

A R S  
*figura*

---

*Уредник*  
Ирина Суботић

*Дизајн корица*  
Никола Костандиновић

*представља дела ликовних уметника у*

**Галерији z e p t e r**

*а саваралаштво ликовних критичара и историчара*

*уметности у библиотеци ARS **ф и з у р а***

© copyright CLIO, 1998.

*Алекса Челебоновић*

POVEST  
O  
VI ZUELNOM

*Приредила*  
Ивана Симеоновић Ћелић

---

1998

Алекса Челебонковић је био врсни уметник, естета, историчар и организациони прегалац, како је то једном приликом, једноставно и са пуно суштине, забележио сликар Мића Поповић. У разноврсном, преко пола века, преданом раду Челебонковићевом, усмереном, у целисти, ка ширењу културе, посебно ликовне (као друштвени радник, педагог, ликовни критичар и писац историјско-уметничких књига), могу се издвојити три целине: сликарство, организациони послови и есејистика. Правник по студијама, сликар и критичар по вокацији, Челебонковић се правима никада, као ни његов брат Марко, није бавио. Сликаство је као јавну делатност напустио (са увек присутном жељом да му се једнога дана врати. Излагао је на групним изложбама а највише се, као сликар, памти, по групи *Десеторица*, о којој је и о чијим је члановима значајне текстове написао). Рано је почео да се бави критиком у часопису за културу и уметност, органа Савеза студентских културних удружења на Београдском универзитету *Млада култура*, чији је 1938-39. био и главни уредник. И доцније је био покретач и оснивач нових часописа и новина за уметност, члан домаћих и међународних жирија за селекцију дела или доделу награда. За нашу уметност и упознавање иностранства са њеним вредностима посебно је била значајна Челебонковићева иницијатива за оснивање Југословенске секције АИСА (Међународно удружење ликовних критичара).

Краћи или дужи боравци у иностранству, и пре и после Другог светског рата, темељно образовање и широка заинтересованост за све оно што проширује и допуњава видике, допринели су сложености Челебонотићеве личности и слух за многе појаве које је умео да на најбољи могући начин схвати, прихвати и тумачи. Још као ученик великог српског сликара Јована Бијелића, записао је Мића Поповић, у предратном периоду, Алекса Челебонотић је уочио и заувек усвојио најважнији ликовни закон да је сликарство истовремено дисциплина и слобода, концентрација и замах, богатство и липшавање. То је увек имао на уму и у тумачењу дела и појава.

Редовни критичар Књижевних новина, потом Борбе (1952-1954), доцније часописа Књижевност, НИН-а, листа Политике, Алекса Челебонотић је сарађивао и у многим другим публикацијама света и Југославије, и оним који су као домаћи листови објављивани на страним језицима (*Међународна јолићика, Југославија* ...).

Бавећи се критиком и есејистиком преко педесет година, Челебонотић није био само хроничар, сведок појава личности и нових трендова, већ и тумач и судија. Писао је и пратио и старије и оне који ступају на ликовну позорницу, а, радозналост духа и уочавајућег дара за непознато и непризнато, није се либио да, по нечијој молби, напише текст.

Када се сада, ретроспективно, погледа библиографија Челебонотићевих текстова (штампана на крају књиге) уочава се дисперзивност интересовања од уско стручног до области ближе или даље од онога чиме се најдиректније бавио (модерна уметност). Интересовање за позориште одвело га је до Ежена Јонеска и разговора са књижевником. Писао је о Позоришту лутака у Палерму, примењеној уметности (таписерија, плакат), наивној уметности, дечијим цртежима. Писао је и размишљао о старим културама (Лепенски вир, Маје, Грчка ...), добро познавао културе Далеког Истога и Црне Африке, средњовековне споменике (Њефалу и Монреале), стране

уметнике ближе и даље прошлости (Леонардо да Винчи, Хиросиога), српско сликарство XVIII и XIX века. Писао је, са подједнаком ерудицијом, о фигуративном и апстрактном, о надреалном и фантастичном, о графици, слици, скулптури, правој и кич уметности (тумачећи је на посебан начин). Са многобројних путовања гомилале су се белешке, претваране у репортаже о природним и географским лепотама. Интересовала га је и архитектура и урбанизам. Свакако да су најбројнији и најзначајнији текстови (есеји, критике, предговори ...) о модерној и савременој, за Челебонотићево време, уметности код нас и у свету. Није било важније светске манифестације о којој Челебонотић није писао (Париски бијенале, Венеција, Сао Паоло ... у којима је и сам, понекад, као комесар, учествовао) или иностране уметности код нас, за коју није дао своје тумачење.

Добро је, и можда најбоље, познавао ликовну сцену Париза. Тамо је, као и на југу Француске, често боравио, са многим уметницима, ликовним критичарима и теоретичарима био у директном контакту. У породици се чувају писма из којих се види велико поштовање које је Челебонотић уживао код странаца. Из сусрета са Пјером Франкастелом произишло је превођење и штампање књиге *Umetnost i tehnika* (bibl. Sazvežđa, Nolit, Beograd, 1963), са Челебонотићевим предговором. Из сусрета са Жаном Дибифеом настао је интервју штампан у Политици, као и сарадња на књизи посвећеној уметнику. Упознат са Челебонотићевим предавањем у Музеју савремене уметности у Београду (6. мај 1966), Жан Луј Ферије је (1967), будући да је у припреми био *Cahier de l'Herne* са текстовима о Дибифеу, упутио Челебонотићу позив на сарадњу: Налазим, одиста, да је ваше предавање врло значајно: мислим да задире у срж проблема. Чини ми се, ипак, да би ваша теза могла да се још развије и буде широко подупрta двоструком тачком гледишта социолошком и психолошком. Могао бих преузети текст такав какав је, али бих више волео, ако је то

могуће, нешто шири верзију, поготово што још имамо времена. Дозвољавам себи да инсистирам, јер и сâм Дибифе исто колико и ја држи до сарадње са вама. У два писма, упућена Челебонивићу, сâм Дибифе се диви тачно уоченим елементима у његовим делима и читавом једном покрету Art brut, о којем је Челебонивић писао, покушавајући и да неке наше уметнике прикључи покрету, посебно Војислава Јакића, кога је открио и коме је неколике изложбе направио. Дибифе пише: ...Знам веома мало текстова, који се тичу мојих дела, у којима су осветљене, тако добро као што су у вашем, кључне тачке и покретачи у мојим сликама, њихове побуде, циљеви и духовне позиције којима оне теже. Ви их изврсно разумете и осећате; нисам навикао да неко тако добро разуме; то јако ретко срећем; то ме изненађује и веома дубоко дира. Веома волим ваш текст; чини ми се крајње суштинским и поучним.

Такав је Челебонивић био или покушавао да буде и у краћим, поготово дужим текстовима, пишући и тумачећи дело појединца, неку ликовну појаву или проблем.

Челебонивићеве књиге из историје и теорије уметности имале су значајног одјека у нашој средини, а књига *Улејшани свети*, преведена на низ језика и објављена у многим земљама, представљала је тематско и структурно изненађење и доказала да за радозналост писца и за свеобухватан дух, какав је Челебонивићев, не постоје табу теме.

За књигу *Повести о визуелном* морао је бити направљен избор текстова из опсежне Челебонивићеве библиографије. Распоређени по одређеним областима, они, уз текстове сабране у књизи *Иза облика* (Нолит, Београд, 1987), за коју је одабир правио сам аутор, показују пуноћу Челебонивићевих интересовања и начин размишљања, сагледавања, приступа и саопштавања о ономе чиме се током живота бавио.

И. С. Ћ.

## О УМЕТНОСТИ

## БЕОГРАДСКИ САЛОНИ

Када је 1904 године одржана Прва југословенска изложба уметничких дела, Београд још није био навикао на ову врсту манифестација. Чак су самосталне изложбе биле дотада реткост. Оне су обично добијале посебан карактер било да се њихов аутор вратио са студија или је славио јубилеј очекујући друштвену помоћ. Тако су и колективне изложбе биле повремене манифестације са доста тачно израженом сврхом, ако не у писаном програму излагача а оно свакако у њиховим осећањима као и осећањима публике коју су оне окупљале. Била су то углавном патриотска осећања.

Прва југословенска изложба била је увод у низ заједничких изложби наших уметника, у почетку редак и повремен, доцније чешћи, да најзад постане редован начин развијања уметничког живота престонице. Њен карактер је био изразито патриотски што се одразило и у имену употребљеном у годинама још доста далеким од остварења југословенске државе. Паралелно са овом изложбом долази и оснивање друштва

Лада с циљем окупљања јужнословенских уметника у својим огранцима у Србији, Хрватској, Словенији и Бугарској под заједничким окриљем Југословенске Ладе . Као такво, друштво Лада , нарочито њен српски део који је уједно био и центар, одиграло је значајну улогу не само као организацио-

на база за развој уметности, већ је том истом организацијом било израз политичке идеје југословенства, братства и националног окупљања.

Када су се те идеје делимично оствариле друштво је изгубило своју полетну снагу и његова јавна иступања су све више била окружена публиком чије су мисли биле везане за прошлост. Њени погледи на савремене догађаје били су задојени идеализмом такве прошлости пред којим је садашњица морала изгледати монструозна, ако се није живело у илузији да су се снови прошлих времена сасвим остварили.

Међутим, у политичком животу су били наступили нови моменти које идеализатори југословенства нису могли да уклопе у своја некадашња веровања. Уместо експанзивног национализма, уместо спољашњег непријатеља дошле су унутрашње националне кризе и привидни европски мир. Осећање да унутра, у кући, није све у реду, није могло бити основа за окупљање уметника, без нових погледа и идеала. Њихове заједничке изложбе биле су све више лишене топлог ореола националних тежњи, са којим их је раније видела читава једна средина.

Тог посла се прихватило Друштво пријатеља уметности Цвијета Зузорић, основано године 1924, које убрзо постаје организатор београдских Пролетних и Јесењих салона. И док друштво Лада одржава и даље своје изложбе, које немају више ранији карактер општег окупљања већ представљају уметничку групу са својом физиономијом и одређеном публиком, дотле изложбе Цвијете Зузорић, које се редовно одржавају, постају права смотра београдског сликарства. То београдско обележје задржавају углавном и Пролетне изложбе, услед тога што на њима не учествује довољан број уметника из других центара, мада су иначе имале шири циљ обухватања југословенске уметности. Уствари, од 1928 године, откада у Београду постоји данашњи Уметнички павиљон, настаје за ликовни живот нормалан период развитка, у смислу других

европских центара. Поред редовних салона појављују се и групе по уметничкој блискости и одржавају се честе иложбе појединаца.

Ипак, изолација уметничког живота од политичких прилика није могла дуго постојати. Ако је национализам из времена пре Балканског рата био исувише узан да се примени у новим приликама старе Југославије, нова схватања која су се јавила имала су за нова времена сличну тенденцију окупљања. И када су се 1938 године јавили такозвани независни уметници, са својим салоном изван Цвијете Зузорић, био је то у неку руку протест више против дотадашње аполитичности уметничког живота него против постојећих организационих форми излагања. У истом смислу дејствовали су већ пре тога својим изложбама у Београду група Земља и Сликари селаци из Хрватске.

У садржајном смислу, у правцу уметничких остварења није било битних разлика између већине излагача у Салону независних и оних у традиционалним Пролетним и Јесењим салонима, али је присуство такозваних социјалних сликара ипак давало изложби извесну идејну ноту која је раније мање могла доћи до изражаја на заједничким иступањима у павиљону Цвијете Зузорић. Тај идејни став, иако је био изражен само у делима малог броја излагача у Салону независних, извршио је припрему духова за оно што је дошло у први план после ослобођења.

Ма како гледали на развој уметности и на однос њеног садржаја са стварношћу која окружује човека, не можемо негирати разумљиви ток догађаја који је у политичкој напетости првих година после рата деловао као идејни покретач многих уметничких дела. Идејни став сарадње уметника и друштва, који своје зачетке има у годинама које су претходиле рату и револуцији, давао је послератним колективним изложбама њихову друштвену садржину. Као што је некада грађански патриотизам старе Србије придавао првим изложбама садржи-

ну својих идеала, тако је сада ново социјалистичко друштво у њима видело једно од стецишта својих хтења. То није било само у ликовној уметности, први домаћи филмови, нови књижевни часописи и збирке песама доживели су необичну популарност.

Са таквом друштвеном садржином, усмереном ка остварењу нових социјалних и политичких идеала, ишла је и друга организациона форма београдских салона. Њих организује струковно удружење самих уметника, са њих мало ко изостаје и оне апсорбују и каналишу готово читаво интересовање јавности. То време ограничило се на извесне потребе и услове.

Упоредо са друштвеним преображајем с једне и нормализовањем културног живота с друге стране, постали су оквири ових салона исувише узани. Читав низ самосталних изложби, које се поново јављају задњих годину и по дана, доказ су не само стваралачке активности њихових носилаца већ и могућности да их публика прими. Свакако да она те изложбе не прати више са оним осећањем колективне солидарности него у њима тражи много више индивидуални став и уметнички доживљај одређеног аутора, што не одстрањује могућност да се он као индивидуа, својим схватањем и осећањем прикључи општим социјалним циљевима. Исто су тако и уметници осетили потребу да прошире организационе основе својих изложби. Уместо општих друштвених циљева, за које се може рећи да су ван дискусије, а који су раније окупљали уметнике и публику, наступају уметнички циљеви који траже диференцијацију.

Да ли ће се та диференцијација извршити у осећајном и идејном смислу или само у техничком, да ли ће она бити шира или ужа, дубља или површнија, зависиће свакако од општих услова за развој уметности и посебно од појединачних талената. Гледана под тим углом изложба самосталних уметника претставља само наговештај нових облика излагања. У

своме садржају, у ономе што пружа гледаоцу као уметнички доживљај она се само ужим избором разликује од УЛУС-овог салона. У идејном смислу пак, у правцу груписања заједничких схватања уметника она још није учинила покушај. Алармом који је дат, такво груписање је само наговештено. Остаје нам скоро будућност и нова уметничка сезона да видимо у којој мери и са колико оправдања ће се извршити даље рокаде.

Književne novine, Beograd, 2 VII 1952, str. 4

## О КИЧУ

Постоје у области уметности извесне чињенице које су исувише јасне да би их човек могао понављати без бојазни да испадне површан и досадан. Па ипак, наша тема, својом суштином везана за баналност дозвољава нам да пођемо од њих у жељи да од почетка будемо јасни. Једна од тих чињеница је да сва дела која имају уметничке претензије нису уметност и не задиру у ту сферу вечитих вредности. Има их које само до-некле провире у њено струјање, као што има таквих која му остају потпуно туђа. За неке од ових неуспелих творевина, које ипак долазе до знатних друштвених успеха јер се просто на-просто допадају великом броју лица, употребљавамо назив кич.

Појам кича је непрецизан, утолико више што није ограничен само на дела из области ликовне уметности, па чак ни на дела из уметности уопште, већ хвата у свој круг и све остале предмете и комбинације подложне укусу и естетском осећању, или тачније речено означава поманкање тих осећања тамо где очекујемо њихово присуство. У сфери која ближе интересује ликовну уметност бар по употребљеним техникама при изради тих предмета и претензијама њихових твораца, кич има своје синониме. То је француски израз помпјеризам, а за сликаре помпјери по колпацама којим су антички јунаци

на њиховим композицијама потсећали на ватрогасце. Од преживелог класицизма којим су ти сликари били задојени појам се ширио на њихове наследнике у коришћењу примљених и недоживљених рецепата, као што је од сликарства прешао и на остале уметности. Такав је синоним и појам академизма, који је и најпрецизнији када је у питању ликовна уметност јер једини указује, макар и једнострано, на суштинско порекло ове појаве. Још један постојећи израз настао у Француској, званична уметност, долази као последица прагматизма и повлашћеног положаја који је ова делатност била заузела у Француској и још увек заузима у неким другим земљама.

Мало се аналитички писало о кичу, било да је то појава релативно новијег датума (што је један век према историји уметности уопште?), или да је критика тек у задње време толико напредовала да јасније дефинише суштину уметности и дала тиме могућности за лакше издвајање онога што је изван нове, било пак, а то је најважније, да за уметника или љубитеља уметности мало значаја има оно што стоји изван њиховог центра пажње и љубави. Jean Cassou сматра да је кич плод буржоаске естетике и чуди се зашто историчари на изучавају ту естетику и дела која је створила као што изучавају етрурску уметност, коптску уметност или ону која се развила паралелно и супротно кичу, т. ј. живу уметност, како је назива, уметност једнога Манеа, Ван Гога, Сезана и т. д. Међутим, ако овај захтев можемо схватити као иронију уперену против буржоазије, не можемо га прихватити као формулацију једног озбиљног задатка. Јер, држећи се оног принципа који смо на почетку истакли, да није уметност све што на то има претензије, не видимо никакав разлог ни доследност, ако у једну епоху историје уметности уврстимо оно што по нашем схватању није уметност. Ако једно историско доба или класа није наша одраз у тој активности људског духа, нема никаквог разлога налазити јој сурогате, а још мање би то у датом случају било потребно, кад су читав XIX и половина XX века испуње-

ни прворазредним уметничким стварањем. Можемо ли то плодно стварање одвојити од економског развитка и поретка који називамо буржоаском епохом само зато што владајућа класа у најграндиознијим случајевима није прихватила његове прворорце? Чини ми се да не можемо.

Ми смо се данас, после Сезана, импресиониста, Модилњанија, Сутина и наших сликара као што су Надежда Петровић и словеначки импресионисти већ толико навикли да значајна уметничка дела при својој појави доживе друштвени неуспех, да ово неприродно стање у коме друштво не прихвата дела од вредности, или бар не одмах, не изазива више у нама асоцијацију о међусобној борби друштвених група и њеног одраза на уметност; ми смо више спремни да разлог овоме налазимо у све већој специјалности уметничке делатности, у њеном све доследнијем чишћењу од оног што је директно не интересује, чиму је проналазак фотографије дао одлучан смер. Истовремено, оно што је одбачено још увек занима публику. И док уметност, рецимо сликарство, тражи своју будућност у што чишћим изражајним средствима, својственим својим сопственим техникама, као што су уље, темпера, фреска и т. д., дотле сликари помпјери од преживелог и сувишног, али истовремено допадљивог материјала чине своју грађевину.

Уствари, посредни је огроман неспоразум. Тражи се у једној области оно што није њено. Док ће у литератури иоле образован човек чинити разлику између књижевности у правом смислу, њеног хуманог и поетског садржаја и петпарачких састава, искључиво основаних на авантурама на, тако да кажем, занимљивим чињеницама и зашлетима, дотле је то у ликовној уметности знатно ређе. Откуда то да образовани људи, а да не говоримо о најширем кругу, о широким масама, буду привучени највише оним сликама чији је искључиво мотив у стању да их заинтересује из овог или оног разлога? Зар не стојимо ту на истој тачци вредности коју имају авантуристички романи? Једно и друго, слика и вајарски рад с једне

стране и роман са друге привлаче такву публику искључиво по спољним збивањима. Без обзира да ли таква дела имају и других елемената у своме садржају, посматрач као и читалац који осећа само привлачност заплета, налази се у пуној мери у сфери кича, који са уметношћу нема никакве везе. Ако у циљу инсистирања на једној важној чињеници истакнемо овде дефиницију уметности коју је Франсис Журден (Francis Jourdain), писац духовите књижице о званичној уметности, узео од Литреа (Littré), да је уметност начин да се једна ствар направи по извесном моделу, дефиницију једнострану и непотпуну јер не каже ништа о узајамној вези начина и онога што стваралац жели да саопшти, али с друге стране довољно широку, онда је у најмању руку јасно да се једна битна чињеница за уметност налази у начину а не у мотиву, у теми или фабули.

Добро, рећи ће они који још увек нису убеђени у категоризацију коју овде вршимо, сликари које ви називате кичерима ванредно лепо раде, а занимљиви су и по теми. Ми смо дирнути лепотом пред њиховим сликама, док нас ваши Сезани, Пикасои и Сутини остављају потпуно хладним. Са таквим ставом ми се опет налазимо у чвору проблема. Каква је лепота овде у питању? Сви смо ми били у једном добу нашег детињства задивљени пред историским сликама, као што је Косовка девојка или Краљевић Марко у каквој читанци, о којима смо могли маштати и када их нисмо више гледали. Али, да ли је то било дивљење за ликовну уметност, за начин којим је аутор те слике претставио догађај? Уколико је то била кичерска слика, верујем да смо се поред приче која нас је привукла могли дивити још само вештини, техници којом је сликар умео да нам претстави сваку ситницу. Али о начину спровођења те технике ми нисмо ни мислили, јер смо били ван сфере уметности.

Узећу други пример из нашег још ранијег детињства, о коме такорећи више и немамо прецизних сећања. Верујем да смо сви били у таквом стању, као што је случај готово са свом

децом, када смо са неколико линија или боја бележили по хартији најчудније слике у којима смо видели поља, дрвеће, животиње и све оно што је нашу машту тог тренутка занимало. Можда је то за наше родитеље било шкрабање, као што се и данас често мисли о дејим цртаријама. Али откада је модерна уметност открила нову лепоту у чишћењу свега онога што није централна вредност за уметнички израз и поново открила вредност знака уместо описа, од тада је дечји цртеж, цртеж раног детињства добио свој значај за сваког који улази у суштину уметности. Ослобођена свега оног што компликује уметнички израз, деца брзо и једноставно иду ка својој циљу. Њима је важно да кућа има прозоре, кров, оцак и то забележе, а споредно им је да је кућа у односу на друге предмете већа или мања, да она има још зидова који се виде у перспективи и да је коначно ограничена вертикалама и хоризонталама. Доцније тек, у природној жељи за сазнањем, код њих настаје љубав за све оно што им се чини егзактно. Дете је тада преоптерећено детаљима и тежњом за имитирањем оних творевина које је имало прилике да види. Његова машта као да тражи фабулу и податке који је потхрањују. Ако је раније, у предшколско доба и првим почецима школе ишло право ка изразу онога што му је битно, дете доцније тражи опис, тражи литерарне, историске, научне и ратне чињенице уместо визуелног утиска.

Чини ми се да нећу погрешити са тврдњом да уметници кичери и публика која воли њихове продукте остају, бар у ликовном смислу, на ступњу ове друге фазе детињства. То је детињство у ономе што више није детињство, а није ни озбиљно. Спољна парада замењује унутрашње хтење, које условљава структуру и законитост уметничког дела. Отуда кич делује као нешто глупо.

Ко је овде паметан? питаће се многи подручљиво пред савременим сликама које им изгледају неразумљиве. Кад човек нешто не разуме, а мисли да о томе може судити, он се

обично смеје. Вероватно се исти тај не би смејао кад би видео за њега неразумљиве математске рачуне. Али о уметности, готово о сликарству, свако се осећа позваним да да свој суд, јер у њему опажа само оно што је већ навикао да гледа, уместо да тражи оно што је непознато. Није само циљ или импулс уметника да тражи нешто ново, јер је он нов човек, нова индивидуалност него је то и ствар посматрача. Ко гледа слику и ко је воли треба сваки пут поново да провери своје чуло и своја естетска схватања пре него што донесе суд.

Да се разумемо: не ради се овде о нечем новом у смислу мотива, фабуле или претстављене ситуације. Свеједно ће бити ако сутра у совјетским музејима на сликама које претстављају Стаљина, окруженог Молотовом и Ворошиловом, нека од тих личности буде замењена Маљенковим. Ми ћемо опазити промену у сликарском смислу само онда ако у начину, ако у концепцији израде те површине коју називамо сликом будемо опазили нешто ново и осетили доживљај. Зато је на једној међународној конференцији уметника, одржаној прошле године у Венецији, италијански песник Унгарети тражио да се у настави од првог почетка указује што више на начин којим су дела из књижевности и уметности начињена, уместо на њихов предмет.

Сензационалне чињенице за дете, као што је изглед ратника, бродова, аутомобила итд. замењује доцније еротика или сентименталност било које врсте. Сличност са природом коју таква публика обично наводи у корист свог укуса није ништа друго до израз једне одређене забаве, обично сладуњаве, коју она тражи. И ту смо пред последицом неспоразума. Ми немамо ништа против да уметничка дела имају везе са природом, чак је то неминовно, али ми ту сличност са њом видимо само у изражавању природе а не у њеном имитирању. Копирање реалности у циљу да предмет превари гледаоца, да начини оптичку варку, без уношења личних особина онога који ради, његових осећања, схватања или укуса, има исто тако мало смисла као узимање стенографских белешки за готово књи-

жевно дело. После проналаaska фотографије таква делатност нема више ни ону документарну вредност коју је имала раније, а откада је и сама фотографија постала уметност, од тада још јасније разликујемо шта је докуменат а шта естетска вредност. Иначе би фото-апарат и сувише радикално заменио кич или уметност, док он то уствари не чини. Кича има и у фотографији и на филму, као што га је већ пре тога било у уметности и књижевности. Значи да кич има своје захтеве као што их има права уметност, а ти захтеви су последица оног неспоразума о коме смо раније говорили.

Ако те захтеве можемо формулисати у тражењу ирелевантних чињеница за уметност, онда је јасно да ће таквом схватању бити свеједно да ли су те чињенице поред тога и уметнички поткрепљене или нису. Фабулу може имати добра слика, као и добар дечји цртеж, ма да он због због тога неће бити бољи, али кичерских елемената не може имати ниједно аутентично уметничко дело.

Време је дакле да резимирамо у чему су ти елементи. Приметили смо два извора њиховог порекла. Један је у тражењу приче, у тражењу чињеница које могу постојати али нису ниуком случају битне основе уметничког дела. Други извор њиховог порекла много је ближе везан за суштину и појам уметности. Нема уметности која не открива индивидуалан однос њеног творца према свету, према културном наслеђу, према самом себи. Нема уметничког дела без извесног открића у том смислу, а ми гледаоци презумирамо да у тим личним открићима видимо опште хумане вредности. И мада ниједан уметник, па ни дете, не ствара ни из чега него полази од извесних сазнања, он се никад неће задовољити да та сазнања само региструје. Он ће их употребити за изражавање свога доживљаја. Уколико је тај доживљај јачи, уколико је његова имагинација јаснија и одрешитија, његово ће дело бити занимљивије и јаче.

Напротив, коришћење знања о туђим искуствима, веровање да се уметност крије у формулама уместо у сопственим доживљајима, сужава круг оних хуманих вредности које нам она може открити. Обично то подражавање иде паралелно са регистровањем оних ирелевантних чињеница, као што су фабула или сентиментална ситуација. Оваквој врсти заната, јер је занатски део једино што од уметности при томе остаје, одлично одговара термин академизма. Академизма ће вероватно бити увек и свуда, из простог разлога што није лако бити стваралац, али је необично важно квалификовати као таквог. Код нас је једна група уметника с краја прошлог века, врло срећно по историју уметности, добила назив академских реалиста, док се без потребне доследности под истим називом величају њени уметнички квалитети.

Зашто је ово раздвајање за које ми пледирамо потребно? Из простог разлога што кич, академизам или како га год назовемо, не отвара ниједну страницу живота, не отвара ниједан прозор на богатство доживљаја које пружа уметност. У том погледу не даје никакву сатисфакцију. Он је сурогат за приче, за драме, за љубав, за историске или етнографске податке и коначно за туђа открића која кроз другу руку губе своје квалитете, као што се бистра вода узмути при пролазу кроз насеље. Тешко је дефинисати обим кича. Рекао бих исто толико тешко као и дати дефиницију уметности. Ни кич, ни уметност нису статичке вредности. Они су у покрету и међусобној борби. Можемо се придружити уметности и разумети кич, дозволити његову коезистенцију, али је обратно немогуће. Кич је тежња ка уметничкој супротности, а како је уметност сазнање о човеку, слика о њему, коју не можемо добити никаквим апаратом, то је кич његова камуфлажа и претставља лаж.

Republika, br. 7-8, Beograd, 1953, str. 672-675

## САДРЖАЈ

Предговор .....	5
<b>О УМЕТНОСТИ</b>	
Београдски салони .....	11
О кичу .....	16
Живот ликовних уметника у Београду у 1953 години .....	24
Модерна ликовна уметност у Југославији .....	35
Савремено сликарство .....	43
Стварност, идеје и уметност .....	50
О ритму .....	55
Поезија у слици .....	58
Цртеж и боја .....	62
Материја и материјал .....	66
Тон, звук и арабеска .....	71
Аутентичност и оригиналност .....	75
Модернизам и друштво .....	80
Апстрактни пејзаж .....	85
Фантастика у цртежима савремених београдских уметника .....	90
Први тријенале .....	94

Смисао тријенала .....	99
Нови облици надреализма у сликарству: већа усмереност ка животу .....	103
Видови савремене фигурације .....	108
Помпјерска уметност кич или уметнички покрет ...	120
Обнова фигуративног .....	125
Лепенски вир и модерна уметност .....	130

## БИЈЕНАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ У СВЕТУ

Туга у уметности .....	139
Двадесет и седми биенале .....	145
Поводом XXVIII бијенала .....	153
Југославија на XXIX биеналу у Венецији .....	161
XXIX бијенале у Венецији .....	165
Писмо из Сао Паола: .....	169
Сликарство на париском бијеналу .....	174
На тридесетом бијеналу у Венецији .....	178
Куда иду младу .....	186
Југословонски уметници на бијеналу Ћелић, Ружић, Дебењак .....	190

## СТРАНЕ ИЗЛОЖБЕ КОД НАС И У СВЕТУ

Један хронолошки контакт са француским сликарством .....	197
Савремена италијанска уметност .....	207
Савремена уметност у САД .....	211

**СТРАНЕ УМЕТНИЦИ**

Марино Марини . . . . .	219
Сињак и његови пријатељи . . . . .	221
Пикасо и Дибифе . . . . .	224
Разговор са француским сликаром Дибифеом . . . . .	227
После Пикаса и Шагала Жан Дибифе . . . . .	231

**ГРУПЕ И УДРУЖЕЊА**

Изложба радова удружења ликовних уметника Црне Горе . . . . .	237
Уз шеснаесту изложбу УЛУС-а . . . . .	240
Мајска изложба УЛУС-а . . . . .	245
Изложба самосталних . . . . .	248
Трећа изложба самосталних . . . . .	252
На Калемегдану излажу десеторица из децембарске групе . . . . .	256
Децембарска група . . . . .	261
Група Десеторица . . . . .	266

**СКУЛПТУРА**

Савремена југословенска скулптура . . . . .	275
Изложба Сретена Стојановића . . . . .	281
Фигуративна скулптура младих . . . . .	283
Јован Кратохвил . . . . .	286
Скупови у делима Бранка Ружића . . . . .	289
Александар Зарин . . . . .	293
Нандор Глид . . . . .	297
Друга панчевачка изложба југословенске скулптуре . . . . .	300

**ГРАФИКА**

Изложба графике . . . . .	307
Југословенска графика 1954 . . . . .	309
Југословенска графика 1954 . . . . .	314
Савремена угословенска графика . . . . .	320
Мајски салон графике . . . . .	324
Прва међународна изложба графике у Љубљани . . . . .	326
Други бијенале графике у Љубљани . . . . .	334
Сусрет графичара са четири стране света . . . . .	338

**ПОЈЕДИНЦИ**

Сликарски пут Јурице Рибара . . . . .	345
Бора Барух . . . . .	355
Сликарство Лазара Вујаклије . . . . .	360
Мића Поповић . . . . .	363
Заробљеништво Душана Влајића . . . . .	366
Крсто Хегедушић . . . . .	373
Пиктурални идеограм Стојана Ћелића . . . . .	380
Лазар Личеноски . . . . .	384
Миодраг Б. Протић . . . . .	388
Живко Ђак . . . . .	393
Љубица Сокић . . . . .	397
Миодраг Вујачић-Мирски . . . . .	400
Дамњанови симболи . . . . .	403
Разговори с Марком . . . . .	408
Марица Прешић . . . . .	445
Габријел Ступица . . . . .	448
Зоран Павловић . . . . .	452

**КРИТИКА**

Стил епохе: неограничена самосталност ствараоца, незадрживо тражење новог . . . . .	457
Конгрес уметничких критичара у Истанбулу . . . . .	464
Фигуративна уметност апстрактна уметност . . . . .	467
Положај ликовне критике . . . . .	471
Замерке информисању о уметности . . . . .	475
Библиографија . . . . .	489