* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1993, 20.

²⁹¹ Ова слика је у два наврата била изложена у Поклон збирци Рајка Мамузића као део релевантних поставки, и то на изложбама *Десет година сликарства из збирке Рајка Мамузића 1945–1955*, реализоване 1977. године, као и на ретроспективној самосталној изложби *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978)*, 1993. године.

²⁹² К. Ambrozić, *Slavoljub Bogojević* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1965, [без пагинације].

опус показује цикличну ревитализацију, понављање и преплитање ликовних елемената и мотива, овај правац геометризма и синтезе композиције доживљава једну верзију до краја шесте деценије, а онда поново током шездесетих (**Свет маште**, 1964). У овом случају, запажа се често присуство кружног облика, линије и плохе, које заједно граде ликовну констатацију која само условно евоцира слику крајолика. Таквим изразом Богојевић се приближава кругу сликара који су, у то време, нове тенденције у маниру геометријске и лирске апстракције симбиотски делили са афинитетом према војвођанском пејзажу, и са клеовским поетским примесам реализовали кључна дела послератног модернизма војвођанског сликарства (Анкица Опрешник, Драгослав Стојановић Сип). У међувремену се интензивира други ток, који води ка претапању реалног предела у ониричке визије и евоцирање једног јединственог метафизичког, алтернативног, унутрашњег пејзажа. Структуре наноса боје овде упућују на искуства сликарства материје и енформела, које сугеришу дубину плана у плошној композицији (**Нотр Дам**, 1959, **Беле даљине**, 1962). Ипак, Богојевић открива своју индивидуалност увек корачајући на маргини актуених тежњи и у својој недоречености открива суптилан и непретенциозан приступ: „Док су енформелисти, на пример, уносили у своје слике стакло, кожу, песак, Слава је своје слике градио маштом и сном, бежећи од реалности, имитирајући материјално, с једне стране, и гребањем цртежа у насликаном, желећи да и физички скине материјалне боје, с друге стране.“²⁹³ У овом циклусу уочава се сликарева обавештеност о средњовековном црквеном сликарству, које је дочарано употребом загасите палете, златне боје и свечаношћу атмосфере у једноставном компоновању. Оно што повезује разуђено сликарство и мноштво ликовних приступа током стваралаштва овог сликара, које се протеже до његове смрти 1978. године, је интимистички и поетски приступ, чак и темама које делују отуђено, ванземаљски и универзално. Дело **У свемиру** (1967) сведочи о сликаревој способности да споји поетски тон са динамиком вертикализма геометријских елемената. У атмосфери скоро да и нема суштинске супротности између слика са таквом, астралном тематиком, и призора земаљског пејзажа плодне њиве окупане сунцем. Изложбом под називом „Војводина“ 1973. године,

²⁹³ Н. Јовановић, *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978) – ретроспектива* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1993, 8.

и сликама које су том приликом изложене, Богојевић још једном подвлачи афинитет према равничарском пределу као месту инспирације, као поводу за исказивање симболичних порука, истраживање боје, сликање светлости и ваздушног појаса изнад земље црнице; у још једном циклусу који више подсећа него што приказује, сликар ефикасније преноси осећај и ликовно интересовање, него стварни приказ.

Као уметник који је у Збирци Рајка Мамузића заступљен са два уља на платну, неколико цртежа и две графике, **Стојан Ћелић** је аутор чији се опус не може адекватно приказати само на основу овог фонда. Ипак, малобројност његових дела обрнуто је сразмерна њиховом квалитету; а као што је својствено овом уметнику, већина ових дела обрађује тематику пејзажа. С друге стране, склоност ка графичком изразу почетком педесетих година, резултирала је првим јавним наступом – изложбом на којој се Ћелић представио графичким листовима, заједно са Младеном Србиновићем и Бошком Карановићем, јануара 1953. године.²⁹⁴ Са сликарским проседеом Стојана Ћелића београдска публика је први пут упозната 1954. године у Галерији УЛУС-а у Београду, исте оне године када су његови радови ушли у селекцију Венецијанског бијенала. Теме које третира у тражењу личног сликарског пута су још увек школске и носе париски штимунг (**Расцвала грана**, 1955), одабране по узору на професоре Ликовне академије, Љубицу Цуцу Сокић и Косту Хакмана;²⁹⁵ робовање узорима ипак неће трајати још дуго. Пионирско афирмисање уметности високе модерне код Ћелића је засновано на европским утицајима са студијских путовања, као и тековинама српске међуратне модерне, после којих аутор интензивно почиње да трага за сопственим семантичким репертоаром. Графички лист **Поља** и рад тушем **Пејзаж** из 1957. године из Збирке Рајка Мамузића сведочи о отклону од класичног. На његовим цртежима и графикама уочљив је елеменат плошног бојеног поља који ритмично гради пејзажни приказ, међутим, отклон од начелних трендова у оквиру своје генерације Ћелић налази у органској стилизацији датих поља, особеној ритмичности сукобљених површи и афирмацији негативног простора као фактора градње композиције. Овај

²⁹⁴ М. Пушић, „Уметност Стојана Ћелића“, у: *Stojan Ćelić* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1983.

²⁹⁵ М. Маринков (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004.

поступак примењен је и на сликарство, где колористички елеменат, вегетативни мотиви и сугестија флуидног покрета подвлаче лиризам асоцијативне арабеске. Кроз асоцијације и симболичне сигнале које задржава у слици, формулишући их као недоречену интерпретацију реалности, Ђелић провоцира или само иницира комуникацију са посматрачем, захтевајући од њега да активно и имагинативно учествује у тумачењу пејзажа. Слика предела постаје сликарева кључна идентификација, а отклон од представљачке композиције темељ ликовних разматрања: „[Лирска апстракција] ће се најбоље изразити кроз матрицу 'предела' која ће омогућити даље кретање идеје слике ка апстракцији, све док се матрица реалног не потроши у чистој мелодији ликовних средстава.“²⁹⁶ Увек присутан узбуђени „покрет“ и органски елеменат уводе ритам и поетско у сликану плоху. Када се са савременицима удружује у „Децембарску групу“, заслужну за етаблирање високе модерне на београдској и српској ликовној сцени – аполитичног израза новог естетизма као општеприхваћеног става, већ су јасни путеви развоја његових уметничких уверења. С протоком времена и сукцесијом изложби „Децембарске групе“ у периоду њеног постојања 1955–1960, наставља се уобличавање сублимације облика у његовим пределима: између **Предела из Сопоћана** (1956) и **Шах поља** (1957) сликар показује потребу и одлуку за синтезом виђеног. „Још тада, његова дела одликују наглашена сведеност и економија форме уз доминацију најчешће четири боје и њихових варијација и демонтажа фигуралног и предметног света.“²⁹⁷ Стојан Ђелић не сугерише жељу само за апстраховањем облика, већ и за истраживањем симболичке позадине слике која се тематиком пејзажа најуспешније изражава, као и разумевање да је „... пејзажно сликарство најбоље схватити [...] као представљање нечега што је већ само по себи представа“.²⁹⁸

Децидни заокрет у смеру геометријског апстраховања постаје очигледан у седмој деценији, током које овај аутор наставља с радикалном геометризацијом сопственог сликарског језика; новонастали пејзажи задржавају асоцијативне везе с предметним светом, али оне често бивају уздигнуте на ступањ симбола.

²⁹⁶ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Beograd 2001, 76.

²⁹⁷ Л. Мереник, „Духовни простори Стојана Ђелића“, (део излагања „Модерни пројект Стојана Ђелића“, Свечана академија посвећена Стојану Ђелићу, 28. април 2017, САНУ, Београд), *Политика*, Београд, 6. мај 2017.

²⁹⁸ W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape”, у: W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002, 14 [прев, аут.].

Синтетички кубизам и монолитност бојених поља чине суштину ритмичних композиција, које махом указују на свет природе и вегетације, а овај жанр ће се поједностављивати све до досезања своје сопствене негације, изражене у делу из Мамузићеве колекције **Сиво јутро** (1963). „Број асоцијација је био замашан и захтевао је да се касније годинама разлаже у сликама које су настајале.“²⁹⁹ Сазрела и дефинисана програмска замисао отелотворена у издуженим дводимензионалним плохама и вертикалним и хоризонталним линијама, гради оквир за ритмични арабескни, апстраховани мотив, у препознатљивом колориту смене хладних и топлих тонова. Назив дела уобичајено сугерише лирски, али суморан предео, појам или догађај, а у ствари објашњава стање духа (у овом периоду смењују се називи дела попут **Смирење, Забелешка, Предео, Сутон, Подне, Ветар, Тишина**). „Тако је сликар, увођењем вертикале, свој идејни и поетски свет транспоновао са овоземаљских координата у један свој, алтернативни координатни систем.“³⁰⁰ Скица за слику **Шпанска тема** из 1967. представник је тематске групације инспирисане далеким местима и земљама, које су утицале на Ћелићев приступ уметности свеобухватношћу ренесансног хуманисте. Тематска преокупација која достиже реализацију крајем шездесетих година односи се на просторно-метафизичке релације (**Продор, Конструкција, Померене границе простора, Друго поднебље**, итд.), као и интимистичко прорађивање личних дилема (**Забелешка, Носталгија**). У време померања на друштвеном и политичком плану, као и нових тенденција у уметности током седме деценије, Ћелић потврђује аутентичан став и прогресира у градњи монументалног апстрактног сликарства. Као одговор на актуелни друштвени тренутак настаје **Сећање на 20. јул 1970** (1971), које динамиком дводимензионалних површи и колорита наговештава оптимизам овог метафизичког просторно-временског израза, а чини се, чак и трагове илузионистичке перспективе. Међутим, дело Стојана Ћелића, изнад свега, редукцијом предметне замисли и њеним смештањем у широко поље дводимензионалног предела слике, настоји да установи сопствене, личне

²⁹⁹ S. Ćelić, „Umetničko delo kao dokaz o vrhunskoj ljudskoj kreativnoj moći“, [интервју водила И. Симеоновић Ћелић], *Likovne sveske*, бр. 9, Београд 1988, 140.

³⁰⁰ С. Живковић, Ј. Трифуновић, И. Симеоновић, *Сликарство Стојана Ћелића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1990, 16.

аксиоме модернистичког уметничког дела градећи јединствени, јасно дефинисани знаковни репертоар који у себи носи снажан симболички напон.

Милош Бајић почетком шесте деценије приступа асоцијативном пољу деловања са израженом одлучношћу и афинитетом. Боравак у Паризу, као и изложбе француског, италијанског и америчког сликарства оставили су трага на његов уметнички развој, те апстрактно сликарство и „напуштање предмета“³⁰¹ већ у релативно раном стадијуму стваралаштва постаје његов уметнички кредо. Бајићеви пејзажи Котора представљају слике које откривају афинитет према чистој апстракцији, а истовремено потезима и бојом преносе сву грубост и рустичност приморског камена (**Котор I**, 1954; **Котор II**, 1955). Урбани пејзаж средњовековног града, који се са обале мора уздиже уз планину, сликар дочарава издуженим, вертикалним форматом платна. Згушњавањем форми у дну слике и реплицирањем колористичке матрице он наглашава да су град и природа јединствена камена структура. На примеру слика из которског циклуса може се утврдити уметничко поимање природе и отклон у односу на представљачко, као и деловање у правцу деформације облика под утицајем кубизма и апстрактног експресионизма. Насупрот овим „безљудним“ призорима, тему људске фигуре или фигура, Бајић интерпретира у интимистичко-религиозно-митолошким представама (**Итаки у походе**, 1953; **Девојке у барци**, 1953; **Материнство**, 1956), али овим примерима се његова интересовања, увек у правцу синтезе и кубистичке разградње облика, не исцрпљују. Иако Милош Бајић релативно брзо напушта тему асоцијативног пејзажа и одлази у пречишћену апстракцију, а мењајући и у оквиру апстракције свој израз, он се неретко враћа асоцијативним доменима изражавања, или чак фигурацији. „Испитивао је ликовност, тражио ритам, простор, акорд, материју и боју, дотичући фигуративност у транспортовању ка апстрактном и одлазио у апстрактност да би преко ње поново нашао фигуративност.“³⁰² Године 1957. настаје дело **Композиција**, из колекције Рајка Мамузића. Слика је артикулисана у маниру који претходи каснијим делима апстрактне провенијенције, а чија је појава озваничена тек крајем саме шесте деценије у часу појаве енформела, као и 1962. године изложбом асоцијативног пејзажа. Ово дело је продукт сликареве интроспекције и интерпретације

³⁰¹ М. Вајић, „Umetnost, možda, ne može da izmeni svet, ali ga može podstaći“ [интервју водила И. Симеоновић Ђелић], *Likovne sveske*, br. 9, Univerzitet umetnosti, Beograd 1988, 103.

³⁰² I. Simeonović Ćelić, *Miloš Bajić – paralelni tokovi* [каталог изложбе], ULUS, Beograd 1993, 5.

универзалних тема; у изражајном смислу се запажа једна врста ослобођења: употребом бојених облика и линија успостављена је хармонична арабеска (истовремено промишљена и спонтана), а слика постаје зрела, ритмична, мелодична ликовна констатација на интуитивно дефинисаној ивици асоцијативног и апстрактног: „Укратко, Бајић је јединством графизма и боје отворио путеве ка гесту, динамичној лирској апстракцији (Композиција I, II, итд.), ка тројству брзине, температуре и спољне физичке акције...³⁰³ Ритмична структура и модулација чисте боје у Бајићевом делу указују на спонтаност и интуитивност у раду вођеном емоцијом, а то ће остати квалитет и његове касније разградње материје у слици.

Едо Муртић, у оквиру Збирке, а истовремено на плану југословенске уметности, издвојен је и јединствен у маниру, као и у изворима инспирације. Самосвојност постиже темпераментним гестуалним сликарским језиком апстрактног садржаја, који вешто и софистицирано преводи у друге технике: цртеж, графику, гваш, темперу, емајл. У најранијој фази начинио је помак од традиционалних школских метода, које је развио код Љубе Бабића у Загребу, а затим код Петра Добровића у Београду. Теме портрета, ентеријера, мртве природе и урбаних ведута Муртић слика до 1951. године, када одлази у Њујорк и друге градове Сједињених Америчких Држава. У Београду и Загребу је, по повратку, на изложбама приказао тамо настале слике, на којима показује свој радикално измењен уметнички став у циклусу „Доживљај Америке“.³⁰⁴

Сликарев доживљај иностранства, унутар којег се бришу елементи предметног света на рачун боје и геста, деловаће као ослобођење од дотадашњих стега. Боја и форма, контрасти тонова и грађење негативног простора белинама упућују на својеврсну полоковски вибрантну емоцију: „...тајна је у том да он у ниједном часу није прекинуо везу с вриједностима једног доживљаја, с љубавима, страстима, реалношћу свог поријекла. Једино се тако може протумачити његов јединствен и оригиналан пријевод апстрактног експресионизма“.³⁰⁵ Експресија као стваралачко полазиште, емотивни надражај и импулсивни гест као инструменти акције, творе ослобађајућу енергију и граде

³⁰³ М. В. Protić, „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji“, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980, 36.

³⁰⁴ I. Reberski, *Alternativni krajolici, '50-e i '60-e – Od prirode do vizije* [каталог изложбе], Umjetnički paviljon, Zagreb 2009.

³⁰⁵ M. de Micheli, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Galerija Forum, Zagreb 1972, [без пагинације].

суштински садржај апстрактне слике. У седмој деценији настаје платно из збирке Рајка Мамузића **Слободан пут** (1961), које носи почетни енергетски подстицај „сликарства акције“ (*action painting*) и ангажује посматрача апстрактном ритмичном композицијом која конкретизује покрет и нанос боје.

У делима **Засићена земља** и **Агресивни простор** (1966), композициона равнотежа је већ „олабављена“ – ослобођење емоција кроз сударе и вртлоге колористичког геста (особито у слици **Агресивни простор**), већ припада свету где просторне релације и брз покрет потпуно декларишу психолошку чињеницу од које потиче уметнички нагон. „Он узнемирује, узбуђује и иритира проблематском страном умјетничког израза, али на крају осјећамо да је унутар свог дјела вођен ритмом тоталне искрености.“³⁰⁶ Драматика је присутна, али ритмика нешто ублажена у делима из осме деценије, попут гваша **Плаво с наранџастим** и литографије у боји **Апстракција** из 1972. године. На маргинама платна остављене су беле пукотине, које ограничавају средишњи вртлог боје и линије, творећи композицију која одаје мањи емоционални набој, а више пулсирајући, уравнотежен сентимент, саздан у процесу сликарског тражења.³⁰⁷ Иако се ради о сликару који самостално делује током читавог стваралаштва, не улазећи у чланства уметничких група и негујући индивидуалност визије, Едо Муртић је оставио за собом значајан траг који се приписује резултатима рада „Децембарске групе“: аполитично али не и неангажовано, његово дело у потпуном негирању предметног света и интернализовању високо-модернистичких узора, монументалношћу и свеобухватношћу сликарског израза постаје комуникацијски знак, иконички представник и сликарски амблем средишње („mainstream“) југословенске модерне.

*Имагинарни предео (онирички, симболички или метафизички пејзаж):
Оливера Кангрга, Марио Маскарели и Младен Србиновић*

Три значајне слике **Оливере Кангрге** у Збирци Рајка Мамузића које поседују елементе пејзажа настале су током четири последње године шесте деценије, што се поклапа са периодом њеног рада у оквиру „Београдске групе“,

³⁰⁶ В. Vižintin, *Murtić* [каталог изложбе], Moderna galerija, Zagreb 1965, [без пагинације].

³⁰⁷ N. Jovanović, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1979.

али и са појавом многобројних сликарских поетика апстрактног израза. Оливера Кангрга приређује изложбу 1962. године, која предочава наклоност ка апстрактном, али то синтетичко разлагање облика представља вид уношења надреалног или зачудног елемента у фигурацију или свакодневни приказ. Узевши у обзир опус стваран више деценија, сликарство Оливере Кангрге је тематски разуђено – портрети су у вези са пејзажним ознакама (острвима), а слике приказа (које сликарка на различите начине интерпретира и позиционира у различитим фазама) увек откривају суптилни, али свеприсутан отклон од реалности. Као и у три „пејзажа“ у колекцији Рајка Мамузића, елемент субјективног искорака води ка рубу надреалног. Слика **Једрењак** из 1957. године представља реликт атељерског сликарства које обухвата портрете, мртве природе, ентеријер, теме којима Кангрга овладава на студијама и после њих. Као што портрет у њеном сликарству постаје метафизички, ентеријер и пејзаж се служе елементима апстракције, стога и реквизит једрењака (који је стајао у сликаркином атељеу) добија надреални ореол, постигнут осветљењем које „купа“ приказ плаветнилом воденог пространства.

Позадинско осветљење приказа **Шума** (1959) и свођење вегетације на снопове линија појављују се као универзални елементи ауторкиних слика природе, и чине само неке од њих, који прогресирају у самоспознаји током година. Бојени оквир који ограничава приказ не успева да отуђи крајолик од посматрача – он остаје очаран топлином боје и светла, а у сноповима као кроз сан може да разазна суво (али зелено), трновито (али меко) шибље и растиње, које, својим ониричким квалитетима, делује као да иза себе крије неки сунцем обасјан чаробни приказ, можда управо једрењак који плови у сутон. Приметна је ведрина атмосфере и сочни, блистави колорит, који у каснијим приказима постаје сувљи. Савремена критика нотира специфичан израз ове сликарке, и констатује да она налази квалитет тако што се опире било домаћим, општеприхваћеним мерилима ликовног напретка, било општим тежњама светске уметности; њено балансирање на рубу различитих ликовних праваца и подстилова окарактерисано је као „неподложни дух“ и „отворени карактер“.³⁰⁸ Развој њеног опуса сведочанство је даље разградње у особеном маниру: **Дрво** из 1960. године стварна је претеча мотива острва, где димензија у којој обитава

³⁰⁸ М. М. „Изложба слика Оливере Кангрге“, *Borba*, Београд, 28. фебруар 1957.

дрво што се огледа на реци, лебди у плавом пространству замашног бојеног оквира слике. Поред улоге коју имају као елементи портрета, Кангрдина острва су опсесија која резултира делима каснијег стваралаштва: сегментираним платнима с мноштвом умањених верзија пејзажа, која еманирају исту ону унутрашњу светлост **Шуме**, која чезне да се проспе. „Фигуре и предмети на слици, који изгледају као сама стварност, сличне су чврстом мосту који подржава твоју машту док она испитује дубоке, тајанствене емоције, чији су облици, да тако кажем, хијероглифи, али хијероглифи далеко речитији од сваког хладног подражавања.“³⁰⁹

Свет слике **Марија Маскарелија** само условно подстиче на размишљање о пејзажу, мада се суштински његове композиције, израженије него у другим случајевима, не могу сврстати у класични дијапазон тема и мотива. Сликаство којим се публици представио на изложби „Шарене очи ветра“ 1953. године у Графичком колективу, прва је манифестација његовог сликарског становишта, које путем елемената апстракције, неокубизма и геометризма ствара своје сопствене законитости сликарске теме. Маскарели у својој поезици спаја бремене историје, богатство предања, слојеве културних утицаја које носи Бока Которска из које је потекао, са универзалним, са свемирским и небеским, готово метафизичким евокацијама, што нас упућује на тврдњу да је овај сликар екстазу стваралаштва доживљавао у моментима крајње освешћености према месту у космосу које заузима; он је локално, кроз своје постојање као средство и као доказ, могао да споји са астралним, и да то искуство успешно пренесе на платно (**Месечево коначиште**, 1954). Ту двојност Маскарели је задржао и на плану физичког постојања и битисања, јер је слике стварао у свом атељеу на Старом Сајмишту, далеко од мириса соли, раног заласка сунца и суровости стене и црнине мора: „...није присуство Боке оно што носи императив да се о њој размишља, него више сећање на њу... Потребна је била та дистанца... Тако се Бока родила на Старом сајмишту...“³¹⁰ Изложбе овог сликара су махом испраћене поетским текстовима, лирским стиховима, надахнутим критикама; када су у питању оне које његов опус стављају под лупу објективности, Маскарелијево сликарство, при покушају дефинисања његовог ширег поетичког предзнака,

³⁰⁹ P. Cézanne, *Letters*, Da Capo Press, New York 1995, 263 [прев. аут.].

³¹⁰ Емисија *Оставишина за будућност* (М. Бегенишић, ур.), РТС, Београд 1988.

провоцира неспокој и неодлучност: „Тешко је дефинисати садржај његових слика. Оне су надреалистичке, и ако немају ону фројдовску ноту страха или сексуалности. Њих не мотивише никакав психички комплекс. Рекао би човек да се по својој врсти више приближују инспирацијама Пола Клеа, мада у њима није негована она страна клеовске детињасте чистоте“.³¹¹ Мотиве из личног репертоара снова, ветрова, месеца, Марио Маскарели уноси у апстрактне композиције, које се опиру конкретној класификацији у оквиру савремених ликовних језика. Сликајући бокелске мотиве, у дела је унео шарм и меланхолију приморског завичаја. Самотна атмосфера сједињује се с лирским, али не и бледим исказом унутрашњег сентимента: дубина умораног мора је исказана модроплавом, а сјај сунца ватреним црвеним лоптама (**Месечева деца**, 1959, **Између сна и јаве**, 1961). Иако увек на рубу апстракције, сликареви сферични и угласти облици упућују на човеково присуство, на усамљеног актера у грчевитом клинчу са природним силама воде, ветра и небеских тела. У новијим делима из седме деценије доминира кретање – сферичних облика и усковитланих линеарних потеза по обојеној позадини пастозне фактуре. Овај покрет бива интензивираан платном у облику тонда (**Лирска кретања**, 1968). Симболика катедрале још увек је присутна, као и човек и море (**Романски мотив**, 1968).

Дело **Младена Србиновића** у Збирци Рајка Мамузића представљено је сликама, графикама и цртежима. Иако не преобимна, ова колекција садржи његова репрезентативна дела у распону од друге половине педесетих до краја шездесетих година. Она истичу општа техничка интересовања уметника из периода после Другог светског рата, када Србиновић као млад, али зрео уметник проналази свој израз, а поред сликарства, уметнички порив исказује и у графици. Тиме се он придружује значајном броју сликара његове генерације који су се посветили графичкој техници.³¹² Уља на платну која је сакупио Рајко Мамузић обележавају плодни период у Србиновићевом опусу, током којег он излаже у оквиру „Децембарске групе“. Геометризација облика открива структуралне елементе мотива, код овог сликара најчешће органских – акт, мртва природа, пејзаж, ентеријер. Ипак, утицај кубизма на слику даје сочнији, лирскији резултат

³¹¹ А. Челебоновић, „Марио Маскарели“, *Борба*, Београд, 9. октобар 1953.

³¹² Овај уметник се публици први пут представио управо својим графикама 1953. године, две године пре своје прве самосталне изложбе слика, према: Н. Јовановић, *Младен Србиновић 1985–1995 – слике* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1995.

него код његових савременика, а атмосфера задржава магијско-митски и сањалачки сензибилитет. То је видљиво већ у **Двојном акту** из 1954. године, а касније и у симболичким пејзажима **Под водом** (1958) и **Обале Бегеја** (1959). „Пејзажи Младена Србиновића су пејзажи ’мирне емоције’, без звука, утишани пред догађај у ишчекивању слућеног, али неочекиваног тренутка. И заиста, из те безвучне, али напете свемирске тишине, појављује се ’биће’ и наговештава велики тренутак испуњен устрепталошћу сазнања.“³¹³ У случају слике **Обале Бегеја** (1959), приказ је површином воде подељен по хоризонтали, која, поред физичке поделе простора на воду и ваздух, на симболички начин указује на позадину Србиновићеве поетике: у њој се може тумачити однос свести и подсвести, стварности и одраза, живота и смрти. Слично томе, сновито, скоро хипнотичко „подвостручавање“ тела (пливача) у слици **Под водом** сугерише митолошки, Србиновићу близак подтекст – повест о Нарцису. Временом, фигуре које настајују ове магловите визуре из сна, престају да буду личности, постајући мотиви на нивоу приказа. Сензуалност људских фигура у нестварном приказу прекривеном мистичном измаглицом подвучена је доминантним мркозеленим и смеђим тоновима и илуминирана блиставим акцентима. Кроз овакву врсту релације са топлим и архаичним византијским тоналитетима, открива се Србиновићев однос према традицији. Ову тамнију и скромнију гаму ће шездесетих година полако заменити светлији колорит, пластичнији цртеж и сличан, мада приметно редефинисан репертоар тема и мотива.

*Пејзаж сликарства материје / тенденције енформела: Зоран Петровић,
Миодраг Мића Поповић, Бранко Фило Филиповић, Петар Омчикус*

Дела **Зорана Петровића** из Збирке Рајка Мамузића, на својствени начин, али не изузетно у његовом случају, само условно припадају пејзажној тематици. Слике овог уметника су само један од медијума његовог стваралаштва, а Рајко Мамузић је сакупио, и у своју збирку уврстио репрезентативна остварења најзаступљенијих техника у његовом опусу – сликарство, скулптура, цртеж. Зоран Петровић је у свакој од ових техника реализовао посебан програм, али

³¹³ Н. Јовановић, „Сликар велике шарене руке“, у: *Младен Србиновић 1985–1995 – слике* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1995, 5.

истовремено, сваки од њих је био део јединствене ликовне и филозофске поетике. Иако не формално и тематски, пејзаж је био у сржи креације Зорана Петровића, вечита инспирација и извор црпљења креативне снаге, као што је у литерарном смислу сакулски завичај био његова вечита тема и садржајни нуклеус.³¹⁴ Након изласка са студија на Ликовној академији 1949. године, а пре уласка у чланство „Децембарске групе“, његовим опусом доминира интимистички свет војвођанског предела, ентеријер сеоских и градских кућа, урбани пејзаж, мртва природа, портрет. Ове слике (**Пејзаж са Сајмишта, Ентеријер из Панчева, Крушке, Стара кујна, Мотив из Баната, Комода са плавим бокалом**) излаже на првој самосталној изложби у Галерији УЛУС-а у Београду 1953. године.³¹⁵

Технике цртежа и скулптуре су носиоци истакнутог заокрета у уметничкој поетици Зорана Петровића – а тај заокрет, почевши од изложбе 1956. године, остварује се као резултат стварања поетике *машине*. Она постаје главна инспирација, предмет поистовећивања и дивљења, као и извор страха и повод егзистенцијалистичке реторике.³¹⁶ Уз признање да је почетно интересовање засновано на пејзажу прекинуто изненадним интересовањем за поетику машине, сликар сам оцењује: „... тога лета ушао сам у фабричке хале, и ту ми се покидале нити са тамноплавим небом. Ту сам срео стројеве и машине, које су ме вратиле у младост и детињство 'сакулске гвоздене инжињерије' ...“³¹⁷ Опуси цртежа, а касније и скулптуре, од тог тренутка откривају облике асоцијативног израза,

³¹⁴ Зоран Петровић је аутор многих књижевних и драмских дела, а најпознатије је *Село Сакуле, а у Банату* из 1969. године; драматизацију овог романа Петровић је написао убрзо по објављивању књиге. Ово, као и многа друга његова драмска дела извођена су у позориштима широм земље, а највећи успех бележи представа *Село Сакуле, а у Банату* у продукцији новосадског Српског народног позоришта. Зоран Петровић је такође аутор бројних реализованих сценарија за драме, радио-драме и ТВ и играле филмове, према: ТВ емисија *In memoriam – Зоран Петровић* (ур. М. Јокић), Телевизија Нови Сад, 1994; „Зоран Петровић – Тајне подрума свести“ [разговор са уметником], у: И. Симеонович Ћелић, *Боје времена*, СЛЮ, Београд 2001, 95–127.

³¹⁵ *Прва самостална изложба слика Зорана Петровића* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1953.

³¹⁶ У лето 1955. године, приликом учешћа у сликарској колонији у Бечеју, Зоран Петровић је посетио фабрику текстила „Петар Драпшин“, у којој је упознат с процесом рада машинске механизације. Искуство је оставило снажан утицај на уметника, из корена променило његово поимање уметности и условило фундаментални преображај поетике и ликовног израза, који ће највише бити реализован у техници цртежа и скулптуре. Наредне, 1956. године, Петровић је представио своје нове радове, цртеже *машина*, београдској публици, а неколико месеци касније, и публици у Паризу; према: Н. Станић, *Зоран Петровић*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2016, 12; „Зоран Петровић – Тајне подрума свести“ [разговор са уметником], у: И. Симеонович Ћелић, *Боје времена*, СЛЮ, Београд 2001, 103.

³¹⁷ Z. Petrović, *Vojvodanski motivi 1952–1955* [каталог изложбе], Galerija „Jovan Popović“, Orovo 1973, [без пагинације].

елементе фантастике, апокалиптичну атмосферу финалног усуда и наратив човековог коначног уништења у сукобу са машином. „Фолклорна предања, савремени мотиви о свемоћи механике, реално и надреално измешали су се у једном идеалном поретку који је по форми био хуморан а у садржају често таман, драматичан, пун наговештења о некој могућој и блиској опасности.“³¹⁸ „Хуморно“ у овој поетици супротности настаје јер ће уметник своју машину до те мере посматрати, интернализovati и упознати, те подстаћи себе самог на поштовање и идентификацију с њом. Она ће у једном тренутку постати огледало које приказује црнило и трулеж човечанства. Комично-суморни тип гвозденог ратника, наоружаног зубатим чељустима, тек донекле утишава глас егзистенцијалистичке реторике прожете песимизмом. Загонетни органски облици којима обилује израз, повезују природно, биолошко и флуидно, с неживим и механичким, с предметом кога је створио и „оживео“ човек, а не природа, али по узору на природу и њене процесе. Мрље наизглед органског порекла и линије налик пукотинама, у другим техникама само позадински елементи, у сликарству бивају стављени у први план. Специфична иконографија уља на платну указује на Петровићев особени, архетипални троугао животног циклуса: од земље настаје човек, човек ствара машину, док трећи ниво задаје сликару недоумицу – машина се јавља као човеков пријатељ (као на пример, у обради земљишта), или агресор и тотални уништитељ. Уз недостатак фантастичног антропоморфизма и фигурације који доминирају у цртежу и скулптури, сликарско стваралаштво задржава асоцијативно-апстрактни израз, а снага експресије указује на утицаје сликарства акције. Биоморфни облици који доминирају сликама **Композиција** (1958) или **Бели фриз** (1960), алудирају на тектонске покрете у Земљиној кори и активне процесе „клијања и распадања, живота и смрти“ у „тамној, загонетној утроби природе.“³¹⁹ Почетни импулс стваралаштва подстакнут афинитетом према завичају у физичком и метафизичком смислу, као и проблематизовање личног доживљаја појма војвођанског пејзажа (које је сликару нудило подстицај боравком у сликарским колонијама у Ечки, Сенти, Бачкој Тополи, као и у родном Банату) долази у сукоб са нихилистичким становиштем, произашлим из стрепње због „машинске

³¹⁸ Ž. Turinski, *Zoran Petrović – Fantastika (1955–1970)* [каталог изложбе], Savremena galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1970, [без пагинације].

³¹⁹ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 478.

апокалипсе“ (**Машински елементи и ноћ**, 1961; **Пејзаж са белим**, 1968). „Подстицаје сам тражио свугде где ми их је природа пружала: у старим опалим зидовима, у облацима, у биљном свету, у конструкцијама машина, у костима и фосилима, у камену и његовим шарама, тј. у свему ономе где се у привидном нeredу и хаосу наговештавао смисао природног реда и хармоније.“³²⁰ Метафизички завичај постаје на тај начин хетерогено полазиште које иницира поетику, а она, иако разуђена, увек у својој бити носи успомену на родну грудy.

Својим сликарским делом, Зоран Петровић се, уз Милоша Бајића, у оквиру „Децембарске“ групе и током њеног деловања, највише приближава апстрактном изразу. Упоредо с тим он се, наизглед насумично и неплански, приближава тада актуелном, у београдској средини иновативном сликарству материје и енформелу. Ипак, иако почетни импулс оваквог рада асоцира на енформелистичке покушаје, ако се има на уму негација основних ликовних елемената, критичка ангажованост и теоријска поларизованост енформела, може се тврдити да су Петровићева платна настала као резултат другачијег, ако не и супротног, облика ликовног истраживања. „Чак и када се ради о делима у којима је остварен знатно чистији степен апстрактности, то је и даље афирмативно, култивисано и рафинирано сликарство засновано на хармонији ликовних елемената [...], упркос [...] оперативним поступцима изведеним из искуства гестуалног сликарства и лирске апстракције.“³²¹ Док сликарством шездесетих преовлађује тамна позадина слике прошарана артешком мрежом бојених акцената, у каснијим фазама стваралаштва, сликар поново открива боју, и примењује је на пејзаж. Тако настаје један од циклуса комбинованом техником са призорима нешто другачијег типа – предела из Делиблатске пешчаре (**Рађање лептирова**; 1985, **Пешчара**, 1986).

Енформел се на београдској сцени појављује у времену када је главна линија развоја модерног израза педесетих почела да губи иницијални моментум, а сликари који су свој рад базирали на разради модернистичких тежњи (предвођени „Децембарском групом“) добили афирмацију од стране политичких струја: социјалистички естетизам модернистичког сликарства шесте деценије

³²⁰ „Зоран Петровић – Тајне подрума свести“ [разговор са уметником], у: И. Симеоновић Ћелић, *Боје времена*, СЛЮ, Београд 2001, 107.

³²¹ В. Круљач, *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века* [докторска дисертација одбрањена 2015. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис], 221.

стекао је одлике државне уметности, а уметници ове провенијенције елитне положаје у интелектуалним круговима. Сликаство неформално организовано око постулата енформела се развило донекле као одговор на таква превирања у култури и уметности, али и целокупном друштву, а с друге стране као резултат унутрашњих престојавања на самој уметничкој сцени: „У српском сликарству око и непосредно после 1960. могуће је препознати две линије ширења енформела: једно је позиција аутора тадашње средње генерације, аутора који су пре уласка у подручје енформела прошли кроз неколико ранијих фаза (Мића Поповић, Вера Божичковић-Поповић, Лазар Возаревић), док је друго позиција младих аутора који са наступом енформела улазе у уметнички живот (Бранко Протић, Зоран Павловић, Владислав Тодоровић, Живојин Турински).“³²²

Сам почетак енформела као артикулисане тенденције означавају радови Бранка Протића (изложбе 1958. у Београду и 1959. у Новом Саду), као и дела из нове фазе Миће Поповића, изложена 1960. године у Београду, да би овај круг јавног промовисања нове оријентације био заокружен 1962. године изложбом „Енформел: млади сликари Београда“, у Галерији Културног центра Београда.³²³ Међутим, поступци који представљају претходницу нашег енформела појављују се већ у делима **Бранка Фила Филиповића**: несликарски елементи, непредстављачка поетика и истраживање материје. Фило Филиповић своје прве експерименте на плану слике почиње у првој половини шесте деценије, а на његово иницијално усмерење ка сликарству материје утицала је обука из технологије уметности фреско-сликарства у школи Јарослава Кратине.³²⁴ Уметничке поуке је понео и са студија код Петра Лубарде, те не изненађује његово транспоновање дате технике у визије „метафизичког пејзажа“.³²⁵ Филиповићева дела нису, по мишљењу критике, настала са намером да буду енформелистичка, тако да нису уврштена у поставку изложбе енформела 1962. године. **Пејзаж** (1965) из Збирке Рајка Мамузића, иако евидентно „значајно обележен искуствима са енформел сликом: пре свега у истраживању боје и

³²² J. Denegri, „Kraj šeste decenije; enformel u Jugoslaviji“, у: М. В. Protić (ур.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980, 136.

³²³ Л. Трифуновић, *Енформел: млади сликари Београда* [каталог изложбе], Галерија Културног центра, Београд 1962.

³²⁴ В. Круљац, *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века* [докторска дисертација одбрањена 2015. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис], 270.

³²⁵ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Beograd 2001, 104.

форме, а мање у истраживању материје слике“,³²⁶ носи опште карактеристике Филовог сликарства: верност колориту, акциони метод реализације и, још увек препознатљиву, премда проблематизовану, предметност као узор.

Мића Поповић је озваничио своје енформелистичко истраживање изложбом у Музеју примењених уметности у Београду 1960. године, сликама које су имале значај вишеструко радикалне промене – како за његову личну поетику, тако и у оквиру читавог покрета енформела. Оне припадају уметничковој „црној фази“, коју одликују тамне површине различитих текстура, као метафора усамљености, отуђености и нихилистичког осећања света: „Црни понори, рупе, бразготине, расцепљена и сагорела материја...“³²⁷ Њихова груба и динамична површинска обрада, реализована је великовним и већ готовим елементима (жица, плех, шипка, гит, песак, лак), и диференцирана контрастом беле и црне, као и глатким и грубим текстурама, пескираним и глатким површинама. Примери сликарства енформела Миодрага Миће Поповића из Збирке Рајка Мамузића настали су управо у периоду окретања ка друкчијим методима приступа слици и тражења нових решења. Сlike **Синтетички предео** (1965), **Трагови** (1966) и **Половина** (1967) тичу се познијег периода интересовања у том домену, тзв. колористичке фазе енформела³²⁸ у сликаревом опусу. Тада се Поповић враћа боји и условном знаку, а поред природне, непосредне асоцијације коју слика доноси, он називом, али и бојом наговештава представу стварности (**Синтетички предео**). Деструкција мотива и систематско разарање облика су, у периоду након програмске изложбе енформела, постепено „омекшаване“ увођењем боје, те је слика постала умерена, естетска, и попримила је оне особине „које је београдски енформел у првој фази одлучно одбацио...“³²⁹

Фаза гестуалног сликарства **Петра Омчикуса** добија обресе педесетих година, у периоду уметникове потраге за сопственим местом међу уметницима на париској сликарској сцени. Ово трагање, као и утицаји париских савремених тенденција, рефлектује се у његовим сликама лирске апстракције из друге половине шесте деценије. Међутим, ритмичност и плошност сликаних, геометријско-органичких поља се, почетком шездесетих година, трансформише у

³²⁶ Исто, 103.

³²⁷ Ј. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1983, 83.

³²⁸ Исто, 87.

³²⁹ Исто, 86.

другачију поетику с новим доживљајем платна и садржаја слике: намера је била изражавање оног суштинског у уметничком бићу и „спонтано стварање без жеље за контролом процеса сликања и са изједначавањем фактуре и материје“.³³⁰ Велика платна, на којима доминира композициона дијагонала, реализована су снажним потезима који се граниче са агресивношћу, у тамној гами, коју присуство белих акцената само додатно истиче. Слободни, силовити потези, пастозност, сугестија снажног покрета и специфичан колорит карактеришу његове слике, носећи сличну језовиту атмосферу као и раније београдске мртве природе. Омчикусова интерпретација енформелистичког проседеа је условна, она му пружа задовољење у погледу изражајне намере, али се однос с почетним мотивом не губи у потпуности. Слика шљивиног дрвета – мотива који је био компулзивни изазов за овог сликара – **Дрво у цвату** (1962), указује да је, почевши од представљачке идеје, посредством енформелистичких стратегија, постигнута визија ирационалног простора као говора материје. У тренутку када настаје ова слика, Омчикус започиње огледе који фактуру боје и слободни гест замењују пластичнијим изразом и ангажманом у представљачком сликарству, а који консеквентно воде до повратка фигурацији у другој половини шездесетих: реч је о ангажованој поетици која на метафорички начин коментарише опиפלјиве опасности – попут глобалног загађења – са којима се сусреће модерно друштво (**Пејзаж**, 1972).

„Апстрактни занос код мене није дуго трајао. Била је то епизода у сазревању моје сликарске мисли у којој ће преовлађивати фигурални концепт.“³³¹ Без обзира на сликаркину тврдњу, фаза лирске апстракције у стваралаштву **Косаре Бокшан** није била ни краткотрајна, ни безначајна. Дела из прве половине шесте деценије, као што су **Апстракција у црвеном** (1953) или **Композиција** (1954) из збирке Рајка Мамузића, карактеришу лирски компоноване геометријске плохе. Почевши од појаве слике са изричитим називом **Енформел** (1955), постаје очигледно да „уметница искушава поступке сликања и стање материје постављене слободно изван сваке одређене и чврсте

³³⁰ Ч. Карановић, *Петар Омчикус* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1998, 40.

³³¹ Речи уметнице наводи: Н. Станић, *Коса Бокшан* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2001 [без пагинације].

форме“.³³² Ташистички потез, а не геометријска плоха представља основу сликаркиног проседеа и у слици **Хармонија у црвеном** (1959/60), једном од последњих дела из ове фазе, након чега ће се сликарка окренути фигуративном сликарству.

Сегмент пејзажног сликарства из Збирке Рајка Мамузића, или оног сликарства које на различите начине интерпретира ову тему, пружа увид у најфреквентније уметничке тенденције које су окупирале уметничку сцену у периоду експанзије југословенског сликарства, које је претендовало на модернистичку оријентацију. Пејзаж је уметницима ове генерације пружио слободу развијања различитих поетичких и изражајних могућности. Слично портрету, иницијалне фазе развоја израза уметника, који су обликовали уметничку сцену послератне Југославије, могуће је пратити кроз пејзажна остварења раних педесетих. Слика природе примарно је опредељење у овим, прелудијумским периодима индивидуалних, студиозних тражења. Тема/мотив предела, поред тога што пружа непрегледно обиље могућности за различите ликовне експликације, представља и класични оквир који неки од поменутих уметника нису никада у потпуности напустили. У случајевима ових аутора, пејзаж је послужио као терен погодан за истраживање разноврсних естетичких подстицаја. Такође, он је задовољавао честу потребу уметника да сликом остану на самом рубу предметног света и домена илузионистичког, само у појединим случајевима залазећи у поднебље апстракције. Почевши од средине шездесетих, уочава се општа тежња за напуштањем свих видова реализма у домену пејзажа, а о таквој тежњи на репрезентативан начин сведочи и стилски, поетички и феноменолошки разуђен сам фонд пејзажних слика Мамузићеве Збирке: од поетског реализма и асоцијативних пројекција предела, преко симболичких и метафизичких израза унутрашњих превирања, до повода за игру самих знакова и предочавања стварности сликарске материје у оквиру лирске апстракције и енформела. Пејзаж је једна од најчешћих тема сликарства Мамузићеве колекције и заузима посебно место у уметности те, не тако давно, минуле епохе.

³³² Ј. Денегри, „Сликарство и судбина у знаку непростајања, на други начин“, у: *Косара Бокшан – 50 година стваралаштва* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 2001, 8.

С ону страну стварности

„Глобална уметничка ситуација шездесетих означава се у тада уведеној критичкој терминологији као ситуација *после енформела* [...], а сам тај термин дугује се називу изложбе „Oltre l’informale“ [која је] одржана јула 1963. у Сан Марину, када и где су били јасно зацртани токови отварања постенформелних усмерења [...] као што су нео-дада, поп-арт (амерички и британски), нови реализам, нова и наративна фигурација на плану обнове употребе предмета и предметне представе, с једне, односно нова апстракција – минимална уметност, неоконструктивизам, програмирана уметност, оптичка, кинетичка и луминокинетичка уметност на плану обнове чисте пластичке форме и њених структура, с друге стране.“³³³ Европска уметност шездесетих година доноси мноштво социјално ангажованих праваца у уметности – хепенинг, нови реализам, нову фигурацију. Код нас, пак, другу половину шесте деценије обележио је почетак деловања групе „Медиала“³³⁴ и уметничке групације окупљене око сликарства енформела, као и последња изложба „Децембарске групе“ 1960. године. На размеђи педесетих и шездесетих година прошлог века, поред појава као што су „Медиала“ и сликарство енформела – постоји низ уметника средње генерације, углавном појединаца окупљених око „Децембарске“ или „Београдске групе“, који су још од почетка шесте деценије започели обликовање сопственог израза у сфери отклона од света реалног,³³⁵ опредељујући се за шире схваћен концепт фигурације као полазне основе у грађењу имагинарних светова. Иако импулси који утичу на ово стваралаштво (актуелно током шесте и седме деценије) потичу из периода историјских авангарди двадесетих и тридесетих, оно не успоставља изричите и јасне везе са њиховим тадашњим манифестацијама на нашем тлу.

Тако, опус сликара Милана Поповића не настаје под утицајем предратне поетике београдских надреалиста (Ване Живадиновић Бор, Марко Ристић), већ

³³³ J. Denegri, „Modernizam šezdesetih: kraj enformela, obnova predstave i obnova forme“, у: *Srpska umetnost 1950–2000. Šezdesete*, Orion Art, Beograd 2013, 9.

³³⁴ Види: L. Trifunović, *Enformel u Beogradu* [каталог изложбе], Уметнички павилјон Сјета Зузорић, Београд 1982; В. Круљац, *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века* [докторска дисертација одбрањена 2015. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис].

³³⁵ С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009, 108.

следи искуства блиска Салвадору Далију (Salvador Dalí) и „натуралистичком надреализму“.³³⁶ С друге стране, у делима Ксеније Дивјак и, у мањој мери, у случају Александра Луковића, очигледни су елементи који указују на утицаје „магијског реализма“ и Де Кириковог (Giorgio de Chirico) „pittura metafisica“. Стога је донекле и разумљиво што ова сликарска оријентација, инспирисана начелима и елементима магијског реализма, метафизичког и надреалистичког сликарства, у тадашњој критици не домашује оне размере афинитета и елитистичког положаја који заузима непредстављачко, асоцијативно-апстрактно високомодернистичко сликарство *социјалистичког естетизма*: „Као да је присуство 'фигуре' и потпуно херметичних, метафизичких, некада чак и криптичних, интимних садржаја и наратива, збуњивало услед прегалаштва ка 'апстракцији' и 'пуризму' београдске уметничке сцене позних педесетих и шездесетих година.“³³⁷

Паралелно с догађајима који су обликовали уметничку сцену – разилажење чланова „Децембарске групе“ (који су, свако на свој начин, наставили развој сопственог израза и континуитет излагања и присуства на уметничкој сцени) и уплив тензија у схватању уметности које су изродиле појаву енформела и „Медиале“ – сликарство надреалистичког, метафизичког и ониричног духа, иако мање конзумирано и сматрано само фасетом у мозаику широке уметничке сцене, далеко од њеног центра, развијало се у довољној мери и са успехом, те се није могло занемарити ни у време настајања, нити у данашње време.

Ради се о самосвојним ауторским личностима које су на крајње индивидуалан и самосталан начин креирале своје поетике – Ксенија Дивјак, Стеван Максимовић, Милан Поповић, Лазар Вујаклија или Александар Луковић. Њихова дела која је Рајко Мамузић укључио у своју колекцију, на репрезентативан начин показују да се ова „обнова“ фигурације (она постоји и пре, развија се паралелно са асоцијативним и апстрактним изразом, а у случајевима као код Стевана Максимовића, јавља се као позна зрела фаза) може представити као градња имагинарних светова посредством трију

³³⁶ М. Б. Протић, „Српски надреализам и сликарство“, у: *Српско сликарство XX века*, књ. I, Полит, Београд 1970, 292.

³³⁷ L. Merenik, „Magije hodočašća: Ksenija Divjak i Milena Pavlović Barilli“, у: L. Merenik (ур.), *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Institut Servantes, Beograd 2006, 46–47.

(комплементарних) слојева: *фантастичног, чудесног и метафоричког*. Мотивску и визуелну основу ове класификације представља значајна и често превиђана граница између органски сродних елемената фантастичног и чудесног. Она се најделотворније може објаснити књижевно-теоријском тезом Цветана Тодорова – применљивом и на сликарско стваралаштво – према којој се елемент *фантастичног* јавља када текст – или, у овом случају, представа, сликарски наратив – „приморава посматрача да... буде неодлучан између природног и натприродног објашњења догађаја о којима се говори“.³³⁸ Сходно томе, *фантастично* заузима простор који раздваја „чудно“ од „чудесног“, односно „заузима време те неизвесности“³³⁹, док у случају да „читалац/гледалац одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би (та) појава могла бити објашњена, улазимо у жанр *чудесног*“.³⁴⁰ У трећем од наведених слојева преовлађује *метафора*, стилска фигура која се начелно може дефинисати као „било које померање од дословног према фигуративном (пренесеном) смислу“;³⁴¹ или, како – са становишта визуелних медија упутније – образлажу Огден (Charles Kay Ogden) и Ричардс (Ivor Armstrong Richards): „употреба једног означитеља за скуп ствари међу којима постоји одређени однос, да би се олакшало уочавање аналогног односа који постоји у некој другој скупини ствари.“³⁴²

Светови фантастичног: Ксенија Дивјак, Милан Поповић, Стеван Максимовић

Педесетих година опусом Ксеније Дивјак доминирају мртве природе и аутопортрети – на изложби која је обележила оснивање „Београдске групе“ крајем 1958. године, сликарка се представила са четири слике овог жанра – **Шкољке, Аутопортре, Бик, Нарови**.³⁴³ Ипак, до краја шесте деценије настала су дела која усвајају другачији тематско-мотивски концепт и демонстрирају интересовање за митолошко, фантастично и ониричко. Без обзира да ли сликарка

³³⁸ Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд 1987, 37.

³³⁹ *Исто*, 29.

³⁴⁰ *Исто*, 46.

³⁴¹ Р. Ricoeur, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, Routledge, London 2004, 222 [прев аут.].

³⁴² С. К. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1923, према: Z. Škreb, D. Živković (ур.), *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985, 422 [прев аут.].

³⁴³ *Београдска група* [каталог], Галерија музеја примењених уметности, Београд 1958.

компонује акт, митолошку сцену или допојасну фигуру, фигурација у делу Ксеније Дивјак постаје неодвојива од фантастичне атмосфере, као у слици **Младићи са змајевима од папира** (1959).³⁴⁴ Отклон од портрета блиског реализму већ на овој слици постаје очигледан, а наивистичка физиономија лица и лутколика тела, у тешким сеновитим композицијама, више загонетају него што представљају. Свођење у правцу регресије ка детињем читава се у поетици Ксеније Дивјак и у физичком и психолошком смислу.³⁴⁵ Зачудан је контраст папирне играчке са нагим фигурама, тамним колоритом, тихом и неспокојном атмосфером – скуп тих елемената сугерише децју наивност која није случајна. Слика се у седмој деценији посвећује овој поетици и раду на сликама које излаже фебруара 1964. године, а у каталогу ове изложбе оцену је дао Рајко Мамузић: „Та оплемењена људска лица, помало комична у својој доброћудности и наивности, неоптерећена злим слутњама, јасно говоре да срце овога уметника никада није било затворено за све њихове радости и болове од којих се не пада и умире без даха.“³⁴⁶ Фигуре које сликарка осмишљава могу бити део њене уобразиље, али ако се овај фантазмагорични опус, који је стваран више деценија, сагледа у целости, запажа се да је фигурама-луткама често додељена конкретна улога или идентитет детерминисан хаљином, костимом, или већ неким видом одеће. Њени Панови, дечаци и безимене фигуре у многим делима су мултипликовани, али и једнако обучени у одору која на тај начин добија улогу униформе. Такав закључак може се применити и на актове – дечаци су у оквиру једне композиције или наги или обучени, те се мултипликовање фигура/близанаца на тај начин подвлачи. Нагом телу недостаје путеност, огољеност или прозачност у сликању људске коже, па се тиме ствара утисак да је у питању још један тип одела, а истовремено се интензивира наивистички сентимент и детињи доживљај акта.

Сликаство акта код Ксеније Дивјак понавља сличне карактеристике, као у **Полуакту** (1964), слици коју је Рајко Мамузић прикључио својој Збирци након изложбе слика из исте године, о којима је писао у предговору за каталог. Ово

³⁴⁴ Слика је репродукована у: С. Јовановић, М. Павловић, *Ксенија Дивјак 1924–1995* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1996.

³⁴⁵ М. Павловић, „Предреч за сликарство Ксеније Дивјак“, *Књижевна реч*, Београд, децембар 1977.

³⁴⁶ R. Mamuzić, *Ksenija Divjak* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1964, [без пагинације].

„тело утопљенице, а не заводнице“³⁴⁷, униформисано у допојасну плахту, са обавезном покривеном главом и, код Дивјакове честим, реквизитом у виду звекира или сличног инструмента, даје јој идентитет актера у поетици „магичног театра“. Машта посматрача допуњује недостајуће чињенице, а подстакнута је величином прозора и видиком испуњеним небом. У мисао долази Де Кириков празан антички трг, и унутрашњост античког храма у коме обитава скулптура. „Архитектура с класичним украсима, искривљене перспективе и необични призори налик сну; сучељавање неспојивих предмета (бисте, банане, возови), и изнад свега, узнемирујућа атмосфера мистерије“ имају за циљ да се „превазиђе физички изглед, спољашњост стварности и створи атмосфера која црпи необичност из обичног“.³⁴⁸ Актови Ксеније Дивјак – прикази „жене-девојчице“ моделовани сфуматом су „самоупућујући, као веома усамљеничко тражење, уз помоћ аутопортрета-дублера, метафизичког двојника који омогућава *измештање*“.³⁴⁹ Ако се посматрају наге фигуре у појединачним и групним композицијама Дивјакове, ова измештеност се може повезати са удаљавањем од сликања путеног, чулног акта. Костимирани карневал романског поднебља представља инспирацију за групу допојасних фигуралних композиција, као што је **Мађионичар** (1968). „Та пантомима романтичних травестија и чаролија снова зачињена је скоро неосетним зрном ироније кроз уозбиљавање.“³⁵⁰

Дело **Олуја** (1962), приказано на изложби у Салону модерне галерије у Београду, представља пример групне композиције и веома успешног покушаја. Вихор буре читава се у хитрим и широким потезима и бојеним контрастима, док је атмосфера неминовног усуда и страшне судбине у супротности са посматрачевим непознавањем како наратива, тако и идентитета насликане групе монаха. Слика из исте године која представља подједнако монументално остварење вишефигуралне представе налази се у Збирци Рајка Мамузића – и такође се може доживети као илустрација бајке, сна или мита. Дело **Композиција** (1962) истиче сликаркину посвећеност класичном сликарству – на

³⁴⁷ М. Комненић, „Ксенија Дивјак на вилинској стази“, у: *Ксенија Дивјак – избор из опуса* [каталог изложбе], Модерна галерија, Ваљево 1995, 8.

³⁴⁸ А. Dempsey, „Pittura Metafisica“, у: *Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, London 2002, 109–110 [прев. аут.].

³⁴⁹ L. Merenik, „Magije hodočašća: Ksenija Divjak i Milena Pavlović Barilli“, у: L. Merenik (ур.), *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Institut Servantes, Beograd 2006, 52.

³⁵⁰ М. Стевановић, *Ксенија Дивјак* [каталог изложбе], Галерија Културног центра, Београд 1970.

њој су представљене светле, једре, светлошћу моделоване фигуре које евоцирају фантастичну радњу античког мита. Ово платно, статично и стишано попут сликаркиних мртвих природа, са сличним колоритом – а чак и са малом скицом једне такве светлוצаве мртве природе у углу композиције. Оно евоцира „њене мртве природе са биљурним стаклима која мистично светлוצају неком унутарњом светлошћу“, а насликани ликови, попут њених аутопортрета „ништа мање не живе животом скривене интимае, животом неке чулне контемплације која извире из истовремености осећања према свету живе и неживе природе...“³⁵¹ Корак уназад ка класичним узорима је вишеслојан, и не одузима од „модерности“ исказа: сновита атмосфера која се повезује са Де Кириком и надреалистичком топографијом – античким храмом или скулптуром – поново се читава у моделованим, крутим фигурама налик на статуе. Тензија коју стварају мирне фигуре које не одају утисак међусобне интеракције и обитавају у тихој „настањеној дубини,“³⁵² условљава неухватљив али тескобан осећај мирноће, који ће се сваког тренутка прекинути. Управо та противречност – између конкретне и стварне иконографије излета и стварности блиског шумског амбијента с једне, и митолошког костима (копља, тоге, обнаженост), као и стилизоване фигуре с друге стране – представља „простор неизвесности“ који указује на фантастично. Узори медитеранске уметности – Де Кирико, Гоја (Francisco Jose de Goya у Lucientes), Зурбаран (Francisco de Zurbarán) – и наслеђа медитеранских земаља се преплићу и интензивирају кроз овакве метафоричко-фантастичне сцене, а „места ходочашћа и ’магије места““, као и у другим сликаркиним остварењима „постају фиксне тачке личне митологије – као места рођења и места препорода.“³⁵³ При томе, палета боја умирује нелагоду напете атмосфере, а светлוצавост завршних акцената доприноси магији призора. Контраст класицистичких фигура у мрачној шуми, као и псеудо-антички наратив подсећа на још један класичан узор: Дореов (Paul Gustave Doré) илустративни приказ бројних сцена из Дантеове (Dante Alighieri) *Божанствене комедије*, који

³⁵¹ Д. Ђорђевић, „Ксенија Дивјак – искрен и аутентичан уметник“, у: Д. Ђорђевић, *Сликарство поетске фигурације*, Слио, Београд 1996, 75.

³⁵² М. Carra, „Dorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico)“, одломак из књиге *Metaphysical art*, Thames and Hudson, New York, 1971, објављено у: *Likovne sveske*, 5–6, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1996, 63–68.

³⁵³ L. Merenik, „Magije hodočašća: Ksenija Divjak i Milena Pavlović Barilli“, у: L. Merenik (ур.), *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Institut Servantes, Beograd 2006, 49.

карактерише антитетички спој класичних, микеланђеловских фигура, смештених у кошмарни пејзаж у стилу северњачке традиције.³⁵⁴ Најконкретнији и дословни слој ове анализе представља компарација са Манеовом (Édouard Manet) сликом **Доручак на трави** (1863), што је најочигледније у компоновању два плана – предњи са седећим и полулежећим фигурама окупљеним око излетничког obroka, и други са фигуром уоквиреном шумским пејзажом. Неке од главних карактеристика Манеове слике, које су биле неуобичајене за сликарство у времену када је настала у тој мери да је дело одбијено од стране жирија париског Салона 1863. године – присутне су и у слици Ксеније Дивјак: наге фигуре обасуте бледом, надреалном светлошћу, погледа упереног у посматрача, лежерно седе/обедују у предњем плану, док се у позадини примећују обриси фигуре – дистанциране од главне сцене – која се купа. Ипак, контрасте који код Манеа указују на социјалне разлике између мушког и женског пола, као и родне неједнакости – одевеност и обнаженост, белина женске пути и тамна одећа мушкараца, као и најскандалознији елемент слике – непоколебљиви поглед наге жене који је сматран раскаланим позивом куртизане у свет чулних уживања – Дивјакова превиђа у својој слици.³⁵⁵ Њене су фигуре андрогине, укочене, лутколике „огромне ларве, без женствености“³⁵⁶, и једнако су полно издиференциране, као што су то и актови, дечаци, Панови, Арлекини, коњаници. Уместо протагонисте, Дивјакова анимира архетипове првобитног човека; Јакоб Беме (Jacob Böhme), мистик из 17. века, сматрао је да је тај, првобитни човек, „Ур-Адам“, представљао андрогину фигуру: „...он је био и мушкарац и жена у исто време, сасвим чист у размножавању...“³⁵⁷

Милан Поповић је својим стваралаштвом током шесте и седме деценије на аутономан начин обновио афинитет ка надреалистичком сликарству, на поетичким премисама фигурације, које се умногоме разликују од преокупација и метода међуратног круга београдских надреалиста. Чак и дело Ноја Живановића,

³⁵⁴ A. Audeh, *Gustave Doré*, <http://www.worldofdante.org/images/gallerytitle.gif>, (приступљено 21. августа 2017).

³⁵⁵ G. Néret, *Édouard Manet (1832–1883) – The First of the Moderns*, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2003, 30–32; P. H. Tucker, *Manet's Le déjeuner sur l'herbe*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1998, 5–14.

³⁵⁶ М. Комненић, „Ксенија Дивјак на вилинској стази“, у: *Ксенија Дивјак – избор из опуса* [каталог изложбе], Модерна галерија, Ваљево 1995, 8.

³⁵⁷ J. Böhme, „Vom dreifachen Leben“, Amsterdam, 1682, према: A. Roob, *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2006, 149 [прев. аут.].

које, према Јеши Денегрију следи „далијевски модел сликарског и симболичког надреализма“,³⁵⁸ није оставило дубљег утицаја на Поповићев ауторски проседе. Успостављајући дисконтинуитет у односу на домаћа надреалистичка искуства, Поповић стоји по страни и од актуелних токова свог доба, креирајући поетички свет створен од чинилаца у потпуности супротних актуелном лиризму или апстракцији. Чињеница да није имао узоре у уметности, нити је прихватао улогу сликара надреализма, више рефлектује стварност његовог школовања ван Академије ликовних уметности³⁵⁹ и самопоузданост као последицу тешких и оскудних животних околности, него крајњу формалну и типолошку оцену његовог дела. На сликама које приказује на првој самосталној изложби 1956. године у Галерији Графички колектив, Поповић елементе постојеће у реалном свету, преображава, ревалуира, маскира, повинује себи и премешта у надреалну димензију, као што и надреалистички сликари „стварају хаотичан, халуцинантан свет из снова који је предочен са прецизним реализмом: фантастичне перспективе у којима је спојено оно неспојиво...“³⁶⁰ Његова повучена природа, мањак амбиције да се приклони водећим уметничким круговима, запослење које му је обезбеђивало скроман живот и неопходан приход да би преживео, али и одузимало од времена посвећеног сликарству,³⁶¹ као и неочекивана смрт у средњем добу, фактори су који су додатно скрајнули утисак о његовом раду: „У свом тешком, особењачком и бунтовном животу био је као уметник доследан својим сликарским идејама, а као човек достојанствен, односећи се саркастично како према конвенционалним сликарским идејама тако и према помодарству у уметности“.³⁶² С друге стране, јединствени, мрачан, непоколебљиво иронични и

³⁵⁸ J. Denegri, „Beogradski nadrealizam: izvan ili unutar 'druge linije'?,“ у: *Modernizam / avagarda: ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama na jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 256.

³⁵⁹ Школовање је започео 1931. године у београдској Уметничкој школи код Бете Вукановић и Љубе Ивановића, а наставио у класи Петра Добровића; у једном периоду је добио подршку за наставак учења од Боре Баруха. Након више година сиромаштва и неизвесности, после рата се запослио. Иако без уметничког педигреа и дипломе, постао је члан УЛУС-а 1954. године; Према: В. Кukić, „Робунјени човек – Izložbe: Milan Popović – u rasponima metafizike i nadrealizma“, *Vreme*, бр. 779, Beograd, 8. децембар, 2005; З. Вучинић, *Милан Поповић – Између метафизике и надреализма* [каталог изложбе], Продајна галерија „Београд“, Београд 2007.

³⁶⁰ W. Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, Vol. I, Lund Humphries, London 1965, 191 [прев. аут.].

³⁶¹ Поповић је радио у Управи за гробља и сахране, у Опсерваторији и као цртач и препарататор на Медицинском факултету, према: В. Кukić, „Робунјени човек – Izložbe: Milan Popović – u rasponima metafizike i nadrealizma“, *Vreme*, бр. 779, Beograd, 8. децембар, 2005.

³⁶² В. Кukić, *исто*.

пародирању подложен свет који је креирао, пун огољених ружноћа и исмејаних истина је, заправо, гласније одјекнуо, премда је после одјека за Поповићем остао мук, скоро исто онако сабластан као и његова насликана виртуелна стварност.

Сликом **Монструм универзалис** (1956) Поповић поставља иконографски систем свог стваралаштва као темељ фантастичне фигурације, који подразумева човеколику појаву – извор свих непремостивих страхова, агресије и апсурда, као и предмет визионарске филозофске контемплације. Бионичка фигура из „стимпанк“ ере, која носи до крајности анахроничан и несврсисходан цилиндар на глави и „хамлетовски“³⁶³ огртач, седи у механичкој столици окруженој насумичним помагалима „модерног“ човека, док позадину затвара зид од металних плоча у једнакој мери „склепан“ као и протагонист. Бескорисну наду у корисност апсурдне визије нуди обрис цртежа урбаног хоризонта западне цивилизације, која се може, посматрано кроз призму Поповићевог критичког поимања, схватити и као узрок роботизованог стања: „Крајем двадесетог века, у нашем времену, митском времену, сви смо ми химере, измишљени и склопљени хибриди машине и организма – укратко, ми смо киборзи.“³⁶⁴ Поповић склапа фигуру као што доктор Франкенштајн склапа монструма, само је **Монструм универзалис** мање хуман; поред видљивих жица и шавова, Поповићев хуманоид има и органске и отворено машинске елементе. „За разлику од надања Франкештајновог чудовишта, киборг не очекује да ће га отац спасити поновним стварањем Врта; то јест, склапањем хетеросексуалног парњака помоћу којег ће постићи целовитост, у граду и космосу... Киборг не би препознао Еден; он није начињен од блата и не може ни да сања о повратку у прашину.“³⁶⁵ Иако слика хладне, металне и одбојне елементе, Поповић осваја детаљем који евоцира блиско, смешно, питомо, а контраст доприноси надреалистичкој атмосфери, која је дистанцирана од времена и простора. Тако варјача у крилу човека-робота постаје зрно наде које умањује анксиозну неизвесност и допушта смех над карикатуром. Кухињски прибор, метла, варјача, поново се појављују на платну **Сувишан човек** (1961), као и **Cultus familis** (1958), које предочава, хотимичном незграпношћу, питому, насмејану домаћицу исте врсте: њена

³⁶³ М. Б. Протић, „Октобарске изложбе“, *НИИ*, Београд, 28. октобар 1956.

³⁶⁴ D. Haraway, „A Cyborg Manifesto“, у: D. Bell, B. M. Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, London 2000, 292 [прев. ауг.].

³⁶⁵ *Исто*, 293.

роботизованост је појачана измештеношћу монтираних фрагмената. Колаж иронично-хуморних тонова – заклани петао, зидни сат са рибом (а не птичицом), шерпе и кашике – евоцира цинични, надреалистички парадокс, али и „далијевску“ тему часовника.

Платно **Анатомија** (1960), је дело које сведочи о сликаревом поетичком померању које је наступило шездесетих година, а унутар којег је истакнут топлији приказ људског бића; оно више није само механичка љуштурса састављена од жица и костију, мада је домен сликане реалности и даље дистопијски, а човек-чудовишна лутка и даље сведочи о усуду времена. У ониричној атмосфери, тачније кошмарном амбијенту, композицијом доминира група људи окупљена око лежећег мртваца на столу за сецирање. Плаво позађе које омеђује собу испуњено је хладноћом која асоцира на паучину. Све указује на то да је представа, заправо, приказ кошмара „пацијента“, који делује као да је жив, а окружен је конзилијумом авети: главни хирург је научно-фантастични маг, а до њега су гусар са повезом на оку, витез са шлемом, киборг са главом у облику ваљка. То су уобичајени актери из Поповићевог асортимана: „...У космичком простору и између звезда, ређао је људске трупове, скелете, шнајдерске лутке, чељусти, старе галије, змајеве, точкове и шрафове, неке просте машине и алатке, копља и заставе, зодијачке знаке...“³⁶⁶, који су увек ту да одиграју улогу у метафоричкој констелацији у коју посматрач треба да проникне, уз помоћ криптичног назива дела. Код слике **Анатомија** узор је јасан – поређење са Рембрантом (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, **Час анатомије др Николаса Тулпа**, 1632), али обавезан је иронични обрт: код Рембранта је мртавац окружен угледним грађанима, задивљеним напретком науке (чија су имена наведена на листу у позадини); овде је час јавне аутопсије парадигма кошмара – и безимених чудовишта која харангирају у њему – као симбола друштва које разара појединца. Такође, док је **Час анатомије др Николаса Тулпа** скуп портрета личности и свечани спомен њиховом доприносу заједници, акрепи у делу **Анатомија** као да присуствују иницијацији тајног друштва езотеричног учења, или тајном ритуалу који ће довести до сазнања о мистичној, метафизичкој, али стравичној доктрини. Ритуал је, иако цивилизованији и

³⁶⁶ Л. Трифуновић, „Милан Поповић“ у: *Од импресионизма до енформела – студије и чланци о уметности*, Нолит, Београд 1982, 73.

научни, кључни део и Рембрантове представе: „Идеја Богом дате душе је увек била присутна у оваквим аутопсијским приликама, које су имале церемонијални и религиозни карактер“.³⁶⁷ Сам Поповић је сматрао да његово сликарство нема директне повезаности са надреализмом, те да је оно сума његових истраживања „снова, дакле подсвесног, са чиме је уметност иначе у вези.“³⁶⁸ Тврдио је: „Пре свега нисам надреалиста, нити признајем било какав -изам који су измислили. [...] Моје слике немају никакав програм; уколико се жели наћи у томе нека повезаност, мој рад је производ утицаја науке, дакле науке и уметности заједно...“³⁶⁹ Порука, једнако универзална и интимистичка, коју Поповић сматра да је нужно пренети, спаја архаичност и наративност – карактеристичне за историјске авангардисте – са научним, математичким цртежом који не интерпретира, већ прилежно бележи, евидентира и сведочи о болним предосећањима данашњице.

Третман редукције представљачког ће код **Стевана Максимовића**, почевши од краја шездесетих година, изнедрити нове тематске оквири, где он коначно одлучније напушта поетски однос према мотиву. Сликарством шездесетих доминирају слике као што је **Стари сат** (1966) и **Дон Кихот** (1969), лирско-егзистенцијалног подтекста, које деконструишу мотив и стапају га са плошном фасетираном фасадом; слике седамдесетих година су монументална платна, у многим случајевима у виду триптиха, неофантастичног и магичног сликарског проседеа – призори који повезују стварност, снове и кошмаре. Егзистенцијалистичко у интерпретацији митолошких, фантастичних или онирично-интимистичких мотива, до сада је виђено у надреалистичким елементима Максимовићеве сценографије; ова дела представљају ново тумачење синтезе досадашњих искустава разградње стварног света, али кроз интересовање за универзалне теме. Дело **Уметник и модел** (1970), временом настанка, као и програмским и значењским карактером, означава прекретницу између сликарства седме и осме деценије. Оно, с једне стране, укључује надреалистички

³⁶⁷ „Rembrandt: The Anatomy Lesson of Dr Tulp – Surgeons lay the human being bare“, у: R. M. Hagen, R. Hagen, *What Great Paintings Say*, Vol. 2, Taschen, Köln-London-Los Angeles 2003, 239 [прев. аут.].

³⁶⁸ В. Кукић, „Побунјени човек – Изложбе: Milan Popović – u rasponima metafizike i nadrealizma“, *Vreme*, бр. 779, Београд, 8. децембар, 2005.

³⁶⁹ З. Вучинић, *Милан Поповић – Између метафизике и надреализма* [каталог изложбе], Продајна галерија „Београд“, Београд 2007, 61.

импулс – призор призива догађај из сликареве подсвести (платно као удвојено огледало), а с друге, осетно снажнији утицај магијског реализма, због интересовања за, како се каже поводом Магрита (René Magritte) „питања о стварности самог представљања, за предочавање супротности између стварног и фиктивног простора.“³⁷⁰ Фигура *mise en abyme*, појава где слика садржи своју умањену копију – овде не сасвим идентичну (две женске фигуре су погледа окренутих на супротне стране) – обликована је на трагу Магритових игара с простором, највише попут слике **Опасне везе** (1935), у којој се, како каже Мишел Фуко (Michel Foucault), између насликаног лика, његовог одраза у огледалу и сенке на зиду, „клижу успоредбе без оријентира и упоришта; пријенос без почетка и ослонца.“³⁷¹

Вечност чудесног: Лазар Вујаклија

Књиговезац неформалног сликарског образовања, развио је јединствени и препознатљиви, самоуки сликарски језик који је народну симболику интерполирао у модернистичку слику, градећи поетику чудесног света која у једнакој мери приповеда и самодовољно констатује. Спојивши древну историју народних споменика и рукотворина са аутентичним репертоаром репетитивних и варирајућих симбола, Лазар Вујаклија је створио слојевити свет унутар слике који успоставља зачудне односе унапред идентификованих мотива. Његове слике и графике (као и таписерије, насловнице књига и илустрације) спајају религиозни и пагански ритуал у јукстапозиционираним композицијама, које пројектују, с једне стране, стабилност става и недвосмисленост веровања карактеристичне за примитивнијег човека и једноставнији живот: жртва која се принесе божанству залог је за будућност. На тај свет Вујаклија надограђује чудесни наратив, репрезентативан и свечан у својој статичности, лирски и поетичан у стилизацији и декоративности, као у слици **Чежња** (1964). „Његова уметност је од друге лозе, – симболичке, магијске, мистичне, која не живи зато да би се ликовно организовала већ да нешто каже, да постави загонетку,

³⁷⁰ A. Dempsey, „Magic Realism“, у: *Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, London 2002, 162 [прев. аут.].

³⁷¹ М. Foucault, „Ovo nije lula“ у: N. Mišćević, M. Zinaić (прир.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1982, 309.

питалицу, да истину претвори у легенду, дан у ноћ, јаву у сан.³⁷² Израз Лазара Вујаклије је уобличаван поступно, ван директних утицаја Академије,³⁷³ али у кругу уметника окупљених око Графичког колектива (где први пут излаже графике 1952. године). Елементи ведрине, наивности, али и чврстог обрису измаштаних фигура представљају својеврстан ехо Мироових (Joan Miró i Ferrà) дела (**Лето**, 1938). Литографија из Збирке Рајка Мамузића **Девојка са голубом** (1959) инкорпорира исте симболе и њихове односе као и рана Вујаклијина графика **Поздрав сунцу** (1954), где је фигура у ставу „оранте“ приказана испод светлеће кружнице сунца, слично Мироовом делу **Жена пред сунцем** (1950); али док је Мироова фигура надреалистичка и припада свету ноћи, код Вујаклије је јасно да је поздрав упућен излазећем сунцу које обележава нови дан. „Ведрина његова не би се могла дефинисати као безбрижна радост, него као резултат решених психолошких проблема у ликовној форми.“³⁷⁴

Сунце као извор живота и голуб као симбол мира, као и тотемизација људске фигуре указују на вишеслојност утицаја, познавање архаичне симболике и архетипова. „Вујаклија уме да уведе у свет исконских облика, у живот исплетен од симбола, да врати до средњовековних споменика чија је суштина у оном елегичном надгробном запису...“³⁷⁵ У литографији **Песма животу**,³⁷⁶ тотеми, птица, месец и небо су варијанти као и другде, али мултипликација фигура доприноси наративности. Хор који песмом слави магију живота припада ритуалној представи неке племенске свечаности посвећене (представљеном) Сунцу, док су сведи (фигуре са ореолима) и сами преобращени у сунца. Ипак, упркос разним утицајима богумилских надгробних споменика – стећака, народних рукотворина и примитивне уметности – израз Лазара Вујаклије остаје далеко од било каквих манира наивног и наивистичког: ликовни језик који

³⁷² L. Trifunović, *Lazar Vujaklija* [каталог изложбе], Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd 1966, [без пагинације].

³⁷³ Уметник је имао неформално уметничко школовање: пре Другог светског рата је похађао Графичку индустријску школу у Београду, књиговезачки смер, као и сликарски течај у школи Петра Добровића у периоду од 1936. до 1938. године. Године 1952, након прве самосталне изложбе, наступа с групом „Самостални“, а 1953. постаје члан УЛУС-а; Према: Н. Јовановић, *Лазар Вујаклија, 1914–1995* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1997.

³⁷⁴ А. Челебоновић, *Сликарство Лазара Вујаклије*, у: *Повест о визуелном*, Слио, Београд 1998, 361.

³⁷⁵ L. Trifunović, *Lazar Vujaklija* [каталог изложбе], Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd 1966, [без пагинације].

³⁷⁶ Литографије Лазара Вујаклије које се налазе у збирци Рајка Мамузића су недатиране, сем листа **Девојка са голубом** из 1959. године.

уметник са лакоћом преводи у мноштво техника и материјала (слика, графика, цртеж, таписерија, мурал, мозаик) је зрео у свом модернизму. Тамна контура, плошна композиција и видљива текстура храпавих наноса боје шпахтлом и длетом (имитација ове текстуре се појављује у литографији), као и специфичан тоналитет основних боја, актуелизују дату симболику и стављају је у контекст проблема савременог сликарства.

На платну **Сатир и Нимфа** (1961), груб, сажети језик симбола окупља комплетну иконографију (сцена митолошког подтекста, с ратницима са уздигнутим рукама, у оклопима са шлемовима и роговима) с варијацијама плаве боје (боје вечности). Атмосфера и амбијент чудесног су транспоновани из народног предања помоћу мотива уздигнутих на ниво пикторалних знакова, који се могу идентификовати као „идеограми“³⁷⁷ константног и утврђеног значења: „... Уопштене истине, сазнања и осећаји [се] могу исказати упрошћеним језиком симбола. [...] То су голубови мира и разигране птице, насмејана сунца и раширене руке да загрле свет, детињски пејзажи са кућама у цвећу и јагањцима...“³⁷⁸ Такви „идеограми“, тачније архетипске слике сунца и месеца (небеских тела према којима примитивни човек усклађује сву своју активност), као и детета, голуба, ратника, оружја (симбола мира – благостања и рата – апокалипсе) чине елементе помоћу којих је уметник изаткао домен измештене, аутономне стварности са сопственим законима. Тако и Вујаклија на самосвојан начин доказује Мабијеву (Pierre Mabille) тврдњу да је „чудесно неразлучиво од неких кључних слика“, које „отварају врата колективне осећајности“.³⁷⁹ Тематика ратног знамења и упозорења на усуд који он доноси (**На одру рата**)³⁸⁰, уз дозу загонетног хумора или благе ироније коју носе неке од његових композиција, чине овог аутора клеовски свестраним уметником. Такође, елементи светлог и мрачног које Вујаклија брижљиво узгаја у својој поетици чудесног, као и приказ детињег постављен наспрам злодушног, подсећају на

³⁷⁷ З. Маркуш, „Легат Лазара Вујаклије – чежња за лепотом смисла живота“, у: *Страст и сумња*, Сlio, Београд 2004, 140–141.

³⁷⁸ *Исто*, 140–141.

³⁷⁹ Р. Мабил, *Ogledalo чудесног*, Nolit, Београд 1973, 59.

³⁸⁰ Ова литографија није датирана, али се уље на платну под овим називом појављује у: М. Мареš, *Lazar Vujaklija* [каталог изложбе], Narodni muzej, Vršac 1968, [датирано је у 1965. годину].

речи поменутог узора: „Уметност не репродукује видљиво, она чини видљивим“.³⁸¹

Сценска метафора Александра Луковића

Сликар Александар Луковић Лукијан се, већ након раних поука на студијама Академије ликовних уметности, као и постдипломских студија које је завршио 1952. године,³⁸² определио за фигуративни концепт којим тежи да детерминише измештену димензију стварности, а уз намеру да пренесе универзалну поруку представљену метафоричким „сценама“ у дословном (позоришном) и ликовном смислу. Већ у раној фази стваралаштва, када излаже са групом „Самостални“ 1951. године, и када приређује своју прву самосталну изложбу графика 1953. године,³⁸³ он показује тенденцију ка фигурацији. Самоувереност у сопствено уметничко становиште, Луковић предочава истрајношћу и одлучношћу када је у питању поетички садржај његових дела, који током читавог стваралаштва не одступа од опсесивне теме циркуса и његових актера. Кључно полазиште ове „сценске метафоре“ (у којој је, уз доминацију „циркуса“ као метафизичког простора, укључено и позориште у ширем смислу), јесте домен у коме се сукобљавају ванвременски и универзални проблеми човечанства, усредсређени на један, против хармоније и просперитета усмерен, реметилачки чинилац: само постојање човека, са свим његовим манама и пороцима.

Иако је тема циркуса раније много пута експлоатисана, код Луковића у средишту пажње нису питеорескност, шаренило и сјај циркуске шатре као код Тулуз-Лотрека (Henri de Toulouse-Lautrec, **У циркусу: Кловн**, 1888), Жоржа Сераа (Georges Seurat, **Циркус**, 1891), или Ернста Лудвига Кирхнера (Ernst Ludwig Kirchner, **Јахачица у циркусу**, 1912). Тема је овде само подручје акције, а суштина Луковићеве тежње јесте подривање успостављеног система знакова и

³⁸¹ P. Klee, „Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession'“, у: C. Geelhaar (ed.), *Schriften: Rezensionen und Aufsätze*, DuMont, Cöln 1976, 118 [прев. аут.].

³⁸² Александар Луковић је пре Другог светског рата похађао школу Младена Јосића, а Графичку школу је завршио 1941. године. На Академији ликовних уметности је учио у класи више професора: Ивана Табаковића, Косте Хакмана, Недељка Гвозденовића, Ђорђа Андрејевића Куна.

³⁸³ Изложбом графика 1953. године, овај уметник се први пут представио публици у Галерији Графичког колектива, према: Л. Марковић (ур.), *Александар Луковић Лукијан – слике и графике* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2006.

поретка вредности, то јест усмеравање рефлектора на „закулисне радње“; атмосфером пара-стварности и идејом његов *theatrum mundi* више подсећа на Гојине *Капричосе*. Недовољно циничан, а у највећој мери ироничан, Луковић поставља мотиве и актере у пародичан, смешан, често апсурдан заплет, без почетка и краја, без расплета и одушка. Тензију између непроменљивости универзалних истина и разочарања медиокритетом и нелуцидношћу, он креира сучељавањем кловнова са мотивима као што су кавез, столице, безглаве лутке, чивилуци, паравани, дрвени коњићи, музички инструменти – дакле, сценски реквизити, који су, заједно са људским фигурама, уздигнути на ниво метафоре; на тај начин он бескомпромисно обзнањује спознају себе самог, света и животних истина на огољен начин: „На мојим сликама ништа није реално, али све је истинито.“³⁸⁴ Лукијаново дело је у начелу друштвено ангажовано и не тежи да се допадне. Ипак, оно је сликарски јасно, прецизно и доследно, а на поетичком плану у завидној мери индивидуализовано.

Овај сликар често гради сцену ангажујући сва чула – усамљеност је осетна као заглушујућа бука у многим његовим једнофигуралним композицијама (**Кловн у арени**, 1957, **Говорник II**, 1966, **Циркуска играчица**, 1972), а једна од ређих нефигуралних композиција, **Гардероба у пољу** (1965), представља метафору пустоши, испразности и туге коју за собом оставља савремени човек. Док сликарством седме и осме деценије доминирају клоновима насељене композиције, с приказима непоштених превара и апсурдних геова, у остварењима из педесетих која се налазе у Мамузићевој Збирци постоји потреба за приказом усамљеног актера соло-тачке; он обитава у готово опустелом амбијенту који је репрезент његовог унутрашњег расположења, често употребљеног као метафора за појаве у савременом свету. **Хамлет без публике** (1959), насликан је у стилизованом позоришном костиму, у ставу обраћања „публици“ која је одсутна: дански краљевић је приметно удаљен и од празних трибина и од кодификованог амбијента Шекспирове (William Shakespeare) приче – дворца у трећем плану који асоцира на Елсинор – док празнина, у ствари, заузима највећи део платна. С обзиром на то да се Хамлет сматра за првог интелектуалног трагичног јунака, овај отклон може бити метафора изолованости

³⁸⁴ Речи сликара наводи: Н. Кусовац, *Лукијан – 180 цртежа*, Алта Нова, Београд 2008, 8.

и изгубљености појединца, нарочито интелектуалца данашњице. Иронични тон такве композиције, нерешивост ситуације и дистанцираност протагонисте од сценографије и гледалишта, сугерише нам, такође, да се сама славна трагедија разрушила и изгубила значај. Хамлетова помућеност ума, и/или његово претварање, представљају елементе на основу којих Луковић развија паралелу са Шекспиром, приказујући његовог јунака као део сопственог асортимана „луда“, пајаци, речју фигура које варирају архетип клоуна: „Он је интелегентан, скептичан, окретан, пажљив, опрезан, креативан, мудар и склон предвиђању. Зато он има нешто заједничко са Шекспировим живописним лудима, али, као принц, не мора да носи капу са прапорцима, да пева смешне песме, да игра, или да забавља газду.“³⁸⁵ Овде Луковићев двосмислени приступ добија обрнут смер: док се његов уобичајени поступак састоји у томе да наизглед поштене, моћне и надарене раскринкава, приказујући њихове грехе у пародичној представи (слично Хамлетовој „Мишоловци“), овде се луцидни појединац, околностима доведен до руба здравог разума, приказује као дворска луда, сам у свом помућеном уму. Парадигма усамљености и алузија на стварни свет се ревидира у слици **Портрет Милана Поповића** (1956), на којој је уметник приказан сам, са клоуновским атрибутима, пред празном циркуском шатром: лакоћа са којом се прихвата овакав изглед Поповићеве фигуре подсећа на сазнање о стварности његовог животног пута, испуњеног неизвесностима, одбаченошћу, мањком признања од стране критике и публике, као и његовом истрајношћу у непопуларном стваралаштву. Кроз шаљиву природу портрета који Поповићу позајмљује улогу једног од клоунова, назире се Луковићева способност да стварни контекст (може бити, Поповићево маргинализовано присуство на уметничкој сцени) идентификује, усвоји, а онда извргне руглу.

„Ја, човек и сликар опседнут стојим, муком човека и његовом радошћу, кад живи живот или живот глуми, кад се опире смрти или насмејан умире.“³⁸⁶ У **Забави клоунова** (1959), композицији у којој је клоуновски свет наглашено ограничен и издвојен линијом руба сцене, Луковић приказује двојицу забављача: један од њих дуби на глави, а други се дотерује и „чешља“ ружом (дакле,

³⁸⁵ M. A. Nelson, „Hamlet“, у: V. K. Janik (ed.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998, 232 [прев. аут.].

³⁸⁶ Речи сликара наведене у: *Aleksandar Luković* [каталог изложбе], Mala galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1970.

омиљеним реквизитом којим задовољна публика засипа глумца); интеракција ових елемената дочарава метафору нарцисоидности/изоливаности циркуске сцене или њених „жителя“, њихове затворености у сопствено јалово дотрајавање. На овом платну варирана је још једна карактеристика из претходних остварења – сива празнина уместо публике – што је само додатно истакнут фактор присутан у свим циркуским сликама Александра Луковића – која на метафорички начин исказује став да *публика ни не постоји*: публика је одсутно колективно *ја* – тачније, сам сликар, то јест посматрач, усамљеник у друштву са којим аутор успоставља комуникацију. Парафразирајући познату филозофску изреку „Да ли дрво које пада у шуми производи звук, ако нема никог у близини да га чује?“, Стенли В. Лонгман (Stanley V. Longman) поставља питање које осветљава и Луковићеву метафору: „Ако се представа игра а нико је не гледа, да ли је то и даље представа?“³⁸⁷

Слика **Стари триптихон** (1964) варира већ познате мотиве: позорница, завеса, празан аудиторијум. Централни мотив је параван-реквизит који затвара видик, а на три панела овог предмета су три призора – спаљени град, човек-клоун на вешалима и ужарена лопта над пејзажом: другим речима – призори несреће, смрти и апокалипсе означавају поруке које позоришне трагедије саопштавају публици већ столећима. Паравани за пресвлачење могу представљати и огледала (у којима се огледа стварност у гледалишту), али и више од тога, они су реквизит, копија предмета, преко кога је могуће изразити поругу према старим, конвенционалним позоришним комадима, и према позоришту које је превазиђено, учаурено, и увек нуди исте класике, исте поруке и значења. Овом приликом се „главни предмет“ (конвенционалност, истрошеност), „пројигира на поље споредног предмета“³⁸⁸ (позоришних застора), у намери да се успостави метафорички однос и његов пренесени смисао. Луковић је мрачан и, на сличан начин циничан, у цртежу **Харлекин са луткама** (1970), на којем приказује парадигму покоља – гомилу бачених лутака са искиданим удовима. Једини преживели на сцени-попришту је Арлекин, тип клоуна потекао из комедије дел арте (*commedia dell'arte*). Од деветнаестог века познат као „клоун белог лица“, са типолошки одређеним особинама (наиван,

³⁸⁷ S. V. Longman, *Theatrical Spaces and Dramatic Places: The Reemergence of the Theatre Building in Renaissance*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1996, 10 [прев. аут.].

³⁸⁸ M. Blek, „Metafora“, у: L. Kojen (ур.) *Metafora, figure i značenje*, Prosveta, Beograd 1986, 71.

сентименталан, жртва), настао је од „првобитног тупоглавог Харлекина, увек обмањиваног од стране лукавог Бригеле“.³⁸⁹ Стална и компулзивна анализа људске природе и пукотина у њеној спољашњој глазури су Луковићева вечита преокупација, где се током различитих фаза, у деценијама дугом стваралаштву, мењају само драмски текстови (приче), реквизити, или сценографија, док сликарев „интерес за људе непрестано траје“.³⁹⁰

Премда настају у оквирима изразито индивидуално профилисаних опуса, анализирана остварења фантастичног, чудесног и метафоричког карактера осветљавају једну значајну и у одређеној мери занемарену оријентацију у развоју нашег модерног сликарства – фигурацију усмерену на грађење имагинарних светова. При томе, за разлику од заступника езотеричног и спекулативног „антимодернизма“ „Медиале“, носиоци ове оријентације усвајају тековине историјских авангарди и европског модернизма, уобличавајући на основу њих, читав спектар поетика „оностраног“: од ироничних и заумних кошмара Поповићеве фантастике до магијске атмосфере и псеудо-класичне стилизације Ксеније Дивјак; од раскошне поетике чудесног, коју Лазар Вујаклија ствара на темељу архетипских слика из митова и фолклора, до Луковићеве метафоре о свету као позорници (то јест циркусу) и људској судбини као јаловој и бесмисленој игри кловнова. Због тога се може рећи да такав поетички спектар, барем ако је судити према делима из Мамузићеве збирке, представља не само значајан аспект обнове модерне фигурације код нас у другој половини двадесетог века, него и незаобилазну фазу њеног укупног развоја.

³⁸⁹ A. Forti-Lewis, „Commedia Dell’ Arte”, у: V. K. Janik (ed.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998, 148 [прев. ауг.].

³⁹⁰ М. Јевтић, *Циркус Александра Луковића*, Београдска књига, Београд 2003, 16.

Изван доминантних оквира

Тематски оквири уметности стваране педесетих и шездесетих година условљени су бројним факторима, при чему у појединим тренуцима добијају посебан значај фактори социјално-економског, идеолошког и културолошког порекла. Узевши у обзир да је колекционар Рајко Мамузић у Збирку уврстио велики број аутора различитих концептуално-поетичких приступа уметности, а да је при томе његов лични укус и афинитет утицао на програмску концепцију Збирке, аналитичка подела уметничких дела се често не може увек исцрпети у неколико класичних категорија (жанрови, сличне поетике). Хетерогеност колекције је условила ширу контекстуализацију заступљених дела, као и њихово тумачење у оквиру одређених тематско-идејних димензија. Одабрани приступ је узео у обзир начелне, преовлађујуће појаве које су интерпретиране кроз уметничке поетике, што је резултирало генералним целинама као што су: „Одједи социјалистичке праксе“, „Интимистичка визура“, „Слика жене и импликације женског питања“, „Византија и традиција“, као и „Парафразе књижевних и ликовних мотива“. При томе је извршен покушај да се овакви утицаји ставе у шири контекст, а појаве које су се рефлектовале у уметности ставе у везу са временско-просторним и социолошко-културним факторима који су до њих довели.

Одједи социјалистичке праксе

Социјалистички реализам, који у југословенској уметности представља кратку, али релевантну фазу у токовима развоја модернистичког израза друге половине двадесетог века – а инаугурисан је при формирању нове југословенске државе 1945. године – подразумева проскрибовани модел сликарске поетике који не одступа од крутих идеолошких оквира. У делима насталим у време Другог светског рата, односно Народноослободилачке борбе, ратна уметничка остварења рефлектују појаву социјалистичког реализма само у основним цртама, да би у послератном периоду он добио карактеристике државне уметности и званичне идеологије, те уједно и одговарајућу иконографију која изражава ставове новог друштва, као и репертоар обавезне репрезентативне симболике.

Доктрина социјалистичког реализма је у југословенском и српском миљеу доминирала у раздобљу између 1945. и 1950. године,³⁹¹ а настала је првенствено усвајањем, односно преношењем, совјетског идеолошког модела уметности, који се пре свега темељио на поштовању четири следећа принципа: „народност (оријентација ка обичним људима/народу); идејност (идеолошка садржина), класност (класна тематика) и, наткриљујући све остале, партијност (’задатак образовања радника у духу комунизма’).“³⁹² Конкретна примена ове доктрине омогућена је јер се ослањала на одређене домаће традиције: „Правом клицом југословенског социјалистичког реализма може се сматрати управо струја која је и започела ’сукоб на левици’ у часопису *Стожер*, да би оснивањем групе ’Живот’ 1934, (чији су чланови били Мирко Кујачић, Ђорђе Андрејевић Кун, Драган Бераковић и други) она добила и програмску структуру.“³⁹³ У почетку подстакнута Народноослободилачком борбом и ослобођењем, „једина исправна“ соц-реалистичка догма у потоњим годинама постаје прописана и имплементирана посредством оштре идеолошке критике, која ригидним сугестијама и поетичким правилима не прати, већ претходи стваралачком чину.³⁹⁴ Тако је настало сликарство у коме је доминирало „изједначење слике с предметом, теме са садржајем, садржаја са пропагандном идејом.“³⁹⁵ У случају привилегованих тема соцреалистичког сликарства издвајају се двојица заступника: Ђорђе Андрејевић Кун и Божа Илић (остали истакнути следбеници овог ликовног израза су Пиво Караматијевић, Бранко Шотра, Ђурђе Теодоровић). „Док су критичари препознали Куна као сликара који је поставио стандарде за визуелно приказивање Народноослободилачке борбе, као прве велике теме југословенског социјалистичког реализма, Илић је слављен као сликар који је поставио парадигму за визуелно приказивање друге велике теме, реконструкције и индустријализације земље.“³⁹⁶ Илићева најпознатија слика, **Сондирање терена на Новом Београду** (1948) означена је као „икона српског

³⁹¹ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 354.

³⁹² I. Chilvers, J. Graves-Smith, „Socialist realism“, у: I. Chilvers (ed.), *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2009, 665.

³⁹³ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001, 22–23.

³⁹⁴ J. Denegri, „Socijalistički realizam“, у: *Pedsete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993, 20–29.

³⁹⁵ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд, књ. II, 1970, 363.

³⁹⁶ B. Jakovljević, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016, 47.

социјалистичког реализма,³⁹⁷ а сам сликар је „за кратко време био подигнут на пиједестал првог уметника по мерилу идеологије која је са врстом уметности какву је он радио желела да се поистовети.“³⁹⁸ Детаљнији валери пропагандистичке симболике овог дела се читавају у констатацији: „Вертикална оса справе за сондирање дели план слике на две половине, а у свакој од њих се налази троје плус двоје младих радника, симболизујући два Петогодишња плана.“³⁹⁹ Поред тврдог језгра социјалистичког реализма које су чинили Илић и Кун, на уметничкој сцени је присутно мноштво уметника који су у једном интервалу своју тематику прилагодили захтевима владајуће идеологије, „било да су формално усвајали нову тематику, било да су с малим изменама остајали у оквирима старих концепција“.⁴⁰⁰

Цртежи који интерпретирају соц-реалистичке теме аутора из збирке Рајка Мамузића, иако малобројни, у начелу се тичу двеју истакнутих тема овог периода – *партизанских тема* и *тематике обнове и изградње земље*. Ратни цртежи из збирке представљају сведочанство о времену страховитих неизвесности, опасности и превирања у коме је читава једна генерација одрасла и обликовала се. Уметници тога времена су учествовали у рату, многи од њих су изгубили животе у ратним операцијама, док је на друге искуство доживљених страха оставило доживотни утицај. Неки су индиректно учествовали у борби, ратујући у другачијој бици – оној пропагандној, која се водила ван прве линије борбеног фронта и паралелно са њом.⁴⁰¹ За сликарство није било основних услова, те је примат преузела техника цртежа оловком, или евентуално кредом, угљеном, пастелом, тушем: „Кад је у питању цртеж, и у најтежим околностима може се из руксака извући бележница и у њу оловком или пером, за неколико тренутака предаха, унети оно што се непосредно опазило и доживело.“⁴⁰² Поред тога, цртежи из рата и раног послератног периода најчешће представљају

³⁹⁷ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001, 31.

³⁹⁸ J. Denegri, „Socijalistički realizam“, у: *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993, 25.

³⁹⁹ B. Jakovljević, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016, 48.

⁴⁰⁰ Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1983, 25.

⁴⁰¹ Она је укључивала рад на пропагандним плакатима и транспарентима, илустрације у партијским часописима, изложбе ратног цртежа, које су имале за циљ подизање морала војске, као и политичке акције, итд, према: М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Полит, Београд 1970, 353.

⁴⁰² *Исто*, 353.

најраније радове опуса уметника из Мамузићеве збирке, који показују њихове иницијалне покушаје да документују свет око себе.⁴⁰³

Рајко Мамузић, као један од задужених за пропаганду у Агитпропу Треће Армије, где је био ангажован у штабу за културу и штампу, многе уметнике је упознао управо на овом месту. Сликари и вајари у Агитпропу Треће армије су правили изложбе ратног цртежа или пропагандног плаката, сценографије, транспаренте, паролe, зидне новине, илустрације за лист *Ударник* и карикатуре за хумористички лист *Рафал*.⁴⁰⁴ Међу њима је била и Мајда Курник, а о заједничком боравку у штабу с њом колекционар је писао: „Својим првим радовима одмах се прикључила групи и стала уз већ афирмисане уметнике Мартина Соларжика, Ђурђа Теодоровића, Марина Форђеринија, Фрању Мраза, Ивана Петковића и друге младе сликаре, предајући се задацима дана, који изискују од свих подједнако залагање и храброст, када се нађу у првој борбеној линији.“⁴⁰⁵ Од почетка 1945. године до ослобођења, Мајда Курник је била члан и једина жена сликар ликовне секције Пропагандног одељења Треће армије. Као ратни документариста реализовала је цртеже војника у часовима одмора.⁴⁰⁶ Рат и окупација, потом и радне акције, у њеним крокијима нису херојске сцене које идеализују борбу за ослобођење од окупатора: портрети препознатљивих другова рађени брзим потезима претежно представљају интимистичке белешке заустављеног тренутка у тешким временима. Међу овим цртежима се налазе и два портрета Рајка Мамузића из 1944. године: **Рајко Мамузић** је приказан као војник у шињелу, са шајкачом и у војничким цокулама. Мотив шаховске табле која стоји пред њим на столу даје шири контекстуални репер – војник се у сатима одмора рекреира играњем шаха, међутим, одмор није ни дуг, ни удобан – седећи на столици у капуту, или у спремности на покрет, или због хладноће,

⁴⁰³ Радови из периода соц-реализма сакупљени у збирци Рајка Мамузића подстакли су организовање изложбе *НОВ и обнова – цртеж-графика* 1987. године, на којој су изложени бројни радови из ратног и раног послератног периода, а претежно из фонда Музеја социјалистичке револуције Војводине; на изложби су приказани радови Милоша Бајића, Ксеније Дивјак, Оливере Кангрге, Мајде Курник, Мариа Маскарелија, Николе Коке Јанковића, Бошка Петровића и најзаступљенијег уметника на овој изложби – Зорана Петровића; према: *НОВ и обнова – цртеж-графика* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1987.

⁴⁰⁴ Рајко Мамузић, „Сликари ратних дана – Спев родној груди“, *Дневник*, 28, 29. и 30. новембар 1968.

⁴⁰⁵ R. Mamuzić, *Ratni crteži Majde Kurnik* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1982.

⁴⁰⁶ S. Ćelić, *Okupacija, rat i radne akcije u crtežima Majde Kurnik* [каталог изложбе], Kulturni centar, Beograd 1985.

војник не скида униформу. У контексту времена настанка цртежа, шаховска табла на изванредан начин измешта овај рад оловком изван канона социјалистичког реализма, и „једноставно супротстављеним симболима заправо саопштава о могућном споју супротности“.⁴⁰⁷ За разлику од Мајдиног, **Војник** Николе Коке Јанковића (недатиран) приказан је у стојећем ставу, са пушком преко рамена, док одлучно гледа у посматрача – оштрина линије и угласти потези указују на каснији Јанковићев модернистички манир, или његову рану најаву. Партизанским темама, због године настанка само условно, припада и дело **Партизан** (1950) Драгутина Цигарчића, сликара који овој теми приступа у маниру грађанског портрета експресионистичких потеза.

Цртеж **Радник на прузи** Мајде Курник, недатиран али по свим карактеристикама припада теми обнове и изградње земље, жанру који је присутан у почетним уметничким фазама бројних аутора у периоду после ослобођења. „У раном периоду радних акција – теме изградње новог Београда и изградње пруга и путева су биле најомиљеније.“⁴⁰⁸ Цртеж се издваја по настојању да укаже на радника као индивидуу у гомили „омасовљеног добровољачког рада“.⁴⁰⁹ Цртежи **Градња, Изградња моста код Маглаја** (1947) и **На прузи** (недатиран)⁴¹⁰ Ксеније Дивјак, иако рађени брзим и не изразито прецизним потезима тушем и бајцом, предочавају обиље детаља у приказима грандиозних грађевинских локација. У портретним радовима **Минер** и **Код ручка**, видан је покушај минуциознијег и мекшег моделовања и сенчења угљеном, као и реалистичнији резултат, који превазилази уобичајене елементе оптимистичке конвенције. **Радна акција** и **На раду** (недатиран) Марија Маскарелија, тематски носе видљиве карактеристике соцреализма, преносећи поруку заједништва и славећи уздизање нове земље из ратних рушевина. Ипак, у изражајном смислу, то су брзи и вешто изведени крокији, који приказом основних црта фигура и силуета само подвлаче анонимност радника: без лица,

⁴⁰⁷ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Veopolis, Beograd 2001, 36.

⁴⁰⁸ Л. Мереник, *Политички простори уметности 1929–1950: борбени реализам и социјалистички реализам* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2014, 7.

⁴⁰⁹ Исто, 6.

⁴¹⁰ Према тексту Н. Јовановић, ови цртежи су настали у периоду 1946–1947, у: N. Jovanović, *Ksenija Divjak, izložba crteža*, Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1975.

његов идентитет и вредност детерминисани су искључиво на основу кода, или његове функције, то јест алата којим рукује.

Међу радовима соцреалистичке провенијенције, у Збирци Рајка Мамузића се чува и графичка мапа коју је Едо Муртић, са Златком Прицом, урадио 1944. године за издање поеме „Јама“ Ивана Горана Ковачића, која је као репринт објављена и 1981. године. Текст поеме је литографски отиснут и употпуњен фигурално-асоцијативним, потресним вињетама ратних ужаса и људског страдања. Црnilo визуелног мотива и црвенило слова поеме (које као да симболизује проливену крв) је контраст који подстиче снажну реакцију, раније доживљену пред графикама „ангазоване тематике у духу социјалног и борбеног реализма током тридесетих година“.⁴¹¹ Графике имају меморијални карактер, величају антифашистичку борбу и одају пошту жртвама. „Пробијање тунела и стаза у један виши смисао љепоте, скок у непознато, зацртан је појединачним трагедијама које су последице не само, али у првом реду, наших нељудских прилика.“⁴¹² Референце на најтеже тренутке заробљеништва и сведочанства о трагичним судбинама логорских жртава читају се у делима каснијих датума: **Матхаузен – људи бројеви** Милоша Бајића (1957) и циклус слика „Кревети на спрат“ Бошка Петровића (1969–1976). Милош Бајић већ на првој самосталној изложби 1952. године приказује дело које евоцира на три године проведене на Бањици и у аустријском логору (**Сећање на Матхаузен – темпера**, недатирано),⁴¹³ а ова тема ће га опседати у наредним деценијама. Мноштво слика које симболизују страхоте логораша (**Последњи ручак II варијанта, Пад изнемоглог**, 1966, **Крематоријум**, 1967), међу њима и верзија слике **Људи бројеви**, као и већи број цртежа, приказани су на изложби 1967. године, као сведочанство о делу које Бајић ствара готово паралелно са асоцијативно-апстрактним сликама.⁴¹⁴ Комбинујући слободну линију и сфуматом испуњену контуру, Бајић компонује симболичке слике које умногоме превазилазе оквир соц-реалистичке теме. „Од реално документарног цртежа прешао сам на

⁴¹¹ Л. Мереник, *Политички простори уметности 1929–1950: борбени реализам и социјалистички реализам* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2014, 7.

⁴¹² *Zlatko Prica, Edo Murtić, Nikola Reizer* [каталог изложбе], Salon Likum, Zagreb 1948.

⁴¹³ *Прва самостална изложба Милоша Бајића* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1952.

⁴¹⁴ *Miloš Bajić – Mathauzen 106621* [каталог изложбе], Dom jugoslovenske narodne armije, Beograd 1967.

експресију, која ми је била ближа. [...] Стално ме је прогонило оно што сам преживео.“⁴¹⁵ Циклус „Кревети на спрат“ Бошка Петровића представља призоре у којима је истакнуто оно што заробљеник логора током Другог светског рата још једино „поседује“ – хладан и тврд, затворенички кревет и шака хране, онај минимум који му омогућава да преживи, али су му одузети хуманост, индивидуалност и достојанство, његова основна права. Експресионистичка линија, напетост у формама и ликови без лица подвлаче сведеност заробљеника на лутку, љуштуру или дериват самога себе: „Човек је расцепљен, његови делови су безнадно раздвојени у лежиштима некадашњих, постојећих и будућих логора и губилишта.“⁴¹⁶

Интимистичка визиура

Иако је већина уметника српског послератног сликарства прихватила тенденције модернистичког разлагања форме, као и теме које су биле одговарајућа потпора за такав манир, поједини међу њима својим радом су се конкретније ослањали на наслеђе париског сликарства које су упознали школовањем на Академији, код професора као што су Марко Челебоновић, Мило Милуновић, Иван Табаковић, Пеђа Милосављевић, Иван Радовић или Љубица Цуца Сокић. Елементи особени за интимистичко сликарство, као и интерпретација и својеврсна обнова тема које су биле омиљене сликарима тридесетих година (мртва природа, фигура, ентеријер), указују на старије узоре. „Као заједнички именитељ готово свих интимистичких дела појављује се расположење носталгије које нагриза хармонију ових (заштићених) простора бескрајног сањарења.“⁴¹⁷ Иако је, у прегледу уметничке сцене шесте деценије, примат у предоченом афинитету ка међуратним сликарским узорима имала „Београдска група“, теме и остварења интимистичке поетике срећу се и у опусима уметника изван ње. Композиције искошеног ракурса из узвишене визиуре, уздржана лирика мотива мртвих природа, женских фигура и пажљиво компонованих ентеријера, као и наговештена носталгичност и поетичност

⁴¹⁵ М. Вајић, *Miloš Bajić – Mathauzen 106621* [каталог изложбе], Savez udruženja boraca NOR Srbije, Beograd 1975.

⁴¹⁶ С. Телић, *Бошко Петровић* [каталог изложбе], Народни музеј, Ниш 1976, [без пагинације].

⁴¹⁷ Д. Метлић, *Слике пролазног света*, Галерија Матице српске, Нови сад 2017, 27.

атмосфере, прожимају углавном ране фазе опуса уметника из Мамузићеве Збирке, али су код многих имали суштински утицај и на позније стваралаштво, као код Мајде Курник, Ксеније Дивјак, Драгутина Цигарчића и Боже Илића. Радови ових сликара теже да „ухвате“ и забележе суптилан и пролазан тренутак, да од заборава отргну своју визуру присног, приватног амбијента и обичној теми пруже метафизички значај, другим речима, да представе ефемерност, али и магију живљења: „Интимизам изискује превазилажење раздвојености ствари, претапање свакодневног у мистерију светлости и облика“.⁴¹⁸ Ипак, ова паралела са међуратним интимистичким сликарством њихових професора поставља се само као полазна основа за категоризацију дела која чине прелаз ка једној другачијој модерности шездесетих година, најчешће изван кругова које је етаблирала „Децембарска група“. Она не садрже у дословном смислу елементе који су били неизоставан фактор за дефинисање међуратног интимизма; интимистички приказ педесетих, који се развија и у шездесетим годинама, несумњиво има ново рухо, а заснива се на оригиналним темељима, у виду специфичне атмосфере, као и ликовних средстава за њено обликовање.

Мајда Курник је сликарством класичних тема, већ на почетку стваралаштва, показала умеће креирања композиција са мотивима „малих“, обичних ствари, којима је давала значај „ненаметљиве унутарње монументалности“. Сlike мртвих природа и фигура (приказане на самосталној изложби 1953. године),⁴¹⁹ сврставају је у категорију брижљивог колористе, опредељеног за интимистички приступ на трагу међуратних аутора. Као члан „Београдске групе“, Мајда Курник је развијала своје сликарство у домену представљачког, са снажним упориштем у класичном уметничком наслеђу, изражавајући сопственим делом отклон од актуелних поетика карактеристичних за њену генерацију у тадашњем београдском амбијенту (геометризам, асоцијативност, апстракција). Извесно је да је сликарство ове уметнице, иако праћено позитивним реакцијама критичара, остало скрајнуто у односу на општеприхваћене трендове које су поставили оквири развоја послератног модернизма у Београду, што не мора бити у дисхармонији са сликаркином евокацијом интимистичког, грађанског живота, као и „формалистичком“

⁴¹⁸ Т. Нуман, *Bonnard*, Thames and Hudson, London 1998, 160 [прев. аут].

⁴¹⁹ М. Томовић, „Мајда Курник – Живот између јаве и сна“, у: М. Томовић, З. Вучинић, *Мајда Курник (1920–1967)* [каталог изложбе], Продајна галерија „Београд“, Београд 2004.

ликовном експликацијом. Ако се узме у обзир да су „мртве природе, такође, и ознаке ширих социјалних прилика и егзистенцијалних дилема“,⁴²⁰ може се приметити да мотиви у мртвим природама Курникове, према сведочанствима савременика, указују на брижљиво прикупљане, само за сликарку драгоцене, предмете у више него скромном атељеу, а не на скупocene употребне предмете приватног грађанског ентеријера.⁴²¹

Тематика слике **Мртва природа** (1953), која, поред портрета, доминира њеним сликарством педесетих година, указује на познавање класичних узора: од Каравађових *vanitas* композиција и холандских раскошних арабески, до Шардена и Сезана; поред тога, кјароскуро који истиче тмину позадине и блиставило првог плана асоцира на сведене, дифузно осветљене Зурбаранове композиције. Ипак, њен цртеж је мање минуциозно обрађен и одише слободом потеза, често поређеним са Ел Грековим.⁴²² Зурбаранов строги тенеброзо је код Мајде Курник замењен мање оштром, мрком позадином, а подлогу предметима често представља светла површина стола или загуљвани бели столњак, по коме су расути скромни, али брижљиво сакупљани предмети – старинске посуде, кутије, чиније, чаше, бокали, гипсане скулптуре, простирке. Међу делима са овом тематиком насликаним до 1965. године налази се и слика **Смокве**, где је нешто светлијим бојама осликана површина стола претрпана блиставим воћем вибрантних тонова. У називима бројних Мајдиних мртвих природа срећу се и други централни мотиви: ракови, шкољке, птице, лимунови, ораси, цвеће, воће, кукурузи. Овај затворени свет изблиза кадрираних предмета у атмосфери атељеа само је наизглед ограничен и репетитиван; међутим, богат духовни садржај се

⁴²⁰ С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 93.

⁴²¹ Стеван Станић у чланку „Страшна трава заборавља“, *Политика Базар*, Београд, 1980, наводи: „[...] шарени облаци из Будве, сељачке преслице и дрвени ковчези македонских удавача, ружичасти кинески чајници, црвоточни дрвени апостол из Мајдиног Велења, фигуре од сламе, античке амфоре са острва Крапња. [...] У њеним отменим краљевским кобалтним и рубинским чашама (које је за последњи новац куповала по комисионима), у комадима кинеског порцулана, чинило се понекад да ће ухватити и помирити и мрак нашег средњег века и лагодни опојни мир једног Шардена.“ С друге стране, Алекса Челебоновић бележи о предметима које је у периоду између два рата, у мртве природе смештао његов брат, Марко Челебоновић, професор Мајде Курник: „Марко је некада имао врло занимљиве и доста чудне уметничке предмете, из различитих епоха и делова света. [...] ... две персијске фигуре, позлаћена барокна Богородица, стари глобус, македонски пешкири и делови народне ношње из Скопске Црне Горе, римски ћуп, порцелански крачуг са извијеним тракама од позлате итд.“ Према: А. Челебоновић, „Разговори с Марком“, у: *Повест о визуелном*, Слио, Београд 410–411.

⁴²² М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 490–491.

открива у рафинираним акцентуацијама површина, у сенкама презрелог воћа, бакарно-сиво-мркој гами и меланхолично-топлој атмосфери. Пластично и колористички представљено воће, наглашено у тамнијој позадини која затвара простор слике у искошеном кадру, упућује на мртве природе Мила Милуновића (поред Марка Челебоновића, такође Мајдиног учитеља) и Љубице Цуце Сокић.⁴²³ Неке од ових мртвих природа готово су истоветне с композицијама истог жанра сликарке Ксеније Дивјак, која је сличан принцип применила у сликама попут **Лимуна** из 1956. и **Шкољки** из 1958. године. Иако композиције имају заједничких елемената са остварењима Мајде Курник, у мртвим природама Ксеније Дивјак приметна је једноставност и метафизичка атмосфера, као и одсуство детаља и монументалнији формат. „Простор је реалан, али његово кореспондирање са сликаним објектима је иреално“.⁴²⁴ Мртва природа у делу **За столом** Мирјане Михаћ (1960), указује на визуелни набој у односима приказаних чинилаца мртве природе, овде смештених у композицију групног портрета. Трпеза која обилује воћем на белом столњаку може се довести у везу с рогом изобиља, који, као и фигуре – три фронтално позициониране жене обучене у жуту, плаву и црвену блузу – симболизује благостање и плодност. Поглед жена ка посматрачу, њихово издвајање у задњи план слике помоћу широког стола, као и затвореност позадине композиције тамном плохом, указују на ову симболичку улогу, у којој оне, уместо активних учесница у обеду, стичу улогу у декору мртве природе.

Сликарство Драгутина Цигарчића сведочи о његовом раду у кругу „Децембарске групе“, али је сликарево интересовање за свођење облика и плошност композиције увек имало лирски, симболички и интимистички призив, оличен у темама, атмосфери и колориту. „... блага сензуалност у односу према фигури и интимистичко грађење атмосфере, које је остало у његовим сликама и поред тога што је моделација форме и савладавање пигмента изведено углавном шпахтлом која, по природи ствари, мења однос између сликара и боје.“⁴²⁵ У **Полуакту** из 1960. године Цигарчић у финој фактури и племенитости форме моделује лирску фигуралну представу уоквирену обојеним плохама позадине.

⁴²³ Г. Јанчић, *Сликарство српског интимистичког круга* [каталог изложбе], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2002, 48–86.

⁴²⁴ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 490.

⁴²⁵ С. Марковић, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009, 79.

Уздржаност његових плавих, зелених, мрких и ружичастих нијанси, као и однос апстрахованих поља и грациозних женских фигура, јесте оно што га издваја од других чланова „Децембарске групе“ – иако је асоцијативни приступ и грубљи фреско нанос фактуре и даље у складу с поривима времена. Фронтално постављене фигуре крупних очију упућују на утицаје византијског сликарства и религијског наратива. Ипак, Драгутин Цигарчић остаје благо скрајнут аутор у свом лиризму, надахнутом афинитетом према чистој емоцији и особеној романтичарској атмосфери. Дела седме деценије, **У плавој гами** и **Водоноша** (1968), кроз успешну комбинацију енформел фактуре и ненаметљиве осећајности остварују нестварни, симболични амбијент. „Најупечатљивије вредности слике садржане су у рафинираним и мелодиозно пастелним колористичким површинама, које увек остају подвргнуте строгом осећању за ред, за меру, за тачне односе.“⁴²⁶

Божа Илић, главни сликар социјалистичког реализма у првим годинама после Другог светског рата, након догађаја који су извели југословенску уметност из догматског мрака, бива скрајнут из матице уметничких дешавања и маргинализован скоро до заборавља. Као контраст крајности може се посматрати његова слава у време рада на монументалним делима „социјалистичког романтизма“ (**Вјазма**, 1947, **Сондирање терена на Новом Београду**, 1948) и снажна и стреловита осуда стручне критике након 1950. године, која је ефикасно окончала сликарево присуство у јавности на дуже време.⁴²⁷ После краћег колебања, Илићево сликарство током наредних деценија рефлектује његове класицистичке корене, као и нагон ка романтизовању, сада интимистичких и класичних тема – поред пејзажа, то су мртве природе, слике фигура у ентеријеру, допојасни портрети и актови. „Одрекао се, дакле, оних изражајних средстава и оног сликарског поступка по којима је био суверено надмоћан у односу на већину савременика, и окренуо новом изразу, мада умерено и увек остајући у оквирима фигурације.“⁴²⁸ Попут каквог француског импресионисте, он присваја теме урбаних простора насељених људима – прочеља велеградских здања (Париза), луке и пристаништа, летње баште, градске кафане (**На сеоској гозби**,

⁴²⁶ „Драгутин Цигарчић – Облици“, *Борба*, Београд, недеља, 24. јануар 1960.

⁴²⁷ С. Стевановић, *Божа Илић* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1996, 27–33.

⁴²⁸ В. Грујић, „Оставштина Боже Илића“, у: Ј. Јевтовић (ур.), *Божа Илић (1919–1993)*, *ретроспективна изложба – in memoriam* [каталог изложбе], Народни музеј, Београд 1994, 11.

1960). Слика **Младић у шареној кошуљи** (1966), урађена посредством дебelih наноса боје и са видљивом фактуром, а у распеваном колориту, сведочи о доминантним Илићевим сликарским поступцима. Декадентност композиције која је приметна у богатим и бујним пејзажима и мртвим природама, овде је предочена у виду опуштеног, лежерног става портретисаног младића који је налакћен на наслон столице. **Девојчица** из 1967. године, темпера која претходи слици **Портрет девојчице** (1968), поново фигуру смешта на столицу која призива у свест нелагодност, неудобност (у односу на фотељу некаквог грађанског салона), али и кроткост и окретност коју доноси младост. Сликар успоставља „интимни дијалог са предметима, стварајући амбијент у коме фигуре не позирају већ се спонтано понашају“.⁴²⁹ Сигурност нанете, а затим естетички отрте боје, експресионистичка разуђеност форме, изравната трећа димензија и стилизација ликова заједничке су одлике које прожимају Илићев, иако доследан, динамиком испуњен опус: „Његове слике су задржане у тренутку, ухваћене у мрежу емоција и сакупљене енергије која се незадрживо апсорбује у нама“.⁴³⁰

Као једна од сликарки која је деловала на уметничкој сцени и пре Другог светског рата, Љубица Цуца Сокић у генерацијском смислу не припада кругу који окупља већину сликара из Збирке Рајка Мамузића. Ипак, њено присуство у овој скупини није логично само због величине њеног сликарског доприноса током друге половине четврте деценије, када – под утицајем боравка у Паризу и захваљујући поукама Бете Вукановић, Љубе Ивановића и Васе Поморишца – слика интимистичке теме и стилизује форму, те учествује у раду групе „Десеторица“. Она је активан припадник сликарске сцене Београда и у периоду након ослобођења, а радом током педесетих, шездесетих, па и седамдесетих година прошлог века дошла је до нових уметничких убеђења и развила нови вид сликарске поетике у маниру синтетичнијег, модернистичког приступа делу.⁴³¹ Њене слике **Ентеријер са фигуром која шије** (1939) и **Мртва природа са луком** (1943), најављују послератне дилеме које резултирају високим степеном асоцијативности у приказу сличних, интимизму блиских тема. Слике из Збирке

⁴²⁹ Горана Јанчић, *Сликарство српског интимистичког круга* [каталог изложбе], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2002, 87.

⁴³⁰ Н. Јовановић, „Божа Илић – колорит националног бића топличког житног потока“, у: *Божа Илић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2000, [без пагинације].

⁴³¹ Види: I. Subotić, A. Čelebonović, *Ljubica Cucca Sokić*, ТОРУ, Beograd 2003.

Рајка Мамузића настају у завршним фазама њене „борбе са сликама“⁴³², када настаје овај по форми једноставан, али поетички слојевит ликовни језик, представљен публици изложбом 1964. године.⁴³³ „Верна суженом дијапазону мотива, лику и фигури у ентеријеру, мртвој природи и пределу, сликарка све до почетка шесте деценије исказује своје дилеме кроз повремене и све ређе искорак у описно, тежећи стилизацији, асоцијативном, и, коначно, апстрактном интерпретирању тематског слоја.“⁴³⁴ Слика темпером **Сто у ентеријеру** (1962) и уље на платну **Зелени ентеријер** (1964) настају у покушају да, ликовношћу сукобљених површи, сликарка мисао поентира на самој ивици апстракције. Мртве природе проистекле из овог истраживања указују на синтетичност Морандија (Giorgio Morandi) и Бена Николсона (Ben Nicholson). „И док је Моранди до свог интимизма дошао преко италијанског футуризма и метафизичког сликарства, истражујући истовремено неоимпресионизам Сераа, Цуца Сокић се васпитавала на сплету француског рационалног духа и доминантне чулности Бонара и Вијара, а ипак доспела до неке врсте метафизичког реализма.“⁴³⁵ Тако слика **Из атељеа** (1964) геометријским усмерењем претходи делу **Мртва природа са кафетијером и боцама** (1968), а у њој сликарка постиже јасноћу форми и хармонију компоновања геометријских мотива у загаситом, али блиставом тоналитету. Распон између ове слике и примера сличног интересовања из периода пре Другог светског рата, дела **Париски атеље** (1939) приказује две интерпретације интимистичких тенденција. Док предратна слика подсећа на оригиналне интимистичке домете њене генерације, каснија слика представља простор који носи печат сликаркине личности на начин ближи модерном сензибилитету – он као да представља геометријски тлоцрт кретања њене имагинације.

Као што је већ напоменуто поводом његових пејзажа, опус Стевана Максимовића развија се у другој половини педесетих у смеру геометризма и стилизације, што је посебно приметно у сликама из циклуса *Из породичног*

⁴³² М. Маширевић, „Уметност као чудо“ [разговор са Љубицом Сокић], *Дневник*, Нови Сад, 24. јун 1986, у: И. Суботић, *Уметност Љубице Цуце Сокић* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1995, 20.

⁴³³ *Ljubica Sokić* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1964.

⁴³⁴ Ј. Јованов, „Љубица-Цуца Сокић: Нереалистички свет у 27 слика“, у: *Легат Љубице-Цуце Сокић* [каталог изложбе], Кућа легата, Београд 2010, 27.

⁴³⁵ I. Subotić, A. Čelebonović, *Ljubica Cuca Sokić*, TOPY, Beograd 2003, 54.

албума (1958/59).⁴³⁶ У слици **Дечак са птицом** (1958), делу које евидентно припада интимистичкој тематској димензији, разиграност угластих геометријских облика одржава посредну, асоцијативну везу са предметним светом. Уз то, динамиком нијанси плавог и жутог (које доминирају овим сликарством), сликар на аутентичан начин предочава традиционална симболичка значења фигура детета и птице: невиност, слободу, природност.⁴³⁷ Настала пред сам крај Максимовићеве геометријске фазе, слика **Стари сат** (1966) упркос фасетама које фрагментују простор у плохе, положајем часовника, заједно са оквиром, сугерише трећу димензију, најављујући не само Максимовићеве илузионистичке игре са огледалима, него и композиције у виду триптиха. По узору на родоначелника интимизма, Пјера Бонара, предмети на овом Максимовићевом платну „нису ограничени у простору, већ су обавијени временом.“⁴³⁸

Слика жене и импликације женског питања

Представа жене у делима из збирке Рајка Мамузића блиско је повезана са статусом жене у друштву и уметности уопште, те је у вези са разматрањем овог статуса у социјалистичком друштву. Посматран, с једне стране, кроз дела жена сликарки, а с друге посредством жене као тематско-мотивске одреднице, овај проблем се може, до одређене мере, надовезати на сличан дискурс који је присутан у међуратном сликарству. Положај жене, када је упитању представа и ликовно ситуирање женског модела у предратном сликарству, има упориште у патријархалном поимању друштвених односа, а уметност рефлектује њену превасходну, или чак искључиву, улогу мајке и домаћице. У делима наших сликарки и сликара подједнако, у уметности насталој између светска два рата, приметно је истицање ових улога путем утврђених значењских образаца и у кодификованом репертоару приказаних „женских“ послова: „Начин на који су

⁴³⁶ М. Arsić, „Stevan Maksimović – slikar lirske vokacije i poetike dvosmislenog“, у: *Stevan Maksimović, crteži, slike, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987, 34–35.

⁴³⁷ В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века* [каталог изложбе], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2004, 19–22.

⁴³⁸ J. Flam, „Bonnard in the History of Twentieth-Century Art“, у: D. Amory (ed.), *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, Metropolitan Museum of Art, New York 2009, 51 [прев аут.].

представе жена пренесене на платно, или, да будемо прецизнији, простори који су им додељени, представљају координате ограниченог система кретања, живљења и постојања. Изузев у случајевима класичних портрета или акта, жене су углавном насликане за време рада, уколико је тај рад искључиво женски. Жене су приказане док шију, плету, везу, раде у кухињи или чисте кућу.⁴³⁹ Другачије приказивање изван патријархалног и идеолошког приступа представљало је реткост, о чему говоре поједине представе глумица, спортисткиња или интелектуалки (Јован Бијелић, *Девојка са књигом*, 1930; Сава Шумановић, *Купачица са лоптом*, 1939). Током соцреалистичког периода након Другог светског рата, примећује се да је жена у сликарству приказана равноправно, као партизанка (болничарка, курирка, илегалка, или жртва у патњама рата)⁴⁴⁰ или пролетерка (у напору изградње) – односно, равноправна као *вршилац друштвено корисне функције*, дакле у идеолошком смислу, али не и као *индивидуа* са специфичним социјалним и родним профилем. У периоду стварања и устројавања социјалистичког друштва, приликом покушаја деконструкције дотадашњег поретка „грађанског друштва“, темељне инкорпорације идеолошког устројства социјализма, као и редефинисања погледа на свет и „стања свести“ становништва, покренуто је и питање статуса жене у социјализму. У јуну 1945. године одржан је Први конгрес Антифашистичког Фронта жена Југославије у Београду, организације за унапређење положаја жена у друштву, када је прокламован програм који обухвата: „мобиљисање жена ради обнове, описмењавање и просвјешћавање жена, подстицај за изградњу обданишта, захваљујући чему су жене добиле могућност да се запосле и тако стекну суштински значајну економску самосталност“.⁴⁴¹ Ова организација се из финансијских и политичких разлога гаси 1953. године, када се оснива Савез женских друштава Југославије, у чијој Резолуцији се наводи да су жене „постале равноправни економски фактор“.⁴⁴² На Петом пленуму Савеза комуниста Југославије, 1958. године, усвојени програм, између осталог, предвиђа: „укидање

⁴³⁹ S. Čurčić, „Spaces of Femininity, Gender and Ideological Boundaries: Serbian painting 1900-41“, *Serbian Studies*, Journal of the North American Society for Serbian Studies, Vol. 25, No. 1, 2011, 82 [прев аут.].

⁴⁴⁰ Е. Бошњак, С. Гаврић (ур.), *Забилежене – Жене и јавни живот Босне и Херцеговине у 20. вијеку*, Сарајевски отворени центар, Сарајево 2014, 105.

⁴⁴¹ *Исто*, 107.

⁴⁴² N. Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Devedesetčetvrta, Žene u crnom, Beograd 1996, 175.

патријархалног брачног и породичног законодавства, [...] стварање услова за економско осамостаљивање жене...“⁴⁴³ Међутим, иако се сматрало да жена треба равноправно да учествује у раду, друштвеним активностима, политици и образовању, „већ почетком педесетих година, током периода стабилизације земље, њена друштвено ангажована улога као да се ’стишава‘ и она се враћа на раније установљење улоге репродуктивно-породичног оквира“.⁴⁴⁴ Истовремено с раскидом присних политичких веза са Совјетским савезом, са успостављањем континуитета с уметничким наслеђем пре социјализма, као и укључивањем у европске моделе уметничког стваралаштва, долази до специфичне одреднице социјализма у Југославији као умерене идеологије. Самоуправљачка политика и немогућност комплетирања реформи и њихова недореченост, условили су да се неке од тековина предратног друштвеног и историјског наслеђа инерцијом менталитета и културних конвенција поново усвоје и истисну накалупљене „револуционарне“ тековине новог друштва. Док је жена као „другарица“, била ангажована на раду и представљала важан фактор у повећању бројности радно способног становништва у индустријализацији земље, послови у кући су и даље непремостиво били дељени на „мушке“ и „женске“. У исто време, умерена либералност ставова интелектуалног круга коме су припадали и уметници, као и стечена права жена која су, бар у званичном смислу, загарантована у социјалистичком моделу, условили су одређену меру еманципованости у сликарском приказивању: представа жене је другачија у погледу статуса и животног окружења (модели нису искључиво анонимни, попут играчица или проститутки). Слика жене (другарице/госпође) приказане у ентеријеру, која обично седи у фотели позирајући за репрезентативни портрет, њен став и новостечени атрибути, као што је „отворени поглед“, указују на такву еманципацију грађанке и освешћеност активне чланице друштва.

Портрет Вере Максимовић (1942) Стевана Максимовића традиционално смешта жену у кућни амбијент, у салонски стан с двокрилним вратима, богатом драперијом и дезенираном гарнитуром. Композиција приказује госпођу у кућном мантилу, која, иако није формално обучена, делује свечано: у пунђу покупљене косе, румених образа и са огрлицом око врата. Слика сугерише да је жена

⁴⁴³ Исто, 181.

⁴⁴⁴ *Ženska strana* [изложба], Музеј историје Југославије, Музеја савремене уметности из Београда. <http://www.msub.org.rs/>, (приступљено 9. септембра 2017).

дотерана код куће, где борави, док **Аутопортрет** уметника из исте године мушкарца смешта у јавни простор ресторана/кафана. „Женски портрет је или леп, или није ништа.“⁴⁴⁵ Према фонду збирке Рајка Мамузића, Максимовић своју супругу слика у још два наврата у корпусу послератног сликарства, 1960. и 1967. године, где моделу приписује сличне атрибуте: зачешљана коса, румени образи и усне, костим/марама, салонска атмосфера са сликом на зиду у позадини. Петар Омчикус, пак, у цртежу **Регина у фотељи** (1949) скицира жену у гломазној наслоњачи, која седи прекрштених руку у тренутку одмора; у крајевима композиције су штедњак на дрва са шерпом с једне, и урамљена слика на зиду с друге стране портретисане фигуре; ова два контрапункта као да рекапитулирају физички и ментални аспект њеног живота. Драгутин Цигарчић свом моделу у слици **Женски портрет** (1951) приписује изглед младе девојке: иако решена скицозним потезима у вртлогу експресионистички датих слојева боје, младост и лепота девојке су видљиви у чилом држању сугерисаном једним уздигнутим раменом и тричетвртинском профилу, благо скренутом, ведром погледу и наговештеном осмеху; њена скромност, а можда и радничко порекло конотирано је једноставношћу фризура и жуте јакне, као и наглашеном скромношћу беле крагне кошуље. Готово исте црте и својства има **Женски портрет** Мирјане Михаћ (1953), али се ради о нешто зрелијој особи: светло-смеђе-окер боје структурираног костима и свечане блузе пружају олакшање овом колористички напетом платну, где тамноцрвена и смеђа позадина контролишу строгу атмосферу. У тој поставци, пред загаситом, али титравом позадином (униформном са корпусом целе столице) у осветљеном предњем плану обитава женска фигура – поносно, лежерно и самоуверено, опуштених руку, мирног погледа и сталоженог израза. Божа Илић своју супругу слика у **Портрету Кринке Белић** (1958), где префињеност модилјанијевског портрета у јаким контрастима бојених партија зелене позадине, златножуте фотеље и црвеног тепиха, тамним контурама и географијом фацијалних карактеристика евоцира утицаје немачког експресионизма. Ова дама дугачких, у црвено налакираних ноктију, кратке, модерне фризура и у црној блузи, одудара од савремених

⁴⁴⁵ Л. Мереник, „Један човек и једна жена – идеолошки еклектицизам у делу Паје Јовановића 1946–1947. године“, у: Л. Мереник, М. Тимотијевић, *Између естетике и живота – представа жене у сликарству Паје Јовановића* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2010, 169.

портрета – мисаона концентрација је дочарана усправним ставом, будним погледом и централном вертикалом црвеног шала.

Приказ жене са села често је представљао документаристички приказ и етнографску забелешку, док је у неким моментима у историји српске уметности XX века био типолошка и семиолошка информација: сликање „типа“ непознатог модела жене-сељанке (жене или девојчице у сукњи-ношњи, с марамом на глави) упадљив је у делима Данице Јовановић, за које није могуће утврдити да ли су настала у аутентичном амбијенту током сликаркиних путовања по ослобођеним крајевима након Балканских ратова, али је извесно да прикази сељанчица ове ауторке представљају њен порив да истакне не само женске, већ и националне симболе.⁴⁴⁶ И у предратном, али нарочито у периоду након Другог светског рата, Зора Петровић слика жене са села, неретко забрађене сељанке обучене у ношњу. Сликање фолклорних елемената и „другачијег“ становништва које чини живописни, по колоквијализмима разуђени, рурални живаљ социјалистичке Југославије, за сликарку је имало „снагу једноставног и аутентичног коју је она могла да супротстави декадентној, компликованој, грађанској култури како своје мале средине, тако и оне светске, париске“.⁴⁴⁷ Цртежи са сличном тематиком из збирке Рајка Мамузића појављују се у радовима Славољуба Богојевића **Мајка**, Марија Маскарелија **Србијанка**, Драгутина Цигарчића **Портрет девојчице** (сва три недатирана) и Петра Омчикуса, **Старица** (1951). Елеменат „егзотичног“ и „примитивног“, чије приказивање сеже до самих корена стварања модерне уметности, примећује се у слици **Жена у ношњи** Стевана Максимовића из 1957. године, на сличан начин као и код Зоре Петровић. Паралела се овде не успоставља сликаркиним приказима жена које раде (**Банаћанка**, 1952, **После жетве**, 1957), већ оним које она слика као „статичне у ентеријеру“: **Црногорка** (1950) или **Девојка из Скопске Црне Горе** (око 1952). С обзиром да је као модел последње слике позирала, костимирана, сликарка Даница Антић, а имајући у виду начин постављања овако обучених жена у делима Зоре Петровић у грађански урбани простор, као и популарност балова под маскама међу вишим друштвеним слојевима у Београду у првој половини XX века, примећено је да „постоје посредне и непосредне чињенице које имају потенцијал да пробуде

⁴⁴⁶ J. Jovanov, *Danica Jovanović*, ТОРУ, Beograd, Narodna biblioteka „Dr Đorđe Natošević“, Indija 2007.

⁴⁴⁷ J. Čubrilo, *Zora Petrović*, ТОРУ, Beograd 2011, 99.

сумњу да се у овим сликама ради о костимираним представама“.⁴⁴⁸ И код Максимовића је могуће претпоставити да је жена (извесно особа из сликаревог окружења) приказана у градском амбијенту, само преобучена у традиционалну ношњу, а обрада лика је на сличном нивоу стилизације. Композиционо решење у коме приказ сеже до колена⁴⁴⁹ понавља поставку још једног дела Зоре Петровић, при чему се приказује држање целог тела, као и комплетнији детаљи традиционалне одеће „жене из народа.“

Слика **Жене** (1950) Љубинке Јовановић, припада корпусу раних дела ове ауторке у којима је „уочљива та игра између реалистичног и експресионистичког интерпретирања доживљаја природе“⁴⁵⁰ која одликује уметност и других чланова Задарске групе на самом почетку шесте деценије, након завршетка студија на Академији. Манир наставља тенденције међуратне уметности – „густо наношење материје, слободна употреба боје, неодређена светлост – јака експресија“⁴⁵¹ – који чине основ за сликаркин даљи развој на париској сцени, након њеног одласка у француску престоницу 1952. године са супругом Миодрагом Батом Михаиловићем. Поетика која се тамо рађа кристализује се као спој утицаја средњовековне културе и византијске уметничке традиције са европским модерним изразом, прикупљајући универзалне и савременске цивилизацијске домете у једно синтетичко, свеобухватно и слојевито дело, и то путем основних ликовних елемената. Међутим, рана сликарска остварења из периода између 1947–1950. године, која укључују класицистичке теме портрета, пејзажа и вишефигуралних композиција (**Портрет Гордане Зубер**, **Мајка** (обе из 1947), **Стари бар**, 1948, **За столом**, 1950), подразумевају и представе са традиционалним и фолклорним мотивима који потичу из забачених српских крајева. На путу париске редукције мотива ка асоцијативној слици, као прелазна фаза 1953. године, настаје циклус „Косово,“ где је обичајима и ритуалима ове

⁴⁴⁸ Исто, 94.

⁴⁴⁹ Зора Петровић, **Сељанка из Црне Траве** (1941), према: Ј. Јованов (ур.), *Спомен-збирка Павла Бељанског*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009, 154–155.

⁴⁵⁰ С. Бошњак [текст у каталогу], у: С. Бошњак (ур.), *Љубинка Јовановић – слике* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1990, [без пагинације].

⁴⁵¹ Исто.

средине дат значај на вишефигуралним, стилизованим композицијама као што су **Српкиње, Жене** или **Предсказање**.⁴⁵²

Слика **Жене** из 1950. године представља композицију кадрирану из перспективе случајног пролазника-сведока свакодневице сељанки које продају робу на пијаци. Оне су представљене изван кућног ентеријера, али и изван оквира (за међуратно сликарство) уобичајених „женских послова“. Кантар, тезга са воћем и поврћем и урбана архитектура – чији манир и подсликана техника указују на модернистичке узор – ситуирају сцену на пијачни трг. Жене-продавачице, покривених глава, обучене у радне хаљине и кецеље, нуде робу трећој фигури са цегером у руци, жени обученој у капут са оковратником, која очигледно бира и разгледа робу пре куповине. Такво измештање жене из сеоске средине на неочекиван начин подвлачи сукоб урбаног и руралног. На овај значењски помак указују и позиционирање фигура и положаји тела фигура – продавачице су окренуте право према посматрачу, док је госпођа с корпом окренута леђима, излази из кадра и затвара композицију у предњем плану: „Одсуство комуникације – оличење чедности и покорности као женских врлина – наглашено је обореним погледом или загледаношћу у даљину, исто као приказом жене у три-четвртине или потпуном профилу, често отпозади, а најређе *en face*.“⁴⁵³ Инфериорност жене из града, једине фигуре која заправо припада урбаном амбијенту – док су продавачице те које су измештене из свог окружења – истиче се и бројчаном надмоћи фигура сељанки, окренутих „ан фас“. Овај необичан ракурс и анегдотски наратив, ускоро ће заменити монументалнији и дистанциранији исказ, као и одлучнија шематизованост и структурираност фигура, пре коначне сликаркине преоријентације на сликарство трансценденталне апстракције.

Двојни акт (1954) Младена Србиновића настао је у периоду када овај сликар постепено напушта поуке експресионизма, и ликовних елемената којима меко моделује предмет у зналачким сменама светла и сенке, поуке које се налазе у портретима, актовима и мртвим природама с почетка педесетих година. У

⁴⁵² Према: С. Бошњак (ур.), *Љубинка Јовановић – слика* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1990, [без пагинације]; М. Михаиловић, *Љубинка Јовановић Михаиловић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 2002.

⁴⁵³ S. Čurčić, *Spaces of Femininity, Gender and Ideological Boundaries: Serbian painting 1900–41*, *Serbian Studies, Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 25, No. 1, 2011, 83 [прев аут.].

тражењу пута којим ће своју наклоност ка интимистичким темама и тонским градацијама светла пренети у модернији израз, Србиновић се окреће кубизацији мотива, али поступно, минуциозно и пажљиво, задржавајући у њима спокојну атмосферу и тонску патину. Плохе којима конципира телесну масу двеју нагих жена израђају из мукле таме позадинског простора, и на светлости предњег плана која се одбија о њихове обрине, светлуцају бојени акценти. Сlike оваквог манира 1955. године сликар приказује београдској публици након студијских боравака у Италији, Француској и Енглеској. „Јакe сенке и местимично светлосно просијавање по површини платна као да су збиља инспирисани сећањем које је Србиновић понео са пута по Француској, сећањем које се враћало мистичној атмосфери готских витроа.“⁴⁵⁴ Ова дела ће га у другој половини шесте деценије одвести ка конкретнијим истраживањима мистичног традиционалног поетичког потенцијала, у којем ће мотив жене постати мање чулан, а више филозофски повод сликарства: „Ова преозначена фигура жене, од жене као оличења пола у жену као симболичку представу аниме, чини један од доминантних симбола...“⁴⁵⁵ Сlike **Лисет** и **Вера** (обе из 1955. године) на сличан начин као и **Двојни акт** фаворизују драматични кјароскуро, док синтеза облика, нанос боје и колорит указују на тражење узора у средњовековном фреско-сликарству. Наративност **Двојног акта**, ипак се издваја међу овим сликама, као парафраза слике **Габријела д’Естре са једном од њених сестара**, непознатог француског аутора (1594). Протагонисткиња чувеног дела је умрла на порођају, пре него што се удала за Анрија IV и постала краљицом Француске, а слика слојевитошћу указује на сложеност њеног положаја и мизогинистичке ставове контрареформацијске Француске према женама љубавницама.⁴⁵⁶ Србиновићева парафраза двојног акта, дакле, није само покушај разраде жељеног израза у оквиру класичне теме, већ цитира изразито слојевиту сцену на којој се преламају бројни аспекти родне проблематике. Слично као Жорж Сера (Georges-Pierre Seurat), Србиновић „проблематизује женски акт“, и тиме „првенствено одбија да

⁴⁵⁴ Lj. Slijerčević, *Mladen Srbinović* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1981, 11.

⁴⁵⁵ С. Марковић, *Источници сликарства Младена Србиновића*, у: Младен Србиновић [каталог изложбе], Уметничка галерија, Крушевац 1988, 7.

⁴⁵⁶ R. M. Hagen, R. Hagen, *What Great Paintings Say*, Vol. 2, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2003, 202–207.

представи тему као природну и ванвременску“.⁴⁵⁷ Слика третира тему у обрнутом композиционом распореду, као у огледалу; овде тек наговештен, мотив огледала се јавља и у зрелијим фазама Србиновићевог опуса – као симбол не само физичке, већ и духовне рефлексije, границе између свесног и несвесног, врста Прустове „мадленице“ која асоцира на неповратно изгубљено време.

Знаковност кубистичке форме, линије и ритуалног, традицијског и религиозног подтекста, представљала је везивни елеменат свих експерименталних фаза дводеценијског стваралаштва Лазара Возаревића, а смена тих неутаживих тражења почиње делима попут **Невесте** (1950). Неколико линија које обликују главу, очи и црте лица, затим невестин вео и дојке, показују вештину сажимања у изражајности и познавање метода маркирања архетипских црта. Код Возаревића то су „синтаксичка шифра, као чин и избор стваралачке свести или могућа субјективна конвенција тренутка, и особени ониризам његове уметничке визије“.⁴⁵⁸ У шестој деценији приметни су сликареви напори да се скоро у потпуности ослони на експлоатацију најсветијих сцена са хришћанских икона или из ширег религијског наратива, чиме он редифинише читав канон (**Материнство**, 1955). Слично као код Пикаса, када Возаревић овај третман примењује на социјалну тему, као што то шпански сликар чини у слици **Госпођице из Авињона** (1907), „својом деидеализацијом људске форме, мањком употребе илузионистичког простора, и развијањем мешавине визуелних идиома“⁴⁵⁹, добија се резултат у виду специфичног коментара на одређене друштвене појаве. Иронично приказивање женске сексуалности и игра са симболима венчања откривају неконвенционално схватање женског акта. Пружајући тек основне информације, често у значењском поретку патријархалног система и довољне – вео и груди – сликар суптилно преиспитује вредности друштвених конвенција.

„На просечном европском уљу на платну, главни протагонист није никада приказан. Он је посматрач постављен испред слике и претпоставља се да је

⁴⁵⁷ L. Nochlin, „Body Politics: Seurat’s *Poseuses*“, у: *Representing Women*, Thames and Hudson, London 1999, 219.

⁴⁵⁸ M. B. Protić, *Lazar Vozarević* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

⁴⁵⁹ A. C. Chave, „New Encounters with *Les Femmes d’Alger*: Gender, Race, and the Origins of Cubism“, *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 4 (Dec., 1994), 597.

мушкарац.⁴⁶⁰ **Акт** Боже Илића (1961) представља женски модел у лежећем положају – у позицији класичног женског акта – смештајући га тиме у низ слика уметничког наслеђа које почиње још Тицијановом **Урбинском Венером** (1538) или Ђорђонеовом претходницом сасвим сличне концепције, под називом **Успавана Венера** (1510). Модел је овде, у односу на касније Илићеве бујне, накитом декорисане актове атрактивног лика из наредних деценија (**Лежећи акт**, 1973), приказан поједностављено, али са сасвим довољно атрибута да би се ова слика уврстила међу његова дела декадентног тона. Адекватни ниво стилизације је у складу са Илићевим афинитетима према европским -измима који су га инспирисали, чак и у периоду соцреалистичких подухвата: „Ја нисам размишљао како да сликам – као стари или нови мајстори, то ми је једноставно била последња брига. А сећам се: истакнути професори, еминентни наши сликари свуда су ме водили и показивали. 'Ово је наш Курбе', говорили су једни, 'он је Делакроа', говорили су други, 'Божа је наш Гоја...' итд., мада сам од свих најбоље знао Сезана а највише волео Ван Гога. О Пикасоу онда готово ништа нисам знао“.⁴⁶¹ Лик жене и њена коса су мање релевантни од инкарната тела, облина њених груди и положаја које она заузима – налакћеност руку и прекрштеност ногу понављају позу **Урбинске Венере** (и касније, Манеове **Олимпије**, насликане 1863), а сличан концепт у српском сликарству, пре Илића преузимају Јован Бијелић и Никола Граовац. Заводљивост позе даје композицији флуидност која води око посматрача низ облине модела. Док цвеће и пас, којима Тицијан уводи позадински наратив у слику наге богиње (страст, верност) изостају са Илићеве композиције, лежај ову заводљивост подвлачи: модел лежи на слојевима црвених и црвено-црних пругастих плахти, а позадину чине шаре ћилима или молераја на зиду; еротски набој појачан је погледом девојке у посматрача и њеном положеном шаком на бели комад тканине. Објективизација женског тела на тај начин је достигнута у потпуности, и следи уобичајену конвенцију приказивања жене, каква преовлађује од XVIII, све до почетка XX века, када је „жена присутна као представа, али са специфичностима које

⁴⁶⁰ J. Berger, „From Ways of Seeing“, у: A. Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London, New York 2003, 39 [прев аут.].

⁴⁶¹ Интервју са Божом Илићем, Борба 1965. године, према: П. Станојевић, „Кратак приказ развоја сликарства Боже Илића“, у: *Божа Илић – изложба слика* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1985, [без пагинације].

означавају њено тело и њену природу као пасивне, доступне, податне и беспомоћне“.⁴⁶²

У скулптури се препознаје сличан приступ, у делима Милице Рибникар, Ангелине Гаталице и Николе Коке Јанковића. Вајарски почеци Милице Рибникар, који укључују рану скулптуру **Женска фигура са огрлицом** (1952), у софистицираној обради налазе подстрек за дефинитивно стваралачко одређење у домену истраживања мотива жене. Издвојено по истанчаном лиризму и нежном емотивном набоју, у оквиру Збирке Рајка Мамузића, али и на савременој уметничкој сцени, дело ове вајарке повезује основне постулате античких решења у моделовању, са одређеним пластичким манирним манирима који евоцирају авангардне правце. То се посебно истиче у зрелијем опусу када је видљив утицај Хенрија Мура, где је статичност облика замењена флуидношћу, покретом и динамиком масива.⁴⁶³ По поетичком одређењу интимистичке, њене статуе, главе и бисте (осим портрета) из шесте деценије приказују минуциознију обраду у детаљима као што су очи, коса, накит, а масивност и хармонију у решавању облика. Идентификација **Женске фигуре са огрлицом** као Венере, богиње плодности, по претпоставци лежи у раскоши њених женских атрибута (прса, бедара); иако је анонимност, и касније прогресивно редуковање форме приказане женске фигуре константа у раду Рибникарове, она дух новог времена и одређивање у афинитету према таквој теми носи непретенциозно и непоколебљиво, а посматрачу се „обраћа [...] директно и искрено понесена тренутком вечности и емотивном духовношћу.“⁴⁶⁴ **Женска фигура–седећи акт** (1957), пример је идеализације мотива у поетском реализму, какав негује Ангелина Гаталица у свом јасно утврђеном и одређеном уметничком убеђењу.⁴⁶⁵ Контраст постигнут у глорификованости њених интимистичких тема – било да је у питању акт, женски торзо, биста или стојећа фигура – налази се у благој и идиосинкратској стилизацији, монументалности формата и „пуноћи“ и белини

⁴⁶² R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, London 1981, 119.

⁴⁶³ Уметница је упознала енглеског вајара Хенрија Мура приликом његове посете Београду 1955. године, према: Н. Јовановић, *Милица Рибникар – скулптуре, слике, пастели, колажи* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1996; А. Тишма, „Динамика фигуре“, *Дневник*, Нови Сад, 3. мај 1996.

⁴⁶⁴ Н. Јовановић, *Милица Рибникар – скулптуре, слике, пастели, колажи* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1996.

⁴⁶⁵ N. Jovanović, *Angelina Gatalica* [каталог изложбе], *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića*, Novi Sad 1985, 3–4.

камена у коме моделује. Обрада материје је глатка, са благим облицима које као да је начинила природна сила воде, те је емоција коју она узрокује блиска, топла и неухватљива. У раду Николе Коке Јанковића фигурине се јављају као крајња супротност његовој споменичкој скулптури, у смислу експлоатисаног формата, а фигуралност овог уметничког облика изражавања пружила је уметнику могућност разраде за њега карактеристичног, истовремено плошног и бујног моделовања женске форме. „Модернизам“ у раду овог вајара подразумева јединство рационализма и редуktivног поступка, што је најбоље осведочено у његовим портретним остварењима. Фигурине **Торзо** (1960) и **Купачица** (1965), складне и у благом контрапосту, могу представљати сликарево спровођење неких поука његових класичних узора, пре свега учитеља Сретена Стојановића и Лојзе Долинара.⁴⁶⁶ Ипак, суптилно измештен распоред маса и грубља површинска обрада читавају примитивистички утицај Анри Матиса, нарочито у делу **Торзо**, а „шавови“ – то јест линије које спајају главне екстремне тачке корпуса – као и шиљатост дојки сугеришу постојање оплоте, одела, или чак оклопа који обавија овај, у исто време и танани и „солидни“ ентитет. Отклон од чулног и путеног приказивања женског тела, ослањање на митски и божански идентитет уместо приказивања женског бића из реалности, као и свођење ових тема на мали формат или античку форму бисте, отварају простор за анализу и проблематизацију друштвеног обрасца: „Представљање жена – нарочито представљање женске сексуалности у модерном добу – постаје метафорички носилац страхова једног времена“.⁴⁶⁷

Византија и традиција

Почетком педесетих година, са развојем југословенских културних и научних институција, као и нових истраживања на плану уметности, обнавља се интересовање за средњовековно наслеђе – како у политичком, научном и музејском, тако и у уметничком смислу. „Изложба средњовековне уметности народа Југославије“, одржана у Паризу 1950. године, иницирала је развој више

⁴⁶⁶ Б. Бурић, *Никола-Кока Јанковић – скулптуре и цртежи* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2010, 7–24.

⁴⁶⁷ Р. Меечам, Ј. Шелдон, „The Female Nude as the Site of Modernity”, у: *Modern Art: A Critical Introduction*, Psychology Press, Routledge, London 2000, 126.

фактора, који су уметност српског средњовековља учинили актуелним и инспиративним за културу нове социјалистичке државе: „Париска изложба средњовековне уметности југословенских народа била је пример покушаја да се уметност настајала столећима раније искористи у циљу промовисања актуелних идеолошких вредности.“⁴⁶⁸ Боравак чувених византолога и кописта у Београду поводом припрема ове манифестације, као и обучавање сликара у копирању, конзервацији и рестаурацији зидног сликарства, проширили су сазнања о живопису и иконопису и поставили афинитет за средњовековну уметност. Паралелно са тим, „Изложба народне уметности Југославије“ је осветлила домете народне радиности и окупила стручњаке на пољу уметности и етнологије.⁴⁶⁹ У случају аутора активних на уметничкој сцени почетком педесетих, овај афинитет је имао пресудну улогу за уметничку оријентацију, која се препознаје и у делима из колекције Рајка Мамузића, нарочито у сликама Александра Томашевића, Лазара Возаревића, Младена Србиновића и Милорада Бате Михаиловића.

Почеци сликарског рада Александра Томашевића, поред његовог ангажмана на пословима кописте средњовековног зидног сликарства, условљени су и утицајима једног од његових учитеља, Христифора Црниловића⁴⁷⁰ из Учитељске школе у Скопљу: колекционарство народних рукотворина, иницијално подстакнуто Црниловићевом збирком, нарочито је утицало на свеукупан животни и уметнички развој овог сликара.⁴⁷¹ Рад у „атељеу за фреску“ који је похађао на париској *École nationale supérieure des beaux-arts* током 1949. године⁴⁷² продубио му је сазнање и склоност ка изразу који своје порекло вуче од средњовековних зографа – посну фактуру, геометријску стилизацију, деперсонализацију геста и мотиве из фреско сликарства, које је уметник постепено сводио на ниво симбола. У оквиру Савезног института за заштиту

⁴⁶⁸ М. Продановић, „Александар Томашевић – пут од материје фреске до духа Византије“, у: Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан (ур.), *Замисањање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 180.

⁴⁶⁹ D. Šepić, P. Gabrić, Z. Marković, „Izložba narodne umjetnosti Jugoslavije“, *Slovenski etnograf*, VI–VII, Etnografski muzej, Ljubljana 1953/1954, 273–284.

⁴⁷⁰ S. Marković, *Likovni život u Leskovcu 1900–1950*, Narodni muzej, Leskovac 1991, 43–66.

⁴⁷¹ С. Телић, „Белешке о смрти, животу, путевима ка делу и делу сликара Александра Томашевића“, у: В. Војиновић (ур.), *Александар Томашевић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1988, 25.

⁴⁷² Љ. Миљковић, *Александар Томашевић* [каталог изложбе], Галерија „Рима“, Крагујевац 2010.

споменика културе од 1952. године, Томашевић је радио на конзервацији слика, фресака и икона у српским манастирима.⁴⁷³ До 1962. године, Томашевић у сликарство укључује парафразе мотива фреско сликарства или елемената средњовековних грађевина у чијој је рестаурацији учествовао.⁴⁷⁴ Сакралне композиције еухаристије преоријентише у геометризоване, „профане“ мртве природе, преведећи преодбе црквених светиња у световну модернистичку рефлексију; на рубовима светих калежа потезом четкице слика тесере мозаика, тиме стилизујући подстицајни пример из српско-византијске уметности (као у делима **Пехар са чашом**, 1956, **Бели пехар**, 1961). Колорит се драстично поједностављује на црну, белу, сиву и жуту – које симболички подражавају таму камена, белину светлости, и светлуцавост злата (**Рибје**, 1960). Већ у првим годинама након завршених студија, сликар почиње да реализује мозаичке порудбине, што је утицало на прочишћавање ликовности, екстремнији искорак у правцу геометризације и преференцију знака у односу на мотив. Касније фазе сликарства на панелу и дуборезачких радова шездесетих година, конкретније репрезентују опредељење које подстичу геометријска шара и орнамент (фасадни украс, народна шареница и вез, старохришћански мозаик). Уместо представљачких мотива и наративних тема са сакралних зидних слика, Томашевић у фокус ставља периферну декоративну орнаментику са оквира византијске фреске. Примат је уступљен украсу, који је „пред фигуром био устукнуо на бордуру слике, на сликани штафаж, на одело, на фасаде зграда извезене украсом од цигала“. Сада су централни мотиви из византијске иконографије замењени оним, „у фолклору и примитивним уметностима“ присутним визуелним вредностима, попут „дојучерашњег сељачког појаса, тканице, резбе“.⁴⁷⁵ Овај поступак ће временом довести до готово потпуне дематеријализације објекта, где алузија на народни мотив или архитектурални

⁴⁷³ Ј. Столић, *Византијски мотиви у делима аутора из Збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2009, 3.

⁴⁷⁴ М. Продановић, „Александар Томашевић – пут од материје фреске до духа Византије“ у: Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан (ур.), *Замисљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 182–183.

⁴⁷⁵ М. Рајковић, „Сликарство Александра Томашевића“, у: В. Војиновић (ур.), *Александар Томашевић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1988, 10.

деталј постаје полазиште, а резултат је аскетска, деконструисана математичка форма која дубоко у својим слојевима носи исконски духовни садржај (**Дело 63/1**, 1964).

Лазар Возаревић је тенденцију ка модернизацији израза испољио већ на почетку стваралаштва, и то у фигуралним композицијама: угледајући се на Пикаса и Брака, тражећи подстицајне елементе у уметничкој заоставштини „примитивних“ цивилизација (етрурска, критска, старогрчка, и напоследку српско-византијска уметност),⁴⁷⁶ реализовао је сопствену модернистичку слику. У оквиру његове фазе „кубизирајуће Византије“,⁴⁷⁷ лепеза тематских оквира којима се посвећује током шесте деценије компулзивно је окренута средњовековном сликарству (живопису и иконопису) као инспирацији, надограђеној путем модернистичких поступака – геометријског свођења и сажимања у симболичке обрасце. Возаревићеве фигуре су препознатљиве само по кружници главе и уцртаном лицу, тела деконструисаног мрежом геометријских плошних поља и дефинисаних танком контуром. Колорит бојеног поља је у сведеној палети која се креће од студеничке плаве, преко сивих и беличастих нијанси до циноберцрвене и скарлетне. Слика **Материнство** (1955) и низ сличних остварења попут дела **Породица** (1956) и **Мајка и дете** (1958), у приказивању *типова* предодређених *каноном* откривају сликарево ослањање на суштину средњовековног сликарства. Икону Богородице са Христом, на слици из збирке Рајка Мамузића **Материнство**, Возаревић слика као Богородицу Пелагонитису, која се нарочито везује за македонски иконопис (посебно манастира Старо Нагоричино код Куманова),⁴⁷⁸ у оквиру којег је тело малог Христа приказано у извијеном положају, лица приљубљеног уз мајчино, чиме се

⁴⁷⁶ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд, 1970, 454; И. Томић, „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, у: Л. Мереник, В. Симић, И. Борзан (ур.), *Замисање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 158–160.

⁴⁷⁷ Ј. Столић, *Византијски мотиви у делима аутора из Збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2009, 4.

⁴⁷⁸ О сличној вези Возаревићеве композиције **Pietà** (1956) и фреске Оплакивање Христа (1164) из цркве Св. Пантелејмона (Нерези код Скопља), према: О. Бићалић–Мерин, „Vidici, ograničenja i mede“, у: О. Бићалић Мерин (ур.), *Уметничко благо Југославије*, Југославија, Београд, 1974, 30–31; О цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, према: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Нолит, Београд 1966, 102–104, 118; везу између иконе Богородице Пелагонитисе и Возаревићеве слике **Материнство** успоставља Јованка Столић, у: Ј. Столић, *Византијски мотиви у делима аутора из Збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2009, 5.

сугерише нежност између њих двоје.⁴⁷⁹ Премда Возаревић кубистичком обрадом апстрахује детаље композиције – царство небеско више није представљено златном, већ непробојно сивом бојом, Богородичин химатион је сведен на неколико бојених поља – главне одлике изворног мотива (изрази лица фигура, нежне мајчине руке, несташност детета) и даље су присутне, а синтезом ликовне реторике су наглашене поетичност и трагика библијског предлошка.

Период који захвата крај педесетих комбинује елементе дотадашњих фигуралних композиција са „енформелистичком“ обрадом слике – као што је наговештено у делу **Материнство I** из 1958. године: „уместо фреске дошла је икона, њена патина, технолошка структура, сагорело злато, дим и чађ, сузе и восак са свећа, све што је попадало и што се наталожило као траг времена и симбол вечности.“⁴⁸⁰ Сплет линија сада премрежава већи део централног мотива преузетог са иконе, а док се тело фигуре поступно губи у линеарном лавиринту и у изгребаној/спаљеној бојеној површини, ликови Богородице и детета су моделовани у интензивнијем волумену. Возаревић 1959. године одлази у Париз, а по повратку настаје промена у његовој поетици, те већ 1961. године излаже своје прве слике енформелистичке фазе, којој припада и дело **Краљ и дете** (1964): „преко златне подлоге набацивао је загаситомрке, црноцрвене лазурне слојеве, па је преко те трепераве површине оштро исцртавао фигуре из свог ранијег света, које су се, уосталом, једва и виделе. После је цртеж изоставио и одједном – један изразито фигуративан сликар постао је апстрактан, близак тадашњем енформелу...“⁴⁸¹ Симболика Возаревићеве палете доћи ће до изражаја током постенформелистичке фазе шездесетих (започете око 1963–1964), када се његов рад синтетише и усваја иконописачке концепцијске постулате – сведеност композиције и монументалност. Свечана, религијски интонирана тема је сведена у композицији и дефинисана једноставним, али речитим, знаковним мотивом (крст, круг). Сакраментална симболика биће изражена овим геометријским обликом и уобличена путем закивака (пулија) причвршћених за платно.

⁴⁷⁹ У литератури, положај фигуре малог Христа на икони Богородице Пелагонитисе је тумачен и као предсказање догађаја представљених у циклусу Христовог страдања, оличено у смиреном погледу детета, упереном у посматрача, као и у забринутом изразу Богородице, према: В. V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2006, 97–100.

⁴⁸⁰ Ј. Тифуновић, „Сликарство Лазара Возаревића“, у: *Од импресионизма до енформела – студије и чланци о уметности*, Нолит, Београд 1982, 85.

⁴⁸¹ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. II, Нолит, Београд 1970, 455.

Религиозни, митолошки или обредни наратив Младена Србиновића посебно долази до изражаја у графикама из Збирке Рајка Мамузића. Фронтално постављене женске фигуре (**Фортуна**, 1959, **Ана**, 1965), истовремено шематизоване и путене, заузимају посебну категорију у Србиновићевом опусу: „Сликаар нам открива истовремено њену телесност и телесну знаковност.“⁴⁸² Сликање архетипске симболичке фигуре жене у молитвеном ставу „оранте“ алудира на култ плодности који је посредством древних списа из многобожачке религије транспонован у монотеизам православља. Еклектицизам слојева из којих произилази Србиновићева поетика открива се у репертоару симбола и цитираних наратива: глава жене уобичајено је оцртана кругом (нимбом?) а тело стилизовано до шематизованих фигура дипилонских ваза. Поред тога, у графичком листу **Ана** (1965), савршена кружница можда циклично враћа раније експлоатисани мотив македонске софре. Наслеђе и фолклор Оријента, Балкана и Леванта – у комбинацији семиотички профилисане и примитивизирајуће обраде форме – присутно је у графичким листовима **Македонски ритам** и **Тарбука** (оба из 1957. године).

Након раног уметничког формирања Милорада Бате Михаиловића на Академији ликовне уметности у Београду – оформљавања на које су имали утицаја догађаји на овдашњој уметничкој сцени, у којима је сликар учествовао као члан Задарске групе и групе „Једанаесторица“ – као и реализоване прве самосталне изложбе у Галерији УЛУС 1951. године, сликар се отиснуо у Париз. У уметничкој клими нове средине, која се обликовала под утицајем нових струја као што су лирска апстракција и ташизам, затим геометризација и упливи апстрактног експресионизма, Михаиловић је убрзо почео да излаже. Индивидуалност израза коју је убрзо досегао уочава се већ пре завршетка шесте деценије, путем дела приказаних на успешним изложбама у париским галеријама: *Rive Gauche* и *Jeanne Bucher* у периоду од 1957–1959. године, као и на значајној изложби у Галерији *Ariel* 1960. године, у којој ће наредне године бити приређена и уметникова самостална изложба.⁴⁸³ Ликовни језик Бате Михаиловића открио је сигурност сликара који је носио у себи наклоност ка

⁴⁸² М. Павловић, „Србиновић и симбол жене“, у: П. Станојевић (ур.), *У част Ђуре Јакшића – Младен Србиновић, изложба слика* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1982, [без пагинације].

⁴⁸³ J. Denegri, *Milorad Bata Mihailović – slike* [каталог изложбе], *Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić*, Beograd 1981, [без пагинације].

завичају, историји и баштини, и умео да га надогради кроз транспозицију нових утисака и утицаја: „... с каквом озбиљношћу је непрекидно мислио о свом завичају, откривајући га као сплет многих различитих култура, а посебно као законите наследнике порука византијске цивилизације“.⁴⁸⁴ Овај афинитет сликар је донео са собом у Париз, а првобитно га је открио после краћег боравка у манастиру Крка 1949. године, те након обилазака српских манастира 1958. године.⁴⁸⁵ Посебна експресионистичка поетика – наговештена у раним пејзажима **Београд са жутим небом** (1950) и **Велики Београд** (1951) – почетком седме деценије се, након краћих боравака у САД, храбрије и конкретније рефлектује. Михаиловић ангажује брз потез који ствара таласе бојених сензација у масама које пулсирају у међусобном сукобу (**Косово**, 1963; **Њујорк (Велики Менхетн)**, 1964), а у контрастима титравог осветљења препознаје се специфичан, ако не дослован осврт на средњовековну иконографију. „Михаиловићева ’Византија‘, о којој од тада не престаје да говори, остаће тако далека представа коју више воли да умишља него да загледа.“⁴⁸⁶ Мотиве српске историје сликар претаче у драматичне арабескне форме које асоцирају на завичај попут мелодије – само што је она код Михаиловића истовремено химна, заглушујућа тишина и бојни поклич. У сновитој атмосфери која подсећа на евокацију кошмара, сликар приповеда апокалиптични митски наратив, а одређенији наслови (**Необичан пејзаж**, 1967; **Процесија**, 1970) помажу посматрачу да у замршеним облицима лакше одреди географско-духовни појам „завичаја“: „нека опора, сурова природа, дубоки кланци с пресахлим рекама, бодљикаво жбуње које препречује пут и поглед... [...] Покаткад форме, као дивље звери, тумарају унаоколо“.⁴⁸⁷ На платну **Бура** (1970) из Збирке Рајка Мамузића, сила ауторовог унутрашњег доживљаја бива преведена у игру визуелних елемената. Гестуалност и акција потеза, као и неукротивост сликареве имагинације производе ритмичност и динамику неког метафизичког догађаја; визуелни елементи су парафраза

⁴⁸⁴ D. Medaković, „Zapisi o Bati Mihailoviću“, у: *Milorad Bata Mihailović – slike* [каталог изложбе], Уметнички павиљон Cvijeta Zuzorić, Beograd 1981, [без пагинације].

⁴⁸⁵ Ж. Стојковић, „В. М. Mihailovitch (Прилози о сликару, и друго)“, у: С. Телић (ур.), *Сликаство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1989, 27–30.

⁴⁸⁶ *Исто*, 29.

⁴⁸⁷ Ж. Будај, „Милорад-Бата Михаиловић“, у: С. Телић (ур.), *Сликаство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1989, 82.

космичке бујице – она у вртлогу сила разара брану материјалног света и све претвара у агресивни флуид.

Парафразе књижевних и ликовних мотива

Као што се у шестој деценији, паралелно са укључивањем у европске ликовне токове, показују и тежње за реинтерпретацијом ликовног наслеђа средњовековног и византијског сликарства – током седме деценије се испољава појачани интерес за тумачење универзалних тема, мотива и ликова из светске културне баштине. Карактеристичан пример оваквог интересовања представља деловање чланова групе „Медиала“: у њиховим опусима и програмским текстовима се, у контексту тежњи за повратак класичној хармонији и целовитости („интегрална слика“), редовно појављује – као симбол ствараоца – езотерични, мистични тип ренесансног чаробњака-алхемичара, најчешће Фауста (Леонид Шејка). Код уметника из Мамузићевог круга, пак, референце на класична литерарна или сликарска остварења уочавају се у оквиру различитих и самосвојних индивидуалних покушаја и спорадичних истраживања. При томе, ова тенденција се често јавља као елемент поетичке промене у опусима појединих сликара (Славољуб Богојевић, Стеван Максимовић) или као плод нових животних и уметничких искустава (Косара Бокшан).

Међу делима Славољуба Богојевића, у Збирци Рајка Мамузића налази се и седамнаест скулптура и четири рељефа начињених од метала, дрвета, лима и камена, углавном насталих 1961. године. Ове скулптуре мањег формата су представљале уметников излет у нови медијум, коме се повремено враћао. Скулпторски рад Славе Богојевића је имао једну заједничку црту са његовим сликарским опусом – приврженост линији као конструктивном елементу; она је овде примењена у асоцијативно-апстрактним композицијама, са статуама начињеним од групација дрвених и челичних грађевинских елемената, чији само назив сугерише егзистенцијалистичко-лирски наратив. Међу статуама сањара, витеза и удовица, налази се неколико „фигура“ ратника, као и композиције **Вешала** и **Проклета Јерина**. Универзалност тематике страдалништва које карактерише ову групу дела, код Богојевића превазилази представљачко, а суштина концепта је предочавање „егзистенцијалног грча“ саме материје. Прелаз

на рад у скулпторском материјалу значио је за уметника додир са дистанцираним делом самога себе, који му је омогућио израз не само поетски, већ и рудиментаран, с дозом грубости и суровости. Како је сам тврдио: „Тренутно сам вајар и не смета ми што у овој фази говорим себи ’Ви‘“. ⁴⁸⁸ Дела **Дон Кихот** и **Санчо Панса** (оба из 1961. године), имају сличан изглед полуобрађеног блока дрвета, помоћу челичног кабла причвршћеног за дрвено постолје, са детаљима од гвоздене жице. Први јунак је представљен као труп, стамен и стабилан, сав од једног комада – док елеменат бодљи и издужена глава сугеришу сличности са конвенцијама фигуре Дон Кихота. Рационални и практични слуга витезов, Санчо Панса, сушта супротност Дон Кихоту, приказан је посредством замашнијег комада дрвета, коцкастог тела и широке, округле главе: уметников поступак стилизације у крајњој линији не одудара од усвојеног имагинативног предлошка у приказивању Сервантесових (Miguel de Cervantes) митских књижевних јунака: „Пикасова славна црно-бела слика овог пара, на којој је Дон Кихот насликан као моткаста фигура, а Санчо Панса као округла грудва мастила, дочарава графичку схему пара: крхка, кошчата силуета ваздушастог сањара и раскошни обим човека од овог света“. ⁴⁸⁹ Ипак, када је у питању став самог Богојевића, он је увидео да су ова два лика нераздвојиви делови јединствене целине, и да човек поседује мало од оба света: „Има места где сам Санчо Панса, као што има места где сам Дон Кихот од Манче“. ⁴⁹⁰ У томе није био усамљен, судећи по Орвеловој констатацији у погледу прослављеног авантуристичког пара: „Два начела, племенита мудрост и практична разборитост, постоје једно уз друго у готово сваком људском бићу. Ако погледаш свој ум, који од њих си ти, Дон Кихот или Санчо Панса? Готово сигурно, ти си и један и други.“ ⁴⁹¹

Дон Кихот Стевана Максимовића (1969) обележава период у еволутивном току рада овог сликара, у којем сликар прави искорак изван лирске геометризаације: иако се у изражајном смислу и даље ослања на геометријску стилизацију, аутор конкретнијом синтезом облика и „функционалном применом

⁴⁸⁸ Речи уметника наводи: Н. Јовановић, *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978) – ретроспектива* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1993, 7.

⁴⁸⁹ R. Schmidt, *Critical Images: The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, McGill-Queen's Press, Montreal&Kingston, London, Ithaca 1999, 13 [прев. аут.].

⁴⁹⁰ Речи уметника наводи Надежда Јовановић, у: *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978) – ретроспектива* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1993, 7.

⁴⁹¹ G. Orwell, *The Art of Donald McGill*, Collection of Essays, New York 1954, 120 [прев. аут.].

орнаменталних детаља“ креира посебан пиктурални карактер слике. У поетичком смислу, строжом организацијом слике и тематским опредељењем, сликар се дистанцира од лирског печата „неизвесности, сете и носталгије“⁴⁹² које носе дела из циклуса *Из породичног албума*, и окреће се метафоричкој, егзистенцијалистичкој садржини: „У питању су типичне слике страха, не конкретних опасности или катаклизмичних последица, већ наслућивања опасности, неког метафизичког осећања беспомоћности и егзистенцијалне узалудности.“⁴⁹³ Удвајање и, временом, умножавање геометријских орнамената створиће вештачки организам у слици, који ће се трансформисати у флуидну форму у надреалистичком плаветнилу празнине карактеристичном за Далија и Магрита. Тиме се отварају врата нео-фантастичном и магичном у Максимовићевом делу, а метаморфоза почиње у форматном и композиционом смислу – увођењем обрасца триптиха. Док су дела неофантастичне оријентације усвојила грандиозни, монументални формат, употреба триптиха је примењена и у делу мањих димензија, као у **Дон Кихоту**, што подвлачи постојање свести о изласку из „малих“ тема и бављење универзалнијим проблемима. За овај сегмент Максимовићевог рада, такође је приметан повратак фигури, сада „реконструисаној“, допојасној представи у усправном, фронталном ставу, чија је физиономија заправо скуп геометријских фасета испрекиданих орнаменталним епизодама. Протагонисти – адмирални, генерали, краљеви и краљице, јунаци – усвајају изглед светог ратника са зида неке манастирске цркве, а овај, далеки религиозни одјек присутан је и у приказу „олтарске теме“ Богородице са дететом, као у сликама **Жена са дететом** (1968) и **Материнство** (1970). Дон Кихот је у Максимовићевој слици приказан на коњу, док је динамична позадина заправо апстрактна шара која указује на бурну, хаотичну атмосферу; у њеној средини, стоји усправно и достојанствено јахач, већи од своје раге Росинанте, с главом већом од тела и са шлемом као маском-визиром; изведен сав у вертикали, док стреми ка свом (недостижном) сну. Сервантесов ратник, занесен романима о фантастичним витешким авантурама, одлази у свет да доживи романтична узбуђења, да би се показао комичним у својој племенитости. „... његова авантура

⁴⁹² М. Arsić, „Stevan Maksimović – slikar lirske vokacije i poetike dvosmislenog“, у: *Stevan Maksimović, crteži, slike, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987, 35.

⁴⁹³ *Исто*, 37.

је дешифровање свијета: савјесно путоштво је с циљем да на читавој Земљи оживе фигуре које показују да књиге кажу истину... Дон Кихот чита свијет да би доказао књиге.⁴⁹⁴ Плави амбис са елементима геометријско-органичних форми, чија је непобедивост и свеобухватност појачана помоћу два бочна панела триптиха, представља сценографију животног вртлога – подстакнутог крилима ветрењача реалности, против којих је борба неизбежна, али узалудна. Саме фигуре витеза и коња су више грађене него сликане геометријским вињетама, а њихова оштрина и топлина црвених и наранџастих тонова истиче се насупрот мекоћи неодређене текстуре позадинског плаветнила. Посвећењем темама постојања, уметности, или постојања уметности, Максимовић настоји да изрази нелагоду у односу према значењу и смислу света и његовог поретка; уметност која кулминира у мрачном, али уздржаном сентименту током каснијих развојних фаза, и која, попут неуморног пустолова Дон Кихота, „уместо да доводи стварност у ред, или да намеће нови ред већ успостављеним стварностима, доводи све у сумњу и шири неред“.⁴⁹⁵

Дело **Композиција – Пијани брод** (1967) Косаре Бокшан настаје после сликаркиног тзв. другог боравка на Медитерану, где налази уточиште након деценије проведене у Паризу. Године 1961, она најпре посећује места у околини Београда и задржава се у Ритопеку на Дунаву, а потом путује на Јадранску обалу, где са супругом Петром Омчикусом одлучује да у Велој Луци, на Корчули, сагради други дом и атеље. Инспирацију налази у погледу на морску пучину, у сунцу и бојама приморја, а увођење фигуре у овом периоду је, након епизоде „апстрактног натурализма“, инспирисаног ритопечким ведутама (**Висећи натир морт – евенке**, 1963), више интуитивно и симболично, него прорачунато и наративно.⁴⁹⁶ У зениту истраживања природе, након сједињења с њеним елементима и сазревањем ауторске визије (што је оличено у сликама **Сунце на тамној позадини**, 1965, **Купачи** 1967), настаје **Композиција – Пијани брод**, као стваралачки излив који повезује ослобођен израз, узбуђење животом, монументалност теме и колористичку арију. Дело одражава настојање Бокшанове да саживи фигурално са апстрактним, симболично са конкретним,

⁴⁹⁴ М. Фуко, „Представа“, у: *Riječi i stvari*, Nolit, Београд 1971, 112.

⁴⁹⁵ К. В. Дџонсон, „Како се данас чита Кихот“, *Treći program*, br. 158, RDU Radio-televizija Србије, Београд, пролеће 2013, 93.

⁴⁹⁶ Ј. Денегри, „Сликарство и судбина у знаку непристајања, на други начин“, у: *Косара Бокшан – 50 година стваралаштва* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 2001, 8–9.

задржавајући као идеју водиљу замисао да поднебље са ког је потекла буде повод за интонацију дела: „... пресудна је и њена љубав према завичају, носталгија за поднебљем Медитерана и Паноније, од Истре, преко Далмације до Црне Горе и од Црне Горе до панонских равница, у којима је откривала највећи део својих инспиративних подстицаја.“⁴⁹⁷

Реч је, најпре, о парафразирању теме једне од истакнутих слика из опуса Саве Шумановића која приказује елементе „среће, раскошног, овоземаљског живота“⁴⁹⁸. Према оцени Миодрага Б. Протића, Шумановић 1927. године „ствара једно од својих ремек-дела: *Пијану лађу*, очигледно подстакнуту Жерикоовим (Theodore Gericault) *Сплавом Медузе* – групу морнара и нагих жена, баханалију у барци, на пучини... То је најбујније, најсиловитије, најразмаханије његово дело. [...] Гама је топла, сомотасто-сива, тамна; чиста боја местимично, по телима или у широким пругама морнарске мајице или женског костима, севне оштро, сензорално...“⁴⁹⁹ Иако је извесно да су протагонисти у слици из 1927. године анимирани силином израза и драматиком атмосфере, Шумановићеве фигуре су узбуђене, веселе, и еманирају чулни утисак, који их смешта на други крај спектра у односу на Жерикоове: док је у **Сплаву Медузе** (1818–1819) „сцена обасјана тмурним контрастом светла и сенке изведеним из тенеброза Микеланђела Каравађа“⁵⁰⁰, изобиље и животна радост у мотивима **Пијане лађе**, као и интензивне боје нанесене у полетном замаху, указују на ведрину и богатство баханалске сцене. Премда „динамична дијагонала композиције“ представља оно што ова два дела чини сличним, садржај и конотација теме се суштински разликују: за Разлику од Шумановићеве ведре тематике, Жерико слика бродолом војне фрегате *Медуза* крај обале Сенегала, јула 1816. године, удес на који су критичари нове династије Бурбона (успостављене 1814–1815), гледали као на „симбол слабости, неспособности и подмитљивости новог режима“.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Речи Ж. Будаја наводи: С. Бошњак, *Коса Бокшан – Медитеран и Панонија: Цртежи, pasteli, слике* [каталог изложбе], Библиотека града Београда, Београд 2008, [без пагинације].

⁴⁹⁸ Н. Станић, *Коса Бокшан* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2001 [без пагинације].

⁴⁹⁹ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. I, Нолит, Београд 1970, 194.

⁵⁰⁰ С. Ј. Мургау, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, том 2, Francis & Taylor, New York 2004, 929 [прев. аут.].

⁵⁰¹ *Исто*, 929.

Извесно је, међутим, да је Шумановић био директно инспирисан поемом Артура Рембоа „Пијани брод“ (**Le Bateau ivre**, 1871), чувеним делом симболистичке поезије. У Рембоовој поеми, онај ко „приповеда“, субјект песничког исказа јесте сам брод – али и метафоричко „ја“ самог песника, чиме се алудира на његов положај (у бурама живота и поезије): поема пружа „визуелни и акустични подстицај“, који „уноси звучне и визуелне сензације са стрепњом, усхићењем и грозом“.⁵⁰² Поезијом приказана турбулентна матица живота која песника неконтролисано носи од устаљеног корита реке (као метафоре младости), ка бурама мора (у зрелој фази живота), изнедрила је мноштво песничких слика инспиративних и за многе модерне европске уметнике (Волс [Alfred Otto Wolfgang Schulze], **Пијани брод**, 1947).

Композиционо, па и колористички, у слици Косаре Бокшан, одређени елементи су верни Шумановићевом узору, попут накривљене перспективе и нереалистичног ракурса, као и бучног тона основних боја. „... у *Пијаном броду* из 1967. који је требало да буде само скица за зидну фреску, избијају контрасти примарних црвених и плавих боја у лучној композицији која као да се уклапа у кривину космоса.“⁵⁰³ Сликање кривине хоризонта, сунчеве лопте на зажареном небу, и силуета бујних тела у контрасветлу, истакнути су фактори који доминирају сликом Косаре Бокшан. Оба остварења указују на подстицаје који извиру из различитих песничких слика развијаних у Рембоовој поеми: док Шумановићево дело, динамиком потеза евоцира стихове:

„О да деци покажем кроз те плаве вале
Те рибе што певају, те рибе од злата!
И пене су од цвећа мој бег љуљушкале,
Крила ми је давала бура непозната.“⁵⁰⁴

Слика Косаре Бокшан асоцира на једнако опчињавајућу сцену, инспирисану стиховима:

„Сунце видех спуштено, са пегама страве,
Где лије светлуцање љубичасте скраме

⁵⁰² S. Harrow, *The Material, the Real, and the Fractured Self (Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda)*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2004, 46 [прев. аут.].

⁵⁰³ *Kosa Bokšan – slike* [каталог изложбе; извод из текста Жоржа Будаја о сликарству Косе Бокшан], Radnički univerzitet, Novi Sad 1973, [без пагинације].

⁵⁰⁴ A. Rembo, „Pijani brod“, у: *Sabrana poetska dela* (превод, предговор и напомене Никола Бертолино), Beograd 2003, 103.

На трептаје капака које вали праве

Кроз даљ, слични глумцима неке древне драме!⁵⁰⁵

Овакве представе поступно смењује све веће интересовање за женску фигуру и реализацију колористичких решења, које ће своју експликацију доживети средином осме деценије, циклусом слика „Жене–планине“. У **Композицији – Пијани брод** евидентна је волуминозност фигура, ширина потеза и еруптивни колорит који већ најављују тај приступ. У међувремену, серија слика реализованих почетком седамдесетих година интерпретира митолошку тему – легенду о Икару, која представља релевантну прелазну фазу у даљој уметничкој редефиницији, и доводи до ликовног и тематског прочишћења. „Жене су дошле као реакција на Икара. Икар је симбол тежње за одвајањем од земље, за узлетањем и претежно је везан за мушку амбицију. ’Жене-планине’ су резултат потребе везаности за тле, вечно и обнављајуће...“⁵⁰⁶ Дело **У част Рене Магрита** (1972), део је групе слика које настају паралелно с митолошком интерпретацијом, слика коју карактерише сува и глатка материја, графичка прецизност и плошност мотива особена за поп-арт, у метафоричком омажу белгијском сликару. Наглашене, дебеле контуре женског тела су насликане на плавој позадини неба испуњеног облацима, док је мотив који прекрива женско тело, и истовремено сакрива женска бедра, силуета мушкарца са шеширом. По идеји, слика алудира на „воајерски“ однос уметник – модел, а по мотиву подсећа на уобичајене Магритове игре „усецања/маскирања“ и ироничне амбиваленције присутне у делима као што је **The Glass House** (1939). Диференцираност планова, постигунта дводимензионалним, плакатски реализованим мотивима и чистим облицима, лебди у неодређеном плавом простору; начин сликања Бокшанова примењује наменски у овом случају, те се у каснијој еволуцији свог проседеа враћа својственом, мање прецизном потезу и мање компресованој палети, потеклој из ташистичког периода. Мушкарац (парафраза типичне Магритове силуете човека са шеширом) је одређен главом, док је глава жене изван оквира композиционог „кадра“ и указује на двосмисленост својственом сликарском узору. Репозиционирањем свакодневних субјеката/објеката у надреалистички амбијент, Бокшанова алудира и на касније дело истог сликара

⁵⁰⁵ Исто, 103.

⁵⁰⁶ Сликаркине речи наводи: Н. Станић, *Коса Бокшан* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2001, [без пагинације].

La Decalcomanie (1966), оптичку игру која нас опомиње да, док нам сличност „омогућава препознавање добро видљивог; успоређивање нам допушта да видимо оно што препознатљиви предмети, добро познате силуете скривају, ометају да се види, чине невидљивим“.⁵⁰⁷ Синтеза дотадашњих искустава, која ће се уобличити у циклусу „Жене–планине“, поред поетичког откровења, носи квалитете најављене сликама из Збирке Рајка Мамузића: линију која помирује плошност и схематизованост облика са њиховом масивношћу, као и експресивност боје која доживљава коначно ослобођење од стега рационалног.

Тематско-феноменолошке целине разматране у овом поглављу тичу се двеју основних социјално-естетичких релација. У оквиру прве, реч је о комплементарном односу „идеолошко-естетско“: у случају соц-реализма дела су стварана под утицајем идеолошке доктрине која је настала на основу једне ликовне естетике („социјална уметност“), док у случају целине „слика жене“, појава нових или специфичних сликарских тема представља резултат одбацивања идеолошких канона, социјалних предрасуда или економских ограничења. Што се тиче друге релације, ради се о комплементарном односу „традиција-интерпретација“: поред интимизма (који представља утицај сликарства недавно минуле епохе), то су сликарске поетике засноване на традицијама и узорима средњовековне уметности/Византије и фолклора – и оне се посматрају наспрам дела насталих парафразирањем светске традиције, то јест интерпретацијом култних (архетипских) литерарних или ликовних мотива, тема и ликова. Ове релације откривају тако, с једне стране, одређене ограничавајуће друштвене и естетске оквире у којима се одвијао развој појединих аутора (нпр. соцреалистичка пракса), а с друге, указују на специфичност њихових ликовних интересовања која су условила разноврсност и богатство колекције.

⁵⁰⁷ М. Foucault, „Ovo nije lula“, у: N. Mišćević, M. Zinaić (прир.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1982, 306.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Уметничка збирка Рајка Мамузића представља скуп уметничких дела као пример епохе током које се одвијао ликовни развој припадника једне генерације, која је стварала претежно у Београду у периоду након Другог светског рата. Да би се улога ове Збирке и њен статус у новијој историји уметности сагледали адекватно, са становишта историјске дистанце и путем актуелних мултидисциплинарних метода, било је потребно, с једне стране, сместити активности и домете уметника у контекст времена у коме су живели, друштвене, културолошке и политичке услове у којима су стварали, а с друге стране акцентовати рад самог колекционара који је обликовао Збирку као јединствен и лични избор, али и репрезентативну уметничку целину.

Аналитичким и биографским освртом на доступне и документоване податке из живота и рада колекционара Рајка Мамузића, који је дела прикупљао и о њима бележио лични суд са становишта савременика, истиче се његов укус и колекционарски инстинкт при одабиру дела. Пут Рајка Мамузића ка колекционарској делатности, који је започет још у ратно време, његовим ангажовањем у Агитпропу Треће армије, наставио се и након ослобођења учешћем у обнови и руковођењу значајним културним институцијама у Новом Саду, све до повратка у Београд и доласка на Старо сајмиште, у круг уметника којима је постао пријатељ и мецена. Биографски подаци о вишеструко значајном практичном ангажману Мамузића као посленика у култури и колекционара, употпуњени су разматрањем основних мотива за отпочињање колекционарске активности, концепта и мерила којима се руководио у стварању колекције, као и кључних момената за динамику њеног настајања. Начин на који Мамузићева збирка окупља дела уметника разноврсних уметничких опредељења указује на „отвореност“ и инклузивност при селекцији дела, показујући естетски плурализам његовог укуса, али и колекционареву свест о контексту у коме настаје уметност његовог доба. Посебна пажња посвећена је битним техничким и организационим моментима у настанку установе Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића, али и статусним и уметничким проблемима током првих деценија њеног институционалног рада. Анализа Мамузићевих текстова о уметности и критичких приказа изложби уметника заступљених у

Збирци, не само да показује специфичне везе колекционара и самих уметника, већ потврђује да Збирка не представља само плод Мамузићевог аутентичног укуса и способности за уочавање вредности, већ је исто тако и резултат његовог укупног личног и професионалног деловања. Као колекционар, Рајко Мамузић се залагао за активности од општег интереса за ликовну уметност: од настојања да се њене тековине промовишу и сачувају, преко непосредног контакта с уметницима – у виду пријатељства, помагања и интелектуалног дијалога – до организације изложби, јавне промоције дела и коначно, до уобличавања и даривања саме колекције. Као легатор који је наставио са активним учешћем у активностима у вези институционализовања Збирке, њене организације и устројства, као и са критичком промоцијом уметника у штампи и на изложбама, Рајко Мамузић је оставио дубоког трага у новосадском културном животу.

Анализи дела из Збирке претходи сагледавање динамике друштвено-историјских околности у поменутом раздобљу, поготово промена на политичко-идеолошком плану, које су довеле до ослобађања уметности од ригидне доктрине соцреализма, омогућиле отварање према свету и подстакле рађање новог уметничког сензибилитета. Поред тога, било је неопходно мапирати релевантне културне контексте и појаве које су допринеле постепеној промени културне парадигме и развоју новог поимања уметности: изложбе и уметничке групе су, с једне стране, непосредно обликовале услове у којима се рађала послератна уметност, а с друге и саме настајале као резултат нових стремљења на уметничкој сцени.

Најзначајније изложбе на којима је током педесетих представљана југословенска уметност у земљи и иностранству, као и репрезентативне гостујуће изложбе стране уметности, послужиле су као оквир за сагледавање кључних промена у начину на који је владајућа идеологија третирала уметничке појаве као средство пропаганде. Тако су, у периоду након слабљења догматски оријентисане идеологије соцреализма, изложбена делатност и рад културних институција и удружења имали за циљ да промовишу југословенску уметност, историјат, наслеђе, традицију и обичаје у оквиру вредности Западне Европе, али исто тако, да представе државу с новим и модерним државним уређењем као расадник савремених идеја и уметничких тенденција.

Паралелно с тим, разматрани су догађаји и околности који су се тицали радне биографије и стваралаштва самих уметника: њихово окупљање и заједничко деловање на темељу концептуалне, идејне или генерацијске блискости – који су најјасније рефлектовани у појави и активностима уметничких група. Групе представљају карактеристичан феномен за дату епоху, а њихов рад и излагачка активност су репрезентативан показатељ главних стремљења на ликовној сцени и у динамичном уметничком животу педесетих. Релевантну појаву у том контексту представља и Старо сајмиште, које током своје историје сабира трагичне догађаје за време Другог светског рата али и потоње акције обнове (изградње Новог Београда). Будући да касније постаје јединствено и специфично поприште уметничких дешавања, Старо сајмиште је један од главних фактора у рађању збирке Рајка Мамузића, и као јединствени феномен заузима значајну на улогу у њеном настанку.

Интерпретација дела у Поклон збирци, њихово анализирање у контексту социо-културолошких аспеката времена настанка, као и одређење самосвојних одлика ове уметничке колекције, реализовани су на начин који укључује преглед жанрова, оријентација и поетика заступљених у Збирци, док истовремено представља прилику да се укаже на и опште стилске, тематске и идејне тенденције ликовне уметности периода у којем је она настала. Истраживачки рад се, у основним контурама, бави анализом и тумачењем дела насталих у периоду између почетка деловања чланова Задарске групе 1947. године, и отварања Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића 1974. године, уз одређене изузетке које су диктирали поетички или биографски разлози. Конкретно, сагледавање дела у оквиру колекције, хронолошки је усредсређено на ликовна остварења педесетих и шездесетих година двадесетог века, када настаје њихов највећи број, а заступљени уметници достижу зенит стваралаштва.

Како би се извршила ревалоризација дела која чине Поклон збирку са становишта временске дистанце и посредством савремених методолошких интервенција, корпус саме колекције је подељен на четири тематско-концептуалне целине: портрет (поглавље „Људи“), пејзаж (поглавље „Природа“), поетике фантастичног, чудесног и метафоричког (поглавље „С ону страну стварности“) и вишеслојно поглавље „Изван доминантних оквира“ које

окупља пет мањих целина, од којих свака од њих интерпретира специфичан аспект, тематику или оријентацију. У зависности од степена преплитања биографских и поетичких елемената, истраживање се у различитој мери дотицало језгровитих детаља из живота/школовања, или излагачке делатности уметника.

У поглављу „Људи“ портретна остварења су анализирана с три аспекта: портрет у ширем смислу, аутопортрет и портрет уметника (сликара, писца). Први сегмент овог поглавља „Трагови међуратне модерне“ обухвата најранија дела у Збирци (као и историјске околности повезане с њиховим настанком) која припадају Стевану Максимовићу, сликару чији рад је доследно представљен у корпусу фонда Збирке. Да би се прецизно размотрили услови настанка портрета из колекције, у посебним сегментима анализирана су портретна остварења припадника Задарске групе (Миодраг Мића Поповић, Петар Омчикус, Косара Бокшан); годину настанка деле радови Милорада Бате Михаиловића, Марија Маскарелија и Драгутина Цигарчића, док се монументалношћу издвајају аутопортрети и Ксеније Дивјак и Оливере Кангрге. Сегмент о портрету уметника/сликара/интелектуалца представља, између осталог, и адекватан оквир за истраживање међусобних веза/познанстава и сарадње између самих уметника (превасходно припадника Београдске групе) или њихове кореспонденције/релације са колекционарем Рајком Мамузићем. Портретна дела ове збирке указују на рани развој израза (у слици или скулптури) заступљених аутора, који предочава утицај наслеђа међуратног модернизма и ослобођење индивидуалних ликовних језика у шестој деценији. Портрети у збирци Рајка Мамузића нису само остварења високе уметничке вредности, већ често на индикативан начин представљају процес уметничког сазревања појединих аутора.

Поглавље „Природа“ узима у разматрање, поред самих дела пејзажног жанра, културолошко-уметнички значај појаве војвођанских колонија и, као последицу тога, веома учестало опредељење уметника заступљених у Збирци за пејзажно сликарство, које је код неких од њих постало доминанта у целокупном опусу. Такође, пејзаж педесетих и шездесетих је, с развојем модернистичких подстицаја, експоненцијално проширио домете асоцијативног сликарства до границе апстрактних тенденција, те се ова појава разматра и на теоријско-

појмовном плану. У оквиру сегмента „Асоцијативни пејзаж“ анализирају се остварења аутора склоних војвођанском топосу (Бошко Петровић, Стеван Максимовић, Славољуб Богојевић), затим поетички развој ка апстракцији код појединих припадника Децембарске групе (Стојан Ћелић, Милош Бајић), као и специфично виђење елемената пејзажног/просторног у апстрактном стваралаштву Еда Муртића. Различите врсте искорака из класичног поимања конвенције пејзажа предочавају се у сегментима „Имагинарни предео: онирички, симболички и метафизички пејзаж“ (попут Младена Србиновића) и „Пејзаж сликарства материје/тенденције енформела“ (између осталих, Зоран Петровић, Бранко Фило Филиповић), чиме се потврђује репрезентативни карактер Мамузићеве колекције са аспекта кључних промена у нашој уметности крајем педесетих година. Преокупација пејзажном тематиком омогућила је апстраховање форме: од различитих типова „реалистичног“ ликовног језика (поетски реализам, експресионизам, интимизам), преко домена асоцијације, елемената симболичког и ониричког до граница непредметног и антимиетичког. Велики број дела која се разматрају у овом поглављу сведочи о честој потреби за уметничким исказивањем у тематском домену пејзажа, подстакнутој ширином могућих композиционих решења и поетичких искорака.

Поглавље „С ону страну стварности“ бави се скупом сродних поетика, које теже изградњи имагинарних светова путем елемената фантастичног, чудесног и метафоричког. Спајајући искуства појединих европских историјских авангарди са актуелним модернистичким достигнућима, дела Ксеније Дивјак, Стевана Максимовића, Милана Поповића, Лазара Вујаклије и Александра Луковића, пружају аутентичан увид у различите могућности искорака из реалистичке парадигме. Иако превасходно фигурални, ликовни језик ових аутора не проблематизује супротност између представљачког и апстрактног, већ стварног и имагинарног – а резултат су остварења која се крећу између фантастичног, ониричко-митолошког и антиилузионистичког. Поетике разматране у овом поглављу представљају драгоцен слој, али и незаобилазни развојни ступањ послератне модерне. Селектовањем ових дела у засебну целину указује се на мање доминантне, али и недовољно валоризоване видове обнове модернистичке фигурације у датој епохи.

Поглавље „Изван доминантних оквира“ обухвата остварења чија анализа изискује, поред класичних жанровских и поетичких категорија, укључивање ширих социолошких, идеолошких и културолошких мерила, фактора и утицаја. Због тога је ово поглавље подељено на пет сегмената – „Одједи соцреалистичке праксе“, „Интимистичка визура“, „Слика жене и импликације женског питања“, „Византија и традиција“ и „Парафразе књижевних и ликовних мотива“. Унутар ових сегмената се, с различитих аспеката, указује на сложеност релација између уметничких дела и њиховог цивилизацијског окружења. У питању су, између осталих, дела Мајде Курник, Мирјане Михаћ, Боже Илића, Љубице Цуце Сокић, Љубинке Јовановић, Александра Томашевића и Лазара Возаревића. Сlike и скулптуре разматране у овом поглављу се тумаче као резултат уметничког промишљања аутора о свом времену, и као медиј у који је преточена преокупација уметника одређеном темом. Сваки од сегмената у датом поглављу представља засебну целину у оквиру које се тумачи неки од специфичних идејних предложака препознатих у остварењима аутора заступљених у Збирци Рајка Мамузића. На овај начин се стављају у нов интерпретативни оквир дела аутора који имају активан однос према традицији, светској култури, као и интернационалном наслеђу.

Збирка Рајка Мамузића представља пресек уметничких дешавања једне епохе, а анализа дела која је сачињавају не само да пружа слику актуелних тенденција у послератној уметности, већ осветљава и дубље естетичке и културолошко-друштвене околности њеног развоја. С обзиром да су у Збирци заступљена најпознатија имена уметничке ликовне сцене Београда и Новог Сада у периоду након Другог светског рата, она се може посматрати као микро-узорак тадашњих релевантних дешавања у нашем ликовном животу. Независно од степена репрезентативности, многобројна дела из Збирке значајна су за одређене фазе развоја појединих уметника, или чак за целокупне опусе који су обележили југословенску уметничку сцену педесетих и шездесетих. Премда није уобличена као произвољна целина, Збирка рефлектује аутентичан лични став, који не робује естетичким нити идеолошким ограничењима. Лични укус и уметнички афинитети Рајка Мамузића, који су на специфичан начин обликовали колекцију, као и животне и професионалне околности које су довеле до његовог

опредељења као колекционара и легатора, сведоче о подухвату чији се културолошки и историјски значај не може порећи.

Аналитички оквири тумачења Поклон збирке обухватили су, поред уобичајених, класичних жанровско-тематских мерила, у доба настанка ових остварења маргинализоване, али и те како присутне релације и слојеве: утицај традиције (Византија и средњи век; наша међуратна модерна; светска књижевна традиција), однос реалистичке конвенције и надреалног, а затим родну проблематику (импликације женског питања). Подела Збирке и истраживање њених сегмената, предузети у складу са овим аналитичким стандардима, подстакли су редефинисану интерпретацију дела у њој, али и могућности новог виђења колекције као целине. Сегменти пејзажа и портрета доминирају у Збирци у погледу заступљености и разноврсности, док с друге стране њен фонд обухвата репрезентативне или карактеристичне примерке оних тематско-концептуалних слојева који нису у довољној мери адекватно вредновани, као што су поетике имагинарног, парафразе књижевних мотива, или интимистички аспект портрета. Таква интерпретација Мамузићеве збирке показује да њен фонд не представља збир изолованих фрагмената, већ органску структуру чије засебне одељке повезују уметничке поетике, теме, мотиви или ауторска имена. Захваљујући таквој слојевитости и разноврсности, Збирка Рајка Мамузића може се дефинисати као јединствен уметнички, културни и друштвени феномен који на аутентичан начин репрезентује ликовне вредности једног раздобља, показујући њихову вишеструку повезаност са традицијом, али и њихов несумњиви допринос уобличавању кључних уметничких токова данашњице.

ЛИТЕРАТУРА

А

- Амброзић, Катарина, „Косара Бокшан“, *20 октобар*, Београд, 6. јануар 1952.
- Ambrozić, Katarina, *Slavoljub Bogojević* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1965.
- Amory, Dita (ed.), *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, Metropolitan Museum of Art, New York 2009.
- Антић, Мирослав, „Свака ти част, Рајко!“, *Дневник*, Нови Сад, 25. октобар 1974.
- Arsić, Miloš, *Likovna umetnost u Vojvodini 1944–1945* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1980.
- Arsić, Miloš, *Boško Petrović (1922–1982)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1984.
- Arsić, Miloš, *Stevan Maksimović – Slike crteži, tapiserije (1930–1987)* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1987.
- Arsić, Miloš, *Slikarstvo u Vojvodini 1955–1972* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1989.
- Arsić, Miloš, *Ankica Opresnik* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1999.

Б

- Baekeland, Frederick, „Psychological aspects of art collecting“, у: Pearce, Susan M (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London and New York 1994.
- Bajić, Miloš, „Umetnost, možda, ne može da izmeni svet, ali ga može podstaći“ [интервју водила Ивана Симеоновић Ћелић], *Likovne sveske*, br. 9, Beograd 1988.
- Bajford, Jovan, *Staro sajmište – Mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beogradski centar za ljudska prava, Beograd 2011.
- Bašičević, Mića, *Jezik apstraktne umjetnosti, Studije i eseji, kritike i zapisi 1952 – 1954*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1995.
- Бегенишић, Миливоје (ур.), *Црно сунце*, Гутенбергова галаксија, Београд 2001.
- Bell, David, Kennedy, Barbara M (ed.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, London 2000.
- Belk, Russell W, „Collectors and collecting“, у: Pearce, Susan M (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London, New York 1994.
- Betterton, Rosemary, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, London 2013.
- Bihalji Merin, Oto (ур.), *Posle '45 – Umetnost našeg vremena*, tom I, Mladinska knjiga, Ljubljana, Beograd, Zagreb 1972.
- Bihalji Merin, Oto (ур.), *Umetničko blago Jugoslavije*, Jugoslavija, Beograd, 1974.
- Богавац, Бранка, *Сликаство као нерационална срећа*, Пешић и синови, Београд 2004.
- Воžиновић, Neda, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Devedesetčetvrti, Žene u snom, Beograd 1996.
- Бошњак, Емина, Гаврић, Саша (ур.), *Забилежене – Жене и јавни живот Босне и Херцеговине у 20. вијеку*, Сарајевски отворени центар, Сарајево 2014.

Bošnjak, Sreto, „Beograd“, у: Jović, Đorđe (ур.), *Pejzaž u savremenoj umetnosti Jugoslavije*, Savremena galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1974, [без пагинације].
Бошњак, Срето (ур.), *Љубинка Јовановић – слике* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1990.
Bošnjak, Sreto, *Kosa Bokšan – Mediteran i Panonija: Crteži, pasteli, slike* [каталог изложбе], Biblioteka grada Beograda, Beograd 2008.
Brašanaš, Čedomir, „Napor vredan pažnje“, у: *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1974, 15–20.
Бурић, Бојана, *Никола-Кока Јанковић – скулптуре и цртежи* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2010.

В

В. А. „Град добио уметничку галерију“, *Вечерње новости*, Београд, 23. октобар 1974.
Valije, Dora, *Apstraktna umetnost*, Metaphysica, Beograd 2006.
Walther, Ingo F, Metzger, Reiner, *Vincent van Gogh. The Complete Paintings*, Part I, Taschen, Köln 2001.
В[асић], П[авле], „Априлске изложбе“, *Политика*, Београд, 29. април 1951.
Васић, Павле, „Изложбе двеју жена-сликарки“, *Политика*, Београд, 10. јануар 1952.
„Велики дар радном човеку“, *Дневник*, Нови Сад, 18. фебруар 1975.
Wichmann, Siegfried, *Japonisme – The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Thames and Hudson, London 2007.
В[идовић], Ж[арко], „Изложба слика Петра Омчикуса“, *Борба*, Београд, 19. новембар 1951.
Vižintin, Boris, *Murtić* [каталог изложбе], Moderna galerija, Zagreb 1965.
Војиновић, Владета (ур.), *Александар Томашевић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1988.
Woodall, Joanna (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997.
Вучинић, Здравко, *Милан Поповић – Између метафизике и надреализма* [каталог изложбе], Продајна галерија „Београд“, Београд 2007.

Г

Gavrić, Zoran (ур.), *Vasa Pomorišac 1893–1961 – retrospektivna izložba 1907–1961* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987.
Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića [монографија], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1974.
Geelhaar Christian (ed.), *Schriften: Rezensionen und Aufsätze*, DuMont, Cöln 1976.
Georgijević, Milan, „Donator sa faličnom biografijom“, *Nezavisni voJVodanski građanski list*, Novi Sad, 22. oktobar 1993.
Ginić, Ivanka, *Dinamika i struktura gradskog stanovništva Jugoslavije: demografski aspekt urbanizacije*, Institut društvenih nauka, Centar za demografska istraživanja, Beograd 1967.
„Говор друга Едварда Кардеља“, *Политика*, Београд, 14. децембар 1949.

„Govor na Kongresu književnika u Ljubljani“, *Republika*, бр. 10–11, Zagreb, listopad-studen 1952.

Грчић, М[иленко], „Град обогаћен новом галеријом“, *Дневник*, Нови Сад, 20. октобар 1974.

Д

Давидов, Динко, *Огрешења*, Шабац 1986.

Давичо, Оскар, „Добро старо и још боље ново“, *Борба*, Београд, 17. март 1979. *25 dela savremene umetnosti – iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Dom kulture, Vrbas 1969.

Dedić, Nikola, „Socijalistički estetizam ili borba za socijalistički modernizam“, у: Šuvaković, Miško (ур.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008, 546–550.

Dela savremene likovne umetnosti [каталог изложбе], Mašinski fakultet, Novi Sad 1973.

Dempsey, Amy, *Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, London 2002.

Denegri, Ješa, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, у: Protić, M. B (ур.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980, 125–143.

Denegri, Ješa, Medaković, Dejan, *Milorad Bata Mihailović – slike* [каталог изложбе], Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1981.

Denegri, Ješa, *Pedesete: Teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993.

Denegri, Ješa, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Svetovi, Novi Sad 1995.

Denegri, Ješa, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad 1996.

Denegri, Ješa, *Osamdesete: Teme srpske umetnosti (1980–1990)*, Svetovi, Novi Sad 1997.

Denegri, Ješa, *Devedesete: Teme srpske umetnosti (1990–1999)*, Svetovi Novi Sad 1999.

Денегри, Јеша, *Косара Бокиан – 50 година стваралаштва* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 2001.

Денегри, Јеша, *Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2010.

Denegri, Ješa, *Modernizam / avangarda: ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama na jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Službeni glasnik, Beograd 2012.

Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950–2000. Šezdesete*, Orion Art, Beograd 2013.

Денегри, Јеша, „Социјалистички реализам у српској уметности средином 20. века“, у: Марковић, Драгана (ур.), *Социјална уметност и социјалистички реализам из Вујичић колекције* [каталог изложбе], Медија центар Одбрана, Београд 2015, 3–35.

Д[ивјак], Г[ордана], „Уметници траже савремену галерију“, *Дневник*, Нови Сад, 12. јануар 1966.

Дивјак Арок, Г[ордана], „Цео живот са сликама“, *Дневник*, Нови Сад, 14. јануар 1973.

Д, Љ, „Тужни живот радосних слика“, *Дневник*, Нови Сад, 21. септембар 1975.

Докнић, Бранка, *Културна политика Југославије 1946–1963*, Службени гласник, Београд 2013.

„Драгутин Цигарчић – Облици“, *Борба*, Београд, недеља, 24. јануар 1960.

Drugarica à la mode [каталог изложбе], Музеј историје Југославије, Београд 2011.

Ђ

Ђорђевић, Драгослав, *Сликаство поетске фигурације*, Слио, Београд 1996.

Е

Еко, Умберто, *Симбол*, Народна књига/Алфа, Београд 1995.

Ж

Жекић, Р[ужица] „Како се родила једна галерија“, Дневник, 13. јануар 1973.

Живковић, Станислав, Трифуновић, Лазар, Симеоновић, Ивана, *Сликаство Стојана Ђелића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1990.

З

Zidić, Igor, „Granica i obostrano ili – reduciranje predmetnih oznaka i determiniranje pojavnog ishodišta“, у: *3 teme iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb, Dubrovnik 1973.

Zidić, Igor, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Moderna galerija, Zagreb 2002.

Zlatko Prica, *Edo Murtić, Nikola Reizer* [каталог изложбе], Salon Likum, Zagreb 1948.

И

Из збирке Рајка Мамузића – слике [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1969.

„Изложба ликовних уметника-бораца Треће армије“, *Политика*, новембар 1945.

Изложба слика Миће Поповића [каталог изложбе], Уметнички павиљон, Београд 1950.

Izložba slika Petra Omčikusa [каталог изложбе], Umetnička galerija ULUS, Beograd 1951.

Izložba Jedanaestorice [каталог изложбе], Umetnička galerija ULUS, Beograd 1951.

Изложба слика Петра Лубарде [каталог изложбе], Уметничка галерија УЛУС, Београд 1951.

Izložba savremene francuske umetnosti u Jugoslaviji [каталог изложбе], Savez likovnih umetnika Jugoslavije, Beograd 1952.

Изложба слика Косаре Бокшан – Омчикус [каталог изложбе], Уметничка галерија УЛУС, Београд 1952.

„Imate Novi Sad“, *Oko*, Zagreb, 12. rujna 1973.

Ј

Jakovljević, Branislav, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016.

- Јакшић Субић, Јасмина, *Медитеран у делима из колекције Павла Бељанског*, Нови Сад, 2017 [у рукопису].
- Janik, Vicky K, (ed.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998.
- Јанчић, Горана, *Сликарство српског интимистичког круга* [каталог изложбе], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2002.
- Јевтић, Милош, *Циркус Александра Луковића*, Београдска књига, Београд 2003.
- Јевтовић, Јевта (ур.), *Божја Илић (1919–1993), ретроспективна изложба – in memoriam* [каталог изложбе], Народни музеј, Београд 1994.
- Јованов, Ана, „Оријентални и родни контексти у поетском реализму Мајде Курник на примеру слике Мртва природа с портретом Марклена Мосијенка (1956)“, *Зборник радова Првог међународног интердисциплинарног скупа младих научника друштвених и хуманистичких наука Контексти 2012*, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, 967–978.
- Jovanov, Jasna, *Danica Jovanović*, ТОРУ, Beograd, Narodna biblioteka „Dr Đorđe Natošević“, Indija 2007.
- Јованов, Јасна, „Легати у Србији“, *Рад Музеја Војводине*, бр. 52, Музеј Војводине, Нови Сад, 2010.
- Јованов, Јасна (ур.), *Спомен-збирка Павла Бељанског* [монографија], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009.
- Јованов, Јасна, *Легат Љубице-Цуце Сокић* [каталог изложбе], Кућа легата, Београд, 2010.
- Јованов, Јасна, „Колекција Павла Бељанског 1945–1952“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 39, Матица српска, Нови Сад 2011.
- Jovanov, Jasna, Novakov, Anna (ed.), *Flat Horizon: The Life and Art of Milan Konjović*, Fibonacci Academic Press, San Francisco 2014.
- Јовановић, Вера, *Судбина уметнина – збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1987.
- Јовановић, Вера, „Становишта и учинак Рајка Мамузића“, у: З. Шарић (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 5–26.
- Јовановић, Вера, „Рајко Мамузић“, у: Попов, Душан (ур.), *Енциклопедија Новог Сада*, књ. 13, Прометеј, Нови Сад 1999, 276.
- Јовановић, Ј, „Отворена Поклон збирка Рајка Мамузића“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974.
- Jovanović, Nadežda, *Ksenija Divjak, izložba crteža*, Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1975.
- Jovanović, Nadežda, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1979.
- Jovanović, Nadežda, *Angelina Gatalica* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 1985.
- Јовановић, Надежда, *Славољуб Слава Богојевић (1922–1978) – ретроспектива* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1993.
- Јовановић, Надежда, *Енформел у делима аутора из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1994.
- Јовановић, Надежда, *Младен Србиновић 1985–1995 – слике* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1995.

Јовановић, Надежда, *Портрет у делима аутора из збирке* [каталог изложбе] Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1996.

Јовановић, Надежда, *Милица Рибникар – скулптуре, слике, пастели, колажи, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Нови Сад 1996.

Јовановић, Надежда, *Лазар Вујаклија, 1914–1995* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1997.

Јовановић, Надежда, *Божја Илић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2000.

Јовановић, Светлана, Павловић Миодраг, *Ксенија Дивјак 1924–1995* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд 1996.

Јовановић, Svetlana, *Slikari kontinuiteta – Slikarstvo Beogradske grupe* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Beograd 2009.

Jović, Đorđe, *Savremeni likovni umetnici Vojvodine*, Udruženje likovnih umetnika Srbije – podružnica za Vojvodinu, Novi Sad 1968.

Jović, Đorđe (ур.), *Pejzaž u savremenoj umetnosti Jugoslavije*, Savremena galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1974.

Jones, Amelia (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2003.

„Јосип Видмар посетио Галерију Рајка Мамузића“, *Дневник*, Нови Сад, 21. фебруар 1975.

К

Кадијевић, Ђорђе, *Мића Поповић – изложба портрета* [каталог изложбе], Галерија РТС, Београд 2006.

Карановић, Чедомила, *Петар Омчикус* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1998.

Karlavaris, Bogomil, „Pogled unazad“, у: Silađi, Gabor (ур.), *Umetničke kolonije Vojvodine*, Likovni susret, Subotica 1973, 10–14.

Кисић, Светозар, „Нова деценија велике изградње“, *Дневник*, Нови Сад, 26. мај 1976.

Којен, Leon (ур.), *Metafora, figure i značenje*, Prosveta, Beograd 1986.

Комненић, Милан, *Ксенија Дивјак – избор из опуса* [каталог изложбе], Модерна галерија, Ваљево 1995.

Kosa Bokšan – slike [каталог изложбе], Radnički univerzitet, Novi Sad 1973.

Кошчевић, Želimir, Susovski, Vladimir, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988* [каталог изложбе], Galerija grada Zagreba, Zagreb 1988.

Krkljuš, Vanja (ур.), *30 dela savremene umetnosti iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Dom kulture, Iriq 1971.

Круљац, Весна, *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века* [докторска дисертација одбрањена 2015. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис].

Кukić, Branko, „Робунјени човек – Изложбе: Milan Popović – u rasponima metafizike i nadrealizma“, *Vreme*, бр. 779, Beograd, 8. децембар, 2005.

Кусовац, Никола, *Лукијан – 180 цртежа*, Алта Нова, Београд 2008.

Кусовац, Никола. *Александар Луковић Лукијан – Опус 1948-2010*, Фото студио П5К, Београд 2010.

Л

- Lang, Irma, *Milan Konjović*, Galerija „Milan Konjović“, Sombor 2010.
L'Art médiéval Yougoslave / Musée des monuments français; moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français [каталог изложбе], Les presses artistiques, Paris 1950.
- Levine, Steven Z, „Manet's Man Meets the Gleam of Her Gaze: A Psychoanalytic Novel“, у: Collins, B. R (ed.), *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996, 250–277.
- Likovne sveske*, 5–6, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1996.
- Longman, Stanley V, *Theatrical Spaces and Dramatic Places: The Reemergence of the Theatre Building in Renaissance*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1996.

Љ

- Ljubica Sokić* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1964.

М

- Mabij, Pjer, *Ogledalo čudesnog*, Nolit, Beograd 1973.
- Majda Курник (1920–1967)* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1968.
- „Мајстор Крсто Хегедушић, поводом награде на Мађународној изложби у Токију“, *НИИ*, Београд, 30. мај 1965.
- Мамузић, Рајко, „Рад на заштити споменика културе у Војводини и проблеми заштите“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 1, Војвођански музеј, Нови Сад 1952.
- Мамузић, Рајко, „Занатлије Срема друге половине XVIII века“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 6, Војвођански музеј, Нови Сад 1957.
- Мамузић, Рајко, „Прва смоларска задруга у Мокрој Гори“, *Задружни архив*, бр. 5, Задружни архив Војводине, Нови Сад 1957.
- Мамузић, Рајко, „Занатске славе српских еснафа у Земуну и њихови барјаци“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Војвођански музеј, Нови Сад 1959.
- Мамузић, Рајко, „Изложба слика Паје Јовановића у Вршцу – Поводом стогодишњице рођења“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Војвођански музеј, Нови Сад 1959.
- Мамузић, Рајко, „Банатске Хере – Издање Војвођанског музеја, Нови Сад 1958“, *Задружни архив*, бр. 7, Задружни архив Војводине, Нови Сад 1959.
- Мамузић, Рајко, *Ksenija Divjak* [каталог изложбе], Salon moderne galerije, Beograd 1964.
- Мамузић, Рајко, „Сликари ратних дана – Спев родној груди“, *Дневник*, 28, 29. и 30. новембар 1968.
- Мамузић, Рајко, *Збирка Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Рајко Мамузић, Нови Сад 1968.
- Мамузић, Рајко, „Поема Ксеније Дивјак“, *Дневник*, Нови Сад, 29. март 1970.
- Мамузић, Рајко, „Дело Лазара Возаревића“, *Дневник*, Нови Сад, 17. јануар 1970.
- Мамузић, Рајко, *Slavoljub Slava Bogojević* [каталог изложбе], Umetnička galerija kulturno-propagandnog centra, Sombor 1971.
- Мамузић, Рајко, „Насељавање и култура становања у војвођанским насељима 18. и 19. века“, *Гласник етнографског музеја*, бр. 37, Етнографски музеј, Београд 1974.

Mamuzić, Rajko, Stanojević, Pavle (ур.), *Ratni crteži Majde Kurnik* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1982.

Мамузић, Рајко, „Правилник о раду Галерије ликовних уметности поклон збирке Рајка Мамузића“, у: Шарић, Звездана (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995, 27–31.

Mandić, Zdravko, *Aleksandar Luković* [каталог изложбе], Mala galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1970.

Mareš, Mirjana, *Lazar Vujaklija* [каталог изложбе], Narodni muzej, Vršac, 1968.

М[арић], Д[рага], „Изложба Косе Бокшан-Омчикус“, *Република* (Орган Југословенске републиканске демократске странке), Београд, 8. јануар 1952.

Марић, Љубица, *Београдска група* [каталог изложбе], Галерија музеја примењене уметности, Београд 1958.

Маринков, Младен (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004.

Марковић, Драгана (ур.), *Социјална уметност и социјалистички реализам из Вујичић колекције*, Медија центар Одбрана, Београд 2015.

Марковић, Лазар (ур.), *Пејзажи из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005.

Марковић, Лазар (ур.), *Графике из фонда Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005.

Марковић, Лазар (ур.), *Александар Луковић Лукијан – слике и графике* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2006.

Марковић, Предраг, *Београд између истока и запада 1848–1945*, Службени лист, Београд 1996.

Марковић, Срђан, *Младен Србиновић* [каталог изложбе], Уметничка галерија, Крушевац 1988.

Marković, Srđan, *Likovni život u Leskovcu 1900–1950*, Narodni muzej, Leskovac 1991.

Марковић, Срђан, *Децембарска група*, Филозофски факултет, Интерпринт, Београд 2009.

Маркуш, Зоран, *Страст и сумња*, Сlio, Београд 2004.

Маширевић, М, „Уметност као чудо“ [разговор са Љубицом Сокић], *Дневник*, Нови Сад, 24. јун 1986.

Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001.

Мереник, Лидија, *Иван Табаковић 1898–1977*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.

Мереник, Лидија, „Скица за једно могуће тумачење: Децембарска група, између прогресивног модернизма и социјалистичког естетизма“, у: Маринков, Младен (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004, 99–101.

Merenik, Lidija, „Bespomoćni pred vratima raja / Mario Mascarelli – umetnik contro corrente“, у: Cinkul, Ljiljana (ур.), *Mario Maskareli – mala retrospektiva: grafike i crteži*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd 2005, 3–7.

- Merenik, Lidija, „Magije hodočašća: Ksenija Divjak i Milena Pavlović Barilli“, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Institut Servantes, Beograd 2006.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–68*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010.
- Мереник, Лидија, Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Између естетике и живота – представа жене у сликарству Паје Јовановића* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2010.
- Мереник, Лидија, „Један човек и једна жена – Идеолошки еклектицизам у делу Паје Јовановића 1946–1947. године“, у: Мереник, Лидија, Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Између естетике и живота – представа жене у сликарству Паје Јовановића* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2010, 155–180.
- Merenik, Lidija, *Privatne priče, alternativni stavovi. Autoportret i portret posle 1968. Izbor iz Vujičić kolekcije srpske umetnosti 20. veka* [каталог изложбе], Moderna galerija, Lazarevac 2011.
- Merenik, Lidija, „Studija slučaja. Posle pobede: Jedna slika Mila Milunovića u kontekstu socijalističkog realizma“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 8, Filozofski fakultet, Beograd 2012.
- Мереник, Лидија, *Политички простори уметности 1929–1950: борбени реализам и социјалистички реализам* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2014.
- Мереник, Лидија, Симић, Владимир, Борозан, Игор (ур.), *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016.
- Мереник, Лидија, „Духовни простори Стојана Ћелића“ (део излагања „Модерни пројект Стојана Ћелића“, Свечана академија посвећена Стојану Ћелићу, 28. април 2017, САНУ, Београд), *Политика*, Београд, 6. мај 2017.
- Мереник, Лидија, *Модернизми – континуитети и сучељавања* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.
- Meecham, Pam, Sheldon, Julie, „The Female Nude as the Site of Modernity“, у: *Modern Art: A Critical Introduction*, Psychology Press-Routledge, London 2000.
- Метлић, Дијана, *Слике пролазног света*, Галерија Матице српске, Нови сад 2017.
- Micheli, Mario de, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Galerija Forum, Zagreb 1972.
- Милисавец, Живан, „Најлепша честитка вољеном граду“, *Дневник*, Нови Сад, 24. октобар 1974.
- Miller, Nick, *The Nonconformists*, Central European University Press, Budapest, New York 2007.
- Miloš Bajić – Mathauzen 106621* [каталог изложбе], Dom jugoslovenske narodne armije, Beograd 1967.
- Miloš Bajić – Mathauzen 106621* [каталог изложбе], Savez udruženja boraca NOR Srbije, Beograd 1975.
- Миљковић, Љубица, *Александар Томашевић* [каталог изложбе], Галерија „Рима“, Крагујевац 2010.
- М. М, „Изложба слика Olivere Kangrge“, *Vorba*, Beograd, 28. februar 1957.

„Miodrag B. Protić o Muzeju savremene umetnosti“ (разговарала Радмила Матић Панић), у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (прир. Дејан Сретеновић), *Muzej savremene umetnosti*, Београд 2016, 57–80.

Миросављевић, Бора, *Људи са три ока – Антологија фотографије Војводине*, књ. IV, Златно око, Нови Сад 2004.

Михаиловић, Милорад, *Љубинка Јовановић Михаиловић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 2002.

Mitchell, William Thomas John (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002.

Miščević, Nenad, Zinaić, Milan (ур.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1982.

Murray, Christopher John, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, том 2, Francis & Taylor, New York 2004.

Murtić, Ranko, *Edo Murtić* [каталог изложбе], Ranko Murtić, Zagreb 2000.

Н

Nancy, Jean-Luc, *Multiple Arts: The Muses II*, Stanford University Press, Stanford 2006.

„Наши уметници на Бијеналу у Александрији и Венецији“, *Политика*, Београд, 6. новембар 1957.

Nelson, Malcolm A, „Hamlet“, у: Janik Vicky K (ed.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998, 231–236.

Néret, Gilles, *Édouard Manet (1832–1883) – The First of the Moderns*, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2003.

Н[иколајевић], М[иливој], „Други конгрес ликовних уметника Југославије“, *Летопис Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, мај–јун 1950.

NOB i obnova – crtež-grafika [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1987.

„Нова галерија савремене уметности“, *Борба*, Београд, 22. октобар 1974.

„Нова ликовна галерија во Нови Сад“, *Нова Македонија*, Скопје, 26. октобар 1974.

Nochlin, Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, 1989.

Nochlin, Linda, *Representing Women*, Thames & Hudson, London 1999.

О

Ogden, Charles Kay, Richards, Ivor Armstrong, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1923.

Оливера Кангрга – каталог слика [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1954.

Orwell, George, *The Art of Donald McGill, A Collection of Essays*, Garden City, New York 1954.

Оташевић, Душан (ур.), *П. Омчикус: портрети* [каталог изложбе], САНУ, Београд 2012.

П

- Павков, Стева (ур.), *Јубиларна изложба аутора из фонда Поклон збирке 1974–1994* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1994.
- Павков, Стева (ур.), *Марио Маскарели* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1998.
- Павловић, Миодраг, „Предреч за сликарство Ксеније Дивјак“, *Књижевна реч*, Београд, децембар 1977.
- Палковљевић Бугарски, Тијана, *Галерија Матице српске. Слика културног идентитета посредством излагања уметничких дела* [докторска дисертација одбрањена 2016. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду; рукопис].
- Palkovljević, Tijana, *Umetnik i model – autoportreti i aktovi iz zbirke Galerije Matice srpske* [у рукопису].
- Parker, Rozsika, Pollock, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, London 1981.
- Патаковић, Дејан, „Слика као падобран“, *Политика Експрес*, Београд, 30. април 1969.
- Pearce, Susan M (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London, New York 1994.
- Pentcheva, Bissera V, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2006.
- Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. III, Nolit, Beograd 1988.
- Петровић, Б[ошко], „Горки по Бекету“, Борба, Београд, 29. октобар 1974.
- Petrović, Zoran, *Vojvođanski motivi 1952 – 1955* [каталог изложбе], Galerija „Jovan Popović“, Opovo 1973.
- Popadić, Milan, „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti“ у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (прир. Дејан Сретеновић), Muzej savremene umetnosti, Beograd 2016, 81–111.
- Попов, Славица, *Децембарска група* [каталог изложбе], Савремена галерија Зрењанин, Зрењанин 2016.
- Popović, Dušan, „Delo jedne generacije“, у: *Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića* [монографија], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1974, 9–14.
- Popović, Jovan, „Idejnost daje krila talentima“, *Umetnost*, бр. 1, Beograd 1949.
- Popović, Mića, Klunker, Najnc, *Mića Popović*, Jugoslovenska revija, Beograd 1989.
- Popović Filipović, Dušanka (ур.), *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje 2011.
- Portmann, Michael, „Represija i otpor na selu: Komunistička poljoprivredna politika u Vojvodini (1944-1953)“, *Politikon*, бр. 3, Novi Sad 2012.
- Portreti iz fonda Umjetničkog muzeja Crne Gore* [каталог изложбе], Narodni muzej Crne Gore, Cetinje 2013.
- Прва самостална изложба Милоша Бајића* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1952.
- Прва самостална изложба слика Зорана Петровића* [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1953.
- Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (прир. Дејан Сретеновић), Muzej savremene umetnosti, Beograd 2016.

Продановић, Милета, „Александар Томашевић – пут материја од духа до фреске Византије“, у: Мереник, Лидија, Симић, Владимир, Борозан, Игор (ур.), *Замисањање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 179–186.

П[ротић], М[иодраг], „Изјаве и дела“, *20 октобар*, Београд, 20. април 1951.

Протић, М.[иодраг] Б, „Две изложбе“, *НИН*, Београд, 6. мај 1951.

Протић, Миодраг Б, „Две изложбе – један проблем“, *НИН*, Београд, 29. јул 1951.

Protić, Miodrag B, „Izložba slika Petra Omčikusa“, *Književne novine*, бр. 46, год. IV, Београд, 10. децембар 1951.

Протић, Миодраг Б, „Октобарске изложбе“, *НИН*, Београд, 28. октобар 1956.

Protić, Miodrag B, *Lazar Vozarević* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Београд 1969.

Протић, Миодраг Б, *Српско сликарство XX века*, књ. I, II, Нолит, Београд 1970.

Protić, Miodrag B (ур.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Београд 1980.

Прпа, Бранка (ур.), *Модерна српска држава 1904–2004 – Хронологија*, Историјски архив, Београд 2004.

Rušić, Marija, *Stojan Ćelić* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Београд 1983.

Р

Радић, Ненад, *Пусен и петокрака* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2012.

Радојчић, Светозар, *Старо српско сликарство*, Нолит, Београд, 1966.

Рајковић, Мила, „Сликарство Александра Томашевића“, у: Војиновић Владета (ур.), *Александар Томашевић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1988, 9–17.

Ракић, Ана, *Рајко Мамузић и Београдска група* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.

Rakić, Ana, „The Year 1951: Exhibition People“, у: Jovanov, Jasna, Novakov, Anna (ed.), *Flat Horizon: The Life and Art of Milan Konjović*, Fibonacci Academic Press, San Francisco 2014, 37–43.

Reberski, Ivanka, *Alternativni krajolici, '50-e i '60-e – Od prirode do vizije* [каталог изложбе], Umjetnički paviljon, Zagreb 2009.

Rembo, Artur, *Sabrana poetska dela* (prevod, predgovor i napomene Nikola Bertolino), Београд 2003.

Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, Routledge, London 2004.

Roob, Alexander, *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2006.

Rosenblum, Robert, Janson, Horst Waldemar, *19th-Century Art*, Englewood Cliffs, N. J., New York 1984.

С

С[авковић], Н[ада], „Збирка мења статус“, *Дневник*, Нови Сад, 28. децембар 1984.

„Са изложбе сликара-бораца III армије“, *Слободна Војводина*, новембар 1945.

Седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920–1940 [каталог изложбе], Галерија УЛУС, Београд 1951.

Silađi, Gabor (ур.), *Umetničke kolonije u Vojvodini* [каталог изложбе], Likovni susret, Subotica 1973.

Simeonović Ćelić, Ivana, *Miloš Bajić – paralelni tokovi* [каталог изложбе], ULUS, Београд 1993.

Симеоновић Ћелић, Ивана, *Боје времена*, Clio, Београд 2001.

Simeonović Ćelić, Ivana, Ćinkul, Ljiljana, *Stojan Ćelić – Grafike i crteži*, Zepster Book World, Београд 2008.

Симић, Владимир, *Портрет детета у српском сликарству 19. века* [каталог изложбе], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2004.

Slijerčević, Ljiljana, *Mladen Srbinović* [каталог изложбе], Muzej savremene umetnosti, Београд 1981.

Сликарство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века [каталог изложбе], Београд 1946.

Soussloff, Catherine M, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke University Press, Durham, London 2006.

Стајић, Владислав Влајко, *Песме, Породица и пријатељи*, Београд [s.a.].

Станић, Нада, *Коса Бокшан* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2001.

Станић, Нада, *Оливера Кангрга – слике (1923–1999)* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2003.

Станић, Нада (ур.), *Цртежи из збирке* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004.

Станић, Нада (ур.), *Скулптуре из фонда Поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2005.

Stanić, Nada, *Portreti iz zbirke Rajka Mamuzića* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 2008.

Станић, Нада, *Портрети из збирке Галерије Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Народни музеј, Зрењанин, 2009.

Станић, Нада, *Зоран Петровић*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2016.

Станић, Стеван, „Страшна трава заборав“, *Политика Базар*, Београд 1980.

Станојевић, Павле (ур.), *У част Буре Јакшића – Младен Србиновић, изложба слика* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1982.

Станојевић, Павле, *Божја Илић – изложба слика* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1985.

Станчић, Донка, *Нови Сад – Од куће до куће*, Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада, Нови Сад 2005.

Stevanović, Momčilo, „Izložba slikara Miće Popovića“, *Književne novine*, Београд, 10. oktobar 1950.

Стевановић, Момчило, *Ксенија Дивјак* [каталог изложбе], Галерија Културног центра, Београд 1970.

Стевановић, Славица, *Божја Илић* [каталог изложбе], Музеј савремене уметности, Београд, 1996.

Stepanov, Sava, „Vredan jubilej i potvrda vrednosti“, *Misao*, Novi Sad, 26. januar 1989.

Stepanov, Sava, *Milan Konjović na raskršćima srpske umetnosti* [каталог изложбе], BelArt, Novi Sad 2009.

Стефановић, Димитрије (ур.), *Никола-Кока Јанковић – скулптуре и цртежи* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 2010.

Стојковић, Живорад, „В. М. Mihaïlovitch (Прилози о сликару, и друго)“, у: Ђелић, Стојан (ур.), *Сликаство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1989, 27–30.

Столић, Јованка, *Стеван Максимовић – цртежи* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2002.

Столић, Јованка, *Византијски мотиви у делима аутора из Збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2009.

Столић, Јованка, *Нова стална поставка – Основни фонд Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2010.

Столић, Јованка, *Ратко-Рајко Мамузић* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2011.

Столић, Јованка, „*Уметничка колонија*“ на Старом сајмишту – *Уметници из збирке Рајка Мамузића* [каталог изложбе], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.

Subotić, Irina, *Odiseja pejzaža – predeo u posleratnom jugoslovenskom slikarstvu* [каталог изложбе], Savremena galerija Zrenjanin, Zrenjanin 1987.

Суботић, Ирина, *Уметност Љубице Цуце Сокић* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1995.

Subotić, Irina, Simeonović Ćelić, Ivana, *Stojan Ćelić*, Clio, Beograd 1996.

Subotić, Irina, Ćelebonović, Aleksa, *Ljubica Cusa Sokić*, TOPY, Beograd, 2003.

Суботић, Ирина, „Галерија ликовне уметности – поклон збирка Рајка Мамузића“, у: Маринков, Младен (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића* [монографија], Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2004, 9–16.

Суботић, Гојко (ур.), *Младен Србиновић – Цртеж и пројекти за мозаик и рукописију* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1998.

Schmidt, Rachel, *Critical Images: The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, McGill-Queen's Press, Montreal, Kingston, London, Ithaca 1999.

Т

Тимотијевић, Мирослав, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch* [каталог изложбе], Народни музеј, Београд 2009.

Тишма, Андреј, „Динамика фигуре“, *Дневник*, Нови Сад, 3. мај 1996.

Тодоров, Цветан, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд 1987.

Томић, Ирина, „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, у: Мереник, Лидија; Симић, Владимир; Борозан, Игор (ур.), *Замисањање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Зборник научног скупа Византијско наслеђе и српска уметност, књ. III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 149–168.

Томовић, Миле, Вучинић, Здравко, *Мајда Курник (1920–1967)* [каталог изложбе], Продајна галерија „Београд“, Београд 2004.

Трифуновић, Лазар, *Енформел: млади сликари Београда* [каталог изложбе], Галерија Културног центра, Београд 1962.

Trifunović, Lazar, *Lazar Vujaklija* [каталог изложбе], Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd 1966.

Trifunović, Lazar, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji (1951-1971)*, [каталог изложбе], Galerija Kulturnog centra, Beograd 1971.

Trifunović, Лазар, *Enformel u Beogradu* [каталог изложбе], Umetnički paviljon Sijeta Zuzorić, Beograd 1982.

Трифуновић, Лазар, *Од импресионизма до енформела – студије и чланци о уметности*, Нолит, Београд 1982.

Трифуновић, Лазар, *Сликарство Миће Поповића* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1983.

Trifunović, Lazar, *Studije, ogledi, kritike*, књ. 1–3, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.

Трнавски, Вук, „Поклон партизанима Војводине“, *Политика*, Београд, 23. октобар 1974.

Turinski, Živojin, *Zoran Petrović – Fantastika (1955–1970)* [каталог изложбе], Savremena galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 1970.

Tucker Paul Hayes, *Manet's Le déjeuner sur l'herbe*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1998.

Ћ

Ћаловић, Драган, „Визија новог друштва у југословенској послератној уметности“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 39, Матица српска, Нови Сад 2011.

Ћелић, Стојан, *Бошко Петровић* [каталог изложбе], Народни музеј, Ниш 1976, [без пагинације].

Ćelić, Stojan, *Okupacija, rat i radne akcije u crtežima Majde Kurnik* [каталог изложбе], Kulturni centar, Beograd 1985.

Ћелић, Стојан, „Белешке о смрти, животу, путевима ка делу и делу сликара Александра Томашевића“, у: Војиновић, Владета (ур.), *Александар Томашевић* [каталог изложбе], УЛУС, Београд 1988, 23–44.

Ćelić, Stojan, „Уметничко дело као доказ о врhunској људској креативној моћи“ [интервју водила Ивана Симеоновић Ћелић], *Likovne sveske*, br. 9, Beograd 1988.

Ћелић, Стојан (ур.), *Сликарство Милорада Бате Михаиловића* [каталог изложбе], САНУ, Београд 1989.

Ćinkul, Ljiljana (ур.), *Mario Maskareli – mala retrospektiva: grafike i crteži*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd 2005.

Ćuković, Petar, Sretenović, Dejan, (ур.), *Lubarda 1907 – 2007 Između slike prirode i prirode slike* [каталог изложбе], Narodni muzej Crne Gore/Muzej savremene umetnosti, Beograd 2007.

У

Угринов, Павле, *Старо сајмиште (Скулптуре, слике, цртежи – документарна проза)*, Народна књига, Београд 2004.

У[рбан], В[ладислав], „Галерија савременика у Новом Саду“, Нови Сад, *Дневник*, 11. децембар 1965.

Uhde-Bernaays, Hermann, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. part, 1850–1900*, Bruckmann, München 1983.

Ф

Forti-Lewis, Angelica, „Commedia Dell’ Arte“, у: Janik, Vicky K (ed.), *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998, 146–154.

Fuko, Mišel, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd 1971.

Х

Hagen, Rose-Marie, Hagen, Rainer, *What Great Paintings Say*, Vol. 2, Taschen, Köln, London, Los Angeles 2003.

Haftmann, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, Vol. I, Lund Humphries, London, 1965.

Harrow, Susan, *The Material, the Real, and the Fractured Self (Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda)*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2004.

Honour, Hugh, Fleming, John, *The Visual Arts: A History*, Englewood Cliffs, N. J., 1982.

Хофман, Иван, „Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ“, *Архив. Часопис Архива Југославије*, Архив Југославије, Београд 2001.

Hyman, Timothy, *Bonnard*, Thames & Hudson, London 1998.

Ц

Carra, Massimo, *Metaphysical art*, Thames & Hudson, New York, 1971.

Cézanne, Paul, *Letters*, Da Capo Press, New York 1995.

Chave, Anna C, „New Encounters with Les Demoiselles d’Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism“, *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 4, 1994.

Chilvers, Ian (ed.), *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2009.

Collins, Bradford R (ed.), *12 Views of Manet’s Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996.

Ч

Чекеринац, Бора, *Знамените личности Срема од I до XXI века*, Филозофски факултет, Нови Сад 2003.

Челебоновић, Алекса, „Марио Маскарели“, *Борба*, Београд, 9. октобар 1953.

Челебоновић, Алекса, *Повест о визуелном*, Слио, Београд 1998.

Ћubriilo, Jasmina, *Zora Petrović*, ТОРУ, Beograd 2011.

Ћuriić, Simona, *Petar Dobrović – portreti* [каталог изложбе], Galerija Petra Dobrovića, Beograd 1999.

Чупић, Симона, Палковљевић, Тијана, *Галерија Матице српске – 20. век* [каталог изложбе], Галерија Матице српске, Нови Сад 2007.

Чупић, Симона, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.

Čupić, Simona, „Spaces of Femininity, Gender and Ideological Boundaries: Serbian painting 1900–41“, *Serbian Studies*, Journal of the North American Society for Serbian Studies, Vol. 25, No. 1, 2011.

Ц

Džonson, Kerol B, „Kako se danas čita Kihot“, *Treći program*, br. 158, RDU Radio-televizija Srbije, Beograd, пролеће 2013.

Džunić, Julka (ур.), *Izbor '88 – Dela autora iz zbirke* [каталог изложбе], Galerija likovne umetnosti – poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad 1988.

Ш

Шарић, Звездана (ур.), *Рајко Мамузић – есеји и критике*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 1995.

Šarčević, Grozdana, *Boško Petrović – tapiserije* [каталог изложбе], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1972.

„Шесторица о себи“, *Вечерње новости*, Београд, 19. јун 1956.

Šepić, Dragovan, Gabrić, Paula, Marković, Zorislava, „Izložba narodne umjetnosti Jugoslavije“, *Slovenski etnograf*, VI–VII, Etnografski muzej, Ljubljana 1953/1954.

Шуица, Никола (ур.), *Љубинка Јовановић Михаиловић*, Карић фондација, Београд 2002.

Škreb, Zdenko, Živković, Dragiša (ур.), *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985.

Šuvaković, Miško (ур.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008.

Извори:

- Татјана Цибуљик, Нови Сад, Часопис *Пуританац*, 1943? године.
Архив ГЛУРМ, Писмо Оливере Кангрге Рајку Мамузићу, 11. септембар 1967. године.
Архив ГЛУРМ, Писмо Оливере Кангрге Рајку Мамузићу, 18. децембар 1967. године.
Архив ГЛУРМ, Књига утисака поводом отварања Збирке за јавност, 1974.
Музеј Југославије, инв. бр. 01-1305/1.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 66.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 68.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 507.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 502.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 513.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 530.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1206.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1209.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1293.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1294.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1295.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1296.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1297.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1298.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1299.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1300.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1301.
Рукописна грађа – Галерија Мамузић, инв. бр. 1302.

Видео материјал:

Немонтрани видео материјал из документације Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића, *Ретроспективна изложба Николе Коке Јанковића у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“*, 1988.

Миливоје Бегенишић (ур.), Емисија *Оставићина за будућност*, ТВ Београд, 1988.

Мирослав Јокић (ур.), ТВ емисија *In memoriam – Зоран Петровић*, ТВ Нови Сад, 1994.

Винка Матијашић (ур.), ТВ емисија *Мали програм*, ТВ Београд, без датума, видео материјал из документације Галерије ликовне уметности поклон збирке Рајка Мамузића.

Линкови:

Audeh, Aida, *Gustave Doré*, <http://www.worldofdante.org/images/gallerytitle.gif>, (приступљено 21. августа 2017).

Benjamin, Valter, *Pariz, prestonica XIX veka*, [превео Алекса Голијанин] 2011, 25; <http://anarhija-blok45.net/zen.com>, (приступљено 24. јануара 2017).

Ženska strana [изложба], Музеј историје Југославије, Музеја савремене уметности из Београда. <http://www.msub.org.rs/> (приступљено 9. септембра 2017).

www.labiennale.org/it/asac, (приступљено 29. августа 2017).



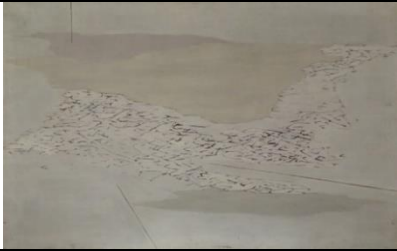


Marjanović, Milena, „Nije slikao čoveka koji mu se nije dopadao“, [www. blic.rs](http://www.blic.rs), 17. 5. 2012, (приступљено 26. августа 2016).





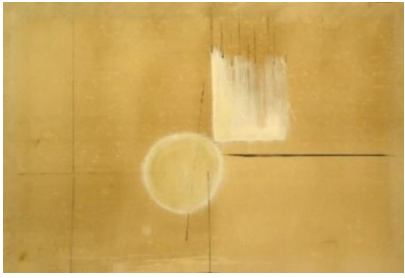
<https://www.muzejvojvodine.org.rs/index.php/rad-muzeja-vojvodine>, (приступљено 24. октобра 2017).






<http://www.msuv.org/info/o-muzeju.php#istorijatmuzeja>, (приступљено 29. октобра 2017).






<https://www.pablocicasso.org/las-meninas.jsp>, (приступљено 10. септембра 2017).





**ПРИЛОГ А:
КАТАЛОГ ДЕЛА ИЗ
ЗБИРКЕ РАЈКА МАМУЗИЋА**




	Милош Бајић	
1.	<i>Композиција, 1957.</i> уље на платну (104,5 x 137 cm) сигн.: г. д. (ћир.) <i>Бајић 57</i> инв. бр. 3	
2.	<i>Матхаузен – људи бројеви, 1957.</i> уље на платну (150 x 140 cm) сигн.: на блинд раму етикета са изложбе (ћир.) <i>ЈНА Београд, Милош Бајић људи – бројеви</i> инв. бр. 5	
	Славољуб Слава Богојевић	
3.	<i>Осека, 1959.</i> уље на платну (73 x 116 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>S. Vogojević 59</i> инв. бр. 7	
4.	<i>Нотр Дам, 1959.</i> уље на платну (19,5 x 27,5 cm) несигнирано инв. бр. 6	
5.	<i>Вешала, 1961.</i> дрво-метал (37 x 9 x 6 cm) несигнирано инв. бр. 466	





6.	<p><i>Проклета Јерина</i>, 1961.</p> <p>дрво-метал (28 x 12 x 16 cm) несигнирано инв. бр. 469</p>	
7.	<p><i>Дон Кихот</i>, 1961.</p> <p>ковани метал и дрво (26 x 9 x 5 cm) несигнирано инв. бр. 472</p>	
8.	<p><i>Санчо Панса</i>, 1961.</p> <p>ковани метал и дрво (20,5 x 8 x 6,5 cm) несигнирано инв. бр. 473</p>	
9.	<p><i>Беле даљине</i>, 1962.</p> <p>уље на платну (19,5 x 27,5 cm) несигнирано инв. бр. 9</p>	
10.	<p><i>Свет маште</i>, 1964.</p> <p>уље на платну (80 x 120 cm) сигн.: г. л. (лат.) <i>S. Bogojević 64</i> на полеђини етикета УЛУС-а (лат.) <i>Slav. Bogojević, 14 decembra 36, Svet Mašte, 150.000</i> г. д. (лат.) <i>Svet mašte 150.000</i> инв. бр. 10</p>	




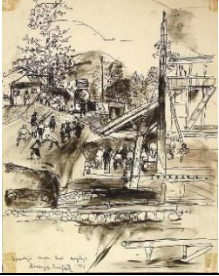

11.	<p><i>У свемиру</i>, 1967.</p> <p>уље на платну (128 x 50 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Slavoljub Bogojević 67</i> д. д. 67 на полеђини етикета Октобарског салона: „<i>U svetiru</i>“ 1967, 125 x 51, ulje na platnu, <i>Slavoljub Bogojević 2.500 n. din</i> инв. бр. 14</p>	
12.	<p><i>Мајка</i>, недатирано</p> <p>туш (17 x 12,5 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>S. Bogoј</i> д. д. (лат.) <i>тајка</i> инв. бр. 884</p>	
Косара Бокшан		
13.	<p><i>Женски портрет</i>, 1950.</p> <p>уље на платну каширано на картон (44,5 x 31,5 cm) несигнирано инв. бр. 18</p>	
14.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1950.</p> <p>уље на картону (64 x 47 cm) д. д. (ћир.) <i>К. Б. 52</i> инв. бр. 19</p>	
15.	<p><i>Портрет Месаровића</i>, 1951.</p> <p>уље на платну (91,5 x 79 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>К. Б.</i> инв. бр. 17</p>	






16.	<p><i>Портрет Асибе</i>, 1952.</p> <p>уље на картону (39,5 x 26 cm) несигнирано инв. бр. 20</p>	
17.	<p><i>Композиција</i>, 1954.</p> <p>уље на платну (61 x 50 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Kosa Bokshan 1954.</i> на полеђини (лат.) <i>Kosa Bokšan Paris, 14me / 7me Antoine Chantin</i> инв. бр. 4</p>	
18.	<p><i>Хармонија у црвеном</i>, 1959/60.</p> <p>уље на платну (199 x 225 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Kossa Bokchan</i> инв. бр. 461</p>	
19.	<p><i>Висећи натир морт – евенке</i>, 1963.</p> <p>уље на платну (96 x 130 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>К. В. 63</i> на полеђини г. д. (лат.) <i>К. Bokšan 170 F. B. St. Antoine Paris, 12</i> инв. бр. 22</p>	
20.	<p><i>Композиција – Пијани брод</i>, 1967.</p> <p>уље на платну (150 x 169 cm) сигн.: д. с. (ћир.) <i>К. Б. 67</i> на полеђини етикета (лат.) <i>1 Le Bateau ivre</i> инв. бр. 23</p>	






21.	<p><i>Участ Рене Магрита, 1972.</i></p> <p>уље на платну (97 x 130,5 cm) сигн.: д. с. (ћир.) <i>К. Б. 72</i> инв. бр. 24</p>	
Лазар Возаревић		
22.	<p><i>Невеста, 1950.</i></p> <p>уље на платну (59 x 43,5 cm) сигн.: на полеђини г. д. (на блинд раму, лат.) <i>vlas. Mirko Grdušić, Osijek, Bul. JNA 10/I, lič. karta 30588 / Osk</i> г. л. (на блинд раму, ћир.) <i>Мамузић</i> лева страна блинд рама (лат.) <i>Lazar Vozarević</i> <i>Nevesta</i> инв. бр. 25</p>	
23.	<p><i>Материнство, 1955.</i></p> <p>уље на платну (151 x 109 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Lazar 55</i> на полеђини етикета (лат.) <i>67, Vozarević</i> <i>Lazar, Materinstvo, 1955, ulje na platnu, 150 x 100</i> преко печат Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Нови Сад инв. бр. 28</p>	
24.	<p><i>Породица, 1956.</i></p> <p>уље на платну (170 x 170 cm) сигн.: на полеђини г. с. (на блинд раму, лат.) <i>Lazar Vozarević „Porodica“ 1956. g.</i> инв. бр. 29</p>	





<p>25.</p>	<p><i>Мајка и дете</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (195 x 129 cm) сигн.: на полеђини етикета (на блинд раму, ћир.) <i>Возаревић Лазар, Мајка и дете, уље, цена 200.000 дин.</i> инв. бр. 31</p>	
<p>26.</p>	<p><i>Материнство I</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (125 x 78 cm) сигн.: на полеђини етикета (лат.) <i>4eme BIENALE des pays de la MEDITERRANEE ALEXANDRIE 1961 AV 80698 MARCI Visitate DOGANA ITALIANA</i> инв. бр. 32</p>	
<p>27.</p>	<p><i>Краљ и дете</i>, 1964.</p> <p>уље на платну (130 x 100 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Lazar 64</i> на лајсни етикета (лат.) <i>IL RE CON IL BAMBINO, L. 400.000</i> на полеђини (на блинд раму, ћир.) „<i>Краљ са дететом</i>“ 1965 (лат.) <i>IL RE CON IL BAMBINO</i> инв. бр. 33</p>	





	Лазар Вујаклија	
28.	<p><i>Девојка са голубом</i>, 1959.</p> <p>литографија у боји (70,5 x 60,5 cm) сигн.: д. л. 9/10 д. с. (ћир.) <i>Девојка са голубом</i> д. д. (ћир.) <i>Л. Вујаклија 59</i> инв. бр. 187</p>	
29.	<p><i>Сатир и Нимфа</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (86 x 100 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Л. Вујаклија 61.</i> на полеђини г. л. (лат.) <i>Satir i nimfa, L. Vujaklija 61.</i> г. д. (лат.) <i>Komisija za kulturne veze sa inostranstvom FNRJ IV Mediteranski bijenale u Aleksandriji, Vujaklija Lazar, Satir i nimfa</i> инв. бр. 36</p>	
30.	<p><i>Чезња</i>, 1964.</p> <p>уље на платну (130 x 120 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Л. Вујаклија 64</i> на полеђини (ћир.) <i>Чезња Л. Вујаклија</i> инв. бр. 37</p>	
31.	<p><i>На одру рата</i>, недатирано</p> <p>литографија у боји (71 x 50 cm) несигнирано инв. бр. 190</p>	





32.	<p><i>Песма животу</i>, недатирано</p> <p>литографија у боји (71 x 50 cm) несигнирано инв. бр. 191</p>	
	<p>Ангелина Гаталица</p>	
33.	<p><i>Женска фигура – седећи акт</i>, 1957.</p> <p>гипс (120 x 86 x 56 cm) несигнирано инв. бр. 421</p>	
	<p>Ксенија Дивјак</p>	
34.	<p><i>Градња</i>, 1947.</p> <p>лавируани туш (30 x 21 cm) несигнирано инв. бр. 294</p>	
35.	<p><i>Изградња моста код Маглаја</i>, 1947.</p> <p>лавируани туш (32,5 x 25 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Izgradnja mosta kod Maglaja</i> <i>11. VII 1947. Ksenija Divjak</i> инв. бр. 286</p>	
36.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1954.</p> <p>уље на картону (38,5 x 27,5 cm) несигнирано на полеђини (ћир.) з. Р. М. бр. 39 инв. бр. 39</p>	




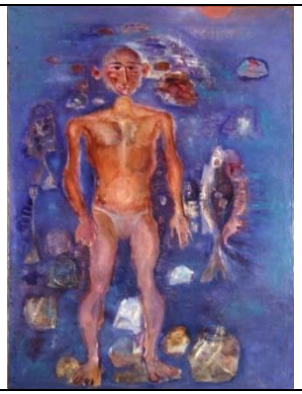
37.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1955.</p> <p>уље на платну (91,5 x 65 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Дивјак</i> инв. бр. 40</p>	
38.	<p><i>Лимуни</i>, 1956.</p> <p>уље на платну (43 x 70 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Дивјак</i> инв. бр. 41</p>	
39.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1957.</p> <p>уље на платну (130 x 81 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Дивјак</i> инв. бр. 42</p>	
40.	<p><i>Шкољке</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (80,5 x 130 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Дивјак</i> инв. бр. 44</p>	
41.	<p><i>Композиција</i>, 1962.</p> <p>уље на платну (97 x 130 cm) несигнирано инв. бр. 43</p>	






42.	<p><i>Полуакт</i>, 1964.</p> <p>уље на платну (130 x 97,5 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Дивјак</i> на полеђини г. д. (ћир.) <i>З. Р. М. БР. 45</i> етикета (ћир.) <i>II тријенале ликовних уметности Београд 1964, Дивјак Ксенија, Полуакт, Филипа Филиповића 20, 320.000</i> инв. бр. 45</p>	
43.	<p><i>Мађионичар</i>, 1968.</p> <p>уље на платну (130 x 97 cm) сигн.: г. д. (ћир.) <i>Дивјак</i> инв. бр. 47</p>	
44.	<p><i>На прузи</i>, недатирано</p> <p>бајц на хартији (18,5 x 17,5 cm) несигнирано инв. бр. 225</p>	
45.	<p><i>Минер</i>, недатирано</p> <p>угаљ на хартији, каширано на картон (35,5 x 30 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Минер, К. Дивјак</i> инв. бр. 277</p>	
46.	<p><i>Код ручка</i>, недатирано</p> <p>угаљ на хартији, каширано на картон (45 x 27,5 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Код ручка, К. Дивјак</i> инв. бр. 276</p>	




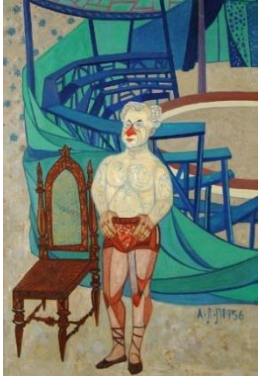
47.	<p><i>Марио Маскарели</i>, недатирано</p> <p>уљана боја на хартији (24,5 x 19,5 cm) несигнирано инв. бр. 239</p>	
	<p>Божа Илић</p>	
48.	<p><i>Портрет Кринке Белић</i>, 1958.</p> <p>темпера на хамеру каширано на картон (84 x 54,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Божа Илић</i> 1958. инв. бр. 48</p>	
49.	<p><i>На сеоској гозби</i>, 1960.</p> <p>пастел (56 x 79 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Божа Илић</i> инв. бр. 50</p>	
50.	<p><i>Акт</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (105 x 137 cm) сигн.: д. с. (ћир.) <i>Божа Илић</i> 1961 инв. бр. 49</p>	
51.	<p><i>Младић у шареној кошуљи</i>, 1966.</p> <p>уље на платну (130 x 103 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Божа Илић</i> 1966 на полеђини етикета (ћир.) VII Октобарски салон <i>Божа Илић</i>, Љубе Дидића 8. „Портрет дечака“ уље 130 x 104, Нов. дин 3.000 инв. бр. 53</p>	






52.	<p><i>Девојчица, 1967.</i></p> <p>темпера на хартији (42 x 30 cm) сигн.: д. д. (ћир.) 1967 Божа Илић инв. бр. 54</p>	
	Никола Кока Јанковић	
53.	<p><i>Портрет балерине, 1957.</i></p> <p>бронза (41 x 41 x 27 cm) несигнирано инв. бр. 429</p>	
54.	<p><i>Портрет Саве Шумановића, 1960.</i></p> <p>бронза (68 x 73 x 43 cm) несигнирано инв. бр. 430</p>	
55.	<p><i>Торзо, 1960.</i></p> <p>бронза (29 x 13 x 10 cm) несигнирано инв. бр. 433</p>	





56.	<p><i>Портрет Нандора Глида, 1962.</i></p> <p>бронза (30 x 25 x 30 cm) несигнирано инв. бр. 435</p>	
57.	<p><i>Портрет Воје Чолановића, 1964/65.</i></p> <p>бронза (41 x 15 x 25 cm) несигнирано инв. бр. 432</p>	
58.	<p><i>Купачица, 1965.</i></p> <p>бронза (35 x 12 x 9 cm) несигнирано инв. бр. 431</p>	
59.	<p><i>Војник, недатирано</i></p> <p>туш на хартији (42 x 30 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Н. Јанковић</i> инв. бр. 205</p>	


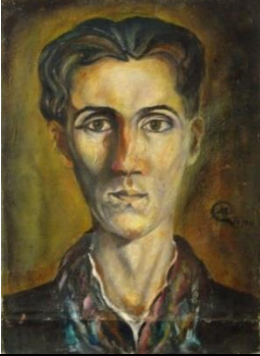



Оливера Кангрга		
60.	<p><i>Портрет Ангелине Гаталице – Донке, 1947.</i></p> <p>бајц на хартији (27,5 x 21,5 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Kanrga 47</i> инв. бр. 234</p>	
61.	<p><i>Једрењак, 1957.</i></p> <p>уље на платну (65 x 82 cm) несигнирано инв. бр. 55</p>	
62.	<p><i>Шума, 1959.</i></p> <p>уље на платну (104 x 120 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>Оливера Кангрга Шума, 1959.</i> етикета (ћир.) <i>Петта изложба уметничке колоније Зрењанин 1960, Народни музеј.</i> инв. бр. 57</p>	
63.	<p><i>Рибар, 1959.</i></p> <p>уље на платну (186 x 136 cm) сигн.: на блинд раму (ћир.) <i>Оливера Кангрга: Дечак-рибар, 1959.</i> инв. бр. 628</p>	






64.	<p><i>Дрво</i>, 1960.</p> <p>уље на платну (58 x 58 cm) несигнирано инв. бр. 56</p>	
65.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1967.</p> <p>уље на платну (104 x 90 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>O. Kangrga</i> на полеђини (ћир.) <i>ЗРМ БР. 58</i> етикета (ћир.) <i>О Кангрга, Републички завод за заштиту спом. културе Београд, Предмет се може извести у иностранство.</i> инв. бр. 58</p>	
	<p>Мајда Курник</p>	
66.	<p><i>Рајко Мамузић</i>, 1944.</p> <p>оловка на хартији (21 x 30 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>M. Kurnik</i> инв. бр. 221</p>	
67.	<p><i>Портрет Боре Милића</i>, 1952.</p> <p>уље на платну каширано на картон (35 x 24, 5 cm) несигнирано инв. бр. 60</p>	
68.	<p><i>Мртва природа</i>, 1953.</p> <p>уље на картону (37 x 50,5 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Maјda 53</i> инв. бр. 59</p>	





<p>69.</p>	<p><i>Мртва природа с портретом Марклена Мосијенка, 1956.</i></p> <p>уље на платну (72 x 116 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Majda Kurnik 56</i> на полеђини (ћир.) <i>ЗРМ БР. 61.</i> инв. бр. 61</p>	
<p>70.</p>	<p><i>Смокви, 1965.</i></p> <p>уље на платну (60 x 87 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Majda 65</i> инв. бр. 62</p>	
<p>71.</p>	<p><i>Радник на прузи, недатирано</i></p> <p>туш на хартији (33 x 20 cm) несигнирано инв. бр. 355</p>	
	<p>Александар Луковић Лукијан</p>	
<p>72.</p>	<p><i>Портрет Милана Поповића, 1956.</i></p> <p>уље на платну (120 x 80,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>А. Л. Л. 1956</i> на полеђини (лат.) <i>portret slikara Milana Popovića, slikan na Starom sajmištu maja 1956.</i> g. инв. бр. 65</p>	






73.	<p><i>Кловн у арени, 1957.</i></p> <p>уље на платну (70 x 134 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>А. Л. Л. 1957</i> на полеђини (ћир.) <i>Александар Луковић:</i> <i>Кловн у арени 1958.</i> инв. бр. 66</p>	
74.	<p><i>Хамлет без публике, 1959.</i></p> <p>уље на платну (81 x 100 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Aleksandar Luković Lukijan 1959.</i> инв. бр. 579</p>	
75.	<p><i>Забава кловнова, 1959.</i></p> <p>уље на платну (81 x 100 cm) сигн.: д. с. (ћир.) <i>А. Л. Л. 1959</i> инв. бр. 580</p>	
76.	<p><i>Стари триптихон, 1964.</i></p> <p>уље на платну (96 x 130 cm) сигн.: д. с. (лат.) <i>Aleksandar Luković–Lukijan 1964 – Stari Triptihon</i> на полеђини етикета УЛУС-а (лат.) <i>Aleksandar Luković – Lukijan Stari triptihon 1964</i> инв. бр. 69</p>	
77.	<p><i>Гардероба у пољу, 1965.</i></p> <p>уље на платну (60 x 80 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Aleksandar Luković–Lukijan 1965</i> на полеђини (лат.) <i>Garderoba u polju.</i> инв. бр. 70</p>	






78.	<p><i>Говорник II</i>, 1966.</p> <p>уље на платну (152 x 120 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Aleksandar Luković Lukijan</i> инв. бр. 822</p>	
79.	<p><i>Харлекин са луткама</i>, 1970.</p> <p>фломастер и туш (30,5 x 39 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Aleksandar Luković Lukijan</i> <i>Harlekin sa lutkama</i> инв. бр. 594</p>	
80.	<p><i>Циркуска играчица</i>, 1972.</p> <p>уље на платну (81 x 100 cm) сигн.: д. с. (лат.) <i>Aleksandar Luković Lukijan</i> 1972 на полеђини (лат.) <i>Aleksandar Luković</i> <i>Cirkuska igračica, ulje, 1972, 81x100</i> инв. бр. 582</p>	
	<p>Стеван Максимовић</p>	
81.	<p><i>Аутопортрет са пријатељем</i>, 1930.</p> <p>уље на платну (64 x 48 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>С. Максимовић 1930</i> на полеђини (ћир.) <i>Аутопортрет са пријатељем Ст Максимовић 1930.</i> инв. бр. 574</p>	






82.	<p><i>Моја мајка</i>, 1931.</p> <p>уље на платну (32 x 22 cm) на полеђини (ћир.) 18. XI 1931. <i>Моја мајка</i> <i>С Максимовић</i> инв. бр. 572</p>	
83.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1931.</p> <p>уље на платну (32 x 23 cm) сигн.: г. д. II 1931. на полеђини (ћир.) 1931 <i>Аутопортрет</i> инв. бр. 571</p>	
84.	<p><i>Пејзаж I</i>, 1934.</p> <p>акварел (30 x 42 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Максимовић 34</i> инв. бр. 713</p>	
85.	<p><i>Пејзаж из Фрушке горе I</i>, 1934.</p> <p>акварел (30 x 42 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>С. Максимовић</i> на полеђини (ћир.) <i>Пејзаж из Фрушке Горе</i> 1934. инв. бр. 715</p>	
86.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1934.</p> <p>акварел (42 x 30 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>S. Maksimović 1934.</i> на полеђини (ћир.) <i>Аутопортрет</i> инв. бр. 711</p>	



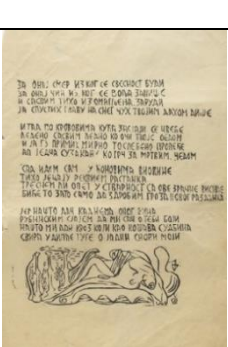


87.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1942.</p> <p>уље на платну (73 x 59 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>Ст. Максимовић Нови Сад</i>, „Аутопортрет“ 1942. инв. бр. 72</p>	
88.	<p><i>Портрет Вере Максимовић</i>, 1942.</p> <p>уље на платну, (63,5 x 47 cm) несигнирано инв. бр. 573</p>	
89.	<p><i>Жена у ношњи</i>, 1957.</p> <p>уље на платну (54 x 46 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Ст. Максимовић 1957</i>. инв. бр. 554</p>	
90.	<p><i>На води</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (49,5 x 70 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Ст. Максимовић 1958</i> инв. бр. 566</p>	
91.	<p><i>Дечак са птицом</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (140 x 80 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Стеван Максимовић на полеђини (ћир.) Дечак са птицом 1958. Стеван Максимовић Саве Вуковића 4 Нови Сад</i> инв. бр. 482</p>	






92.	<p><i>Портрет Вере Максимовић, 1960.</i></p> <p>уље на дасци (46 x 38 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Ст. Максимовић 1960.</i> инв. бр. 557</p>	
93.	<p><i>Стари сат, 1966.</i></p> <p>уље на платну (130 x 97 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>Ст. Максимовић, Нови Сад, Словачка 5, „Стари сат“ 1966</i> етикета (лат.) <i>Maksimović Stevan, Vieille horloge hnile 1966, 97 x 130</i> инв. бр. 74</p>	
94.	<p><i>Портрет Вере Максимовић, 1967.</i></p> <p>уље на платну (53 x 42 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Ст. Максимовић 1967.</i> инв. бр. 558</p>	
95.	<p><i>Дон Кихот, 1969.</i></p> <p>уље на платну (139 x 119 cm) сигн.: г. л. (на сваком делу триптиха, ћир.) <i>Ст Максимовић</i> инв. бр. 567</p>	


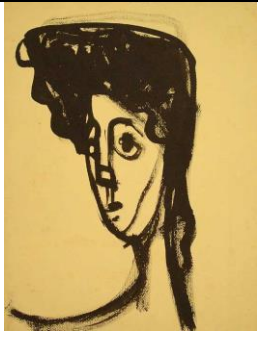



96.	<p><i>Уметник и модел, 1970.</i></p> <p>уље на платну (138 x 68 cm) несигнирано инв. бр. 559</p>	
<p>Марио Маскарели</p>		
97.	<p><i>Аутопортрет, 1949.</i></p> <p>уље на платну каширано на картон (88 x 69 cm) несигнирано инв. бр. 75</p>	
98.	<p><i>Аутопортрет, око 1950.</i></p> <p>акварел (14 x 10,5 cm) несигнирано инв. бр. 323</p>	
99.	<p><i>Корице за Песме за Мајду, 1951.</i></p> <p>дрворез (32,5 x 48 cm) несигнирано инв. бр. 870</p>	
100.	<p><i>Песме за Мајду I, 1951.</i></p> <p>дрворез (25 x 20 cm) несигнирано инв. бр. 856</p>	





101.	<p><i>Песме за Мајду II, 1951.</i></p> <p>дрворез (9 x 8,5 cm) несигнирано инв. бр. 857</p>	
102.	<p><i>Песме за Мајду III, 1951.</i></p> <p>дрворез (18,5 x 15 cm) несигнирано инв. бр. 858</p>	
103.	<p><i>Песме за Мајду IV, 1951.</i></p> <p>дрворез (18,5 x 17,2 cm) несигнирано инв. бр. 859</p>	
104.	<p><i>Песме за Мајду V, 1951.</i></p> <p>дрворез (19 x 15,8 cm) несигнирано инв. бр. 860</p>	
105.	<p><i>Песме за Мајду VI, 1951.</i></p> <p>дрворез (20 x 15 cm) несигнирано инв. бр. 861</p>	





106.	<p><i>Песме за Мајду VII, 1951.</i></p> <p>дрворез (18 x 16,5 cm) несигнирано инв. бр. 862</p>			
107.	<p><i>Песме за Мајду VIII, 1951.</i></p> <p>дрворез (19 x 16 cm) несигнирано инв. бр. 863</p>			
108.	<p><i>Песме за Мајду IX, 1951.</i></p> <p>дрворез (18 x 17 cm) несигнирано инв. бр. 864</p>			
109.	<p><i>Песме за Мајду X, 1951.</i></p> <p>дрворез (19,5 x 19 cm) несигнирано инв. бр. 865</p>			
110.	<p><i>Песме за Мајду XI, 1951.</i></p> <p>дрворез (18,5 x 16 cm) несигнирано инв. бр. 866</p>			




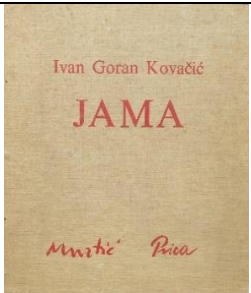

111.	<p><i>Песме за Мајду XII, 1951.</i></p> <p>дрворез (20 x 18 cm) несигнирано инв. бр. 867</p>	
112.	<p><i>Песме за Мајду XIII, 1951.</i></p> <p>дрворез (18,5 x 17,5 cm) несигнирано инв. бр. 868</p>	
113.	<p><i>Песме за Мајду XIV, 1951.</i></p> <p>дрворез (19,5 x 17,5 cm) несигнирано инв. бр. 869</p>	
114.	<p><i>Месечево коначиште, 1954.</i></p> <p>уље на платну (18 x 23 cm) несигнирано инв. бр. 76</p>	
115.	<p><i>Месечева деца, 1959.</i></p> <p>уље на платну (120 x 140 cm) несигнирано инв. бр. 79</p>	





116.	<p><i>Између сна и јаве</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (146 x 113,5 cm) сигн.: г. д. (лат.) <i>Mario 61</i> на полеђини (лат.) <i>Maskareli Mario</i> налепница (лат.) <i>izlagano u Brislu 1961</i> <i>samostalno</i> инв. бр. 80</p>	
117.	<p><i>Романски мотив</i>, 1968.</p> <p>уље на платну (50 x 50 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Mascarelli 68</i> на полеђини (ћир.) <i>Маскарели Марио, Старо Сајмиште, 21, Романски мотив 1968.</i> инв. бр. 83</p>	
118.	<p><i>Лирска кретања</i>, 1968.</p> <p>уље на платну (пречник тонда 67 cm) несигнирано инв. бр. 82</p>	
119.	<p><i>Радна акција</i>, недатирано</p> <p>туш на хартији (24,5 x 18 cm) несигнирано инв. бр. 334</p>	
120.	<p><i>На раду</i>, недатирано</p> <p>лавирани туш (24 x 17,5 cm) несигнирано инв. бр. 335</p>	






121.	<p><i>Србијанка</i>, недатирано</p> <p>темпера на хартији (24 x 20,5 cm) несигнирано инв. бр. 242</p>	
122.	<p><i>Љубица Марић, композитор</i>, недатирано</p> <p>туш на хартији (31,5 x 24 cm) несигнирано инв. бр. 350</p>	
123.	<p><i>Оливера Канрга</i>, недатирано</p> <p>бајц на хартији (27,5 x 20,5 cm) несигнирано инв. бр. 240</p>	
<p>Љубинка Јовановић Михаиловић</p>		
124.	<p><i>Портрет Бате Михаиловића</i>, 1950.</p> <p>туш на хартији (30 x 20,4 cm) сигн.: г. с. (ћир.) <i>Јовановић портрет Б. Михаиловића 1950 Љубинка</i> инв. бр. 614</p>	
125.	<p><i>Жене</i>, 1950.</p> <p>уље на платну (100 x 82 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Ljubinka 1950</i> на полеђини (ћир.) <i>Љубинка 1950 „Жене“ /Ријека/</i> инв. бр. 141</p>	


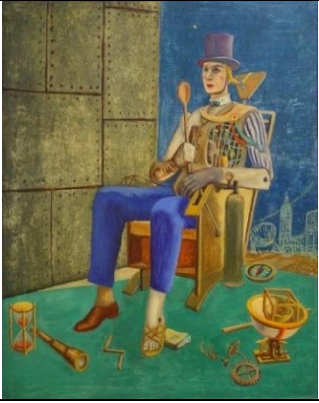
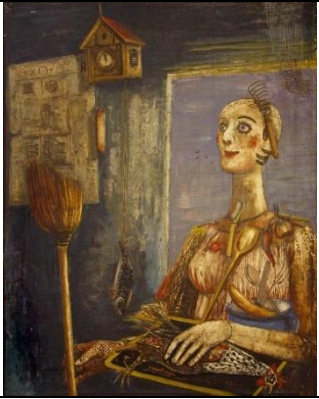

	Милорад Бата Михаиловић	
126.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1949.</p> <p>уље на платну (45,5 x 38 cm) несигнирано инв. бр. 87</p>	
127.	<p><i>Бура</i>, 1970.</p> <p>уље на платну (80 x 65 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Mihajlovitch Bgd. „Pijani brod“ 1970</i> г. с. (ћир.) <i>З. Р. М. 88.</i> д. л. (лат.) <i>Mihailovic</i> инв. бр. 88</p>	
128.	<p><i>Девојка поред прозора – Љубинка Јовановић</i>, недатирано</p> <p>оловка на хартији (21 x 30 cm) несигнирано инв. бр. 615</p>	
	Мирјана Михаћ	
129.	<p><i>Женски портрет</i>, 1953.</p> <p>уље на платну (54 x 39 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>М. Михаћ/53</i> инв. бр. 92</p>	





130.	<p><i>За столом</i>, 1960.</p> <p>уље на платну (67,5 x 97 cm) сигн.: д. д. (ћир.) Михаћ инв. бр. 93</p>	
131.	<p><i>Портрет Ксеније Дивјак</i>, недатирано</p> <p>угаљ на картону (29 x 21,5 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) Кока Михаћ– Србиновић Ксенија Дивјак инв. бр. 229</p>	
Едо Муртић		
132.	<p><i>Слободан пут</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (100 x 100,5 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Murtić 1961</i> на полеђини (лат.) <i>Edo Murtić Free Ways, oil on canvas 39x39, 100x100, New London Gallery</i> на полеђини, рам, г. с. (ћир.) З. П. М. бр 96 инв. бр. 96</p>	
133.	<p><i>Засићена земља</i>, 1966.</p> <p>уље на платну (163 x 130,5 cm) сигн.: д. с. (лат.) <i>Murtić 66</i> на полеђини г. л. (лат.) <i>125 Murtić Edo, EinViertel eines roten Kreises 1966.</i> налепница (лат.) <i>Fundacao Bienal de Sao Paulo, No. 4, 1967</i> инв. бр. 97</p>	





134.	<p><i>Агресивни простор</i>, 1966.</p> <p>уље на платну (188 x 237 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>Murtić 966</i> на полеђини две етикете са изложби у Сао Паолу и Бохуму инв. бр. 98</p>	
135.	<p><i>Плаво с наранџастим</i>, 1972.</p> <p>гваш на хартији (83 x 67 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Murtić 72</i> инв. бр. 99</p>	
136.	<p><i>Апстракција</i>, 1972.</p> <p>литографија у боји (64 x 44 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>lito 4/10</i> д. д. (лат.) <i>E. Murtić 72</i> инв. бр. 185</p>	
137.	<p><i>Mana Јама</i>, 1981.</p> <p>графика, 57 x 96 cm (61 x 52 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Murtić 81 7/170</i> д. д. (лат.) <i>Prica 81 7/170</i> инв. бр. 945</p>	
	<p>Петар Омчикус</p>	
138.	<p><i>Портрет Воје Јевтовића</i>, 1947.</p> <p>уље на дасци (31 x 20 cm) сигн.: (лат.) <i>P. Otčikus</i> инв. бр. 104</p>	






139.	<p><i>Жена у плавом</i>, 1949.</p> <p>уље на платну (76 x 49,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) П. О. инв. бр. 109</p>	
140.	<p><i>Портрет Симићеве</i>, 1949.</p> <p>уље на картону (41 x 31 cm) несигнирано инв. бр. 105</p>	
141.	<p><i>Портрет Јелене Бокиан</i>, 1949.</p> <p>уље на платну каширано на картон (50 x 36 cm) сигн.: д. д. (ћир.) П. О. инв. бр. 108</p>	
142.	<p><i>Регина у фотељи</i>, 1949.</p> <p>туш на хартији (18,5 x 26,5 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Regina u fotelji</i> инв. бр. 376</p>	






143.	<p><i>Портрет Гордане Зубер, 1950.</i></p> <p>уље на шпер плочи (71,5 x 55,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) П. О. инв. бр. 107</p>	
144.	<p><i>Аутопортрет, 1950.</i></p> <p>уље на картону (56 x 36 cm) сигн.: д. д. (ћир.) П. О. инв. бр. 100</p>	
145.	<p><i>Портрет Пере и Љубинке Јовановић, 1950.</i></p> <p>мастило на хартији (18,5 x 26,5 cm) сигн.: д. д. (лат.) Р. Отџикус 50 инв. бр. 371</p>	
146.	<p><i>Старица, 1951.</i></p> <p>бајц на хартији (22 x 17,5 cm) сигн.: г. л. (нечитко) д. д. (ћир.) Петар Омџикус 51 инв. бр. 370</p>	
147.	<p><i>Дрво у цвату, 1962.</i></p> <p>уље на платну (132,5 x 127,5 cm) сигн.: д. д. (лат.) Р. Отџикус 62 на полеђини (лат.) Р. Отџикус „<i>Drvo u cvatu</i>“ 1962 инв. бр. 577</p>	





148.	<p><i>Пејзаж</i>, 1972.</p> <p>уље на платну (130 x 162 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>P. Omčikus 72</i> на полеђини г. с. (лат.) <i>P. Omčikus 1972, II Rue Dedouvre 94 Gentilly</i> г. д. (на раму) печат Збирка Рајка Мамузића инв. бр. 111</p>	
	<p>Милан Поповић</p>	
149.	<p><i>Монструм универзалис</i>, 1956.</p> <p>уље на платну (80,5 x 64,5 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>Monstrum univerzalis</i> (ћир.) <i>август 1956 Милан Поповић</i> инв. бр. 136</p>	
150.	<p><i>Cultus familis</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (81 x 65 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>cultus familis</i> (ћир.) <i>Милан Поповић III-1958</i> налепница УЛУС-а инв. бр. 137</p>	
151.	<p><i>Анатомија</i>, 1960.</p> <p>уље на платну (60 x 73 cm) несигнирано инв. бр. 138</p>	





152.	<p><i>Сувишан човек</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (81 x 65 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>Сувишан човек 8. 1961, Милан Поповић</i> (лат.) <i>III Oktobarski salon – Beograd</i> (ћир.) <i>Милан Поповић, Косанчићев венац 19. Сувишан човек, уље, 81 x 64, 150.000</i> инв. бр. 139</p>	
Миодраг Мића Поповић		
153.	<p><i>У шетњи</i>, 1949.</p> <p>уље на платну (26 x 20 cm) несигнирано инв. бр. 131</p>	
154.	<p><i>Портрет Вере Божичковић</i>, 1949.</p> <p>уље на картону (42 x 32,5 cm) несигнирано инв. бр. 130</p>	
155.	<p><i>Синтетички предео</i>, 1965.</p> <p>уље и песак на платну (169 x 149 cm) несигнирано инв. бр. 133</p>	


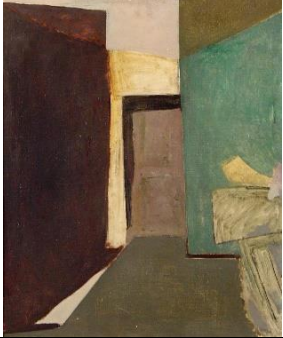


156.	<p><i>Трагови</i>, 1966.</p> <p>уље на платну (87 x 52 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Мића Поповић 966</i> инв. бр. 134</p>	
157.	<p><i>Половина</i>, 1967.</p> <p>уље на платну (100 x 81 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Мића Поповић 967</i> на полеђини (лат.) <i>Udruženje likovnih umetnika Srbije, Mića Popović, Studentski trg 19.</i> <i>Polovina 400.000 dinara</i> инв. бр. 135</p>	
	<p>Бошко Петровић</p>	
158.	<p><i>Ковачница</i>, 1954.</p> <p>уље на платну (58 x 79 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Бошко П. 54</i> инв. бр. 120</p>	
159.	<p><i>Калварија</i>, 1955.</p> <p>уље на картону (49 x 63 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Бошко 55</i> инв. бр. 121</p>	






160.	<p><i>Катедрала VI</i>, 1960.</p> <p>комб. техника на папиру (200 x 140 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>БП</i> инв. бр. 936</p>	
161.	<p><i>Катедрала VIII</i>, 1960.</p> <p>комб. техника на папиру (199,4 x 140 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>БП</i> на полеђини графитном оловком д. л. 117 инв. бр. 937</p>	
162.	<p><i>Усијана птица</i>, 1963.</p> <p>комб. техника (198 x 140 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>БП</i> на полеђини графитном оловком 37 инв. бр. 943</p>	
163.	<p><i>Њиве</i>, 1965.</p> <p>комб. техника (140 x 199,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>БП</i> на полеђини графитном оловком 21 инв. бр. 942</p>	
164.	<p><i>Кревети на спрат I</i>, 1969–1973.</p> <p>уље на хамер папиру (139,5 x 200 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Бошко Петровић</i> на полеђини графитном оловком 38 инв. бр. 938</p>	

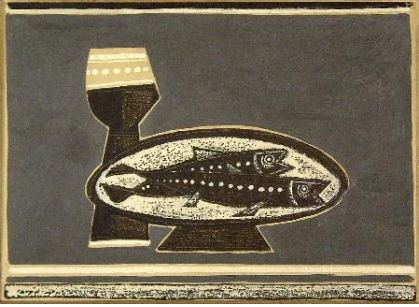

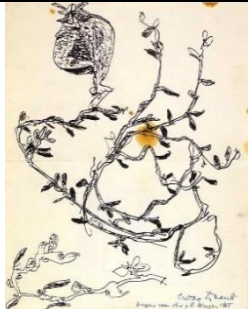

<p>165.</p>	<p><i>Кревети на спрат IV</i>, 1969–1976.</p> <p>уље на хамер папиру (139,5 x 200 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Бошко Петровић</i> на полеђини графитном оловком 85 инв. бр. 939</p>	
<p>166.</p>	<p><i>Сурдуци</i>, 1974.</p> <p>уље на платну (130 x 184 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Б. П.</i> инв. бр. 445</p>	
<p>167.</p>	<p><i>Хлебови I</i>, 1977.</p> <p>уље на лесониту, колаж (60 x 100 cm) несигнирано инв. бр. 448</p>	
<p>168.</p>	<p><i>Хлебови VIII</i>, 1977.</p> <p>уље на лесониту, колаж (100 x 170 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Б. П.</i> инв. бр. 454</p>	
<p>169.</p>	<p><i>Хлеб IV</i>, 1978.</p> <p>уље на платну, колаж (120 x 200 cm) несигнирано инв. бр. 455</p>	

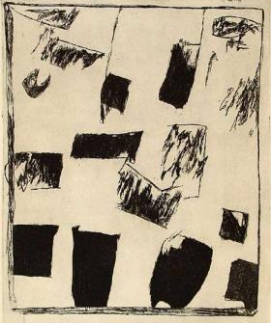



170.	<p><i>Хлебови XI</i>, 1978.</p> <p>уље на платну (100 x 175 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Б. П.</i> инв. бр. 449</p>	
171.	<p><i>Манастири</i>, 1978.</p> <p>уље на лесониту (189 x 118 cm) несигнирано инв. бр. 450</p>	
Зоран Петровић		
172.	<p><i>Композиција</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (131 x 169 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Зоран 58</i> на полеђини (на блинд раму, лат.) <i>Zoran Petrović 1958, Beograd-Knez Danila No 1.</i> налепнице са изложби на којима је излагано дело инв. бр. 114</p>	
173.	<p><i>Бели фриз</i>, 1960.</p> <p>уље на картону (98 x 135 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Зоран 1960</i> на полеђини <i>IV Зоран Петровић „Бели фриз“ 1960</i> налепнице са изложби на којима је излагано дело инв. бр. 115</p>	





174.	<p><i>Машински елементи и ноћ</i>, 1961.</p> <p>уље на платну (106 x 139 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>Zoran Petrović</i> <i>Mašinski elementi i noć 1961</i> налепница (лат.) <i>Cat No44 Zoran Petrović:</i> <i>Machine elementi, oil on canvas, collection of artist</i> инв. бр. 116</p>	
175.	<p><i>Пејзаж са белим</i>, 1968.</p> <p>уље на панел плочи (30 x 30 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Zoran</i> на полеђини (ћир.) <i>Зоран Петровић 1968.</i> <i>/30 x 30 cm/ „Пејзаж са белим“</i> инв. бр. 117</p>	
Милица Рибникар		
176.	<p><i>Женска фигура са огрлицом</i>, 1952.</p> <p>гипс (170 x 50 x 40 cm) несигнирано инв. бр. 544</p>	
Љубица Цуца Сокић		
177.	<p><i>Сто у ентеријеру</i>, 1962.</p> <p>темпера на картону (53,5 x 64,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Сокић 1962</i> на полеђини налепница г. д. (лат.) <i>II Trijenale likovnih umetnosti, Beograd, 1964, Ljubica Sokić, Sto u enterijeru, Braće Jugovića 23. vl. autora, 180.000</i> инв. бр. 143</p>	




178.	<p><i>Из атељеа, 1964.</i></p> <p>темпера на картону (98 x 70,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) Сокић инв. бр. 142</p>	
179.	<p><i>Зелени ентеријер, 1964.</i></p> <p>уље на платну (65 x 54 cm) сигн.: д. д. (ћир.) Сокић на полеђини г. д. (ћир.) Зелени ентеријер /ходник/, уље, 1964. г. инв. бр. 144</p>	
Младен Србиновић		
180.	<p><i>Двојни акт, 1954.</i></p> <p>уље на платну (100 x 74 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) З. Р. М. бр. 145. инв. бр. 145</p>	
181.	<p><i>Македонски ритам, 1957.</i></p> <p>графика (62 x 90 cm) сигн.: д. л. (ћир.) 3/6 Македонски ритам д. д. (ћир.) Младен Србиновић 957 изнад црвени печат са кентауром инв. бр. 412</p>	

182.	<p><i>Тарбука</i>, 1957.</p> <p>графика (89,5 x 61,5 cm) сигн.: д. л. (ћир.) <i>Ауторски 1/3 Тарбука</i>, печат са кентауром д. д. (ћир.) <i>Младен Србиновић 957</i> инв. бр. 414</p>	
183.	<p><i>Под водом</i>, 1958.</p> <p>уље на платну (138 x 170 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>M. S. 1958. g.</i> инв. бр. 149</p>	
184.	<p><i>Обале Бегеја</i>, 1959.</p> <p>уље на платну (80 x 100 cm) сигн.: на полеђини (лат.) <i>Srbinović 1959. g.</i> инв. бр. 146</p>	
185.	<p><i>Фортуна</i>, 1959.</p> <p>графика у боји (89,5 x 56 cm) сигн.: д. л. (лат.) <i>aut. ot. „Fortuna“</i> д. д. (лат.) <i>Mladen Srbinović 959</i> инв. бр. 178</p>	
186.	<p><i>Ана</i>, 1965.</p> <p>графика у боји (65 x 50 cm) сигн.: д. л. <i>4/4 65</i> д. д. (ћир.) <i>М. Србиновић 65</i> инв. бр. 176</p>	

	Александар Томашевић	
187.	<p><i>Рибе</i>, 1960.</p> <p>уље на платну (49 x 69 cm) сигн.: на полеђини (ћир.) <i>А. Томашевић</i> инв. бр. 817</p>	
	Бранко Филиповић Фило	
188.	<p><i>Пејзаж</i>, 1965.</p> <p>уље на платну (159 x 210 cm) сигн.: д. д. (лат.) <i>Filipović</i> на полеђини (лат.) <i>Br. 160 x 210 Fil.</i> инв. бр. 153</p>	
	Стојан Ђелић	
189.	<p><i>Расцвала грана</i>, 1955.</p> <p>туш на хартији (31,5 x 24,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Столе Ђелић, нашао сам ово у Б. Тополи 1955</i> на полеђини (ћир.) <i>цртеж пејзажа Столе</i> инв. бр. 415</p>	
190.	<p><i>Пејзаж</i>, 1957.</p> <p>лавиран туш (30 x 36,5 cm) сигн.: д. д. (ћир.) 30. мај 1957 год. инв. бр. 179</p>	

191.	<p><i>Поља</i>, 1957.</p> <p>акватинта на хартији (56,5 x 45 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>аут. отисак</i> <i>спец. V, Ст. Ђелић 1957 год. акватинта</i> инв. бр. 195</p>	
192.	<p><i>Сиво јутро</i>, 1963.</p> <p>уље на платну (195 x 130 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Ст. Ђелић 63</i> на полеђини (лат.) <i>Stojan Ćelić, Lole Ribara 27</i> <i>Beograd, Sivo jutro 1963, ulje 195 x 130</i> налепница: <i>XXXII Bijenale u Veneciji i Tokiju.</i> инв. бр. 151</p>	
193.	<p><i>Шпанска тема</i>, 1967.</p> <p>туш на хартији (62 x 47 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>15. II 1967 Ст. Ђелић</i> на полеђини налепница (лат.) <i>Stojan Ćelić,</i> <i>Beograd Lole Ribara 27, Španska tema 1967, tuš</i> инв. бр. 181</p>	
194.	<p><i>Сећање на 20. јул 1970, 1971.</i></p> <p>уље на платну (195 x 140 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Ст. Ђелић 71</i> на полеђини налепница (лат.) <i>Stojan Ćelić,</i> <i>11 000 Beograd, Lole Ribara 27, Sećanje na 20</i> <i>jul 1970 ulje 1971, 195 x 140</i> исти напис поновљен на блинд раму инв. бр. 152</p>	

	Драгутин Цигарчић	
195.	<p><i>Аутопортрет</i>, 1949.</p> <p>оловка на хартији (25 x 17 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Цигарчић 48</i> на полеђини (ћир.) <i>23. II 49 Цигарчић</i> инв. бр. 235</p>	
196.	<p><i>Партизан</i>, 1950.</p> <p>уље на картону (44 x 32 cm) сигн.: г. л. (ћир.) <i>Цигарчић</i> инв. бр. 155</p>	
197.	<p><i>Женски портрет</i>, 1951.</p> <p>уље на картону (46 x 33 cm) несигнирано инв. бр. 161</p>	
198.	<p><i>Полуакт</i>, 1960.</p> <p>уље на платну (54,5 x 45,5 cm) сигн.: г. д. (ћир.) <i>Цигарчић</i> инв. бр. 159</p>	

199.	<p><i>У плавој гами</i>, 1968.</p> <p>уље на платну (115 x 104 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Цигарчић 68</i> на полеђини налепница (ћир.) <i>Машта</i> (лат.) <i>Udruženje likovnih umetnika Srbije</i> (ћир.) <i>Цигарчић Драгутин, Љубе</i> <i>Стојановића 34, „У плавој гами“, 3.500,00</i> инв. бр. 160</p>	
200.	<p><i>Водоноша</i>, 1968.</p> <p>уље на шперплочи (61,5 x 35 cm) сигн.: д. д. (ћир.) <i>Цигарчић 68</i> инв. бр. 158</p>	
201.	<p><i>Портрет девојчице</i>, недатирано</p> <p>туш на хартији (35,5 x 25 cm) несигнирано инв. бр. 237</p>	

БИОГРАФИЈА

Ана С. Ракић је рођена у Новом Саду 1982. године, а основне студије историје уметности на Филозофском факултету у Београду завршила је 2008. године, са просечном оценом 8,40 и оценом 10 на одбрани дипломског рада на тему *Графике Анкице Опрешник – Символизација интимног*. Докторске студије на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду уписала је академске 2008/09. године. Током основних студија учествовала је на обради и каталогизацији легата др Гордане Бабић Ђорђевић у библиотеци Византолошког института САНУ у Београду. Од 2008. године запослена је на месту кустоса у Галерији ликовне уметности поклон збирци Рајка Мамузића. Као виши кустос, ради на креирању и реализацији изложбеног и едукативног програма ове институције, као и ауторских изложби уметника заступљених у Поклон збирци. Објавила је стручне приказе изложби и студије у каталозима изложби и стручним часописима (*Поља, Нова мисао, Култура, Рад Музеја Војводине, Зборник Матице српске за ликовне уметности*), као и у монографском издању *Flat Horizon – Art and Life of Milan Konjović* (издавач Fibonacci Academic Press, Сан Франциско, 2014). Као стручни сарадник и коректор учествовала је на реализацији издања *Музеј уметности* (издавач Дата Статус, 2017). Један је од аутора монографске студије која је у припреми у издању Установе за израду таписерија „Атеље 61“ у Новом Саду. У периоду 2012.–2015. године била је сарадник Високе техничке школе струковних студија у Новом Саду, на смеру Илустрација, специјалистичких студија. У два наврата је излагала на Међународном интердисциплинарном скупу младих научника друштвених и хуманистичких наука *Контексти*, 2012. и 2015. године. Учествовала је на 4. конференцији међународног културног туризма *Баштина* 2013. године. Похађала је више семинара из области музејске делатности, едукације, нових технологија у музејима, конзервације и музеологије, у градовима у земљи и иностранству.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ана Ракић

Број индекса 6i17-202

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Уметничка збирка Рајка Мамузића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 2. 4. 2018.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Ана Ракић _____

Број индекса _____ 6i17-202 _____

Студијски програм _____ историја уметности _____

Наслов рада _____ Уметничка збирка Рајка Мамузића _____

Ментор _____ Симона Чупић _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____ 2. 4. 2018. _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Уметничка збирка Рајка Мамузића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- ③ Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 2. 4. 2018.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.