

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ана М. Богдановић

**ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ
ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У
ВЕНЕЦИЈИ (1938-1990)**

докторска дисертација

Београд, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Ana M. Bogdanović

**EXHIBITIONS IN THE YUGOSLAV PAVILION
AT THE VENICE BIENNALE (1938-1990)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

Ментор: др ЛИДИЈА МЕРЕНИК, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

1. др СИМОНА ЧУПИЋ, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
2. др САРИТА ВУЈКОВИЋ, доцент,
Академија умјетности, Универзитет у Бањој Луци

Датум одбране:

ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У ВЕНЕЦИЈИ (1938-1990)

Сажетак: Званични југословенски наступи на Међународној изложби уметности Бијенале у Венецији одржани су у периоду између 1938. године, када је подигнут и инаугурисан национални павиљон у оквирима ове манифестације, и 1990. године, када је Социјалистичка Федеративна Република Југославија последњи пут узела учешћа на овој изложби. У раду се реконструишу и расветљавају механизми припреме, организације и конципирања југословенских изложби на Бијеналу у Венецији и анализирају репрезентацијски модели југословенске уметности остварени на овај начин у контексту културно-политичких и историјско-уметничких оквира који су битно одредили њихову физиономију. У хронологији југословенских наступа на Бијеналу у Венецији су препознате четири историјско-уметничке целине које карактеришу: међуратни модернистички модел репрезентације (1938-1940), послератни модернистички образац представљања југословенске уметности (1950-1966), концепцијски хетерогени корпус изложби које су указале на кризу и преиспитивања репрезентацијског модела југословенске уметности (1968-1980) и пракса изложбених наступа реализована у широко схваћеном контексту постмодернизма (1982-1990). Изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији су служиле као недвосмислено средство спровођења стратегија културне дипломатије југословенске државе са циљем афирмације југословенске уметничке савремености, а преко ње и репозиционирања политичког положаја Југославије у међународном контексту. Поред тога, југословенски наступи на Бијеналу у Венецији су функционисали као места пројекције различитих виђења савремене уметности у Југославији која су промовисали кључни актери света уметности у земљи.

Кључне речи: Бијенале у Венецији, историја изложби, Југословенски павиљон, југословенска модерна уметност, модернизам, постмодернизам, културна политика, културна дипломатија, Југославија

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја модерне уметности

УДК: 061.41:725.91(450.341)“1938/1990“(043.3)
73/76:069(497.1)“1938/1990“(043.3)

EXHIBITIONS IN THE YUGOSLAV PAVILION AT THE VENICE BIENNALE (1938-1990)

Abstract: The official Yugoslav participation at the International art exhibition Venice Biennale took place during the period between 1938, when the national pavilion was built and inaugurated, and 1990, when the Socialist Federal Republic of Yugoslavia took part in this exhibition for the last time. In the dissertation the mechanisms of preparation, organization and conception of Yugoslav exhibitions at the Venice Biennale is reconstructed, and the representational models of Yugoslav art thereby achieved are analysed in the wider context of cultural, political and art-historical frameworks that principally determined the physiognomy of the exhibitions. Within the chronology of the Yugoslav participation at the Venice Biennale four art-historical stages have been recognized, which are characterized by: the interwar modernist model of representation (1938-1940), the post-war modernist formula of presenting Yugoslav art (1950-1966), the conceptually heterogeneous body of exhibitions that articulated crisis and questioning of the representational model of Yugoslav art (1968-1980), and the exhibition practice realized within the wider context of postmodernism (1982-1990). Exhibitions in the Yugoslav Pavilion at the Venice Biennale served as an unequivocal means of implementing the strategies of Yugoslav cultural diplomacy with the aim of affirmation of Yugoslav modern art, and through it the re-orientation of the political position of Yugoslavia in the international context. In addition, the Yugoslav exhibitions at the Venice Biennale functioned as a place of projection of different visions of current art tendencies in Yugoslavia, which was promoted by the key actors the local art world.

Key words: Venice Biennale, exhibition history, Yugoslav pavilion, Yugoslav modern art, modernism, postmodernism, cultural politics, cultural diplomacy, Yugoslavia

Scientific field: Art History

Scientific subfield: History of Modern Art

UDC number: 061.41:725.91(450.341)“1938/1990“(043.3)
73/76:069(497.1)“1938/1990“(043.3)

Садржај

1. Уводна разматрања	1
1.1. Југославија и Међународна изложба уметности Бијенале у Венецији: дефиниција хронолошких и контекстуалних оквира	1
1.2. Актуелно стање истраживања	3
1.3. Методолошка скица: тезе о историји изложби	6
1.4. Бијенале у Венецији од оснивања до 1938. године: кратак историјски преглед развоја изложбене манифестације и њене рецепције у југословенској јавности	14
2. Краљевина Југославија на Бијеналу у Венецији 1938-1940	23
2.1. Културно-политичке околности укључивања Краљевине Југославије у оквиру Бијенала у Венецији	23
2.2. Изградња и аквизиција Павиљона Југославија 1938. године	33
2.3. Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године: оквири изложбене концепције	38
2.4. Модел репрезентације југословенске модерне уметности на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године	49
3. Послератни модернизам и изложбе у Југословенском павиљону од 1948. до 1966. године	57
3.1. Обнова активности Бијенала у Венецији након Другог светског рата и југословенска партиципација 1948. и 1950. године	57
3.2. Југославија на Бијеналу у Венецији 1952. и 1954. године: на трагу модернистичког модела репрезентације	74
3.3. Савезна комисија за културне везе са иностранством и њена улога у југословенским наступима на Бијеналу у Венецији у периоду од 1956. до 1966. године	88
3.4. Изложбе у Југословенском павиљону од 1956. до 1966. године: домети и недоследности модернистичког модела репрезентације	100
4. После модернизма: југословенски наступи на Бијеналу у Венецији од 1968. до 1980. године	120
4.1. Оквири југословенске партиципација од 1968. до 1980. године: критике и нове процедуре	120
4.2. Југословенски наступи на Бијеналу од 1968. до 1972. године: протести, тензије и трансформације	125

4.3. Југославија на Бијеналу у Венецији 1976. године: нове уметничке праксе у систему културне бирократије	135
4.4. Југословенске изложбе 1978. и 1980. године: два одговора на тематске оквире Бијенала у Венецији	146
5. Око постмодернизма: изложбе у Југословенском павиљону од 1982. до 1990. године	152
5.1. Продор постмодернизма на Бијеналу у Венецији 1980. године	152
5.2. Изложбе у Југословенском павиљону 1982. и 1984. године: трансформације искуства седамдесетих година у контексту уметности „нове представе“	154
5.3. Југославија на Бијеналу 1986. године: рецепција постмодернизма	161
5.4. Изложбе у Југословенском павиљону 1988. и 1990. године: криза актуелности	164
6. Закључна разматрања	170

1. Уводна разматрања

*Осетљива изложба дефинише одређени тренутак
отелотворујући ставове и, неретко, промене ставова које откривају,
макар само кроз стрепње које стварају, правац у коме се креће култура.¹*

*Расправа о Венецијанском бијеналу је, поред свега осталог,
сучељавање са историјском компактношћу.²*

1.1. Југославија и Међународна изложба уметности Бијенале у Венецији: дефиниција хронолошких и контекстуалних оквира

У периоду између 1938. године, када је први пут одржана изложба у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији, до 1990. године, када је Социјалистичка Федеративна Република Југославија последњи пут наступила на овој значајној међународној манифестацији савремене уметности, догађале су се бројне и велике промене како у европском и југословенском свету уметности и у оквирима Бијенала у Венецији, тако и на глобалном гео-политичком и економском плану, али и унутар југословенског државно-политичког пројекта. Наведени дуги и историјски комплексан период између 1938. и 1990. године, током кога су реализовани официјелни југословенски изложбени наступи на Бијеналу у Венецији, постављен је за хронолошки оквир истраживања спроведеног у докторској дисертацији.

Примарни део истраживања хронологије југословенске партиципације на Бијеналу у Венецији се односи на анализу доступне архивске грађе и спровођење детаљне реконструкције механизма припреме, организације и конципирања

¹ Превод оригиналног цитата: „A sensitive exhibition defines a certain moment, embodying attitudes and, often, changes of attitude that reveal, if only by the anxieties they create, the direction in which culture is moving.“, Thomas McEvilley, „The Global Issue“, *Artforum*, No. 28, 1990, 20.

² Превод оригиналног цитата: „A discussion of the Venice Biennale is, apart from anything else, a confrontation with historical density.“, Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Faber and Faber, London 1969, 89.

изложби у Павиљону Југославије који осветљавају сложене политичке, културне и историјско-уметничке процесе неопходне за даље разумевање југословенских изложби на Бијеналу, њихово деловање у стручној јавности и значења која ове изложбе производе у историјском смислу.

Будући да су све југословенске наступе на Венецијанском бијеналу организовала државна или институционална тела (надлежна министарства и њихове комисије, музејске и галеријске институције), они ће бити сагледани са аспекта југословенских културних политика за иностранство као поља кроз која су спровођене стратегије позиционирања југословенске државе на међународном плану, са једне стране, и из перспективе програмских политика уметничких институција у земљи, са друге стране. Имајући у виду да су нераскидиво везане за динамике развоја и тенденција у оквиру хетерогеног и полицентричног југословенског уметничког простора, изложбе у Југословенском павиљону ће бити разматране и у контексту уметничких актуелности, промена и аспирација које су се дешавале у уметничком животу у Југославији, тежећи да на тај начин омогуће нови увиди у историјско-уметничка знања о различитим феноменима који су карактерисали уметничку прошлост овог културног и политичког поднебља. Пажња ће бити посвећена и анализи деловања актера света уметности у Југославији који су имали истакнуту улогу комесара изложби приликом реализације југословенских наступа на Бијеналу. Како би се темељније разумела историја југословенског присуства на венецијанској изложби, биће разматрани и шири програмски и идеолошки оквири Бијенала са којима су изложбе у Југословенском павиљону директно или посредно остваривале дијалог. Завршни контекстуали слој, који ће приликом интерпретације хронологије југословенске партиципације на Бијеналу бити разматран, односи се на моделе репрезентације који су кроз историју југословенских изложби у Венецији конструисани као тачке преклапања претходно наведених аспеката ширих политичких, културних и уметничких токова историје. Периодизација изложбених наступа Југославије на Бијеналу у Венецији, на којој се темељи структура докторске дисертације по поглављима, изведена је на основу различитих модела репрезентације који су се смењивали током хронологије југословенских изложби на овој манифестацији.

1.2. Актуелно стање истраживања

Досадашња истраживања и историјско-уметничке анализе југословенске партиципације на Међународној изложби уметности Бијенале у Венецији су невелика и односе се пре свега на каталог изложбе *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnosti 1895-1988* која је 1988. године одржана у Галерији савремене уметности у Загребу поводом педесетогодишњице од првог званичног наступа Југославије на овом уметничком догађају и деведесет година од излагања уметника са југословенског простора на венецијанском Бијеналу.³ У каталогу је објављена студија историчара уметности Желимира Кошчевића која пружа први и до сада једини преглед југословенских учешћа на Бијеналу у Венецији заснован на делимично обрађеној архивској грађи и изворима, пре свега везаним за домаћу ликовну критику написану о овим изложбама. Иако не улази у детаљније анализе и испитивања историјско-уметничких околности и контекста који су условили и означили однос изграђен између југословенске модерне уметности и међународне изложбе у Венецији, Кошчевићев прилог представља драгоцен основ за даља истраживања ове теме. Препознавање и артикулација југословенске партиципације на Бијеналу у Венецији као посебног историјско-уметничког феномена, које је Кошчевић спровео, важан је подухват и у смислу откривања значаја венецијанског Бијенала за разумевање токова и појава на југословенској уметничкој сцени. Како је Маријан Сусовски запазио у предговору Кошчевићеве студије у вези са значењем Бијенала у Венецији за динамику уметничког живота двадесетог века: „iako nije izravno utjecao na formiranje stilova i pravaca, [...] ipak je bio indikator zbivanja u umjetnosti naše epohe, naročito u svojem trećem, za nas najvažnijem, poslijeratnom radoblju“.⁴ Разматрања изложби кроз које је реализована југословенска партиципација на Бијеналу у Венецији, а која ће бити представљена у овој дисертацији, полазе из сличног питања о томе на који начин се дате изложбе могу сагледати и исчитавати као показатељи процеса који

³ У оквиру Бијенала одржаног 1897. године учествовали су уметници Влахо Буковац, Фердо Весел и Иван Кобилца, тада држављани Аустро-Угарске, према: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnosti 1895-1988*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988, 12.

⁴ Marijan Susovski, „Uvod“, у: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnosti 1895-1988*, Galerije grada Zagreba / Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988, 6.

су се одвијали на југословенској уметничкој сцени. Испитивање релација успостављених између динамика унутар комплексног и вишеслојног организма живота уметности у Југославији и њихове репрезентације у међународном контексту на најзначајнијој ревијалној изложби савремене уметности представља при томе један од кључних задатака.

Поводом Кошчевићеве студије публикован је текст Јеше Денегрија у форми коментара на тему југословенске партиципације на Бијеналу у Венецији који пружа додатне увиде у дату проблематику, пре свега у вези са интернационализацијом уметности из Југославије која је остварена кроз учешће на Бијеналу.⁵ Важан допринос разумевању идеолошких аспеката односа југословенске уметничке јавности према Бијеналу у преломним тренуцима геополитичког репозиционирања југословенске државе након Другог светског рата елабориран је у тексту Лидије Мереник *1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности*,⁶ који је од кључног значаја за разумевање послератне етапе југословенског учешћа на овој манифестацији, због чега ће послужити као важна референца за истраживање које је представљено у трећем поглављу дисертације.

Имајући у виду наведене научне доприносе и фрагментарно постојање историјско-уметничке литературе која за свој примарни предмет истраживања узима комплексну и динамичну историју наступа Југославије на Бијеналу у Венецији, циљ дисертације окренут је ка реконструкцији историјско-уметничких и културно-политичких оквира у којима су припремале, конципирале и изводиле југословенске изложбе на овој уметничкој манифестацији. Истраживање је стога примарно засновано на испитивању и обради архивске грађе у вези са оснивањем Павильона Југославије у Венецији и организацијом југословенских изложби у овом простору која се чува у Архиву Бијенала у Венецији и Архиву Југославије, као и испитивању примарне литературе: изложбених каталога, писама и белешки

⁵ Ješa Denegri, „Bijenale u Veneciji i jugoslovenska moderna umetnost“, *Kultura*, br. 84-87, 1989, 198-205.

⁶ Лидија Мереник, „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, V-2009, 249-256.

актера који су учествовали у реализацији ових изложби. Уметничка критика и прикази који су настали као реакција на југословенске изложбе у Венецији ће такође бити од велике важности за реконструкцију рецепције датих изложбених контекста.

Поред литературе везане за југословенске изложбе на Бијеналу у Венецији, треба поменути и библиографски корпус који се бави историјом сâмог Бијенала, а који омогућава истраживање и разумевање ширег уметничког контекста југословенске партиципације. У дати корпус литературе спадају монографске публикације о историјату Бијенала британског ликовног критичара Лоренса Аловеја (Lawrence Alloway) *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl* из 1968. године,⁷ те италијанског аутора Енца Ди Мартина (Enzo Di Martino) која је првобитно публикована 1982. године, а од 2003. године у допуњеном издању објављивана у више наврата.⁸ Каталог изложбе *Venice and the Biennale – The itineraries of taste*, која је поводом прославе стогодишњице од оснивања Бијенала одржана у Дуждевој палати (Palazzo Ducale) и Музеју модерне уметности *Ca' Pesaro* у Венецији, такође пружа увид у поједине епизоде у развоју венецијанске изложбе које су везане за период од њеног оснивања до Другог светског рата.⁹ Од највеће користи су историјско-уметничке студије које пружају детаљну анализу појединих периода у дугој историји Бијенала, међу којима се истичу студије немачког историчара уметности Јана Андреаса Меја (Jan Andreas May) о излагачким политикама Бијенала у периоду између 1895. и 1948. године¹⁰

⁷ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968.

⁸ Прво издање монографије о Бијеналу: Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982, и допуњено, које ће бити коришћено у овој дисертацији: Enzo Di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005: visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*, Papiro Arte, Venezia 2005.

⁹ Chiara Alessandri (ed.), *Venice and the Biennale: Itineraries of Taste*, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro/Palazzo Ducale, Venezia 1995.

¹⁰ Јан Андреас Меј Бијенале у Венецији посматра као културно-политичку институцију која у историјском смислу пружа увид у политичке, економске и културне контексте, чија динамика развоја стоји у уској вези са позицијама и визијама актера који су укључени у њену организацију, од локалних и државних власти, преко чланова управе Бијенала, до организатора изложбе (кустоса). Више у: Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akademie Verlag, Berlin 2009.

и британске историчарке уметности Ненси Јахек (Nancy Jachec) о односу идеологије и сликарства на Бијеналу у периоду после Другог светског рата.¹¹

1.3. Методолошка скица: тезе о историји изложби

Како би се боље разумео методолошки приступ на основу кога ће историја југословенских наступа на Бијеналу у Венецији бити обрађена у даљем излагању, потребно је представити дисциплину на чијим теоријским поставкама се овај приступ у великој мери заснива, а то је истраживачко поље историје изложби као део шире историјско-уметничке науке.

Интересовање за изложбе и њихову историју релативно је рецентна појава у историји уметности која се са великим убрзањем развија од почетка деведесетих година двадесетог века као део шире неопходности науке да ревалоризује и изнова конструише наративе уметничке прошлости. Један од најзначајнијих истраживача у овом пољу, Брус Алтсхулер (Bruce Altshuler), на следећи начин дефинише значај разумевања изложби за развој историје уметности:

„Не само да посматрање изложби открива претходно запостављене (уметничке) радове и повећава број актера изван круга уобичајених протагониста; оно дескриптивном и експланаторном саставу доприноси низом важних друштвених, економских и политичких фактора. Оно омогућава и средство за смештање предмета историје уметности унутар ширих режима перцепције и вредновања. Јер изложбе представљају централно чвориште укрштања индивидуалног и институционалног чије активности конституишу комплексно културно поље; тачке преклапања међу уметницима, трговцима уметнина, уметничких критичара, кустоса, колекционара, новинара, историчара, музејских и других културних званичника, политичара и чланова уметничке публике.“¹²

¹¹ Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale 1948-1964*, Manchester University Press, Manchester 2007.

¹² Превод оригиналног цитата: “Not only does looking at exhibitions reveal previously ignored works and enlarge the cast of characters beyond the established players, it adds to the descriptive and explanatory mix a range of important social, economic and political factors as well. And it provides a

Историјски посматрано, увођење историје изложби (енг. exhibition history, нем. Ausstellungsgeschichte) у домен интересовања историје уметности везано је за појаву такозване нове историје уметности (енг. new art history) и представља импулс ширег контекстуалног преиспитивања њене научне методологије.¹³ Посебно важно месту у овом процесу заузима развој друштвене историје уметности (енг. social history of art) која је иницирала преусмеравање пажње истраживача на историју изложби. У датом контексту, размишљања оснивача друштвене историје уметности Тимотија Џеј Кларка (Timothy J. Clark) о методолошким поставкама историјско-уметничке дисциплине играју значајну улогу. Када у предговору књиге *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* износи тезе о друштвеној историји уметности, наглашавајући да му је намера да објасни везе између уметничке форме, система визуелне репрезентације, актуелних теорија о уметности, других идеологија, друштвених класа и историјских структура и процеса,¹⁴ Кларк антиципира и потребу за изучавањем историје изложби као друштвеног процеса уплетеног у механизме репрезентације уметничког дела. Мислити о изложбама у контексту друштвене историје уметности односи се на откривање ширих културних и социјалних процеса који условљавају механизме уметничке продукције и репрезентације, али и посматрање изложби као места укрштања, међусобног деловања индивидуалних

vehicle for setting the objects of art history within broader regimes of perception and value. For exhibitions are central nodes of intersection of the individuals and institutions whose activity constitutes a complex cultural field, points of overlap among artists, dealers, critics, curators, collectors, journalists, historians, museum and other cultural officials, politicians, and members of various art-viewing publics.”, према: Bruce Altshuler, „A Canon of Exhibitions“, *Manifesta Journal*, No. 11, 2011, 10.

¹³ Појам *new art history* је први пут званично употребљен 1982. године на научној конференцији одржаној на Политехничком факултету Миделсекс Универзитета у Лондону и односи се на превођење и примену теоријског апарата из других наука, попут филозофије, социологије, психоанализе, студија рода, постколонијалних студија и других у домен историјско-уметничког истраживања. Више о феномену нове историје уметности и њеној методологији, види: Jon Bird, „On Newness, Art and History: Reviewing *Block* 1979-85“, у: *The New Art History*, ур. А. L. Rees, Frances Borzello, Camden Press, London 1986, 32-42; Norman Bryson (ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press, Cambridge 1988; Eric Fernie (ed), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, Phaidon, London 1995; Jonathan Harris, *The New Art History. A critical introduction*, Routledge, London/New York 2001; Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester/New York 2006.

¹⁴ Превод оригиналног цитата: „What I want to explain are the connecting links between artistic form, the available systems of visual representation, the current theories of art, other ideologies, social classes, and more general historical structures and processes.“, према: Т. J. Clark, „On the Social History of Art“, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London 1973, 13.

актера и институција који конституишу свет уметности, како је то и Алтшулер дефинисао.¹⁵

Интересовање за изложбе у смислу њихове медијацијске улоге је, са друге стране, у вези са испитивањима која су изведена у оквирима концептуалних уметничких пракси касних шездесезих година двадесетог века, а које су изложбу третирали као простор експеримента и место извођења институционалне критике.¹⁶ Једна од првих анализа о политикама изложби долази управо из овог контекста и односи се на семинални есеј Брајана О’Доертија (Brian O’Doherty)¹⁷ о основу модернизма и излагачког, галеријског простора, тзв. беле коцке (енг. white cube) и њене функције у производњи контекста за ситуирање, односно изолацију уметности у релацији спрам јавне сфере.¹⁸ Осим уметничких преиспитивања статуса и консеквенци изложбених пракси на моделе перцепције уметности, треба поменути и позицију кустоса чији је растући значај у свету уметности током протеклих тридесет година такође утицао на потребу за преиспитивањем стратегија и историје коју изложбе производе.

За укључивање изложби у корпус предмета истраживања историје уметности значајну улогу одиграли су, поред наведеног, и музејски пројекти који су за циљ имали историзацију модерне уметности, попут изложбе *Stationen der Moderne – Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* у Берлинској галерији (Berlinische Galerie) из 1988. године, која је представила развој уметности у Немачкој током двадесетог века кроз анализу двадесет изложби као станица њене историје.¹⁹ Пет година након овог изложбеног пројекта

¹⁵ Упореди са: Bruce Altshuler, „Exhibition history and the Biennale“, *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci, et al. edizioni/Università Iuav di Venezia, Milano/Venezia 2010, 18.

¹⁶ Упореди са: Teresa Gleadowe, „Inhabiting exhibition history“, *The Exhibitionist*, No. 4, 2011, 29.

¹⁷ Оригинални наслов текста на енглеском језику је *Inside the White Cube*, и изворно је објављен у часопису *Artforum* током 1976. године, касније и као самостално издање Brian. O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, University of California Press, Berkley/Los Angeles/London 1999.

¹⁸ Овај есеј је у три дела објављен у часопису *Artforum*: Brian O’Doherty, „Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part I“, *Artforum* 14, No. 7, 1976, 24-30; Brian O’Doherty, „Inside the White Cube, Part II: The Eye and the Spectator“, *Artforum* 14, No. 8, 1976, 26-34; Brian O’Doherty, „Inside the White Cube, Part III: Context as Content“, *Artforum* 15, No. 3, 1976, 38-44.

¹⁹ Michael Bollé, Helen Adkins (eds.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie / Nicolai, Berlin 1988.

Брус Алтсхулер је објавио књигу *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, чиме је изложба коначно уведена у оквире историје уметности као централни медиј за процес историзације уметничких пракси.²⁰ Теоријски оквири за разумевање изложби и њихове позиције у историјско-уметничком истраживању представљени су у зборнику радова *Thinking about Exhibitions*, чији уредници изложбе препознају као место укрштања различитих односа који иницирају и регулишу динамике на којима се развија институција уметности, истичући следеће:

„Изложбе су постале медиј кроз који већина уметности постаје позната јавности. [...] Изложбе су првобитно место размене унутар политичке економије уметности у оквиру кога се значење конструише, одржава и повремено деконструише. Делом спектакл, делом друштвено-историјски догађај, делом структурално средство, изложбе – посебно изложбе савремене уметности – естаблирају и администрирају културолошко значење уметности.“²¹

Важно је нагласти да растуће занимање историје уметности за историју изложби не имплицира ситуацију у којој су изложбе преузеле улогу уметничким делима као централним темама истраживања историје уметности.²² Имајући у

²⁰ Bruce Altshuler, *The Avant-garde in Exhibition: new Art in the 20th century*, Abrams, New York 1994. Поред овог важног доприноса пољу историје изложби, Алтсхулер је саставио и обиман преглед изложби које су оставиле трага на развој историје уметности у дводотном историографском регистру који обухвата манифестације од Салона у Паризу до савремених изложби бијеналног карактера под насловом *Exhibitions That Made Art History* (Bruce Altshuler. *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History: 1863/1959*, Phaidon Press, London 2008).

²¹ Превод оригиналног цитата: „Exhibitions have become the medium through which most art becomes known. (...) Exhibitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions – especially exhibitions of contemporary art – establish and administer the cultural meanings of art.“, према: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London/New York, 1.

²² У књизи о раду Харалда Земана *Harald Szeemann: Individual Methodology* историчарка уметности Флоренс Дерије (*Florence Derieux*) је изнела тезу да историја уметности друге половине двадесетог века није више историја уметничких дела, већ историја изложби (*Florence Derieux, Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurich 2007, 8.), што је покренуло полемику у стручној јавности, доводећи у питање поменути став о доминантној позицији изложби приликом историзације уметности двадесетог века, види: Julian Myers, „On the value of a history of exhibitions“, 24-28; Christian Rattemeyer, „What history of exhibitions?“, *The Exhibitionist*, No. 4, 2011, 37-37; Linda Boersma, Patrick van Rossem, „Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History - Editorial“, *Stedelijk Studies*, No. 2, 2015, <http://www.stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of->

виду комплексност изложбе као медија испреплетаних и међусобно зависних релација које граде растући организам света уметности, треба истаћи да историја изложби као поље истраживања не представља паралелну, као ни алтернативну историју уметности. Нудећи увиде у недовољно истражене или неоткривене релације унутар вишеслојног корпуса историјско-уметничког знања, она омогућава простор за ширење и ревидирање постојећих наратива историје уметности. Знатно више од краткорочне интервенције или истраживачког тренда, али свакако мање од сурогата за историјско-уметничко науку, историја изложби представља значајну екстензију пољу историје уметности, пружајући нова разумевања добро познатих предмета изучавања ове научне дисциплине.²³

У оквирима историје изложби развила се и посебна област која се бави историјом и теоријом бијеналних изложби. Пролиферација бијеналног изложбеног формата у последњих неколико деценија, те истакнут значај бијеналних манифестација за динамику савремене уметности и глобалног света уметности уопште, подстакле су интересовање за тзв. бијеналну културу (енг. Biennial culture), која се издвојила као самостални предмет истраживања.²⁴ Бијенале у Венецији представља темеље ове изложбене културе. Настало у оквирима европског просветитељског пројекта који је омогућио испољавање и међусобно сучељавање националних идентитета у ситуацијама превазилажења националних оквира,²⁵ Венецијанско бијенале, уз велике светске изложбе и сајмове основане током деветнаестог века у Европи, представља полигон за

exhibition-history/ (приступљено 22.11.2015). О проблематици канонизације приликом креирања историје изложби, више у: Bruce Altshuler, „A canon of exhibitions“, *Manifesta Journal*, No. 11, 2011, 5-12.

²³ Поменути екстензија дисциплине историје уметности кроз историју изложби се јавља не само на нивоу предмета њеног истраживања у који се укључују изложбе и њихова историја, већ и у смислу терминологије. О овоме више у: Ana Bogdanović, Maria Bremer, „Expanding the Field of Art History: Entanglements with Exhibition History“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 44, 2016, 249-260.

²⁴ Најзначајнији доприноси изучавању бијеналних изложбених формата сакупљени су у зборнику текстова: Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag/Bergen Kunsthall, Ostfildern/Bergen 2010. У уводном тексту овог зборника уредници уводе и појма *бијеналологије* (енг. *biennialogy*) да означе систематско изучавање оваквих изложбених манифестација у новијој литератури, према: Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebø, „Biennialogy“, у: *nav. delo*, 13-27.

²⁵ Caroline A. Jones, „Biennial Culture: A Longer History“, у: *nav. delo*, 76.

спровођење „политике другим средствима“,²⁶ како то дефинише Каролајн Џонс (Caroline Jones), односно културни догађај кроз који се изводе, пројектују или потврђују односи политичке и економске моћи.²⁷ Када се у обзир узме друштвено-историјски контекст у вези са настанком венецијанске изложбене манифестације, ваља истаћи и да је поступак увођења изложбених формата овог типа представљао део трансформације друштвених пракси током друге половине деветнаестог века која се односи на промену естетског искуства социјалих ритуала попут ходочашћа и туризма (овде се пре свега мисли на путвања типа *Grand Tour*-а која су за циљ имала упознавање са европском баштином и културом), а које са изложбама добија нову друштвену форму и функцију.²⁸ Изложбе су, наиме, као културни формат проистекао из музејске праксе, доживеле експанзију током деветнаестог века и постале један од амблема модерног грађанског друштва и државе у Европи – нови ритуал за рецепцију уметности који је уско везан за тржишни карактер западних демократских друштвених уређења, а који је посетиоце уводио у просторно-временски догађај организован и уређен према вредностима на којима су се заснивала модерна европска друштва, попут идеје о линераном и прогресивном протоку времена и историје, значају појединца (односно афирмацији индивидуалних вредности у модерном друштву), као и важности продукције (уметничких) објеката и њихове

²⁶ Isto, 77.

²⁷ Након успеха велике изложбе која је одржана у Кристалној палати у Лондону 1851. године европске државе су све више пажње и новчаних средстава одвајале за националну и међународну презентацију у оквиру индустријских, техничких и уметничких изложби. Улога уметничких изложби у оквиру великих светских изложби је била истакнута као поље за конкуренцију националних достигнућа и идентитета. Више у: Elizabeth Gilmore Holt, *The Expanding World of Art 1874-1902. Vol. 1: Universal Expositions and State-sponsored Fine Arts Exhibitions*, Yale University Press, New Haven/London 1988; Winfried Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1999; Franz Bosbach, John R. Davis (eds.), *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen. The Great Exhibition and its legacy*, Saur, München 2002.

²⁸ Како се наводи овде: „Можемо пратити трансформацију града током деветнаестог века од асамбља утилитарних и историјских грађевина до експлицитно аранжираних спектакла са физичком конверзијом некада употребних места у естетске и туристичке домене – кључне структуралне компоненте онога што постаје ‘бијенална култура’.“ (превод цитата: “We can follow the city’s transformation in the nineteenth century from assemblage of utilitarian and historic buildings to explicitly arranged spectacle, with the physical conversion of once useful sites into aesthetic and touristic domains – key structural components of what has become ‘biennial culture’.“, према: Caroline A. Jones, *nav. delo*, 78).

циркулације на тржишту.²⁹ О томе је доста раније писао и Валтер Бенјамин, истичући да су „svetske izložbe mesta hodočašća fetiša robe“, односно да „promovišu univerzum robe“.³⁰ Из разлога што су функционисале као једно од централних места на којима су се вредности модерних грађанских друштава сажимале и култивисале, изложбе су препознате као формат истакнутог политичког и друштвеног значаја.³¹

У контексту Бијенала, на важност изложби као комплексног простора обликовања јавног искуства подсећа и уметнички директор LVI међународне изложбе у Венецији одржане 2015. године и насловљене *Све будућности света* (All the World's Futures) у уводном тексту каталога. Оквуи Енвезор (Okwui Enwezor) је на следећи начин сумирао природу изложбе као места сучељавања уметности и јавног поља:

„Формат изложбе, као форум за јавно откривање потенцијала уметности суоченом са потешкоћом и неприступачношћу, има ограничен маневарски простор или маргину за повлачење. Изложба је нешто што се догоди у свету, она са собом носи буку, загађење, прашину и пропадање. Као растућа маса рушевина, она је део неуређеног света који настањује. Изложба као простор за јавни дискурс, као позорница антиципаторских пракси и као исказ о намерама, не може одржавати дистанцу од културног контекста и не може у потпуности потиснути друштвене услове преко којих ступа у дијалог са разноврсном публиком.“³²

²⁹ Упореди са: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister, „Einleitung“, *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, eds. D. v. Hantelmann, C. Meister, Diaphanes, Zürich 2010, 8. Ове ауторке, на име изложбени формат који се јавља током XIX века дефинишу као „конструкцију просторно-временског уређења“ (нем. *eine Konstruktion der raumzeitlichen Ordnung*).

³⁰ Valter Benjamin, „Granvil ili Svetske izložbe“, *Vodič kroz Projekat pasaži*, превод Aleksa Golijanin, Anarhistička biblioteka, Beograd 2011, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka> (приступљено 20. 8. 2016).

³¹ Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister, *nav. delo*, 8.

³² Превод оригиналног цитата: „The exhibition format as a forum for public discovery of art’s potential in the face of difficulty and the inscrutable has limited leeway or margin for withdrawal. An exhibition is something that happens in the world, and carries with it noise, pollution, dust, and decay. Like the growing mass of debris, it is a part of the messy world it inhabits. An exhibition as a space for public discourse, as a stage of anticipatory practices, and as a statement of intent, can no more assert a distance from its cultural context than it can repress the very social conditions that bring it into dialogue with its diverse public.“, према: Okwui Enwezor, „The State of Things“, *All the world's futures: la Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition*, ed. O. Enwezor, Marsilio, Venice 2015, 17-18.

Његово опажање имплицира неколико важних аспеката који карактеришу изложбени медиј: а) да изложба функционише као јавни форум или платформа; б) да се остварује у форми режираног или инсценираног догађаја (позорнице); в) да не може избећи укључивање у процесе културне и друштвене природе, односно да не може бити изузета из културног и друштвеног контекста.

Имајући у виду наведена разумевања и читања изложби у контексту изучавања историје уметности, за методолошке оквире ове дисертације је значајно истаћи да, иако се у великој мери ослања на испитивање друштвених и политичких аспеката изложбеног корпуса у вези са југословенским учешћем на Бијеналу у Венецији, као и анализом улога коју су у вези са овим изложбама имали поједини кључни актери југословенског света уметности, истраживање које следи нема намеру да искључи важност коју за разумевање дате теме имају значења која, упоредо са друштвено-политичким и институционалним, производе уметничка дела и појединачне уметничке позиције делујући у оквирима преиспитивања семантике уметничког језика, односно онога што се може окарактерисати као унутрашњи живот уметности. И мада је указано да изложбе имају примарно репрезентацијску и друштвено-политичку функцију, те да уметност приказана кроз изложбе неумитно добија на овај начин конструисана или произведена значења, у појединим епизодама историје југословенске партиципације на Бијеналу у Венецији пажња ће бити посвећена и исчитавању уметничких процеса који измичу – претходе или у питање доводе политичко-идеолошке аспекте њихове констекстуализације у оквирима јавног излагања.³³

³³ Као компаративно виђење овом ставу, треба увести опажање уредника зборника *The Biennial Reader*, који је значајно допринео разумевању феномена бијеналиних изложби. О односу аутономије уметничког дела и његовог значења произведеног у контексту излагања овде се наводи: „Иако се уметничко дело може разматрати као аутономна ствар која артикулише значење које је неупитно инхерентног карактера, било би наивно (чак и опасно) игронисати идеолошки и естетски утицај контекста, драматургије и дискурзивних арматура који уметничко дело представљају погледу јавности. Разлог томе је што оквир уметничког дела – геополитички, институционални, дискурзивни и просторни – никада није неутралан, већ администрира читања и интерпретације. Ово, пак, не сугерише да је значење уметничког дела *резултат* изложбе, нити подржава став (као што су неки то чинили) да је кустос коаутор уметничког дела. (...) Уметничко дело – у чему се налази невероватна моћ и комплексност – *може да конструиса изложбу исто као што може бити конструисано изложбом*. Ово се односи и на начин на који уметничка дела делују у односу према растућем броју бијеналних изложби, тако да се, пратећи глобалне промене идеологија, моћи и империја које су се суочиле са светом у последњих неколико деценија, потреба за испитивањем овог преовлађујућег места излагања као конструкције (и потенцијалног отпора)

1.4. Бијенале у Венецији од оснивања до 1938. године: кратак историјски преглед развоја изложбене манифестације и њене рецепције у југословенској јавности

Пре разматрања југословенског учешћа на Бијеналу уметности у Венецији неопходно је разумети историјски и културни контекст у коме је ова уметничка манифестација настала, као и хронологију њеног развоја до укључивања Краљевине Југославије у званичне оквире Бијенала 1938. године.

Друштвена и културно-економска клима у којој је Бијенале основано везана је за дужи процес политичке кризе у коју Венеција улазу крајем осамнаестог века, као и за покушаје економске ревитализације овог града у склопу новоосноване Краљевине Италије током друге половине деветнаестог века. Након Наполеоновог освајања 1797. године и аустријског продора у оквире града почетком деветнаестог века, Венеција је изгубила вишевековну независност и политички утицај на Средоземљу, западајући у растућу економску и политичку кризу, што у широј европској перспективи овај град своди на топос за пројекцију романтичарских митова и симбол носталгије за минулим временима. У уводу познате студије о уметности и архитектури овог града, *Камење Венеције* (објављена у деловима у периоду 1851-1853), Џон Раскин на следећи начин описује стање Венеције средином деветнаестог века:

„Његова наследница [мисли се на Венецију, прим. аутора], такође савршене лепоте, премда не тако дуговечне моћи, и даље нам пружа увид у завршну етапу сопственог опадања: дух на морском жалу, тако

естетског, политичког и интелектуалног значења данас чини све хитнијом.“ Превод оригиналног цитата: „Although one might consider the work of art an autonomous thing that articulates a meaning that unquestionably inheres in itself, it would be naïve (and even dangerous) to ignore the ideological and aesthetic impact of the context, dramaturgy, and discursive armatures that bring an artwork into public view. This is because the frame around the artwork – geopolitical, institutional, discursive, and spatial – is never neutral, but instead administers reading and interpretations. This does not, however, suggest that the meaning of the artwork is the *result* of the exhibition, nor does it advocate (as some have) thinking of the curator as a co-author of the artwork. (...) For a work of art – and herein lies its incredible power and complexity – *can construct the exhibition as much as it can be constructed by it*. This is no less true of the way that artworks operate in relation to the increasing number of biennials, so, following the global shifts of ideologies, power, and empire that have faces the world in the last few decades, the need to examine this prevalent exhibitionary site if the construction (and potential resistance) of aesthetic, political, and intellectual meaning presents itself with all the more urgency today.“, према: Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø, *nav. delo*, 15.

нејак – тако тих – тако лишен свега сем љупкости, до те мере да се, док гледамо њен овлашан одблесак у нестварном затону, с правом двоумимо шта је био Град, а шта је била Сенка.³⁴

За уметност деветнаестог века специфични амбијент и појавност Венеције су, ипак, били значајни, будући да су послужили као мотив за сликарске експерименте сликара попут Тарнера, Короа, Реноара, Вислтера и Манеа, као и њихово често место боравка.

Од проглашења новог Краљевства Италије под влашћу Виторија Емануела Другог Савојског 17. марта 1861. године, у Италији је организован велики број изложби индустрије и уметности по узору на велике светске изложбе. Прва међународна уметничка изложба је организована 1883. године у Риму поводом инаугурације изложбене палате у Виа Национале (Via Nazionale). У венецијанским Ђардинима, тада Наполеоновим баштама (итал. Giardini Napoleonici), је 1887. године, попут сличних изложби које су биле организоване у великом броју италијанских градова, приређена *Национална уметничка изложба* (Esposizione Nazionale Artistica) у провизорним павиљонима конструисаним посебно за потребе изложбе која је обухватила преко хиљаду радова италијанских уметника. Велики успех ове изложбе у јавности отворио је пут идеји о оснивању Бијенала.³⁵ Идеја о оснивању сталног простора за интернационалне уметничке изложбе које би се одржавале сваке друге године се јавила међу венецијанским уметницима и интелектуалцима, пре свега у кругу песника и актуелног градоначелника Рикарда Селватика (Riccardo Selvatico).³⁶ Први документ који сведочи о оснивању Бијенала представља записник са састанка Градског већа од 19. априла 1893. године у коме се наводи предлог Селватика о оснивању институције јавног карактера која би обележила јубилеј двадесетпетогодишњице

³⁴ Džon Raskin, *Kamenje Venecije*, prev. Milan Miletić, Službeni glasnik, Beograd 2011, 7.

³⁵ Enzo Di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005: visual arts, architecture, cinema, danc, music, theatre*, Papiro Arte, Venezia 2005, 9.

³⁶ У преиоду од оснивања Бијенала до 1914. године значајну улогу су, поред Рикарда Селватика, имали Филипо Гримани (Filippo Grimani), Салватиков наследник на месту градоначелника Венеције и председник Бијенала до 1914. године, као и филозоф Ђовани Бордига (Giovanni Bordiga) који је вршио функцију председника Бијенала у периоду од 1920. до 1924. године, те Антонио Фраделето (Antonio Fradeletto), уметнички директор Бијенала од 1895. до 1914. године

венчања италијанског краља и краљице Умберта Првог и Маргерите Савојске.³⁷ У марту наредне године је одобрен овај предлог, а јавности је предочен у априлу месецу, о чему је Селватико писао на следећи начин:

„Венеција је преузела иницијативу са двоструким разлогом; да афирмише своју веру у моралне напоре нације и у окупљање око велике идеје о уметности као најплеменитије активности модерног духа, без обзира на државно порекло.“³⁸

Прва изложба Бијенала у Венецији, отворена 30. априла 1895. године, је одржана у новоизграђеном изложбеном павиљону *Pro Arte* у венецијанском градском парку, који је касније добио назив *Italia* (како се и данас зове). Изложбени модел на који су се организатори Бијенала угледали представљају велике интернационалне изложбе салонског типа, попут оне која је била организована у минхенској Стакленој палати (нем. *Glaspalast*) 1886. и 1888. године и која је имала велики комерцијални успех, истовремено значајно доприносећи позиционирању Минхена на европској мапи уметничких центара.³⁹ Формат Бијенала комбиновао је два изложбена обрасца која су била значајна са уметнички свет деветнаестог века: модел Париских салона, са једне стране, и великих међународних изложби, са друге стране. Од самог оснивања Бијенала, његов важан аспект је био везан за уметничко тржиште, односно тежњу за подстицањем уметничког тржишта од кога би град Венеција имао економске користи. У оквиру прве изложбе Бијенала је било позвано стотину педесет уметника из Италије, исто толико иностраних уметника уз још педесет уметника који су били бирани системом жирирања.⁴⁰ Прво Бијенале је доживело велики успех у јавности, на шта су указивали параметри попут великог броја посетилаца,

³⁷ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 10.

³⁸ Превод оригиналног цитата: „Venice has taken the initiative with the dual purpose of affirming its faith in the moral energies of the nation and of gathering around a great concept of art as the most noble activity of the modern spirit no matter from which country.“, према Enzo Di Martino, *nav. delo*, 10.

³⁹ Како наводи Лоренс Аловеј, један од чланова организационог одбора Бијенала, уметник Бартоломео Беци (Bartolomeo Bezzi), је модел за Бијенале нашао у минхенским изложбама (према Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Faber and Faber, London 1969, 33). Осим тога, венецијански сликар и архитекта Марио де Марија (Mario De Maria) био је члан жирија Међународне изложбе у Минхену 1888. године Мау, 39. О минхенској изложби као узору Бијенала у Венецији опширно у: Jan Andreas May, *nav. delo*, 28-40.

⁴⁰ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 10.

као и висок проценат продatih радова. У периоду до 1914. године Бијенале у Венецији је задржало примарно продајни изложбени формат, а доминантни уметнички језик који је у његовим оквирима промовисан је био везан за уметничке изразе попут академизма, реализма, симболизма, и ређе импресионизма.⁴¹ Већ након десет година од оснивања, Бијенале у Венецији је постало значајна изложбена и продајна уметничка манифестација у европским оквирима.⁴²

Председник Бијенала Антонио Фраделето (Antonio Fradeletto) је, увидевши економску и културну допринос Бијенала за Венецију, донео одлуку да друге државе о своме трошку могу изградити изложбене павиљоне у оквиру венецијанског парка које би користиле за потребе излагања радова својих уметника у оквирима ове изложбене манифестације. Од 1903. године је започето преуређење Ђардина како би се ово спровело у дело. Није постојао јединствени план који би уредио позиције будућих националних павиљона у венецијанском парку, тако да је процес подизања сваког павиљона текао другачијим током, неретко су се одлуке у вези са тим доносиле у ходу.⁴³ Државе изградњом павиљона поастајале и власници зграде, имале су обавезу да их одржавају и да учешћем допринесу богатијем уметничком, али и успешнијем економском животу Бијенала.⁴⁴ До тада су дела уметника који су долазили изван Италије била представљена у изложбеним просторијама Централног павиљона Бијенала према земљи порекла, антиципирајући формат националних павиљона који ће бити уведен од 1907. године.⁴⁵ Белгија је прва подигла национални павиљон 1907. године, пратиле су је Мађарска, Британија и Немачка 1909. године, затим Шведска и Француска 1912. године, те Русија 1914. Године. Током периода између два светска рата изграђени су павиљони Шпаније (1922. године), Чехословачке (1926. године), Сједињених Америчких Држава (1930. године),

⁴¹ Isto, 16-17.

⁴² Jan Andreas May, *nav. delo*, 68.

⁴³ Isto, 77.

⁴⁴ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 22.

⁴⁵ Више у: Lawrence Alloway, *nav. delo*, 51-51.

Данске и Пољске (1932. године), Аустрије и Грчке (1934. године), Румуније и Југославије (1938. године).

Истраживачи који су обрађивали историју Бијенала у Венецији су период од основања Бијенала до почетка Првог светског рата препознали као рану оснивачку фазу (1895-1914) која се везује за доминантни салонски модел велике ревијалне уметничке изложбе и која промовише уметничке изразе попут академизма, реализма и импресионизма, често описане као „традиционалније“ уметничке токове позног деветнаестог века у поређењу са истовременим изложбама које су биле организоване у другим уметничким центрима, попут Јесењег салона у Паризу, Берлинског Салона и *Armory Show*-а у Њујорку.⁴⁶ Током овог периода историје Бијенала највећа је пажња поклањана италијанским уметницима који су били везани за оквире академизма.

Међуратни период историје Бијенала у Венецији (1920-1942) је најчешће историзована кроз близак однос са фашистичким политичким режимом у Италији, а карактерише га ситуација сталних тензија између национално и интернационално схваћених и пројектованих концепата модерне уметности која се одигравала у оквирима изложби на Бијеналу. Током неколико првих издања након 1914. године, када је програм Бијенала уређивао Виторио Пика (Vittorio Pica), италијански уметнички критичар и истакнути познавалац импресионизма, доминирале су изложбе француске уметности, пре свега изложбе пост-импресионизма, али и немачког експресионизма и руске авангардне уметности, да би се од 1926. Бијенала преусмерило на промоцију национално схваћених уметничких репрезентација, промовишући уметничке језике који би требало да укажу на „крај доминације *париске школе*“, што је било у сагласју са актуелним токовима на италијанској уметничкој сцени (пре свега појаву *Novecento*-а и афирмација овог уметничког језика код владајућих елита).⁴⁷ Ове година на челу Бијенала долази вајар и блиски сарадник Мусолинијевог режима, Антонио

⁴⁶ Jan Andreas May, *nav. delo*, 82.

⁴⁷ Isto, 124-128.

Мараини (Antonio Maraini).⁴⁸ 30. јануара 1930. године Бијенале је добило нови статутарни положај према коме је постало аутономно тело (Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia), независно од дотадашњег директног ауторитета венецијанског Градског већа. За председника Бијенала постављен је гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата (Giuseppe Volpi di Misurata), утицајни Венецијанац међународног угледа у сфери привреде и економије, који је значајно проширио програмске активности Бијенала увођењем Фестивала музике (Festival Internazionale della Musica) 1930. године, Међународне изложбе кинематографије (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica) 1932. године и Фестивала позоришта 1934. године.

СТИЦАЊЕ АУТОНОМНЕ ПОЗИЦИЈЕ 1930. ГОДИНЕ ЈЕ ЗА БИЈЕНАЛЕ У ВЕНЕЦИЈИ БИЛО ОД ВЕЛИКОГ ЗНАЧАЈА. Са једне стране, његови организатори су ово искористили као шансу да се, уз помоћ измењених административних процедура, ослободе конзервативно-регионалистичког утицаја венецијанске градске управе, како би несметано развијали интернационални карактер изложбе, што је почетком тридесетих година XX века био примарни циљ Бијенала.⁴⁹ Осим тога, доласком Мусолинија на власт и ангажовањима Опа и Мараинија је извршена темељена реорганизација уметничког и изложбеног система у Италији према строгој хијерархији унутар које је Бијенале у Венецији заузимало највише место као изложба која је италијанским уметницима пружала простор за интернационално

⁴⁸ У каталогу XVII Бијенала 1930. године, програмски савет потписује текст у коме се, између осталог наводи да се естетика космополитизма, која своје порекло води из Париза, налази у супротности са духом и сентиментом италијанских осећања који своје темеље налазе у уметности италијанске ренесансе (према Lawrence Alloway, *нав. дело*, 96). Афримацију италијанске естетике организатори Бијенала налазе у групи уметника *Novecento*. Антонио Мараини је, уз Ђипријана Ефисија Опа (Ciriaco Efisio Oppo) био најпроминентнији представник фашистичког Националног синдиката за уметност, односно нови тип „државног импресарија у култури“, како наводи Марла Сузан Стоун (Marla Susan Stone). Више у: Marla Susan Stone, *The Patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998, 54.

⁴⁹ За Волпија ди Мизурату је од посебног значај било јачање туристичког потенцијала Бијенала. Са доласком Волпија ди Мизурате и Мараинија на чело Бијенала, започет је и процес тзв. индустријализације културе у Венецији који је за циљ имао да од Венеције створи најзначајнији италијански центар за одржавање изложбених, фестивалских и туристичких манифестација које би показале отвореност италијанске државе и културе према свету. У мају 1932. године Волпи ди Мизурата је формулисао пројекат *Велике Венеције*, чији је основни циљ био да Венеција постане центар тешке индустрије, туризма и савремене уметности. Више у: Jan Andreas May, *нав. дело*, 125-126.

„надметање“.⁵⁰ Иако је Мусолинијева администрација имала јак утицај на организацију Бијенала у Венецији током тридесетих година XX века, било би једнострано сматрати да је Бијенале током овог периода функционисало искључиво као поље за промоцију фашистичких идеја. Имајући у виду „естетски плурализам“⁵¹ који је, за разлику од нацистичког немачког и совјетског режима овог периода, у домену уметности подржавао италијански фашистички апарат, као и инсистирање на интернационализму и отворености Бијенала током овог периода,⁵² ваља истаћи да је кроз изложбени програм националних павиљона током четврте деценије двадесетог века приказан изузетно сложена и хетерогена констелација уметничких кретања у Европи овог периода.

За уметничку јавност из Југославије, која се званично у оквиру Бијенала укључила 1938. године, ова изложбена манифестација је позната од њеног оснивања, како због географске блискости југословенског простора са Венецијом, тако и због међународног угледа који је ова смотра имала од почетка двадесетог века.⁵³ Неколико уметника са простора који је након Првог светског рата ушао у оквиру Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца је индивидуално наступио у оквирима Бијенала на основу репутације стечене у европским оквирима и током студијских боравака у иностранству. Влахо Буковац је на позив директора Бијенала на овој манифестацији наступио три пута (1897, 1901. и 1903. године), а Иван Мештровић у два наврата (1907. и 1914. године) од чега му је приликом другог наступа на Бијеналу 1914. године приређена самостална изложба на којој је представио скулптуре из *Косовског циклуса*, са којима је добио Велику награду

⁵⁰ Поред Бијенала у Милану и Квадријенала у Риму, Бијенале у Венецији је заузимало највише место на лествици хијерархије уметничкој система у Италији, што је била последица његовог интернационалног статуса. Осим тога, од 1933. године Бијенале у Венецији је било одговорно за сва изложбена представљања италијанске уметности у иностранству. Више у: Jan Andreas May, *nav. delo*, 127-128.

⁵¹ О феномену „естетског плурализма“ (aesthetic pluralism) као означавајућем оквиру културне политике у фашистичкој Италији, више у: Marla Susan Stone, *The Patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.

⁵² Jan Andreas May, *nav. delo*, 162.

⁵³ Будући да учешће југословенских уметника на Бијеналу у Венецији пре оснивања Југословенског павиљона 1938. године није у фокусу овог истраживања, овде ће бити скициран кратак преглед рецепције Бијенала у југословенској уметничкој јавности који се у великој мери ослања на информације дате у Кошчевићевој студији о односу југословенске уметности и Венецијанског бијенала.

на Светској изложби у Риму 1911. године.⁵⁴ Осим њих, на Бијеналу у Венецији су у периоду до 1914. године своје радове представили и: Фердо Весел и Иван Кобилца на изложби 1897. године, Леон Коен 1899. године, Роберт Франгеш-Михановић 1909. године и Паја Јовановић 1907. и 1912. године.⁵⁵ Велики број уметника и критичара са југословенског простора је посећивао изложбе Бијенала у Венецији и о утисцима извештавао домаћу јавност, попут Љубе Бабића, Емануела Видовића, Уроша Предића, Златка Шулентића, Богдана Поповића, Мирослава Крлеже и других.⁵⁶

Након оснивања Краљевине СХС, неки југословенски уметници су, захваљујући својим професионалним активностима у иностранству или контактима са италијанском уметничком сценом, били укључени у изложбени програм Бијенала: Вено Пилон је тако наступио на изложби 1924. године, Миленко Ђурић и Иван Мештровић су били уврштени у изложбу Бијенала 1926. године, док је Тоне Краљ своје радове представио три пута (1926, 1928. и 1930. године).⁵⁷ Сlike Мила Милуновића су, посредством париске галерије Кардо (Cardo), која је овог уметника заступала, биле приказане у оквиру изложбе *Париска школа* (Ecole de Paris) на XVI Бијеналу 1928. године, где је Милуновић представљен као француски уметник.⁵⁸

У контексту југословенске рецепције Бијенала у Венецији као важне међународне уметничке манифестације посебно су значајне две иницијативе уметника у вези са организацијом групног учешћа на овој изложбеној манифестацији. Уметници окупљени око Југословенске уметничке колоније – Надежда Петровић, Иван Мештровић, Рихард Јакопич и Матија Јама су планирали заједничко учешће на Бијеналу у Венецији 1914. године.⁵⁹ Мештровић

⁵⁴ Jan Andreas May, *nav. delo*, 82.

⁵⁵ Према: Želimir Košćević, *nav. delo*, 27.

⁵⁶ Isto, 28.

⁵⁷ Isto.

⁵⁸ Према: Ивана Симеоновић Телић, *Мило Милуновић. Непресушна тежња суштини сликарске материје и боје*, Српска академија наука и уметности/Црногорска академија наука и уметности, Београд/Подгорица 1997, 85.

⁵⁹ Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873-1915*, Српска књижевна задруга, Београд 1978, 381.

је, наиме, преко својих италијанских контаката од Бијенала тражио салу у којој би излагали уметници под заједничким именом Југословени,⁶⁰ но ова иницијатива није реализована, тако да је Мештровић самостално наступио у Венецији ове године. Друга иницијатива односи се на оснивање сталног Југословенског павиљона на Бијеналу у Венецији коју је покренуло друштво словеначких уметника *Словенски лик* из Љубљане 1935. године у допису дирекцији Бијенала распитујући се о условима за учешће уметника из Југославије на овој изложби.⁶¹ Председник овог удружења уметника Франце Краљ је о овоме известио и југословенско Министарство иностраних послова, које је одговорило да је подизање националног павиљона у Венецији у плану,⁶² што су у даљој кореспонденцији потврдили и представници Бијенала.

⁶⁰ Из Мештровићевог писма Рихарду Јакопичу од 17. марта 1913. године (Архив Модерне галерије, Љубљана).

⁶¹ Опширније о овоме у: Želimir Košćević, *nav. delo*, 31.

⁶² Допис Уменичког друштва *Словенски лик* из Љубљане Министарству иностраних послова Краљевине Југославије упућен 22. новембра 1935. године (АЈ-66-376).

2. Краљевина Југославија на Бијеналу у Венецији 1938-1940

2.1. Културно-политичке околности укључивања Краљевине Југославије у оквире Бијенала у Венецији

Прво званично југословенске учешће на Бијеналу у Венецији се догодило 1938. године, у оквирима XXI Међународне уметничке изложбе и у новоизграђеном националном павиљону. Пре реконструкције и анализе ове изложбе, неопходно је размотрити шире политичке и културне околности које су омогућиле инаугурацију Павиљона Југославија на Бијеналу у Венецији, а које до сада нису биле предмет интересовања и истраживања домаће историје уметности.

Званична државна иницијатива за подизање југословенског националног павиљона у венецијанским Ђардинима се по први пут јавља у плановима надлежних министарстава Краљевине Југославије, Министарства просвете и Министарства иностраних послова, током 1931. године. Ову иницијативу је покренуло дипломатско представништво Краљевине Југославије у Трсту у допису којим се Министарство иностраних послова званично обратило Министарству просвете за мишљење о предлогу генералног конзула у Трсту, Д. В. Којића, да Југославија учествује на Међународној изложби уметности у Венецији.⁶³ У писму, поред детаљно описане процедуре у вези са покретањем учешћа на Бијеналу и предвиђања да би трошкови грађења националног павиљона износили око двеста хиљада италијанских лира, југословенски конзул напомиње да би, због „неоспорне светске репутације“ Међународне уметничке изложбе у Венецији, „учествовање наше државе на њој у многоме доприносило нашем културном

⁶³ Министарство иностраних послова Краљевине Југославије је 12. марта 1931. године упутило допис бр. 1827 Министарству просвете Краљевине Југославије са преписом писма Краљевског генералног конзулата у Трсту о Бијеналу у Венецији и планом националних павиљона у венецијанским Ђардинима. Шеф Одсека за уметност и књижевност Министарства просвете, Милам Димовић, је у одговору на овај допис затражио детаљније информације о венецијанској уметничкој манифестацији, наводећи да: „С обзиром на пропаганду наше уметности, Министарство просвете радо би прихватило предлог нашег почасног конзула у Трсту, ако евентуално учествовање на изложби не би имало нарочитих финансијских и других тешкоћа“. Писма се чувају у: Архив Југославије, фонд број 66 (Министарство просвете Краљевине Југославије), број фасцикле 381 (Опште одељење, ликовна уметност), број јед. описа 618 (Међународне уметничке везе), у даљем тексту АЈ-66-381-618.

престижу у иностранству“, те да би оно „помагало материјално нашим уметницима на тај начин, што би, непосредним приказивањем њихових радова многобројним посетиоцима изложбе из целог света, лакше продавали своје творевине“. ⁶⁴ Овај предлог је код Министарства просвете одбијен из финансијских разлога, ⁶⁵ док је у образложењу које је потписао шеф Одсека за уметност и књижевност Министарства просвете Краљевине Југославије наведено да:

„на међународним уметничким изложбама не треба учествовати све док се питање подизања музејских зграда у земљи дефинитивно не реши. То питање је од првокласног интереса за културну репрезентацију наше државе и нашег народа, а оно ће се моћи убрзо решити ако се многобројни милијони, донирани за пролазне изложбе у иностранству, утроше на постепено и систематско зидање музејских зграда. У крајњем, неизбежном случају, када се јави каква потреба међународне изложбе више на меркантилно-економској основи, нека се такав посао остави Министарству трговине и индустрије, које има свој специјалан музеј.“ ⁶⁶

Неповољна оцена званичника Министарства просвете о предлогу за подизање изложбеног павиљона Краљевине Југославије на Бијеналу у Венецији била је заснована на ставу да је улагање у сталну музејску инфраструктуру у земљи приоритетније за националну репрезентацију у пољу културе од државних учествовања на привременим изложбама у иностранству које немају далекосежне позитивне последице за националну културу и које су на првом месту представљале велики финансијски издатак за државу. Од почетка тридесетих година двадесетог века, међутим, било је приређено неколико изложби савремене југословенске уметности у иностранству, попут изложбе *Jugoslav Sculpture and*

⁶⁴ Према допису Генералног конзулата Краљевине Југославије у Трсту под ознаком А бр. 433/31 од 19. јуна 1931. године које је Министарство иностраних послова упутило Министарству просвете Краљевине Југославије 30. јуна 1931. године под бројем 5858. Уз допис је био приложен и каталог Бијенала у Венецији из 1930. године (АЈ-66-381-618).

⁶⁵ У допису Министарства иностраних послова Краљевине Југославије од 30. јуна 1931, број 5858, у коме се препоручује југословенско учешће на Међународној изложби уметности у Венецији је у доњем десном углу руком забележено „нема буџетских могућности“ и оверено печатом и потписом „по наређењу Министра Просвете, начелник Општег одељења“ (АЈ-66-381-618).

⁶⁶ Према образложењу шефа Одсека за уметност и књижевност Министарства просвете Краљевине Југославије од 16. јула 1931. године (АЈ-66-381-618).

Painting u Tejt galeriji u Londonu 1930. godine, *Jugoslovenske izlozbe* u Gradskom muzeju u Amsterdamu 1932. godine, *Izlozbe jugoslovenskih umetnika* u Rimu 1937. godine, ucestva Jugoslavije na Svetskoj izlozbi u Parizu iste godine i na Svetskoj izlozbi u Njujorku 1939. godine. Sa druge strane, situacija na polju muzejske infrastrukture u Kraljevini Jugoslaviji je u ovom periodu unapredjena, sto se u vazi sa jugoslovenskim nastupom na Bijenalu odnosi pre svega na otvaranje Muzeja kneza Pavla u Beogradu 1936. godine, koji je nastao spajanjem Historijsko-umetnickog muzeja i Muzeja savremene umetnosti. Imajuћи u vidu da ће za organizaciju jugoslovenskih nastupa u Veneciji Muzej kneza Pavla odigrati vaznu ulogu, ovde ће mu, kroz kratki osvrt o karakteru institucije, biti posveћena paznja.

Muzej kneza Pavla je osnovan kao najviša nacionalna institucija koja je sakupljala i bашtinila ostvarenja jugoslovenske i evropske umetnosti i materijalne kulture. On je predstavljao „konstitutivan i reprezentativan element kulturne politike Kraljevine Jugoslavije“,⁶⁷ promovišuћи kroz svoju kolekciju, stalnu postavku i meђunarodne izlozbenе активности ideju o јединству jugoslovenske kulture и њене историјске утемељености.⁶⁸ Oвакав идеолошки оквир деловања музеја је био у сагласју са спољно-политичким тежњама kneza намесника Павла Карађорђевића који је настојао „указати на evropski karakter jugoslovenske државе, као и на жељу да jugoslovenska nacija bude придружена породици цивилизованих evropskih народа“.⁶⁹ Oснивањем Музеја kneza Павла је остварен репрезентативни простор са задатком да рефлектује модерни идентитет и отворени карактер jugoslovenskog друштва у evropskim оквирима.⁷⁰ Стога је овај музеј имао важну позицију у културно-

⁶⁷ Ирина Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја kneza Павла. Аристократизам, профил високих вредности, политичка воља“, *Музеј kneza Павла*, ур. Татјана Цвјетићанин, Народни музеј, Београд 2009, 6.

⁶⁸ Ирина Суботић, *нав. дело*, 7.

⁶⁹ Александар Игњатовић, „Архитектура Новог двора и Музеја kneza Павла. Културни идентитет Музеја kneza Павла“, *Музеј kneza Павла*, ур. Татјана Цвјетићанин, Народни музеј, Београд 2009, 58.

⁷⁰ Како наводи Ирина Суботић поводом мисије Музеја kneza Павла: „Југослоvensка држава је – с јасних идејних полазишта – желела модеран, велики, комплексан и утицајан музеј као јавни простор новог друштвеног идентитета. Њој је тај простор био потребан за верификацију сопствене моћи и културне политике посвећене вредностима, за истицање богате цивилизације на којој

политичким и спољно-политичким државним активностима којима је задатак био представити југословенску уметност у међународним оквирима, што је и остварио кроз организацију многобројних изложбених активности у иностранству током друге половине тридесетих година прошлог века. Југословенско учешће на Бијеналу у Венецији представља део наведене динамизације изложбене активности и афирмације југословенске савремене уметности у међународном контексту.

Прво званично југословенско учешће на Бијеналу у Венецији 1938. године, поред тога што стоји у вези са активностима Музеја кнеза Павла и може се посматрати у контексту изложби југословенских уметника у иностранству током тридесетих година 20. века, јавља се као директна последица конкретних дешавања на спољно-политичком плану југословенско-италијанских односа који пролазе кроз процес зближавања у наведеном периоду. Током 1936. и 1937. године Краљевина Југославија и Италија су ступиле у интензивни спољно-политички дијалог који је резултирао успостављањем блиских политичких, економских и културних односа двеју земаља чији су односи у претходном периоду били затегнути због тензија у вези са питањем граница на јадранском приобаљу, италијанске претензије на доминацију на Јадранском мору, као и питања у вези са италијанском подршком сепаратистичким покретима у Југославији са циљем дестабилизације југословенске државе.⁷¹ Снажни француски утицај у Краљевини Југославији у домену спољне политике и културе такође је био један од фактора за уздржан однос према италијанском суседу.⁷² У

почива савременост, за укључивање домаће сцене у интернационалну и ради предстижа на европском културном пољу.⁷⁰, према: Ирина Суботић, *нав. дело*, 34.

⁷¹ Како наводи историчар Енес Милак: „Teritorijalne pretenzije fašizma na jugoslovensku teritoriju nisu se mogle ostvariti u postojećim međunarodnim odnosima, a i zbog snage jugoslovenske države, koja se i pored svih Musolinijevih predviđanja nije raspadala, predma je on pomagao sve one snage kojima je to bio cilj. Musiloni je punu deceniju priželjkivao raspad Jugoslavije kako bi osvario svoje obećanje da će Dalmaciju vratiti Italiji. Neprijateljski stav italijanskog fašizma prema Jugoslaviji bio je i potreba njegove unutrašnje politike, jer je Musolini na takav način ponekad skretao pažnju italijanske javnosti s unutrašnjopolitičkih problema“, према Enes Milak, *Italija i Jugoslavija 1931-1937*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 1987, 109.

⁷² Италија је до средине тридесетих година 20. века водила агресивну спољну политику према Краљевини Југославији, а није била наклоњена ни Француској, односно њеном снажном утицају у Југоисточној Европи. Међутим, након припајања Аустрије Немачкој 1934. године Италије је започела политички процес зближавања са Француском, чија јој је подршка била потребна због територијалне експанзије на афричком континенту, али и због гарантовања аустријске

изузетно комплексној и напетој политичкој ситуацији у Европи средином четврте деценије двадесетог века када су, поред осталог, због агресије на Етиопију 1935. године Италији уведене међународне санкције које је подржала и Краљевина Југославија, долази до прегруписања савезничких односа због растуће опасности од немачких претензија на територијално ширење изван својих граница. Актуелни председник југословенског министарског савета, односно председник владе Милан Стојадиновић, значајно је променио курс спољне политике и 25. марта 1937. године потписао је Споразум о ненападању и пријатељству (познат и као Ускршњи пакт) са италијанским министром иностраних послова Галеацом Ћаном ди Кортелацом (Galeazzo Ciano di Cortellazzo), чиме је и званично успоставио пријатељске односе са овом државом. Потписани споразум задовољио је интересе обе стране: остваривање италијанске претензије на Балкан (уз тежњу за елиминацијом утицаја других држава које су претендовале на територију Балкана у овом периоду, попут Немачке) и разбијање савеза Мале Антанте (а тиме и слабљење француског утицаја на Краљевину Југославију), те економску добит од извоза робе за југословенску страну која је зближавањем са Италијом покушала да задржи територијалну независност и тиме одржава тзв. политику неутралности спрам утицаја европских сила.⁷³

Зближавање на политичком и економском плану између две државе проузроковало је и оснаживање њихових односа у домену уметности и културе. Тако је већ 10. јуна 1937. године у *Galeria di Roma* у Риму отворена изложба југословенске уметности *Esposizione di un gruppo di artisti jugoslavi* у организацији југословенског Министарства просвете. Шеф Одсека за уметност и књижевност

независности (како би се онемогућио продор Немачке у италијанску зону утицаја). С обзиром на пријатељство између Француске и Југославије, Италија је морала да промени свој однос према југословенској држави, који након убиства краља Александра Карађорђевића, који је био децидан противник италијанско-француског зближавања, добија помирљив карактер. Опширније о овоме у: Enes Milak, *nav. delo*, 110-114.

⁷³ Потписан Споразум обавезивао је Италију да спречи активности усташке емиграције, у чему је Стојадиновић видео прилику за блокирање тзв. хрватског питања у Краљевини Југославији. О југословенској политици у међународним односима, као и спрам Италије у овом периоду види: Živko Avramovski, *Balkanske zemlje i velike sile 1935-1937. Od italijanske agresije na Etiopiju do jugoslovensko-italijanskog pakta*, Prosveta, Beograd 1968; Enes Milak, *Italija i Jugoslavija 1931-1937*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 1987, 132-141; Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Prva knjiga: Kraljevina Jugoslavije 1914-1941*, Nolit, Beograd 1988, 255-309; Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Клио, Београд 2013, 150-163.

југословенског Министарства просвете Вељко Петровић је наступао испред југословенске стране у функцији делегата, а уметници Сретен Стојановић и Гојмир Антон Кос су вршили функцију режисера ове изложбе.⁷⁴ Изложба је организована у веома кратком року,⁷⁵ док је за њену реализацију одобрен ванредни кредит.⁷⁶ Истакнута спољно-политичка функција ове изложбе у специфичној политичкој ситуацији италијанско-југословенског зближавања је изнета у допису министра просвете Краљевине Југославије у коме се наводи да је југословенско посланство при италијанском двору било ангажовано за приређивање овог уметничког догађаја, као и да ће се она одржати у галерији истакнутог значаја у Италији.⁷⁷ Он наглашава и да италијански позив за одржавање ове изложбе представља „početak bliže saradnje i boljeg razumevanja između oba naroda na polju kulture i umetnosti, primljen sa velikom simpatijom od strane umetnika i publike“,⁷⁸ истовремено истичући да председник владе Милан Стојадиновић жели да се ова прилика не пропусти будући да представља изузетну почаст. *Galeria di Roma*, коју је основала Конфедерација уметника Италије 1930. године, је био изложбени простор у коме су током четврте деценије прошлог века организоване изложбе савремених италијанских уметника. Југословенска изложба

⁷⁴ Петровић, Стојановић и Гојмир Кос су за делегата, односно режисере изложбе одабрани Одлуком Министарства просвете број 19841 од 31. 5. 1937. године (АЈ-66-381-618).

⁷⁵ О хитности организовања ове изложбе сведочи и преписка изеђу Министарства просвете и Министарства финансија Краљевине Југославије. У допису Министарства просвете број 19961 од 1. 6. 1937. године, Вељко Петровић наводи следеће: „Ministarstvo prosvete na zahtev Ministarstva inostranih poslova i Predsedništva Ministarskog saveta, primilo se na poziv da iz Rima da u Rimskoj galeriji priredi od 10 do 20 juna izložbu modernih jugoslovenskih umetnika. Ministarstvo prosvete je sredilo materijal i od ljubljanskih umetnika, naredilo da se u Ljubljani spakuje i da bude spremno za izvoz u Rim. Zbog ukazane prilike i hitnosti – Rimska galerija traži da materijal bude u Rimu do 5 juna, - moli se Ministarstvo finansija da izda jedan akt za carinske vlasti u Ljubljani po kome se za ovu pošiljku izložbenih predmeta nema tražiti obezbeđenje valute, pošto će se isti predmeti vratiti u zemlju.“ Исто је дана издат и допис Одељењу царина Министарства финансија Краљевине Југославије да се извозно царинење уметничких ратова за римску изложбу изврши по скраћеном поступку због хитности у организацији изложбе (допис број 19962 од 1. 6. 1937. године, АЈ-66-381-618). Такође је и каталог изложбе по хитном поступку штампан у Државној штампарији (из дописа Министарства просвете број 19363 од 27. 5. 1937. године упућеном Управи Државне штампарије у Београду, АЈ-66-381-618).

⁷⁶ За изложбу савремене југословенске уметности у Риму је одобрен кредит од 70.000,00 динара по решењу Министарског савета бр. 5306/VII од 29. 4. 1937. године (АЈ-66-381-618).

⁷⁷ Из писма министра просвете број 9004 од 29. 4. 1937. године упућеном министру финансија које је наведено у допису број 10601 Министарства просвете Краљевине Југославије упућеном рачуноводству од 28. 5. 1937. године (АЈ-66-381-618).

⁷⁸ Исто.

је отворена осам дана након свечане инаугурације новог изложбеног простора ове галерије на Тргу Колона у Риму, којој је присуствовао Мусолини када је отворена изложба *Omaggio a sedici artisti italiani* на којој су, између осталих, учествовали Умберто Боћони, Карло Кара, Амадео Модилјани, Ђорђо Де Кирико, Ђорђо Моранди, Ђино Северини и Марио Сирони. Изложбу југословенских уметника су, у складу са њеном репрезентативном културно-политичком функцијом, свечано отворили италијански министар иностраних послова Ђано ди Кортелацо и генерални секретар Бијенала у Венецији Антонио Мараини (Antonio Maraini).⁷⁹ Изложба је остварила значајан комерцијални успех, што је било у складу са њеном улогом у пројекту политичког пријатељства између две државе. Италијанска министарства иностраних послова, просвете и пропаганде, те Конфедерација италијанских уметника су откупили укупно једанаест радова југословенских уметника.⁸⁰ Текст Вељка Петровића у каталогу изложбе је кореспондирао са политичко-репрезентативним карактером изложбе, истичући аутентичне, националне компоненте југословенске расе кроз кратак преглед развоја уметности на југословенском тлу, тако нудећи модел схватања уметности као значајног инструмента у грађењу идентитета нације.⁸¹

Протокол изложбе југословенских уметника у Риму, осим што је јасно указао да се ради о изложби високог државног значаја за остварење пријатељских

⁷⁹ Сретен Стојановић, „Изложба савремене југословенске уметности у Риму“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 1, октобар 1937, 26. На изложби су учествовали главни актери југословенске међуратне уметничке сцене: Јован Бијелић, Марко Челебоновић, Недељко Гвозденовић, Коста Хакман, Игњат Јоб, Милан Коњовић, Гојмир Антон Кос, Франце Краљ, Тоне Краљ, Стене Крегар, Лазар Личеноски, Петар Лубарда, Миха Малеш, Никола Мартиноски, Предраг Милосављевић, Мило Милуновић, Франц Михелич, Франц Павловец, Зора Петровић, Бранко Поповић, Иван Радовић, Максим Седеј, Вељко Станојевић, Светислав Страла, Иван Табаковић, Франц Тратник, Миливој Узелац, Милос Вушковић, Карла Буловец-Мрак, Недељко Гвозденовић, Божидар Јакац, Миха Малеш, Франц Кос, Тине Кос, Петар Паллавичини, Тома Росандић, Сретен Стојановић.

⁸⁰ Вељко Петровић је известио да су откупљени следећи радови југословенских уметника у укупној вредности од 27.000,00 италијанских лира: Ђано ди Кортелацо је за Министарство иностраних послова купио радове уметника Лазара Личеноског, Антона Гојмира Коса, Миливоја Узелца и Сретена Стојановића (укупне вредности 16.000,00 лира), Министарство просвете је купило радове Зоре Петровић и Косте Хакмана (вредности 4.000,00 лира), Алфијери је за Министарство пропаганде откупио слику Францета Краља и два цртежа Николе Мартиноског (вредности 4.000,00 лира), док је Конфедерација италијанских уметника купила један рад Лазара Личеноског по цени од 2.000,00 лира. Извештај о продатим радовима Петровић подноси у допису број 31271 од 18. 8. 1937. године упућеном Министарству иностраних послова (АЈ-66-381-618).

⁸¹ Veljko Petrović, „L'arte figurativa moderna in Jugoslavia“, *Esposizione di un gruppo di artisti Jugoslavi*, Belgrado 1937, 1-4.

спољно-политичких односа између Италије и Југославије, упућује и на успостављање контакта између представника Бијенала у Венецији и југословенских званичника, што ће имати утицаја и на позив за укључивање Краљевине Југославије у оквире Бијенала наредне године. Италијанско-југословенски изложбено-политички дијалог започет у Риму је настављен у Музеју кнеза Павла у Београду 27. марта 1938. године изложбом *Италијански портрет кроз векове* (Il ritratto italiano nei secoli) у организацији Бијенала у Венецији, а под покровитељством италијанског Министарства за народну културу (Ministerio della Cultura Popolare) у сарадњи са Министарством иностраних послова и Министарством просвете Краљевине Југославије на иницијативу кнеза намесника Павла Карађорђевића, као и грофа Волпија ди Мизурате. Изложба је за новинаре симболично отворена 25. марта 1938. године, на годишњицу потписивања Ускршњег пакта, а свечаном отварању које је уследило два дана након тога су присуствовали највиши државни званичници и дипломате, укључујући кнеза намесника Павла Карађорђевића, председника и чланове владе Краљевине Југославије, представнике верских заједница у Југославији, италијанског министра културе Дина Алфијерија (Dino Alfieri), председника изложбеног одбора и актуелног председника Бијенала у Венецији грофа Волпија ди Мизурату, генералног секретара изложбе Нина Барбантинија (Nino Barbantini) и италијанског дипломатског посланика у Београду Марија Инделија (Mario Indelli).⁸² За Мусолинијеву спољну политику је од великог значаја било поље културе, односно ширење италијанског утицаја путем уметности, културе и језика, при чему су уметничке изложбе као пропагандни инструмент заузимале посебно место. За спровођење италијанске пропаганде у Краљевини Југославији, у којој је италијански утицај у овом пољу био слаб (за разлику од доминантног француског утицаја), уметност је била изузетно важно поље деловања, о чему је још 1936. године извештавао Корrado Софија (Corrado Sofia), службеник италијанског посланства у Београду у допису матичном Министарству народне културе под насловом „Пропагандна акција у Југославији“. Он је предложио

⁸² О отварању италијанске изложбе опширније у: П[авле]. В[асић]., „Изложба италијанског портрета“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 6-7, март-април 1938, 221.

О протоколу отварања изложбе *Италијански портрет кроз векове* детаљно је писано у: Бојан Симић, „Италијанска пропагандна офанзива у Југославији током 1938. године“, *Токови историје. Часопис Института за новију историју Србије*, бр. 1, 2016, 103.

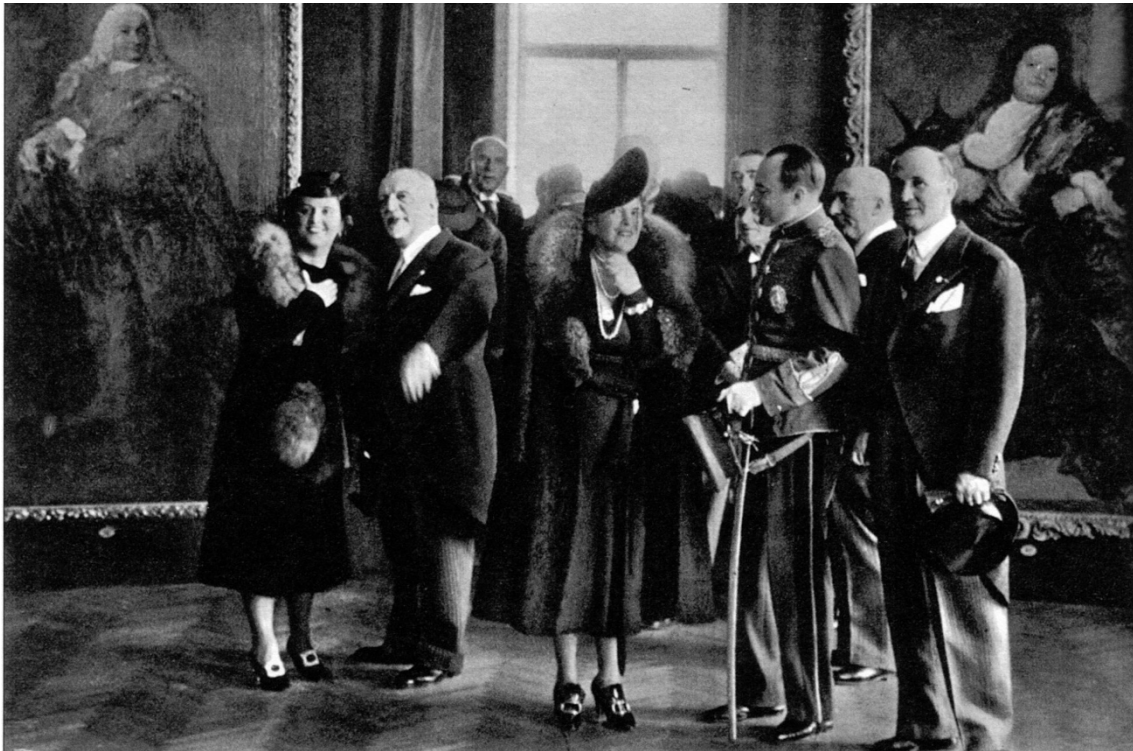
пропагандно деловање путем организације изложби, предавања и путовања јер, како н је навео, „klasična politička propaganda ne bi naišla na plodno tle u zemlji gde se na fašizam gleda kao na ‘javno zlo’“.⁸³ Софија је са грофом Ђузепеом Волпијем ди Мизуратом, директором Бијенала у Венецији, и историчарем уметности Нином Барбантинијем јануара месеца 1938. године допутовао у Београд како би најавили отварање изложбе *Италијански портрет кроз векове* у Музеју кнеза Павла. Ова је посета била организована поштујући протокол званичних међудржавних посета, при чему је приређен званични пријем код председника југословенске владе Милана Стојадиновића. У обраћању београдским новинарима Волпи је посебно нагласио и похвалио побољшање италијанско-југословенских односа и истакао да „najzad možemo jedno drugom, kao dobri susedi, da srdačno stisnemo ruku“.⁸⁴ Изложба италијанске уметности у Београду је, према истраживањима италијанског историчара Алберта Башанија (Alberto Basciani), приређена према жељи италијанског министра иностраних послова, креатора Ускршњег пакта из 1937. године. Ђано је због политичке важности организацију изложбе поверио Волпију који је, поред позиције директора Бијенала у Венецији, био веома утицајна личност у сфери политике и финансија упозната са ситуацијом на Балкану,⁸⁵ и Нину Барбантинију који је веома успешно приредио две велике изложбе Тицијана (1935. године) и Тинторета (1937. године).⁸⁶ Италијанској

⁸³ Предлози Кората Софије су, како наводи историчар Бојан Симић који се овом темом бавио, оставили утицаја јер су у извештају од службеника министарства у Риму посебно подвучени делови који се односе на сугестије за будуће пропагандно деловање у Југославији. Више о овоме у: Bojan Simić, „Izložba ‘Italijanski portret kroz vekove’ u Beogradu 28. mart – 9. maj 1938.“, *Istorija 20. veka. Časopis Instituta za savremenu istoriju*, god. XXXI, br. 1, 2013, 24.

⁸⁴ Волпијеве речи су пренете у *Политици* (5. 1. 1938. године), према Bojan Simić, *nav. delo*, 26.

⁸⁵ Гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата сматра се једном од најзначајнијих фигура у економском животу Италији током прве половине XX века. Он је трговином са балканским земљама почетком XX века стекао велико богатство чиме је стекао велику репутацију у домену спољне трговине на Јадрану. У Бару је, примера ради, 1905. године изградио луку и пругу. Касније се окренуо банкарским и индустријским улагањима у подручју Венета, а током и након Првог светског рада је био ангажован као дипломата у Северној Африци. Министар финансија у Мусолинијевој Влади постаје 1925. године. Године 1934. је постао председник Фашистичког удружења индустријалаца (*Confederazione fascista degli industriali – Confindustria*). Због економске и политичке позиције је стекао и високе позиције у култури: био је, између осталог и председник Надзорног одбора градских музеја у Венецији (од 1928. године) и, као што је већ поменуто, председник Бијенала у Венецији (од 1930. године). О Волпију више у: Jan Andreas May, *nav. delo*, 114.

⁸⁶ Alberto Basciani, „The Ciano-Stojadinović Agreement and the Turning Point in the Italian Cultural Policy in Yugoslavia (1937-1941)“, *Italy's Balkan Strategies (19th – 20th Century)*, ed. Vojislav G. Pavlović, Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Beograd 2014, 203-204.



Слика 1: Италијански министар културе Дино Алфијери, кнез-намесник Павле Карађорђевић и директор Бијенала у Венецији гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата на свечаном отварању изложбе *Италијански портрет кроз векове* у Музеју кнеза Павла у Београду 1938. године (извор: Татјана Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд 2009).



Слика 2: Италијански министар културе Дино Алфијери, кнез-намесник Павле Карађорђевић и директор Бијенала у Венецији гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата на свечаном отварању изложбе *Италијански портрет кроз векове* у Музеју кнеза Павла у Београду 1938. године (извор: Татјана Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд 2009).

изложби у Београду је био посвећен велики простор у југословенским медијима, двоброј часописа *Уметнички преглед* број 6-7 за март-април 1938. године је тематски био посвећен италијанској уметности, док је на Коларчевом универзитету и на Радио Београду било приређено више предавања о теми изложбе и ширем контексту италијанске уметности, што је помогло да изложба буде веома посећена. Осим изложбе, као евидентном инструменту у спровођењу италијанске званичне политичке пропаганде кроз поље културе, 27. марта 1938. године је објављено и специјално издање листа *Време* посвећено Италији у чијем су приређивању учествовали италијанско Министарство народне културе и Министарство спољних послова, укључујући и дипломатско представништво Италије у Београду. Публиковани су текстови италијанских аутора који су афирмативно представљали различите сфере савремености италијанског фашистичког друштва, а осим текстова политичког и војног садржаја били су објављени и прилози о италијанској ликовној уметности и позоришту.⁸⁷ Политички контекст изложбе је наглашен и у каталогу, у уводном тексту који је потписао Волпи, а у коме се наводи да је изложба „доказ великог пријатељства које је фашизам жели дати суседима зарад обнављања веза солидарности које се, на срећу оба народа, не смеју успорити“.⁸⁸ Репрезентативна изложба италијанске уметности потврдила је зближавање две државе у пољу културе и политике,⁸⁹ а послужила је и као прилика за упознавање директора Бијенала у Венецији Ђузепеа Волпија са Миланом Кашанином, директором Музеја кнеза Павла и

⁸⁷ Лист *Време* је после *Политике* био најтиражнији лист у тадашњој Краљевини Југославији, а након 1936. године био једно од главних пропагандних средстава Милана Стојадиновића. О специјалном броју *Времена* посвећеном Италији, опширније у: Бојан Симић, „Италијанска пропагандна офанзива у Југославији током 1938. године“, *Токови историје. Часопис Института за новију историју Србије*, бр. 1, 2016, 103-110.

⁸⁸ Оригинални део Волпијевог уводног текста у каталогу гласи: „Affidare, sia pure per breve tempo, ai nostri amici jugoslavi, nella loro capitale di Belgrado, questi nostri tesori insostituibili, è prova di amicizia grande che il Fascismo vuoi dare ai nostri vicini per i rinnovati vincoli di solidarietà che, per la fortuna dei due popoli, non si debbono più rallentare“, према *La mostra del ritratto Italiano neo secoli*, Museo del Principe Paolo, Belgrado 1938, 7. Осим тога, италијански званичници Челзи и Барбантини су због посебних заслуга за организацију изложбе италијанског портрета одликовани оредном Светог Саве првог реда, о чему је детаљније писано у Bojan Simić, „Izložba 'Italijanski portret kroz vekove' u Beogradu 28. marta – 9. maj 1938.“, *Istorija 20. veka. Časopis Instituta za savremenu istoriju*, god. XXXI, br. 1, 2013, 23-34.

⁸⁹ О изложби *Италијански портрет кроз векове* опширније је писано у: Ирина Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, *Музеј кнеза Павла*, ур. Татјана Цвјетићанин, Народни музеј, Београд 2009, 49-52.

будућим комесаром Павиљона Југославије на венецијанској манифестацији. Њихов сусрет се одиграо почетком јануара 1938. године, два месеца пре отварања изложбе *Италијански портрет кроз векове*, када су Волпи и Барбантини посетили Београд због преговора у вези са организацијом овог културног догађаја.⁹⁰

2.2. Изградња и аквизиција Павиљона Југославија 1938. године

Бијеналу у Венецији је од 1933. године поверена улога организације свих изложби италијанске уметности у иностранству. Ове су изложбе су за Мусолинијев режим представљале истакнуто средство спровођења спољне политике. До 1942. године Бијенале је приредило преко тридесет изложби италијанске уметности у Европи, Северној и Јужној Америци, Азији и Африци.⁹¹ Када је реч о организацији изложби савремене уметности у иностранству, активности Бијенале су доживеле врхунац током 1935. године. На основу идеје министра иностраних послова Ђана, које је у дело спроводио Антонио Мараини, у више европских градова су организоване путујуће изложбе италијанске уметности, попут Лондона, Париза, Варшаве, Кракова, Букурешта.⁹² Мусолини је, са друге стране, инсистирао на интернационалном карактеру венецијанске изложбе у Ђардинима, о чему га Волпи извештава у писму маја 1938. године, где наводи: „Као што сте наредили, покушали смо да иностраном учешћу дамо највећи значај у оквирима ове изложбе“.⁹³ Године 1938. је учешће на Бијеналу узело осамнаест земаља, што је представљало до тада највећи број националних учесника у оквирима ове изложбене манифестације. Поред Краљевине Југославије, те године је и Румунија свечано отворила национални павиљон у венецијанским Ђардинима. Када је реч о политичкој инструментализацији

⁹⁰ О Волпијевој и Барбантинијевој посети Београду јануара 1938. године извештено је у: У., „Изложба италијанских портрета“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 4, јануар 1938, 127.

⁹¹ Jan Andreas May, *nav. delo*, 151.

⁹² Isto, 160.

⁹³ Оригинални текст писма Ђузепеа Волпија Бениту Мусолинију од 14. 5. 1938. године на италијанском језику гласи: „Come voi ci avete comandato, abbiamo cercato in questa Esposizione di dare il massimo rilievo alla partecipazione straniera“, према: Jan Andreas May, *nav. delo*, 179.

Бијенала у периоду фашистичке власти у Италији, један од најтемељнијих историографа ове уметничке манифестације Јан Андреас Меј, сматра да је Мусолини користио Бијенале као релативно толерантан простор репрезентације ове државе у међународном контексту, будући да је венецијанска изложба била пре свега намењена интернационалној публици и колекционарима.⁹⁴

Преговори о учешћу Краљевине Југославије на Бијеналу у Венецији и аквизицији националног павиљона у Ђардинима су везани за две претходно поменуте изложбе: савремене југословенске уметности у Риму јуна 1937. године и италијанске уметности у Београду 1938. године.⁹⁵ Иако сачувана архивска грађа упућује да су преговори о изградњи Југословенског павиљона иницирани 1935. године преко грофа Гвида Виоле ди Кампалта (Guido Viola di Campalto), дипломатског представника Италије у Београду током 1935. године,⁹⁶ до конкретних помака по овом питању долази током маја и јуна 1937. године, за време припреме и реализације изложбе југословенских уметника у Риму, када је генерални секретар Бијенала Антонио Мараини детаљно известио Вељка Петровића о могућностима и условима аквизиције националног павиљона у Венецији.⁹⁷ Званичну потврду да ће Краљевина Југославија купити павиљон у Венецији кнез намесник Павле Карађорђевић саопштио је 5. јануара 1938. године

⁹⁴ Jan Andreas May, „La Biennale di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit“, *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007*, ur. Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen/DuMont, Köln 2007, 24.

⁹⁵ О вези између изложбе *Италијански портрет кроз векове* и оснивању Југословенског павиљона на Бијеналу у Венецији су писали и: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988, 31; Гордана Станишић, „Милан Кашанин као директор Музеја кнеза Павла“, *Музеј кнеза Павла*, ур. Татјана Цвјетићанин, Народни музеј, Београд 2009, 235-236.

⁹⁶ О иницирању преговора са италијанске стране упућује писмо управе Бијенала у Венецији упућено грофу Гвиду Виоли ди Кампалту 26. 6. 1935. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17), као и потоњи допис Бијенала у Венецији његовом наследнику, Марију Инделију од 21. 5. 1937. (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17).

⁹⁷ Председник Бијенала Волпи је Инделију у вези са овим писао 21. 5. 1937. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17), наводећи добре односе између Италије и Југославије као повољну ситуацију да се прекинути преговори око подизања павиљона Југославије наставе: „Data l'attuale cordialità di rapporti tra l'Italia e la Jugoslavia, riterrei possibile ed opportuno riprendere tali trattative, e non dubito che l'Eccellenza Vostra si presterebbe volentieri a portarle a buon fine.“ Детаљне информације о Бијеналу у Венецији и могућностима куповине националног павиљона Антонио Мараини је Вељку Петровићу, осим усменим путем у Риму, упутио и писмено 15. 6. 1937. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17), о чему је неколико дана касније обавестио и Марија Инделија (Мараинијево писмо Инделију од 21. 6. 1937. године, ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17).

председнику Бијенала Волпију приликом његове посете Београду, дајући ми одобрење да се започне изградња Југословенског павиљона.⁹⁸ Волпи се истом приликом сусрео и са Миланом Кашанином, који је већ тада био представљен као комесар југословенске изложбе на предстојећем Бијеналу, када је прелиминарно договорен број учесника југословенске селекције у Венецији, о чему ће бити речи у следећем поглављу текста.⁹⁹ Радови на изградњи Павиљона започети су убрзо након тога, током фебруара месеца, када је у југословенској јавности најављен наступ Краљевине Југославије на Бијеналу у Венецији.¹⁰⁰ И италијанска штампа најављивала је отварање југословенског Павиљона као гест добродошлице обновљеном политичком пријатељству између две „јадранске нације“,¹⁰¹ док је у књижевном часопису *La Ruota* велики део двоброја 3/4 за мај-август 1938. године био посвећен југословенско-италијанским културно-политичким везама.¹⁰²

Изложбени павиљон на острву Света Јелена (Sant'Elena) наслоњеном на венецијанске Ђардине, у чијим је оквирима касније изграђен павиљон Краљевине Југославије, је изворно подигнут за потребе излагања примењене уметности на иницијативу административног одбора Бијенала из 1932. године.¹⁰³ Аутор павиљона био је венецијански архитекта Брено Дел Ђудиће (Brenno del Giudice), а

⁹⁸ О потврди коју је кнез намесник Павле Карађорђевић у вези са аквизицијом павиљона дао, Волпи је забележио у промеморији (*Pro memoria*, потпис *F.to Volpi*) сачињеној у Београду 5. 1. 1938. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17): „[...] S. E. Stojadinovic ha aderito senz'altro e ne ho avuto oggi solenne conferma da S.A.R. il Principe Reggente alla presenza di S.E. Stojadinovic, S.E. il Ministro d'Italia bar. Indelli e del prof. Nino Barbantini.“

⁹⁹ О Кашаниновом и Волпијевом сусрету у Београду сазнајемо из: *Pro memoria (F.to Volpi)*, 5. 1. 1938. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17).

¹⁰⁰ Југословенски наступ на Бијеналу у Венецији 1938. године је најављен у рубрици *Vesti* часописа *Уметнички преглед*, год. 1, број 5, фебруар 1938, 160.

¹⁰¹ У новинама *Corriere della Sera* учешће Југославије на Бијеналу у Венецији је окарактерисано као „un pegno graditissimo della rinnovata amicizia tra le due Nazioni adriatiche“, у: E. Zorzi, „Diciotto Nazioni alla XXI Biennale“, *Corriere della Sera*, 12. 5. 1938; наведено према: Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, 277.

¹⁰² Више код Massimo De Sabbata, *nav. delo*, 277-278.

¹⁰³ Павиљон је био намењен излагању примера примењене и декоративне уметности из Италије, али и из других земаља. Маранини је у уводном тексту каталога за XVIII Бијенале назначио да је павиљон изграђен како би подржао венецијанску индустрију уметности и заната и служио као омаж Бијенала посвећен граду Венецији. Подизање овог павиљона истовремено је представљало последицу тежње да се оснажи и прошири тржишни карактер Бијенала, које је овим потезом проширио понуду уметничких предмета за купце различитих афинитета и финансијских могућности. Више о овоме у: Stefania Longo, *Culture, tourism and Fascism in Venice 1919-1945*, University College London, London 2004, докторска дисертација, 183-187.

павиљон је, осим излагачког дела, имао просторије за ресторан и бар.¹⁰⁴ Овај павиљон, првобитно назван *Венеција*, је отворен 1934. године. Како се од почетка тридесетих година значајно повећао број националних павиљона на простору Ђардина, управа Бијенала је реализовала план, који је постојао од средине двадесетих година прошлог века, да се простор за одржавање Бијенала прошири на острво Света Јелена које је каналом било одвојено од Ђардина. У центру овог острва је изграђен Павиљон *Венеција*, коме су током тридесетих година додате по две бочне изложбене просторије истих димензија које данас чине комплекс од пет националних павиљона. Уз централну просторију Павиљона *Венеција* за излагање примењене уметности прво су изграђена два павиљона која су заузеле Швајцарска и Пољска. Проширење овог комплекса павиљона доградњом још две бочне изложбене просторије, првобитно намењене Грчкој и Шведској, су 1938. године купиле Краљевина Југославија и Румунија.¹⁰⁵ Осим њих, 1934. године су на острву Света Јелена изграђени павиљони Аустрије и Грчке, одвојено од поменутог изложбеног комплекса који се ширио око Павиљона Венеција.

За изградњу националног павиљона у Венецији требало је издвојити укупно 250.000,00 италијанских лира, што је у динарској противвредности износило 575.000,00 динара. Министарски савет Краљевине Југославије је одобрио кредит којим је ова сума исплаћена из неколико делова. Министар просвете је 12. 2. 1938. године министру финансија упутио следећи допис, којим је започет поступак одобрења кредита:

„Сваке друге године у пролеће одржавају се у Венецији чувене међународне уметничке изложбе, на којима учествују готово све европске државе и излажу се најбоља уметничка дела сваког народа. У

¹⁰⁴ Jan Andreas May, *nav. delo*, 120.

¹⁰⁵ Како се наводи у писму управе Бијенала у Венецији упућеном Марију Инделију, италијанском представнику у Београду 19. 1. 1938. Године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17): „Tale edificio dovrà sorgere nel recinto di S. Elena, ed andrà a completare, insieme con il padiglione che si sta già costruendo della Romania, il progetto di cinque padiglioni consecutivi quattro dei quali (Jugoslavia, Svizzera, Polonia e Romania) risulteranno di proporzioni identiche.“

У домаћој литератури је о архитектури Југословенског павиљона у Венецији писано у: Ljiljana Blagojević, „Pavilion Jugoslavia“, *Milica Tomić: Project National Pavilion*, ed. Branimir Stojanović, Museum of Contemporary Art/Center for Contemporary Arts, Belgrade 2003, 31-35, ослањајући се на: Marco Mulazzani, *I Padiglioni della Biennale Venezia 1887-1993*, Electa, Milano 1998.

сагласности за Господином Претседником Министарског савета, част ми је известити Вас, Господине Министре, да ће ове године и наша држава учествовати на овим изложбама. Општина града Венеције уступила је свакој држави бесплатан терен за подизање националног павиљона, па је такав терен уступила и нама. Сада је потребно да на томе уступљеном терену подигнемо свој павиљон по плановима и предрачуна које су израдили тамошњи архитекти. Павиљон треба да буде готов до 1 јуна ове године, кад ће бити отварање целокупне изложбе. Стога ми је част замолити Вас да обезбедите кредит у износу од 250.000.- италијанских лира за подизање нашег павиљона, а на терет наших потраживања из Италије. Част ми је замолити Вас, Господине Министре, да изволите по овом питању донети хитно решење, да би се могло, с обзиром на кратко време које нас дели од отварања ове изложбе, одмах приступити подизању нашег павиљона, који ће се подићи у италијанској режији.¹⁰⁶

Сагласивши се са овим захтевом, Министарски савет Краљевине Југославије је 16. фебруара 1938. године одобрио први ванредни кредит у износу од 200.000,00 динара који је исплаћен 20. маја 1938. године.¹⁰⁷ Другу рату кредита од 225.000,00 динара Министарски савет је одобрио 4. маја 1938. године, а његова је исплата извршена 23. јула 1938. године.¹⁰⁸ Последња, трећа рата за подизање националног павиљона у износу од 150.000,00 динара је одобрена 10. маја 1938. године, те исплаћена Бијеналу у Венецији 14. јуна 1938. године.¹⁰⁹ Изградња павиљона је завршена крајем априла 1938. године.¹¹⁰

¹⁰⁶ Из досписа министра просвете број 5342 упућеном министру финансија 12. 2. 1938. године (АЈ-66-381-618).

¹⁰⁷ Први ванредни кредит од 200.000,00 динара је одобрен решењем Министарског савета КЈ број 1873/VII од 16. 2. 1938. године МСБр.116 и исплаћен 20. 5. 1938. године, према обавештењу број 13627 шефа рачуноводства Општем одељењу Министарства просвете од 20. 5. 1938. године (АЈ-66-381-618).

¹⁰⁸ Други део кредита од 225.000,00 динара за подизање Југословенског павиљона у Венецији је одобрен према решењу Министарског савета КЈ број 430 од 4. 5. 1938. године. Новац је на уплату прослеђен крајем јула 1938. године, како се наводи у допису председника главне контроле број 96618 од 23. 7. 1938. године, а према ранијем решењу министра просвете број 17991 од 19. 5. 1938. године (АЈ-66-381-618).

¹⁰⁹ Одлуку о исплати треће рате кредита за подизање павиљона у износу од 150.000,00 динара је донело Министарство просвете, број 21424 од 9. 6. 1938. године, на терет кредита одобреног решењем Министарства финансија број 55.987/II/38 из партије 1074 буџета за 1938/39. Ова је рата исплаћена администрацији Бијенала у Венецији 14. 6. 1938. године (АЈ-66-381-618). Трећа рата је исплаћена са знатним закашњењем и након инсистирања Министарства просвете, што је



Слика 3: Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији, изглед фронталне фасаде, 1938. година (извор: Архив Народног музеја у Београду).

2.3. Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године: оквири изложбене концепције

У оквирима XXI и XXII Бијенала у Венецији Краљевина Југославија је наступила у новоизграђеном националном павиљону и у оба је наврата представила колективне изложбе шест уметника. За комесар ових изложбених наступа је био постављен Милан Кашанин, директор Музеја кнеза Павла. У Југословенском павиљону су 1938. године били представљени радови следећих уметника: Љубе Бабића, Владимира Бецића, Петра Добровића, Матије Јаме, Мила Милуновића и Томе Росандића, док су за наредно Бијенале 1940. године били одабрани Франо Кршинић, Предраг Милосављевић, Бранко Поповић, Максим Седеј, Марино Тартаља и Миливој Узелац. Југословенска учешћа на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године ће због сродности у контексту остварења репрезентацијског модела југословенске модерне уметности бити посматрана и анализирана заједно.

Формат групне изложбе у Југословенском павиљону, који се пре свега односио на начин одабира уметника, је био условљен неколицином фактора.

евидентно из дописа број 16781 од 10. 5. 1938. године (АЈ-66-583-960) који је ово министарство упутило надлежном рачуноводству, а у коме се наводи:

„Наша држава дала је сагласност за подизање нашег уметничког павиљона у Венецији, за који је венецијанска општина поклонила земљиште, а који се изграђује у режији италијанске државе и стаје 250.000.- итал.лира. Према овоме, наша држава је у обавези и ова се сума мора исплатити, што у динарима по данашњем курсу, износи 575.000.-

Министарство просвете је у два маха тражило ванредан кредит, наглашавајући да се ова сума мора исплатити. Први пут под I бр. 5342/38 по коме је одобрено 200.000 динара, и други пут по I бр. 13622/38 по коме је, према телефонском извештају из Буџетског одељења, одобрено 225.000.- У свему је дакле одобрено 425.000.- за наш павиљон у Венецији.

Како је потребно, према курсу, тражити још 150000.-динара за ову сврху, моли се Рачуноводство да још данас, по наређењу господина Министра просвете, спреми захтев Господину Министру финансија за одобрење ванредног кредита од 150.000.- из буџетских резервних кредита за наведену потребу.

Врло је хитно!“

Истог дана је и министар просвете упутео писмо сличног садржаја министру финансија (допис број 12665 од 10. 5. 1938. године, АЈ-66-583-960).

¹¹⁰ У писму које је Дирекција Бијенала у Венецији упутила Инделију 28. 4. 1938. године је саопштено да је Југословенски павиљон завршен и спреман да прими уметничке радове (ASAC, *Padiglioni, atti 1897-1938*, кутија 17).

Препорука организатора Бијенала везана за међународну венецијанску изложбу 1938. године била је да се број излагача у националним павиљонима ограничи тако да сваком уметнику припада, ако не посебна просторија у изложбеном павиљону, онда један зид за излагање радова, о чему је био обавештен и Кашанин.¹¹¹ Приликом раније поменутог сусрета Волпија и Кашанина у Београду током јануара 1938. године, председник Бијенала је комесару југословенске изложбе, након увида у колекцију модерне уметности Музеја кнеза Павла, саветовао да у Венецији наступи са селекцијом од четири или пет уметника уз представљање опуса вајара Томе Росандића због сродности његовог скулпторског опуса са Мештровићем.¹¹² Мештровићева популарност у италијанским уметничким круговима присутна је од његовог тријумфалног учешћа у Павиљону Краљевине Србије на Светској изложби у Риму 1911. године (када добија главну награду за скулптуру), као и већ поменутог запаженог самосталног излагања на Бијеналу у Венецији 1914. године, док је Росандићев вајарски опус био посебно запажен приликом *Изложбе југословенских уметника* у Риму претходне године, о чему је током јула 1937. године вођена преписка између Карла Галија (Carlo Galli), италијанског дипломатског представника у Београду у периоду 1928-1934. године, и генералног секретара Бијенала, вајара Антониа Мараинија. У Галијевом писму Мараинију Росандић је, уз Мештровића и Палавичинија, издвојен као „најаутентичнији“ и „најспонтанији“ вајар са југословенске изложбе у Риму, при чему је у позитивном смислу наглашено његово уметничко формирање у Венецији, где је у једној радионици учио клесарску вештину. Три вајара су издвојени као најбољи примери југословенске уметности због блискости са италијанском вајарском школом, односно привржености „јадранском карактеру“ и „латинској култури“, како је то

¹¹¹ Препоруку о ограниченом броју учесника Кашанину је из управе Бијенала послата 22. 1. 1938. године (копија писма се чува у ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17).

¹¹² О овоме Волпи записује: „[...] È stato anzi designato quale commissario del Governo jugoslavo il Dott. Milan Kasanin, Direttore del Museo Principe Paolo ed assieme al Prof. Barbantini abbiamo fatto un sopralluogo al Museo stesso che contiene opere di artisti attuali jugoslavi e concretata la venuta a Venezia, colla presentazione di 4 o 5 artisti comprendente una mostra personale dello scultore Rosandic, tipico artista paragonabile a Mestrovic.“, према: *Pro memoria (F.to Volpi)*, 5. 1. 1938. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17).

артикулисао Гали.¹¹³ Поред тога, из писма се сазнаје и да је Росандић раније писао Галију распитујући се о могућности да буде позван да излаже у оквирима Бијенала, што је Мараини подржао, сагласивши се са Галијевим одушевљењем Росандићевим опусом.¹¹⁴ Имајући у виду наведену преписку, могуће је да је Волпи на основу Галијевих и Мараинијевих сугестија код Кашанина инсистирао да Росандић буде укључен у југословенску селекцију на Бијеналу 1938. године. Са друге стране, Росандић је у овом периоду имао већ успешну интернационалну каријеру, заузимајући истакнуто место у оквирима осталих изложби југословенских уметника у иностранству, попут значајног места које му је поверено у Југословенском павиљону на Светској изложби у Паризу 1937. године, када је његова скулптура *Борац* постављена на фасаду павиљона.¹¹⁵ О рецепцији Росандићевог опуса на домаћој и интернационалној сцени писао је и Кашанин, што помаже разумевању позиције овог скулптора у контексту наступа на југословенској изложби у Венецији 1938. године:

„Постепено долазећи до потпуног скулпторског израза, Росандић је долазио постепено и до имена и до славе. Увек цењен, никад није био прецењиван. Сматрали су га спрва за Мештровићевог помоћника, а потом

¹¹³ У Галијевом писму Мараинију од 20. 7. 1937. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17) се наводи: „Ella sa, e poi lo ha potuto vedere nella recente esposizione a Roma, che la Jugoslavia ha prodotto soprattutto scultori e che i tre maggiori Mestrovic, Rosandic e Pallavicini sono adriatici tutti e tre e tutti e tre imbevuti di latinità. Il primo pur ossessionato da Michelangelo svela però suo malgrado una rozzezza barbarica che per altro non è senza impressionante grandiosità, il terzo-italo-jugoslavo è il più debole del terzetto, ma non manca di armonica e delicata modellazione. Il più originale e più spontaneo è Rosandic, il quale è proprio artisticamente figlio dell'arte nostra e devoto veneziano dove in una bottega di marmista imparò lo scalpello che poi ha esercitato prevalentemente sul legno. Egli mi ha scritto: sarebbe ambizioso di essere invitato alla biennale prossima. Ha ora una sua collezione a Parigi. La ha vista? Mi dica, sinceramente e francamente che ne pensa, se l cosa Le sembra possibile.“

Тома Росандић је у Венецији боравио две године, од 1904. до 1906. године, где је радио на рестаурацији декоративне пластике на Сансовинској Лођи (*Loggia Sansovinno*) и истовремено посећивао једну приватну уметничку школу. Више код: Радмила Антић, *Тома Росандић*, Музеј града Београда, Београд 1963, 4.

¹¹⁴ Мараини одговара Галију у писму од 24. 7. 1937. године (ASAC, *Padiglioni*, atti 1897-1938, кутија 17): „Con molto piacere ho ricevuta la Sua cortese lettera del 20 corr. ove mi segnala i maggiori artisti jugoslavi e particolarmente il Rosandic che francamente apprezzo molto anche io. Mi preme pertanto informarLa che proprio in questi giorni la Biennale sta trattando con il Governo Jugoslavo per l'erezione a Venezia di un Padiglione di sua proprietà. Se la cosa potrà concretarsi sarà facile al Rosandic poter mostrare le sue opere alla Biennale, altrimenti non mi sarà difficile studiare altro modo per favorire il desiderio del valente artista.“

¹¹⁵ О Југословенском павиљону на Светској изложби у Паризу 1937. године више у: Александар Игњатовић, „Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године“, *Годишњак за друштвену историју*, број 2-3, 2004, 65-83.

и следбеника, и помиљали их увек заједно. Неке сличности је између њих заиста било, али више због истих узора и околино не због природе. [...] Тома Росандић није имао Мештровићев темперамент, али је имао нешто друго: топлину осећања. Ни продоран ни насилан, није се умео наметнути; али је знао чврсто држати. Из године се у годину појављујући код нас и на страни, успео је да изађе пред хиљаде посматрача и да уђе у десетине наших и европских музеја и приватних колекција. У иностранству има преко педесет његових скулптура – у Венецији, Бечу, Лондону, Белфасту, Единбургу, Бриселу, Амстердаму, Ротердаму, Фиренци, Паризу; у Југославији има их до три стотине...“¹¹⁶

Кашанинов избор уметничких позиција на првом званичном југословенском представљању у Венецији је у административном смислу, осим уважавања регулатива Бијенала и италијанског предлога у вези са Росандићем, вођен новоуспостављеним принципом селекције уметника који је договорен на државном нивоу. На седници Уметничког одсека Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу 26. марта 1938. године је као модел за учешће уметника који Југославију представљају на Бијеналу у Венецији прихваћена „razmjera 2:2:1, što se tiče broja izlagača iz beogradskoga, zagrebačkoga i ljubljanskoga kruga“.¹¹⁷ Модел према коме се врши селекција југословенских уметника за

¹¹⁶ Милан Кашанин, „Тома Росандић“, *Сусрети и писма*, Матица српска, Нови Сад 1974, 195-196.

¹¹⁷ Одлука о оваквом излагачком моделу је Кашанину саопштена у допису Алберта Базале, председника Југословенске академије знаности и умјетности, од 2. 4. 1938. године (Архив Народног музеја у Београду (у наставку АНМ, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. година – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта*):

„Prema zaključku III. sjednice umjetničkoga razreda od 26. ožujka, a uzetom na znanje u skupnoj sjednici od 1. travnja o.g., imam čast na Vaše cijenjeno pismo od 14-III-o.g. saopćiti Vam ovo:

1. Umjetnički razred saglasio se sa razmjerom 2:2:1, što se tiče broja izlagača iz beogradskoga, zagrebačkoga i ljubljanskoga kruga i izrazio želju, da pri njemu svakako ostane.
2. Umjetnički razred predlaže kao izlagače na izložbi u Veneciji za ovu godinu Vladimira Becića i Ljubu Babića.
3. Predloženi izlagači stavit će Vam predlog o svojim radovima s molbom, da se po dogovoru s njima utvrdi broj i izbor objekata za izložbu, a o samom aranžmanu izložbe odavde predložene dvojice slikara umjetnički je razred izrazio želju, da se izvolite staviti u sporazum s ravnateljem galerije drom. Arturom Schneiderom, koji je spreman u svemu Vam biti na ruku.

наступ на међународним изложбама је успостављен једино за потребе наступа на Бијеналу у Венецији. Пре успостављања оваквог модела, начин селекције уметника је био највећим делом несистематичан и променљив од изложбе до изложбе, што је кулминирало бојкотом југословенског учешћа на Светској изложби у Паризу 1937. године који је изразио велики број хрватских и словеначких уметника.¹¹⁸ На основу договорене размере о селекцији уметника Кашанин је предлагао уметнике из Београда, док су уметнике из Загреба и Љубљане бирали представници ових уметничких центара.¹¹⁹ Селекцију радова за излагање на Бијеналу су чинили уметници уз консултацију са Кашанином.¹²⁰

Uvjeren sam, da će na taj način izložba u Veneciji odgovarati željama zagrebačkoga kruga, pa zahvaljujući Vam na susretljivosti želim najbolji uspjeh.“

¹¹⁸ О бојкоту уметника поводом југословенског учешћа на Светској изложби у Паризу 1937. године видети: Ljiljana Stojanović, *Jugoslovenski paviljon Pariz 1937*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987.

До одлуке од моделу селекције 2:2:1 долази компромисно, након компликација које су уследиле у вези са Кашаниновом првобитном, самостално одређеном селекцијом уметника, о чему пише Предрагу Милосављевићу (Кашанинова писма Милосављевићу 31. 1. 1938. године; 28. 2. 1938. године; 21. 6. 1938. године; АНМ, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. Године – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта*). Кашанинова првобитна селекција је укључивала уметнике везане за београдску средину: Тому Росандића, Мила Милуновића, Петра Добровића, Марка Челебоновића и Предрага Милосављевића. Како је овај избор био оспорен јер, како Кашанин наводи: „Са изложбом у Венецији већ су се појавиле мале компликације, јер један неће да излаже са оним другим, а онај други неће са оним првим или трећим, итд.“ (из писма Милосављевићу од 28. 2. 1938. године), касније додајући: „Много ствари су ишле друкчије него што сам мислио, па је тако и наша екипа у Венецији састављена са много муке и не онако како сам првобитно замишљао. Тешим се што се у Венецију иде сваке друге године; надам се да ће друга екипа више одговарати мојим личним симпатијама и да компромис неће морати бити тако велик као што је био ове године.“ (из писма Милосављевићу од 21. 6. 1938. године).

¹¹⁹ О начину примене договореног југословенског модела 2:2:1 се сазнаје из Кашаниновог писма председнику ЈАЗУ-а и Уметничком одсеку ЈАЗУ-а од 15. 3. 1938. године (АНМ, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. година – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта*).

¹²⁰ О оваквом начину одабира радова за излагање сазнаје се из кореспонденције вођене између Кашанина и уметника поводом организације изложбе у Венецији: писмо Матије Јаме упућено Кашанину 4. 4. 1938. године, Кашаниново одговор Јами од 8. 4. 1938. године, писмо Љубе Бабића упућено Кашанину 4. 4. 1938. године, Кашанинов одговор Љуби Бабићу од 8. 4. 1938. године, Кашаниновог писма Владимиру Бецићу 14. 4. 1938. године (АНМ, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. године – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта*).

За реализацију изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији 1938. године су одобрена два ванредна кредита: први у износу од 125.000,00 динара 19. 4. 1938. године, а други у вредности од 50.000,00 динара од 11. 5. 1938. године. Одлуком министра просвете број 18.021 од 9. 6. 1938. године је одобрен кредит од 100.000,00 динара за материјалне издатке у вези са изложбом у Југословенском павиљону (АЈ-66-381-618). За трошкове пута и боравка у Венецији уметницима, који су учествовали на југословенској изложби, је према одлуци Министра просвете

У оквирима овако регулисаног изложбеног формата Кашанинова селекција за Бијенале 1938. године је за циљ имала да кроз индивидуалне уметничке позиције понуди увид у „снажни уметнички развој југословенске нације у претходних двадесет година“.¹²¹ Наглашавајући да се кроз ограничени број уметника представљених у националном павиљону рефлектује само партикуларна слика југословенске модерне уметности, Кашанин је истакао да је „приказ континуитета“ савремене уметности у Југославији био принцип којим је вођен приликом селекције уметника. Идеју о развоју уметности он је репрезентовао приказивањем три сликарске генерације у Југословенском павиљону: Матије Јаме као представника импресионизма који је „око 1900. године створио препород у југословенској уметности“; Владимира Бецића и Љубе Бабића као представника послератне уметничке генерације која је радикално трансформисала југословенско сликарство раскинувши са импресионизмом како би се посветила истраживањима колористичких проблема; те Петра Добровића и Мила Милуновића као уметнике „снажних сликарских гестова“ (Добровић) и „префињене колористичке сензитивности“ (Милуновић).¹²² Поред тога, Кашанин је наглашавао значај представљених уметника за развој актуелних тенденција у сликарству у Југославији: важност Јаминих импресионистичких дела за сликаре интимизма и снажан утицај који су Добровић и Милуновић извршили на (нај)млађу генерацију југословенских уметника.¹²³ Пратећи овакву концепцију, и изложбена поставка у Југословенском павиљону је била организована према

I. бр. 17338 од 16. 5. 1938. године исплаћено укупно 25.000,00 динара (Росандићу, Милуновићу и Добровићу по 4.500,00 динара, Бабићу и Бецићу по 4.000,00 динара, Јами 4.000,00 динара, АЈ-66-381-618).

¹²¹ У каталогу Бијенала на италијанском језику је наведено: „Il Commissario jugoslavo è convinto che ognuno di questi artisti rappresenta una spiccata individualità, ma aggiunge che, tutti insieme, mediante le loro opere esposte, essi offrono soltanto un'immagine parziale del potente sviluppo artistico raggiunto dalla nazione jugoslava negli ultimi venti anni.“, у: Milan Kašanin, „Padiglione della Jugoslavia“, *Catalogo - XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938 - XVI*, terza definitiva edizione, Venezia 1938, 290.

¹²² Milan Kašanin, *nav. delo*, 291.

На изложби је представљено укупно 61 дела, од тога 8 слика Љубе Бабића, 9 слика Владимира Бецића, 9 слика Петра Добровића, 7 слика Матије Јаме, 10 радова Мила Милуновића (7 слика, један пастел и два цртежа), 18 скулптура Томе Росандића. Поред ових, из почасти су, а према правилима Бијенала, били приказани портрети владара: биста престолонаследника Петра II Карађорђевића Сретена Стојановића и биста кнеза намесника Павла Карађорђевића Ивана Мештровића. Списак изложених радова је наведен у каталогу: Milan Kašanin, *nav. delo*, 292-294.

¹²³ Isto.

хорнолошко-стилском следу – од Јаме до Милуновића, следећи комесарову идеју о репрезентацији развоја уметности од импресионизма почетком века до актуелних тенденција на сцени четврте деценије двадесетог века.¹²⁴ Скулпторски рад Томе Росандића је, у сагласју са разумевањем његовог опуса из италијанске перспективе, представљен као „медитерански тип према природи и формирању [...] који успева бити модеран поштујући традицију и чувати индивидуалност следећи велике мајсторе из прошлости“.¹²⁵ Његова сродност са Мештровићем је такође наглашена у Кашаниновом тексту за каталог венецијанске изложбе. Сви уметници који су Југославију представљали на Бијеналу 1938. године су, осим етаблираних места на уметничкој сцени у земљи и успешне излагачке праксе, заузимали истакнуте позиције у професионалним круговима, што је наглашено и у тексту о југословенској изложби у каталогу Бијенала. Док је Матија Јама био веома уважени сликар коме је у исто време приређена велика ретроспективна изложба у Јакопичевом павиљону у Љубљани, Тома Росандић је био ректор Уметничке академије у Београду, Добровић и Милуновић су били професори на истој академији, а Бецић и Бабић су били професори на загребачкој Уметничкој академији.

Југословенска изложба је на Бијеналу остварила значајан успех у тржишном погледу, што је било последица специфичног контекста политичког зближавања Италије и Југославије у овом периоду. Италијанске институције су откупиле следећа дела југословенских уметника: *Аутопортрет* Томе Росандића (откуп италијанског Министарства спољних послова за Галерију Уфици у Фиренци), *Рибарске куће* Владимира Бецића (откуп Фашистичког савеза индустријалаца); *Пролеће* Љубе Бабића (откуп Министарства за народну културу), *Зима* Љубе Бабића и *Портрет* Петра Добровића (откупи Министарства

¹²⁴ Како Иван Здравковић, Кашанинов сарадник у организацији изложбе у Венецији, наводи: „По избору сликара и скулптора види се да је наш комеар хтео, – зато што први пут учествујемо, – да прикаже развој нашег сликарства од времена стварања импресионизма до данашњег најновијег схватања сликарства. У циљу добијања те претставе у павиљону је начињен такав распоред, да ред слика почиње са Јамом, као најстаријим, а завршава се са Милуновићем, најмлађим.“, у: И. З., „XXI Међународна уметничка изложба у Венецији“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 9, јун 1938, 286.

¹²⁵ „Tipo mediterraneo per natura e per formazione, cultore delle forme belle e dell'arte nobile, Rosandic riuscì ad essere moderno pur rispettando la tradizione, serbando la propria individualità e rimanendo seguace dei grandi maestri del passato.“, у: Milan Kašanin, *nav. delo*, 290.



Слика 4: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXI Бијеналу у Венецији 1938. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

националног образовања за Међународну галерију модерне уметности у Венецији). Овим је по броју продатих радова била пета од осамнаест држава које су на Бијеналу учествовале.¹²⁶ Реципроцитет је остварен и са југословенске стране будући да је председник владе Милан Стојадиновић за Музеј кнеза Павла купио неколико дела италијанских уметника изложених на Бијеналу.¹²⁷

Одржавање XXII Бијенала у Венецији 1940. године је протекло у знатно другачијој политичкој атмосфери од претходне изложбе, одвијајући се у сенци Другог светског рата који је захватио европски континент. Мада су челници Бијенала покушавали да нагласе неутрални карактер ове изложбе, интензивно зближавање Италије и Немачке на политичком плану је оставило снажног утицаја на уметничка догађања на Бијеналу.¹²⁸ Непосредно пред отварање изложбе од учешћа су одустале Француска, Велика Британија и Данска, док су изложбе у националним павиљонима одржале Белгија, Немачка, Грчка, Холандија, Југославија, Румунија, Шпанија, Швајцарска, Мађарска и Сједињене Америчке Државе, чија је изложба затворена превремено, 10. јуна 1940. године, због италијанске објаве рата Француској и Великој Британији.¹²⁹ Француска и британска изложба нису, међутим, биле отказане због политичких разлога, већ због тога што су приватни колекционари, чија су дела позајмљена за потребе ових изложби, тражили повраћај дела због новонастале ратне ситуације у Европи.¹³⁰

¹²⁶ О успеху југословенске изложбе на Бијеналу у Венецији у погледу продаје радова пренета је информација у рубрици *Вести, Уметнички преглед*, год. 1, број 12, новембар 1938, 383.

¹²⁷ О откупу дела југословенских уметника сазнаје се из неколико докумената: писма А. Мараинија упућеног М. Кашанину 18. 6. 1938. године и дописа Р. Петровића, генералног конзула југословенског дипломатског представника у Трсту, дирекцији Бијенала у Венецији од 2. 8. 1938. године (*ASAC, Padiglioni, atti 1897-1938, Opere vendute nei Padiglioni stranieri*, кутија 20). Документација о овоме чува се делом и у Архиву Народног музеја у Београду, а односи се на писмо А. Мараинија упућено М. Кашанину од 7. 8. 1938. године у коме је приложен списак продатих радова са називима институција које су их откупиле и вредностима радова у италијанским лирама (АНМ, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. године – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта*).

¹²⁸ Jan Andreas May, *nav. delo*, 195.

¹²⁹ Giuliana Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, II Poligrafo, Padova 2001, 32.

¹³⁰ Комесари Франсуцког и Британског павиљона о овоме су обавестили Мараинија, о чему је детаљно писано код: Giuliana Tomasella, *nav. delo*, 54-55.

Управа Бијенала је неколико пута током 1939. и почетком 1940. године послала званични позив Краљевини Југославији за учешће.¹³¹ Званичној потврди о југословенском учешћу на овом Бијеналу је претходио Кашанинов допис Министарству просвете из марта 1940. године у коме се наводи:

„Претпрошле, 1938 године, наша држава је узела први пут учешћа на Међународној уметничкој изложби ”Биенале” у Венецији. Том приликом је саграђен и свечано отворен наш национални павиљон, у коме је излагало шест наших вајара и сликара (Росандић, Бабић, Бецић, Добровић, Милуновић и Јама). Наша изложба је имала знатног успеха, који се показао и у повољном мишљењу међународне уметничке критике и у лепом броју откупљених дела. Сходно правилнику о организовању ”Биенале”, за комесара нашег павиљона био је постављен од стране Министарства Просвете г.Д-р Милан Кашанин, директор Музеја Кнеза Павла, а за секретара-режисера г.арх. Иван Здравковић, помоћник конзерватора Музеја Кнеза Павла.

Ове године, од 18 маја до 20 октобра, опет се приређује међународна уметничка изложба у Венецији. Досад су пријавили своје учешће сви народи у Европу, па чак и они који су сада у рату. Налазим да и наша држава треба да испуни своју моралну обавезу и да се и ове године појави са одабраним уметничким делима у Венецији на поменутој изложби.“¹³²

Убрзо након овог дописа Кашанин је постављен за комесара Југословенског павиљона у Венецији,¹³³ а званичну потврду о југословенском учешћу је послао Дирекцији Бијенала 21. марта 1940. године.¹³⁴

¹³¹ Због нестабилне политичке ситуације Бијенале је имало проблема у комуникацији са већином земаља чије су званичне потврде о учешћу на Међународној изложби 1940. године долазиле са закашњењем. Опширније код: Giuliana Tomasella, *nav. delo*, 52.

¹³² Из Кашаниновог дописа, у име Комесаријата за међународну уметничку изложбу Biennale у Венецији, упућеном Општем одељењу Министарства просвете, бр. 12 од 12. 3. 1940. године (АЈ-66-381-618).

¹³³ Према решењу министра просвете I бр.10201 од 8. 4. 1940. године (АЈ-66-381-618) Кашанин је постављен на место комесара. Министар просвете је 10. 5. 1940. године донео одлуку да се одобри кредит од 100.000,00 динара за организацију југословенског учешћа на Бијеналу у Венецији. Нису одобрени додатни трошкови за пут и боравак уметника на Бијеналу у Венецији (одлука Министра финансија од 4. 6. 1940. године бр. 4332-VII на Кашанинов захтев од 11. 5. 1940. године, АЈ-66-381-618).

Надовезујући се на концепцију изложбе и начин селекције уметника у Југословенском павиљону из 1938. године, за наредну, XXII Међународну изложбу уметности у Венецији, је поштован формат излагања пет сликара и један вајар из три уметничка центра Краљевине Југославије.¹³⁵ Ослањајући се на изложбени наратив започет на претходном Бијеналу, Кашанин је југословенску селекцију отворио сликарством Бранка Поповића, истичући његов пионирски значај за развој новог правца у југословенској уметности током прве деценије двадесетог века који је одступио од академизма и импресионизма и који је изграђен на темељном познавању уметности италијанских мајстора и модерне франсуцке школе.¹³⁶ Сликаре Марина Тартаљу и Миливоја Узелца издвојио је као веома значајне и у стилском смислу међусобно различите представнике послератне југословенске уметности, док је Предрага Милосављевића и Максима Седеја – припаднике најмлађе генерације уметника у Југославији – представио као „наду за будућност“ југословенске савремене уметности који су остварили велике успехе захваљујући претходним генерацијама уметника које су утрле пут успешном развоју уметности у земљи.¹³⁷ Вајар Франо Кршинић је одабран да репрезентује успех југословенске скулпторске генерације која следи Мештровића и Росандића и тиме нагласи остварење континуитета ове линије југословенске модерне уметности.¹³⁸ Кашанинова концепција југословенске изложбе представљене 1940. године у Венецији кореспондира са оном коју је приказао у

¹³⁴ Писмо Милана Кашанина Дирекцији Бијенала у Венецији од 21. 3. 1940. године (ASAC, *Paesi, Jugoslavia*, 1940, kutija 20).

¹³⁵ На изложби је представљено укупно 59 дела: 8 слика Предрага Милосављевића, 11 слика Бранка Поповића, 8 слика Максима Седеја, 10 слика Марина Тартаље, 10 слика Миливоја Узелца и 10 скулптура Франа Кршинића. Попис радова је објављен у централном каталогу Бијенала: *Catalogo - XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940 - XVIII, secondo edizione, Venezia 1940*, 268-271.

¹³⁶ Упореди са Кашаниновим текстом из каталога изложбе: „Dopo gli inizi del nuovo indirizzo, verificatosi nell'arte jugoslava, nel primo decennio del secolo, quando furono abbandonate le tradizioni non soltanto accademiche ma anche impressionistiche, Popovic diede al gruppo dei pittori belgradesi un orientamento completamente nuovo, fondato su una profonda conoscenza dei grandi maestri italiani e della scuola moderna francese.“, у: Milan Kašanin, „Padiglione della Jugoslavia“, *Catalogo - XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940 - XVIII, secondo edizione, Venezia 1940*, 266.

¹³⁷ О Милосављевићу и Седеју Кашанин пише: „Il primo a Belgrado, il secondo a Lubiana, essi non rappresentano soltanto una speranza per l'avvenire, avendo ottenuto oramai, fin dall'inizio splendidi successi. Grazie agli sforzi ed ai risultati delle generazioni antecedenti, essi non hanno mai errato, ma trovarono subito la loro strada, sulla quale ben presto diedero prove di maturità e di originalità.“, у: Milan Kašanin, *nav. delo*, 267.

¹³⁸ Milan Kašanin, *nav. delo*, 268.



Слика 5: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXII Бијеналу у Венецији 1940. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 6: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXII Бијеналу у Венецији 1940. године (извор: Архив Народног музеја у Београду).

оквиру претходног Бијенала и заснива се на хронолошком следу истакнутих представника три уметничке генерације у Југославији са циљем да сумира развој модерне уметности линераном генезом морфолошко-стилских карактеристика на примеру сликарства, истовремено истичући индивидуалне карактеристике појединачних уметника у процесу датог уметничког прогреса. Као и приликом избора уметника за претходни наступ на Бијеналу, и за овогодишњи су позвани проминентни актери уметничког живота у Југославији: Марино Тартаља и Франо Кршинић су били професори на загребачкој Уметничкој академији, Бранко Поповић је био професор Техничког факултета у Београду и истакнути ликовни критичар, Миливој Узелац је био аутор великог броја радова изведених у ентеријерима југословенских јавних институција и уз то веома цењен у домаћим уметничким круговима због успешне каријере у Паризу.

За разлику од тржишног успеха од пре две године, 1940. године није било откупљених радова у Југословенском павиљону. У окружењу смањеног броја изложби у националним павиљонима на Бијеналу којем су доминирали изричити политички гестови артикулисани кроз поставке у павиљонима Немачке и Шпаније, југословенска селекција је била видљиво мање запажена него раније. У приказу изложбе Бијенала Кашанин о изложби у Немачком павиљону пише на следећи начин:

„Немачки сликари су доследно спровели потпуно одвајање од сваког оног схватања уметности које је раширило по Европи модерно француско сликарство: они се или враћају Лајблу, Томи, Валдмилеру и Каспару Фридригу, или обнављају традицију Дирера и Холбајна. Скулптори се враћају класицистима с почетка XIX века и улажу свој главни напор у обнову декоративне монументалне пластике и израду портрета. И једни и други се подређују захтевима и потребама државе, друштва, народа, глорификујући снагу и здравље, живот на селу, рад у пољу, активне и славне личности. Они не гледају композицију него мотив, и није им важна боја, него цртеж.“¹³⁹

¹³⁹ Милан Кашанин, „XXII Биенална изложба у Венецији“, *Уметнички преглед*, год. III, број 6-7, јун-јул 1940, 222.

Приказ изложбе, у коме највећу пажњу посвећује изложбама у павиљонима Немачке, Италије и Шпаније, Кашанин завршава отвореним питањем о томе како међу оваквим уметничким језицима иностраном посматрачу могу изгледати југословенски излагачи и њихов допринос савременој уметности у Европи.¹⁴⁰ Модернистичка логика развоја рецентне уметности у Југославији, коју је тежио да демонстрира кроз изложбену селекцију, није кореспондирала са изражено политизованом афмосфером Бијенала 1940. године.

2.4. Модел репрезентације југословенске модерне уметности на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године

Репрезентацијски модел југословенске модерне уметности, који је у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године креирао и представио комесар Милан Кашанин, проистиче из модернистичког наратива о прогресивној еманципацији уметничког језика у формално-морфолошком смислу која је заснована на динамици смене генерација уметника. Овакво схватање развоја модерне уметности се ослања на француско искуство модерности које је Кашанину било блиско и којим се водио приликом историзације југословенске модерне уметности у оквирима свога деловања у Музеју кнеза Павла – пре свега приликом контекстуализације сталне поставке модерне уметности у овом музеју која је публикована у монографији *Музеј кнеза Павла: Модерна уметност* (1938. године), а затим и у француском издању, првом синтетичком прегледу историје

У Немачком павиљону је 1940. године комесар Адолф Циглер (*Adolf Ziegler*), сликар и високи функционер Трећег Рајха који је три године раније организовао изложбу *Изопачена уметност* (*Die Ausstellung „Entartete Kunst“*) у Минхену, представио радове двадесет уметника који су промовисали вредности политике немачког националсоцијализма, попут сликара Рудолфа Хермана Ајзенменгера (*Rudolf Herman Eisenmenger*), Паула Плоткеа (*Paul Plontke*), Ханса Шмица Виденбрика (*Hans Schmitz-Wiedenbrück*) и скулптора Арна Брекера (*Arno Breker*) који добија главну награду за скулптуру на овој изложби. Изложба у Немачком павиљону ове године, као и претходна из 1938. године, су биле директно пропагандно средство нацистичке Немачке. О овоме више код: Christoph Becker, „Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895-1942“, *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007*, ur. Ursula Zeller, Institut für Auslandsbeziehungen/DuMont, Köln 2007, 84-86.

¹⁴⁰ Милан Кашанин, *нав. дело*, 222.

уметности у Југославији *L'art yougoslave des origines a nos jours* (1939. године).¹⁴¹ Он у овим музејским публикацијама, као и у текстовима за каталог Бијенала у Венецији, појаву импресионизма око 1900. године (у раду Ивана Грохара, Ферда Весела, Рихарда Јакопича, Матеја Стернена, Матије Јаме, Надежде Петровић, Косте Миличевића, Милана Миловановића, Ристе Вукановића) препознаје као „преокет“ у југословенском новијем сликарству након кога уметници под утицајем Сезана и Ван Гога у годинама уочи Првог светског рата доносе „ново, сложеније и строжије схватање сликарства“ (Бранко Поповић, Петар Добровић, Владимир Бецић, Љубо Бабић) и стварају базу за нову уметничку епоху која се развија након 1918. године, када на сцену ступа велики број талентованих уметника који „сликарство доводе то високог нивоа који се не може поредити ни са једним претходним периодом“ (представници ове епохе су Мило Милуновић, Сава Шумановић, Јован Бијелић, Миливој Узелац, Марино Тартаља, Зора Петровић, Милан Коњовић, Иван Радовић, Јурај Планчић, те најмлађи уметници Предраг Милосављевић, Марко Челебоновић, Иван Табаковић, Петар Лубарда, Недељко Гвозденовић).¹⁴² Раздвајајући сликарство и скулптуру у овим прегледима, он истиче Ивана Мештровића и Тому Росандића као најзначајније вајаре који су дали основе савременој југословенској скулптури, истовремено учествујући у „херојском времену националног уједињења“, док се вајари млађе

¹⁴¹ Милан Кашанин, *Музеј кнеза Павла. Модерна уметност*, Музеј кнеза Павла, Београд 1938; Milan Kašanin, *L'art yougoslave des origines a nos jours*, Musée du Prince Paul, Beograd 1939.

О значају француског модерла модерности за Кашанина говори и његова професионална биографија: Милан Кашанин (1895-1981) је 1923. године дипломирао историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Паризу – Сорбони код професора Амила Мала и Ренеа Шнедера. Докторирао 1927. на Универзитету у Београду са тетмом *Бела црква Каранска*. Од 1924. године се активно бавио ликовном критиком вођен искуствима француских критичара окупљених око часописа *L'Art vivant*. Кустос Музеја савремене уметности у Београду постаје 1927. године, а већ наредне је унапређен за директора овог музеја. Директор Музеја кнеза Павла постаје по оснивању ове институције 1935. године. Његов рад на осавремењавању музеолошких стандарда и концепата је препознат као изузетно значајан у домаћој историографији, а посебно је допринео интернационализацији југословенске уметности, као и уметничке збирке Музеја кнеза Павла кроз професионалне контакте са директорима евопских музеја и међународно признатим историчарима уметности, попоут Бернарда Беренсона, Кенета Кларка, Фастона Пулена. Покренуо је часопис *Уметнички преглед* 1937. године, приредио монографију Музеја кнеза Павла (1938. године) која је изашла и у француском издању *L'Art Yougoslave des origines à nos jours* (1939. године). Детаљна биографија Милана Кашанина код: Гордана Станишић, „Један биографски поглед на дело Милана Кашанина“, *Зборник Народног музеја*, XVI/2, 7-11.

¹⁴² Милан Кашанин, *Музеј кнеза Павла. Модерна уметност*, Музеј кнеза Павла, Београд 1938, VII-VIII, Milan Kašanin, *L'art yougoslave des origines a nos jours*, Musée du Prince Paul, Beograd 1939, 58-64.

генерације (Петар Палавичини, Сретен Стојановић, Франо Кршинић, Ристо Стијовић) окрећу „чистој скулптури“ и „интимном осећају“, представљајући ново друштво мира и напретка за које су епске борбе и националне историје само сећања.¹⁴³ Посебно значајне закључке у вези за формирањем синтетичког модела развоја модерне уметности Кашанин износи у опширом тексту у каталогу *L'art yougoslave des origines a nos jours*, где импресионизам у југословенској средини види као истовремено револуционарну и националну уметност чије актере повезује заједничка борба за ослобођење и консеквентно уједињење у заједничку државу, наглашавајући да је, иако под формативним утицајем минхенских искустава, одлучујући утицај на импресионизам код југословенских уметника имао француски импресионизам, што потврђује Кашанинову везаност за француски културни и уметнички простор као модел према коме идентификује и формира разумевање модерности у уметности на југословенском простору.¹⁴⁴ Кроз однос са Паризом објашњава и уметничку ситуацију током двадесетих и тридесетих година, наводећи да уметници највише путују у Париз где не прихватају „последњу моду“, већ су везани са Сезана, Ван Гога, Матиса и Дерена, а интересују се и за старе европске мајсторе како би изучили основне проблеме слике.¹⁴⁵ Нагли развој уметности након 1918. године, који истиче као најважнији за сликарство, Кашанин ставља у везу и са политичко-друштвеним околностима, односно атмосфером мира и просперитета новоосноване југословенске државе

¹⁴³ Милан Кашанин, *Музеј кнеза Павла. Модерна уметност*, Музеј кнеза Павла, Београд 1938, VIII-IX; Milan Kašanin, *L'art yougoslave des origines a nos jours*, Musée du Prince Paul, Beograd 1939, 62-63.

¹⁴⁴ Кашанин, наиме, наводи да су импресионисти имали искренији национални осећај од академских сликара, што су показали у различитим тренуцима развоја кроз дубоку везаност за темљу и национални идеал јединства и слободе, као и учешћем у југословенским изложбама. Истовремено наглашава и да је француски импресионизам, који су уметници донели из Париза, а не из Минхена, био одлучујућ за конституисање импресионистичког језика код уметника попут Надежде Петровић и Милана Миловановића, Milan Kašanin, *L'art yougoslave des origines a nos jours*, Musée du Prince Paul, Beograd 1939, 58-60.

¹⁴⁵ Иако у највећој мери концентрисан на анализу значаја париског искуства за развој уметности у Југославији у међуратном периоду, Кашанин наводи да су активни и сликари које занима немачка савремена уметност и народна уметност, као што су Крсто Хегедушић, те браћа Тоне и Франце Краљ, али да је у последњим годинама (крајем тридесетих) у целој земљи приметно да се млади уметници противе индивидуализму и ларпурларитизму, прихватајући социјалне тенденције у сликарству, Milan Kašanin, *nav. delo*, 64.

Посебно интересантна је Кашанинова аргументација да кубизам и надреализам нису имали снажне одјеке у југословенском сликарству због тога што уметници нису били политички ангажовани нити привржени идејама екстремне левнице, Milan Kašanin, *nav. delo*, 63.

која је подстицала уметничку продукцију,¹⁴⁶ што, мада у противуречности са стварним стањем по питању државне подршке уметничком стваралаштву у Краљевини Југославији, упуђује на недвосмислену културно-политичку агенду коју Кашанин тежи да представи кроз интерпретацију савремене југословенске уметности као стратешког циља културне политике југословенске државе.

У Кашаниновим синтетичким прегледима модерне уметности у исто време је истицана хетерогеност као једна од главних карактеристика југословенске уметности, односно снажне индивидуалности појединачних уметничких позиција које су се развијале унутар ширег корпуса југословенске уметности, што он види као посебан квалитет уметничког развоја. Уметници су, према његовом читању, неговали и исказивали индивидуалне приступе проблематици сликарског или скулпторског језика, делујући у заједничким политичким, друштвеним и уметничким околностима и идеолошким оквирима који су везани за идеју о националном ослобођењу и југословенском уједињењу пре рата или представу о заједничкоом друштву просперитета након рата, као и у сталном дијалогу са уметношћу париске средине.¹⁴⁷ За разлику од потоњих истраживања која су под ширим окриљем идеје о југословенској модерној уметности изведена кроз посебне интерпретације локалних и националних оквира у којима су се одређени феномени развијали, унутар Кашанинове инвенције југословенске модерне уметности (коме припада и модел представљања на Бијеналу у Венецији) није било јасних дистинкција националног типа, већ је понуђен синтетизован историјско-уметнички наратив који је, у идеолошком смислу, близак тадашњој политичкој амбицији да унутар монолитне државне заједнице окупи различита

¹⁴⁶ *Isto*.

¹⁴⁷ У ширем контексту креирања наратива о развоју модерне уметности у југословенској средини овако конципиран Кашанинов приступ може се ставити у поређење са каснијим, детаљнијим историзацијама уметности прве половине двадесетог века које су изведене од шездесетих година кроз делатност Музеја савремене уметности у Београду и Миодрага Б. Протића, где се „инсистирало на формалној основи као носиоцу модернистичког исказа“ тако да је „успостављен интерпретативни модел који је питања модерности и модерног разматрао искључиво кроз ток прогресивних синтактичких и стилских елемената уметничког дела“, како наводи Симона Чупић. Иако инсистира на индивидуалности у смислу креирања јединственог приступа проблемима језика уметничког медија, Кашанин уметнички развој декодира и у оквирима (некритички посматраних) друштвено-политичких односа, што га разликује од потоњих историзација модерне уметности. За детаљну анализу интерпретацијских модела историзације модерне уметности у домаћој историографији видети: Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 11-18.

етничка, друштвена, историјска и културна искуства која би требало да конституишу југословенску савременост. Овакво синтетизовање југословенске уметности нераздвојиво је од Кашанинове делатности на позицији директора Музеја кнеза Павла и стратегија изложбене политике ове институције које су рефлектовале и реализовале идеје југословенства путем паралелно спровођених процеса „konstruisanja evropskog identiteta“ и „kohezije južnoslovenskih naroda u jednu kulturnu celinu“.¹⁴⁸

На концепт југословенства као главни оквир музеализације уметности у делатности Музеја кнеза Павла у науци је већ указано.¹⁴⁹ Европско усмерење је било једна од главних одредница карактера модерне југословенске уметности и културе који је реализован и истицан кроз музејске активности, бројне изложбе југословенске уметности у иностранству и гостовања иностраних изложби у Београду. На тај начин успостављена „univerzalistička paradigma jugoslovenskog identiteta“, како је препознаје Александар Игњатовић, је афирмисала став о југословенској уметности која „može da stane rame uz rame sa razvijenim kulturama zapada“,¹⁵⁰ што је у ситуацији када се то и директно реализује на Венецијанском бијеналу искоришћено да се изнова потврди присуство југословенске државе културним, а преко њих и у политичким сферама европске савремености. У окружењу национално схваћених репрезентација уметничких исказа на Бијеналу (уметност сваке државе у националном павиљону) била је назначена оријентација југословенске савремене уметности ка западно-европском уметничком простору и њеним вредностима.

Синтетички модел југословенске уметности који је представљен на изложбама у Павиљону Југославије у Венецији треба посматрати и спрам ширег контекста репрезентације југословенске уметности у иностранству, пре свега

¹⁴⁸ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, Akademska knjiga, Beograd 2007, 443.

¹⁴⁹ Ирина Суботић, „Милан Кашанин, европска уметност и часопис *Уметнички преглед*“, *Зборник Народног музеја*, XVI/2, 99-118; Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, Akademska knjiga, Beograd 2007, 427-452; Ирина Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла. Аристократизам, профил високих вредности, политичка воља“, *Музеј кнеза Павла*, ур. Татјана Цвјетићанин, Народни музеј, Београд 2009, 6-57.

¹⁵⁰ Aleksandar Ignjatović, *nav. delo*, 429.

изложбених наступа у Риму и на Светској изложби у Паризу 1937. године, који су се одиграли у блиском временском периоду. Југословенски наступи у Риму и у Паризу, у оквиру којих је учествовао знатно већи број уметника са већим бројем изложених радова, су функционисали више као изложбе ревијалног карактера, него што су представљале реализације одређеног тематског или проблемског изложбеног концепта. О проблемима који су пратили организовање изложби југословенских уметника у иностранству Кашанин је писао још 1932. године, сматрајући да:

„Све наше досадашње изложбе у иностранству патиле су од превеликог броја непотребних учесника; у томе смислу је нарочито била преопретећена изложба у Лондону, на којој су излагали чак и они који су тек оних година свршили школу и почели да сликају. На овој изложби у Амстердаму такође је било сувише учесника, иако мање него обично...“¹⁵¹

За разлику од оваквих, тематски и концепцијски несистематичних изложбених представљања југословенске уметности у иностранству, изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији су, обухватајући значајно мањи број уметника, биле мишљене као заокружене целине путем којих је иностраној публици требало представити кохерентну слику о развоју модерне уметности у последњих тридесет година у југословенској средини која логику своје генезе дели са осталим националним школама европске уметности. У Кашаниновој замисли, која се открива кроз концепцију изложбених наступа у Венецији, југословенска модерна уметност свој идентитет гради из две линије континуитета: прва је везана за континуитет развоја југословенске уметности као историјски специфичне појаве која се остварује уједињењем јужнословенских народа, а друга се баштини у континуитету усмерења југословенске уметности ка ширим оквирима европске уметности, односно припадању европском уметничком и културном простору.¹⁵² Но, другачије од југословенског наступа на Светској изложби у Паризу 1937. године који је почивао на „идеји југословенског

¹⁵¹ Милан Кашанин, „Изложба у Амстердаму“, *Српски књижевни гласник*, XXXVII, 1932, 311-312, према Милан Кашанин, *Уметничке критике*, прир. Лазар Трифуновић, Култура, Београд 1968, 227.

¹⁵² Упореди са: Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, Akademska knjiga, Beograd 2007, 429.

идентитета као истовремено древног и модерног, национално унисоног и културно хетерогеног¹⁵³, представљања југословенске уметности на Бијеналу у Венецији 1938. и 1940. године су тежила да у први план истакну њену сродност са искуством модерне уметности других земаља европског културног простора, остављајући националне аутохтоности у позадини.

Разматрајући Кашанинову улогу за репрезентацију југословенске уметности на Бијеналу у Венецији, на крају треба поменути и његов критички став о овој уметничкој манифестацији који је изнео доције у писаном сећању на догађај свечаног отварања Југословенског павиљона 1938. године, који, међутим, није значајно утицао на формирање његове концепције изложби у Југословенском павиљону:

„Никад нисам био пријатељ таквих монстр-изложба као што су Јесењи салон и Салон независних у Паризу и Бијенале у Венецији. Тинторетовим композицијама не смета што се налазе у Скуола ди Сан Роко и у Сан Ђорђо Мађоре, јер су грандиозне и оне и грађевине за које су сликане. Радови модерних сликара и вајара, мањих и малих димензија, губе се у огромним дворанама као што је париски Гран Пале и какви су венецијански павиљони у Ђардини публични. Више него на уметничке изложбе, те приредбе личе на робне магацине и на вашар.“¹⁵⁴

Иако овако исказан Кашанинов став према великим уметничким изложбама не доприноси разумевању репрезентацијског модела југословенске уметности који је креирао у оквиру изложби на Бијеналу у Венецији, он указује на комплексност његове професионалне позиције коју је, осим функције директора Музеја кнеза Павла, карактерисала и обимна ликовно-критичарска активност, као и разноврсан историјско-уметнички истраживачки рад.

Отварање Југословенског павиљона и изложбени наступи Краљевине Југославије на Бијеналу уметности у Венецији 1938. и 1940. године представљају

¹⁵³ Игњатовић, Александар Игњатовић, „Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године“, *Годишњак за друштвену историју*, број 2-3, 2004, 82.

¹⁵⁴ Милан Кашанин, „Тома Росандић“, *Сусрети и писма*, Матица српска, Нови Сад 1974, 188.

део ширег политичког дијалога који је крајем четврте деценије прошлог века обновљен између Југославије и Италије. Дипломатска активност у пољу културе између две земље – остварена пре свега кроз репрезентативне гостујуће изложбе у Риму и Београду – резултирала је (између осталог) укључивањем уметности из Југославије у институционализовано „надметање“ национално схваћених типова уметничке репрезентације које Бијенале у Венецији промовише. У датим околностима репрезентацијске стратегије званичне југословенске културне политике ослањају се на концепт интегралне југословенске модерности коју карактерише аспирација ка континуитету напретка оствареном кроз синтезу различитих и међусобно неискључујућих индивидуалних позиција. Иако је упитно у којој је мери ово виђење модерности остварено на ширем друштвено-политичком плану, у пољу уметности и кроз делатност Милана Кашанина, као најпроминентнијег актера у процесу историзације и артикулације генезе југословенске модерне уметности и комесара Југословенског павиљона у Венецији, репрезентацијски наратив о националној уметности развијан је на датим принципима. Имајући наведено у виду, изложбе у Југословенском павиљону 1938. и 1940. године су функционисале не само као експонент сложених спољно-политичких односа, већ и као простор за „исписивање“ представе о југословенској уметничкој савремености, конципираној тако да кроз пројекцију европског погледа потврди слику о остварењу континуитета модерности у младој југословенској националној заједници.

3. Послератни модернизам и изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији од 1948. до 1966. године

3.1. Обнова активности Бијенала у Венецији након Другог светског рата и југословенска партиципација 1948. и 1950. године

Турбулентни политички период у годинама након завршетка Другог светског рата у Југославији, која започиње нову фазу своје историје у идеолошком окриљу Комунистичке партије Југославије и позивање на вредности народно-ослободилачке антифашистичке борбе, те знатно измењеној ситуацији на пољу глобалне гео-политике у освиту хладног рата, изазвао је темељите потресе у уметничком животу у земљи. Историографија о уметничким кретањима у годинама након оснивања Федеративне Народне Републике Југославије 1945. године је установила да је период до 1949, односно 1950. године (у зависности од специфичности појединачних уметничких центара у Југославији) обележен доминацијом социјалистичког реализма као политички подобног, официјелног уметничког језика који је био у функцији промоције вредности новоуспостављене државне идеологије, истовремено означавајући блискост са совјетским политичким узором и савезником.¹⁵⁵ Након заоштравања југословенско-совјетских односа, које је изазвано Резолуцијом Информбироа из јуна 1948. године, и консеквентне појаве унутарње политичке кризе у Југославији и њене краткорочне међународне изолације, долази до преокрета у југословенској спољно-политичкој оријентацији која се све више отвара западним партнерима – земљама Западне Европе и САД-у – што на пољу уметности подстиче могућност за стварање одклона од доктрине социјалистичког реализма и увођење

¹⁵⁵ О социјалистичком реализму у српској уметности видети: Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Filozofski fakultet/Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 22-45. О феномену социјалистичког реализма у хрватској уметничкој средини видети: Ljiljana Kolečnik, „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*, ur. Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012, 260-286. О овој теми у словеначкој уметности више у: Tomaž Brejc i dr., *Slovenska likovna umetnosti 1945-1978*, Moderna galerija/Arhitekturni muzej/Mladinska knjiga, Ljubljana 1979, 13-14, 45-59, 61-64. О социјалистичком реализму у југословенској уметности писано је и у старијој литератури, види: Dragoslav Đorđević, „Socijalistički realizam, 1945-1950.“, *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam: 1929-1950*, ur. Miodrag B. Protić, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, 68-81.

модернистичког модела као новог, односно обновљеног оквира за стварање и разумевање уметности. Имајући у виду досадашње резултате историјско-уметничке науке о уметности овог периода, као и архивску грађу у вези са изложбеном активношћу на Бијеналу у Венецији, у тексту који следи биће испитана улога званичног југословенског односа према венецијанској уметничкој манифестацији у преломном периоду 1948-1950. године. За разматрање овог односа у виду треба имати и неколико историјских аспеката који чине оквир за његово разумевање. Са једне стране је неопходно говорити о курсу југословенске спољне политике и њеном односу према Италији и Западној Европи, нарочито на културно-политичком плану, док је са друге стране пажњу потребно посветити и унутарњој динамици уметничког живота у Југославији, пре свега питањима и проблемима уметничког изражавања о којима су у овом периоду дебатовали актери уметничке сцене у земљи, уметници и ликовни критичари, у релацији спрам политичких превирања и званичних ставова КПЈ према идејним оквирима културног и друштвеног живота у земљи.

Како је до сада у више наврата потврђено у историјској науци, југословенска спољна политика је представљала поље на које је у потпуности утицао југословенско-совјетски политички раскол из 1948. године.¹⁵⁶ Почетком педесетих година прошлог века политичка преоријентација ФНРЈ према Западу постаје евидентна склапањем уговора о војној помоћи са САД-ом и добијањем економске помоћи коју су обезбедиле Француска и Велика Британија 1951. године, као и оснивањем Балканског савеза са Турском и Грчком 1952. године. Током друге половине педесетих година југословенски председник Јосип Броз Тито је тежио остварењу политичке независности Југославије у односу на источни и западни хладноратовоски блок приближавањем земаљама изван евро-

¹⁵⁶ О спољно-политичким стратегијама Југославије након Другог светског рата постоји обимни корпус историјске литературе, чији део овде наводим: Darko Bekić, *Jugoslavija u hladnom ratu. Odnosi s velikim silama 1949-1955*, Globus, Zagreb 1988; Ljubodrag Dimić (ur.), *Velike sile i male države u hladnom ratu 1945-1955. Slučaj Jugoslavije*, Filozofski fakultet, Beograd 2005; Slobodan Selinić (ur.), *Spoljna politika Jugoslavije 1950-1961*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2008; Александар Животић (ур.), *Југославија у хладном рату. Зборник радова*, Институт за новију историју Србије, Београд 2010; Слободан Селинић (ур.), *Југословенска дипломатија 1945-1961. Зборник радова*, Институт за новију историју Србије, Београд 2012; Слободан Селинић, *Партија и дипломатија у Југославији 1945-1952*, Институт за новију историју Србије, Београд 2013; Ljubodrag Dimić, *Jugoslavija i Hladni rat. Ogledi o spoljnoj politici Josipa Broza Tita (1944-1974)*, Arhipelag, Beograd 2014.

атланског и совјетског политичког простора, што је и реализовано оснивањем Покрета несврстаних 1961. године у Београду. На уметничком и културно-политичком плану, а посебно у случају партиципације на Бијеналу у Венецији, који се овде налазе у фокусу интересовања, интензиван дијалог са културним и уметничком животом Запада биће од посебног значаја, имајући у виду да је највећи део југословенског света уметности био оријентисан ка дешавањима и токовима западно-европског културног простора.

Мада су југословенске власти након Другог светског рата наставиле континуитет владе Краљевине Југославије у домену дипломатије прихватањем међународних обавеза које су настале у предратном периоду, њихово спољнополитичко усмерење је било измењено, што је било евидентно и на пољу политичких односа са суседном Италијом због спора око граничних територија на северној јадранској обали. Дипломатски односи са Италијом су након завршетка рата успостављени 1947. године отварањем југословенског посланства у Риму и италијанске амбасаде у Београду у затегнутој билатералној афмосфери која се у наредним годинама постепено побољшавала решавањем спорних питања између две земље, све до коначног успостављања добрих односа након решавања Тршћанске кризе 1954. године.¹⁵⁷ Кореспонденција у вези са југословенским учешћем на Бијеналу између венецијанских организатора и југословенских

¹⁵⁷ Историчар Миљан Милкић у вези са обнављањем дипломатских односа између ФНРЈ и Италије наводи: „Обнова билатералних односа била је са југословенске стране условљена регулисањем међународног положаја Италије на Мировној конференцији. Као чланица антифашистичке коалиције, Југославија је очекивала извесне територијалне добитке на штету Италије. Резултати Мировне конференције представљали су разочарање за југословенску владу и приморали је да у циљу заштите својих интереса приступи успостављању директних дипломатских односа са Италијом. Успостављање дипломатских односа 1947. године, у новим условима, захтевало је неопходно редефинисање старих и изградњу целокупних односа на новим принципима. Чињеница да је југословенска влада потврдила важност само три билатерална уговора потписана пре рата указује на нови почетак у изградњи дипломатских односа. У таквом политичком окружењу службеници у југословенском посланству у Риму имали су тежак задатак да спроведу политику своје владе. Младен Ивековић је био југословенски посланик у Риму у периоду обнављања дипломатских односа и решавања најтежих билатералних питања. Изградња поверења у политичким односима, успостављање услова за почетак економске сарадње, пропагандна делатност и покушаји ширења југословенских политичких идеја и културе и Уталији били су задаци које је требало ускладити са тренутним стањем билатералних односа. Запослени у Посланству су радили у условима политичке нестабилности, а повремено су били и физички угрожени. Међусобни интереси двеју влада утицали су на повећање дипломатских напора у циљу постизања споразума о најважнијим политичким, економским и културним питањима. Многобројна решена питања указују на побољшање билатералних односа.“, према Миљан Милкић, „Југословенско посланство у Риму 1947-1951“, *Југословенска дипломатија 1945-1961. Зборник радова*, Институт за новију историју Србије, Београд 2012, 133-134.

званичника је у првим годинама вођена преко посланства ФНРЈ у Риму, у вези са чим треба истаћи закључак историчара Миљана Милкића да је у препискама између југословенског посланства у Риму и београдског Министарства иностраних послова постојало доста неразумевања и неслагања, често и кашњења, што је у појединим ситуацијама резултовало да посланство делује различито од инструкција МИП-а.¹⁵⁸ Начин комуникације у вези са доношењем одлука у пољу културне политике се одвијао на следећи начин: аташе за штампу Југословенског посланства у Риму би контактирао Одељење за информације Министарства иностраних послова у Београду, које би ово проследило свом Директорату за информације МИП-а, да би се коначна одлука у вези са културним активностима у Италији доносила у Комитету за културу и уметност (1947-1948) при Влади ФНРЈ, односно Министарству науке и културе које је основано децембра 1948. године.¹⁵⁹

На овај начин се одвијала и комуникација у вези са позивом који су званичници Бијенала у Венецији упутили Југославији поводом учешћа на првој изложби ове манифестације након завршетка Другог светског рата која је одржана 1948. године.¹⁶⁰ Будући да у досадашњим истраживањима није било речи о планираном југословенском учешћу на XXIV Бијеналу 1948. године, већ само о

¹⁵⁸ Миљан Милкић, *нав. дело*, 128-129.

¹⁵⁹ Према Miljan Milkić, „Diplomacy Through Culture: Yugoslav Cultural Influence in Italy 1947-1954“, *Serbian-Italian Relations: History and Modern Times*, eds. Srđan Rudić, Antonello Biagini, The Institute of History Belgrade/Sapienza University of Rome, Belgrade 2015, 245-246.

Доношењем Устава ФНРЈ 31. 1. 1946. године су уместо Министарства просвете формирана два нова органа управе: Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ и Комитет за школе и науку. Они су централизовањем јавне управе 31. 12. 1948. године престали са радом, а њихове послове је преузело новоосновано Министарство за науку и културу Владе ФНРЈ. Након годину и по дана, 24. 5. 1950. године, ово министарство је престало са радом и уместо њега је основан Савет за науку и културу Владе ФНРЈ који је постојао до 5. 1. 1953. године, увођењем Уставног закона, када су његови послови стављени у надлежност СИВ-а. Председник Комитета за културу и уметност је у периоду 1946-1948. године био Владислав Рибникар, док је Родољуб Чолаковић био министар за науку и културу у периоду 1949-1950. године и председник Савета за науку и културу 1950-1953. О овоме детаљно у: Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 122-124.

¹⁶⁰ Бијенале у Венецији је званични позив поводом учешћа Југославије на Бијеналу упутило југословенском посланству у Риму 2. 9. 1947. године, а посланство је овај позив проследило МИП-у 29. 11. 1947. године (бр. 1931/47), што је 4. 12. 1947. године из МИП-а прослеђено Комитету за културу и уметност са молбом да о позиву доставе мишљење (бр. 424851). Уследила је кореспонденција између Комитета за културу и уметност ФНРЈ, Посланства у Риму и Министарства иностраних послова у вези са детаљима учешћа на Бијеналу у наредним месецима (АЈ-314-5-21).

рецепцији ове изложбе у југословенској стручној јавности,¹⁶¹ овде ће бити реконструисан ток наведене кореспонденције и анализирани одлуке које су из ње произишле, будући да ова етапа југословенског односа према Бијеналу представља интересантан пример за разумевање уметничке ситуације у Југославији у преломној 1948. години.

Представници Бијенала су југословенским званичницима 2. септембра 1947. године упутили први официјелни позив за учешће у венецијанској изложби 1948. године, препоручивши да се број дела за излагање смањи због ограниченог простора, као и да ће италијанске власти о своме трошку репарирати Југословенски павиљон који је био оштећен за време рата, док би југословенска страна сносила уобичајене трошкове кречења ентеријера и фасаде павиљона. Како се наводи у допису Југословенског посланства из Рима упућеном Министарству иностраних послова у Београду, Секција за културу и пропаганду Комунистичке партије Италије је саветовала да Југославија свакако учествује на овој изложби.¹⁶² Комитет за културу и уметност је тако 11. марта 1948. године упутио званичне потврде о прихватању позива за учешће југословенских уметника на XXIV Бијеналу у Венецији Амбасади Италије у Београду и димпломатском посланству ФНРЈ у Риму.¹⁶³ Вербалну потврду о југословенском учешћу је представницима Бијенала пренео и архитекта Леон Кабиљо кога је југословенска власт послала да направи увид у стање павиљона у Венецији 15. априла 1948. године.¹⁶⁴ Током

¹⁶¹ Рецепција изложбе Бијенала у Венецији у уметничкој јавности у Југославији је била предмет истраживања Лидије Мереник, о чему ће више речи бити у даљем току текста. Видети: Лидија Мереник, „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, V-2009, 249-256.

¹⁶² Из дописа аташеа за штампу Посланства ФНРЈ у Риму Одељењу за информације Министарства иностраних послова од 3. 2. 1948. године, бр. 66/48 (АЈ-314-5-21).

¹⁶³ Званичну потврду о југословенском учешћу на Бијеналу Комитет за културу и уметност ФНРЈ је Италијанском посланству у Београду послало 11. 3. 1948. године, број 1082, а Посланству ФНРЈ у Риму је преко МИП-а послало истог дана, број дописа 1877 (АЈ-314-21-83).

Овој одлуци је претходила молба Комитета за културу и уметност Посланству ФНРЈ у Риму да достави информације о саставу жирија и земљама које на Бијеналу учествују (допис број 1082 од 25. 2. 1948. године), као и мишљење МИП-а да се позив за учешће Југославије на Бијеналу може прихватити (допис Одељења за информације МИП-а Комитету за културу и науку од 14. 2. 1948. године, број 43495). АЈ-314-5-21

¹⁶⁴ Из дописа генсека Бијенала, Родолфа Палукинија, Посланству ФНРЈ у Риму од 29. 4. 1948. године (АЈ-314-5-21) сазнаје се да је Кабиљо саопштио управи Бијенала да ће Југославија узети учешћа на изложби ове године, као и да управа Бијенала о овоме није ила званично обавештена

априла месеца су се одвијале и припреме за реализацију југословенске изложбе у Венецији: након обиласка ателеа и уметничких установа, професионална удружења уметника су сачинила спискове предложених уметничких радова по републикама које је требало додатно редуковати због великог обима, за шта је предлагано формирање савезног жирија.¹⁶⁵ Из сачуваних спискова македонских, босанско-херцеговачких и црногорских уметника сазнаје се да су били одабрани радови следећих уметника (наводим неке од имена): Лазара Личеноског, Николе Мартиновског, Воје Димитријевића, Ризаха Штетића, Мице Тодоровић, Ива Шермета, Исмета Мујезиновића, Петра Лубарде, Мила Милуновића. Интересантно је да се предложене Лубардине и Милуновићеве слике односе на делове опуса ових уметника који нису искључиво социјалистичко-реалистичког проседеа, а у највећем броју обухватају пејзаже са црногорским мотивима, као и да се међу наведеним радовима других уметника не налази ниједан потрет Јосипа Броза Тита нити сцена које за тематику имају партизанску борбу (што су биле доминантне теме социјалистичког реализма). Предложени радови Воје Димитријевића (*Усјек код Лашве и Јабланица*) и Исмета Мујезиновића (*Фашисти су прошли* и *Мјешалица*) су једини примери социјалистичког реализма у оквиру ове селекције и тематизују страдање становништва у рату, као и обнову земље након рата.¹⁶⁶ Увид у део селекције за југословенску изложбу упућује на специфичну ситуацију почетком 1948. године на уметничкој сцени у Југославији у којој још увек није дошло до потпуне консолидације онога што се у историји уметности препознаје као социјалистички реализам у уметничкој (сликарској и вајарској) и излагачкој пракси, будући да је највећи део уметничке продукције која је везана за овај ликовни говор остварена током 1948. и 1949. године, као и да

раније, упркос послатим потврдама о југословенском учешћу у марту (види претходну фусноту). Кабиљо је упутио Комитету за културу и уметност исцрпни извештај о стању павиљона и неопходним репарацијама 24. 4. 1948. године (АЈ-314-21-83).

¹⁶⁵ Допис шефа Одсјека за ликовне умјетности Министарства просвјете НР Хрватске Комитету за културу и уметност Владе ФНРЈ од 8. 4. 1948. године (АЈ-314-21-83).

О томе да су текле припреме у вези са организацијом југословенског учешћа на Бијеналу потврђује и телеграм који је КОмитет за уметност и културу ФНРЈ упутио Бијеналу у Венецији 13. 4. 1948. године у вези са терминима испоруке материјала за каталог и уметничких радова. (ASAC, Padiglioni, Atti 1938-1968, b. 20).

¹⁶⁶ Спискови радова предложених за излагање на Бијеналу уметника и Македоније, Босне и Херцеговине и Црне Горе се налазе у фонду АЈ-314-21-83.

је прва изложба Савеза ликовних уметника Југославије одржана фебруара 1949. године у Љубљани, а затим у Загребу и у Београду.

За комесара југословенске изложбе на XXIV Бијеналу 1948. године је био одабран професор историје уметности Универзитета у Загребу и проминентни ликовни критичар Грго Гамулин, с тим што је његова улога била протоколарна – Комитет за културу и науку Владе ФНРЈ извршио избор уметничких радова и припреме у вези за организацијом изложбе без консултација са комесаром.¹⁶⁷ Гамулин се у овом периоду налазио у Италији због ангажовања на процесу реституције уметнина.¹⁶⁸ Међутим, 6. маја 1948. године аташе за штампу посланства ФНРЈ у Риму је упутио хитан допис генералном секретару Бијенала Родолфу Палукинију да југословенске власти због „непредвиђених техничких разлога“ нису у могућности да организују учешће југословенских учесника на овогодишњој изложби.¹⁶⁹ На молбу управе Бијенала, Југославија је дозволила измајмљивање свог павиљона,¹⁷⁰ у коме су биле одржане изложбе аустријског уметника Оскара Кокошке, палестинских уметника и уметника из Бугарске.¹⁷¹

Иако су непредвиђени технички разлози наведени као узрок југословенског одустајања од учешћа на XXIV Бијеналу, за које је до 10. маја 1948. године (четири дана пре званичног дописа југословенских власти о одустајању) венецијанским организаторима требало предати текстуални и фотографски материјал за каталог изложбе, у виду треба имати и друге

¹⁶⁷ Грго Гамулин је о овоме обавештен дописом број 3277 који му је 28. 4. 1948. Године упутио Ерих Кош, помоћник председника Комитета за културу и уметности Владе ФНРЈ (АЈ-314-21-83).

¹⁶⁸ О Гамулиновом ангажовању по питању реституције у Италији у допису Ериха Коша, упућеном МИП-у 28. 4. 1948. године (АЈ-314-21-83).

¹⁶⁹ На италијанском језику је наведено: „Con riferimento alla Sua lettera del 29 aprile a c. ho l'onore d'informarLa che questa Legazione ha inoltrato il materiale allegato alla predetta lettera alle competenti autorità jugoslave, le quali hanno risposto telegraficamente di essere dolenti che per ragioni tecniche impreviste non sarà possibile agli artisti jugoslavi di partecipare all'Esposizione Biennale di Venezia di quest'anno con le loro opere d'arte.“, према допису Посланства ФНРЈ у Риму број 331/48 од 6. 5. 1948. године упућеном генсеку Бијенала, Родолфу Палукинију (ASAC, Padiglioni, Atti 1938-1968, b.20).

Потврду да су одлуку о одустајању од југословенског учешћа на Бијеналу „непредвиђених техничких запрека“ проследили дирекцији Бијенала, Посланство ФНРЈ у Риму шаље Комитету за културу и уметност 8. 5. 1948. године, допис број 351/48 (АЈ-314-21-83).

¹⁷⁰ Допис Ериха Коша Одељењу за информације МИП-а од 25. 5. 1948. Године (АЈ-314-5-21).

¹⁷¹ Допис Ромола Бацонија Посланству ФНРЈ у Риму од 14. 6. 1948. године (АЈ-314-5-21).

потенцијалне разлоге који су допринели или су могли допринети оваквој одлуци, односно који су били део шире друштвене и политичке атмосфере у којој је донета оваква одлука. У контексту пропагандног деловања кроз изложбenu активност треба споменути да је у организацији Југословенског посланства у Италији 7. априла 1948. године у Милану отворена изложба фотографија *Југославија земља народне демократије* под покровитељством Владе ФНРЈ, која је потом представљена и у Риму,¹⁷² што упућује да је овај вид пропагандне активности у Италији постојао у исто време када је наступ на Бијеналу отказан, односно да су технички разлози (а не искључиво политички) могли бити стварни разлог за изостанак Југославије са Бијенала ове године. Одустајању од учешћа је такође допринео недовољно организован уметнички систем унутар Југославије који је још увек био у процесу консолидације након завршетка рата и вероватно није могао да изведе једну репрезентативну изложбу савремене уметности на интернационалном нивоу која би могла да изнесе јасно артикулисан, нови уметнички језик нове југословенске државе, што је као аргумент наведено незнатно касније, већ наредне 1949. године, у вези са организацијом репрезентативне *Изложбе средњовековне уметности народа Југославије* у Паризу. Приликом припрема за репрезентативну изложбу југословенске уметности која би била приказана у иностранству је, наиме, постојао предлог да се, уместо представљања средњовековног културног наслеђа, организује изложба савремене уметности. Овај је предлог одбијен у Министарству културе ФНРЈ са образложењем да „ми још увек располажемо само ограниченим бројем репрезентативних уметничких дела“.¹⁷³ Да је непостојање довољно репрезентативне уметничке продукције био разлог одустајању са XXIV Бијенала подржава и претпоставка Желимира Кошчевића да ФНРЈ 1948. године није учествовала на Бијеналу због велике изложбе југословенске уметности у земљама Источне Европе,¹⁷⁴ вероватно мислећи на изложбу *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века* која је од почетка 1947. године до средине 1948. године

¹⁷² Miljan Milkić, *nav. delo*, 247-248.

¹⁷³ Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 90.

¹⁷⁴ Кошчевић се веома кратко осврће на југословенски изостанак за Бијенала 1948. године, наводећи да је разлог томе „navodno zbog velike izložbe jugoslavenske umjetnosti u 'demokratskim zemljama' Istočne Evrope“, према Želimir Košćević, *nav. delo*, 32, fn. 28.

путовала у Москву, Лењинград, Братиславу, Праг, Варшаву, Краков и Будимпешту и која је у свој програм укључила велики део савремене уметничке продукције послератних година у Југославији.¹⁷⁵ Са друге стране, треба узети у обзир и политичке околности, посебно однос према Совјетском савезу, тадашњем југословенском политичком савезнику и оријентуру у контексту међународне политике, који је од првобитно потврђеног учешћа на XXIV Бијеналу одустао у априлу, месец дана пре званичног отварања венецијанске изложбе и пре отказивања југословенског учешћа, а након што је Комунистичка партија Италије поражена на изборима у овој земљи.¹⁷⁶ Иако конкретних доказа о директној вези између југословенског и совјетског отказивања изложбе у оквирима Бијенала нема, треба истаћи да су се југословенски званичници интересовали за совјетски однос према Бијеналу и имали су ранијег сазнања о томе да СССР неће учествовати на филмском фестивалу у Венецији, као и да вероватно неће учествовати ни на другим уметничким фестивалима.¹⁷⁷ Упркос одустајању од учешћа, овогодишња изложба Бијенала у Венецији није прошла незапажено у југословенској уметничкој јавности будући да је о њој објављен, у историјско-уметничком смислу значајан, а међу савременицима добро познат, приказ Грге Гамулина „Сабласти на лагунама. Репортажа са 24. Бијенала“ у *Књижевним новинама* 2. новембра 1948. године. Пре осврта на Гамулинов текст, треба размотрити програмске оквире Бијенала 1948. године.

Након завршетка Другог светског рата Бијенале у Венецији је обновило своје активности 1948. године. За челнике нове управе постављени су председник Ђовани Понти (Giovanni Ponti) и генерални секретар Родолфо Палукини (Rodolfo

¹⁷⁵ Списак 494 уметничка дела која су била представљена на овој изложби налази се у каталогу: *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века*, каталог изложбе, Београд 1946.

Изложба је била приређена у организацији Комитета за културу и уметност при Влади ФНРЈ. Жири за избор радова су чинили: Тома Росандић, Антун Аугустинчић, Радован Зоговић, Грго Гамулин, Мехмед Меша Селимовић, Војо Димитријевић, Никола Мартиноски, Стане Микуж, Марино Тартаља (АЈ-314-12-34).

¹⁷⁶ О одустајању СССР-а од учешћа на Бијеналу 1948. године више код: Nancy Jachec, *nav. delo*, 41.

¹⁷⁷ У допису Одељења за информације МИП-а Комитету за културу и уметност од 1. 4. 1948. године, број 46732 се наводи: „Prema jednoj docnijoj depeši za štampu, SSSR neće učestvovati na filmskom festivalu u Veneciji i ima izgleda da neće učestvovati ni na drugim umetničkim festivalima.“ (АЈ-314-5-21)

Pallucchini),¹⁷⁸ чији је циљ био да Бијенале представе као доказ венецијанске спремности да поново угосте Европу и њену уметност. Прво послератно издање Бијенала представља уједно и прву велику уметничку изложбу у Европи након Другог светског рата и један од првих великих изложбених прегледа модерне уметности у Европи уопште. У његовим оквирима је представљена велика изложба француског импресионистичког сликарства у Павиљону Немачке (која ове године није узела учешћа на Бијеналу будући да је била под окупацијом Савезника), док је у Централном павиљону приређена изложба уметника који су били прогоњени у нацистичкој Немачкој, попут Пола Клеа, Карла Шмита Ротлуфа, Ота Дикса, Георга Гроса. Приређене су и појединачне изложбе пионира модерне уметности, попут самосталних изложби Жоржа Брака, Марка Шагала и Жоржа Руоа у Француском павиљону (Брак добија Велику награду Бијенала за сликарство, а Шагал награду за графику), ретроспективе Егона Шилеа у Павиљону Аустрије, изложбе Хенрија Мура (који добија Велику награду за скулптуру) и Вилијама Тарнера у Британском павиљону. По позиву Јозефа Хофмана, комесара Аустријског павиљона, организована је изложба опуса Оскара Кокошке у суседном Павиљону Југославије. Европска уметност модернизма је на XXIV Бијеналу препозната и представљена као језик који је могао да уједини међународну публику у „универзалну породицу против сваке поделе и несагласја“, навео је Понти у преговору каталога.¹⁷⁹ Истовремено је била наглашена и улога уметника модернистичке традиције у одбрани слободе у Европи,¹⁸⁰ што је указало на јасну политичку улогу Бијенала у процесу послератне обнове у Европи, пре свега у оквирима њеног западног културно-политичког простора.

¹⁷⁸ Улога Родолфа Палукинија за изложбе Бијенала у периоду 1948-1956. године је изузетно важна. Он је саставио комисију за која је имала саветодавну улогу у креирању програма Бијенала коју су чинили еминентни историчари уметности Нино Барбантини (Nino Barbantini), Роберто Лонги (Roberto Longhi), Лудовико Рагианти (Ludovico Ragghianti), Лионело Вентури (Lionello Venturi) и уметници Карло Кара (Carlo Carrà), Феличе Казорати (Felice Casorati), Марино Марини (Marino Marini), Ђорџо Моранди (Giorgio Morandi) и Пио Семегини (Pio Semeghini).

¹⁷⁹ Giovanni Ponti, „Prefazione“, *La Biennale di Venezia: catalogo. XXIV Esposizione Biennale d'Arte*, ur. Rodolfo Pallucchini et al., Carlo Ferrari, Venezia 1948, x, према Nancy Jachec, *nav. delo*, 39.

¹⁸⁰ Rodolfo Pallucchini, „Intriduzione“, *La Biennale di Venezia: catalogo. XXIV Esposizione Biennale d'Arte*, ur. Rodolfo Pallucchini et al., Carlo Ferrari, Venezia 1948, xii, према Nancy Jachec, *nav. delo*, 40.

Посебни догађај у оквиру овог Бијенала, који је привукао велику пажњу стручне и уметничке публике, је било представљање колекције Пеги Гугенхајм у Павиљону Грчке. Њена колекција је била изложена као велика енциклопедијска ретроспектива модерне уметности и обухватила је радове више од седамдесет уметника из западне Европе и САД-а.¹⁸¹ Осим што је за уметнички свет Западне Европе ова изложба била велики догађај у оквиру кога се на једном месту могло видети богато наслеђе модерне уметности, које до тада није било могуће сагледати на једном месту, што је нагнало велики број уметника да ову изложбу посете, у историјском контексту одлука да се на Бијеналу представе класици модерне уметности значила је јасан политички исказ обнове европског културног идентитета након катастрофе Другог светског рата и дефинитиван отклон од фашистиче прошлости. Ресторација модернизма је у датом контексту ишла у корак са идејом новог почетка у европској култури након ратног периода, означивши и почетак новог периода у историји Бијенала. У историјско-уметничком смислу, ово је Бијенале учврстило историјски легитимитет модерне уметности, поврћујући канонско место импресионизма као почетног стадијума у развоју западно-европске модерне.¹⁸²

На овај начин конципиран и приказан изложбени програм XXIV Бијенала у Венецији је изазвао оштру и искључиву, веома острашћену критику изречену у Гамулиновом приказу, што представља један од ретких примера рецепције стране, посебно западно-европске уметности у југословенској стручној (и политичкој) јавности првих послератних година. Запажања која је у тексту изнео, попут следећег:

¹⁸¹ Изложба колекције Пеги Гугенхајм на Бијеналу је представила, поред осталих, радове следећих уметника: Жоржа Брака, Александра Калдера, Марка Шагала, Пабла Пикаса, Макса Ернста, Ђорђа де Кирика, Салвадора Далија, Марсела Дишана, Алберта Ђакометија, Аршила Горког, Василија Кандинског, Пола Клеа, Рене Магрита, Курта Швитерса, Казимира Маљевича, Пита Мондријана, Хуана Мироа, Хенрија Мура, Франсиса Пикабије, Џексона Полока, Марка Ротка. Ово је било прво представљање њене колекције у Европи и истовремено једини пут да је на Бијеналу представљена једна приватна колекција у посебном павиљону.

¹⁸² Треба имати у виду да пре Другог светског рата нису приређиване велике прегледне изложбе модерне уметности у Европи, као и да корпус модерне уметности друге половине 19. и прве половине 20. века није био историзован у европској научној литератури. Велике ретроспективне изложбе у оквиру Бијенала заузимају значајну позицију у процесима историзације и канонизације модерне уметности Западне Европе, али и формирању поимања и разумевања модерне уметности и њеног наслеђа код публике. Упореди са: Lawrence Alloway, *nav. delo*, 134-136; Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Philo Fine Arts, Hamburg 2012, 118-119.

„Ne može se, danas, tri godine nakon završetka rata govoriti o humanizmu u slikama Picassa ni o realizmu u radovima Renata Guttusa. Istina o stvarnosti nameće se neodoljivom snagom, istina o društvenoj i političkoj stvarnosti imperijalizma koju treba oblikovati, kao i istina o toj neljudskoj umjetnosti, što kao korov buja na rubu jedne umiruće kulture i koja je ovim odlučnim vremenima na venecijanskom Bienalu još jednom samu sebe tako temeljito raskrinkala“,¹⁸³

указују да је Гамулин наступио са позиције која Бијенале у Венецији посматра као симбол идеолошког (капиталистичког) противника спрам кога је ваљало потврдити исправност доктрине комунистичке идеологије и социјалистичког реализма. Његова критика XXIV Бијенала због тога је у истраживањима већ издвојена као „један од најбољих примера деловања политичке ликовне критике у време социјалистичког реализма“, али и „оспоравања покушаја излагачке праксе модерне, али и начелног политичко-партијског односа културне политике према уметности ’капиталистичког запада’“,¹⁸⁴ чиме је јасно артикулисао званичне ставове југословенског политичког и интелектуалног естаблишмента по питању улоге и положаја уметности у процесу друштвене еманципације.¹⁸⁵ О томе какав је значај овај текст имао за југословенску уметничку јавност сведочи и податак да је јавно читан и дискутован у оквиру програма идеолошко-политичког и стручног уздизања чланова Савеза ликовних уметника Југославије који је одржан у периоду између априла и јуна 1949. године.¹⁸⁶

О томе какве су се дискусије о Гамулиновом приказу XXIV Бијенала у Венецији водиле међу уметницима није нам познато, али је на основу записника са Другог пленума управе Савеза ликовних уметника ФНРЈ одржаног 11. и 12.

¹⁸³ Grgo Gamulin, „Sablasti na lagunama. Reportaža sa 24. Bijenala“, *Književne novine*, br. 36, 2. 11. 1948.

¹⁸⁴ Лидија Мереник, „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, V-2009, 252.

¹⁸⁵ О Гамулиновој критици и њеном политичком контексту више у: Лидија Мереник, *нав. дело*, 249-256.

¹⁸⁶ Да је Гамулиног приказ Бијенала у Венецији био тема програма идеолошко-политичког и стручног уздизања чланова Савеза ликовних уметника Југославије наводи Ђорђе Андрејевић Кун у Извештају о републичких уметничким удружењима Министарству за науку и културу Владе ФНРЈ бр. 330 од 20. 7. 1949. године (AJ-316-21-337).

априла 1949. године доступна расправа чланова овог удружења о *Првој изложби Савеза ликовних уметника Југославије* која је, представљајући радове југословенских уметника насталих током 1947. и 1948. године, отворена 6. фебруара 1949. године у Љубљани. У оквирима детаљне и дуге расправе изнето је неколико значајних аргумената у вези са перцепцијом стране уметности. Божидар Јакац је у вези са *Изложбом совјетских сликара*, која је 1947. године одржана у Београду, Загребу, Љубљани и Новом Саду, изјавио да: „Ми стојимо на другој основи него Руси. Као што градимо социјализам на свој начин, ми треба да градимо и уметност на један начин“.¹⁸⁷ Марино Тартаља је, надовезујући се на ово опажање, истакао да појам формализам, према коме се у социјалистичком реализму односи веома негативно и кога се треба у сликарској пракси „отарасити“, носи различите конотације у нашој и совјетској средини зато што, за разлику од совјетског случаја, ми у уметничкој традицији међуратног периода нисмо имали примере радикалног формализма (кубизма или апстракције), односно да не можемо одбацити оно што у традицији и немамо, те да је традиција југословенског сликарства у том смислу „здравија“.¹⁸⁸ Петар Лубарда је ову расправу о антагонистичком односу реализам–формализам допунио анализом проблема о уметничкој представи стварности, инсистирајући на томе да се реализам не заснива на документарној репродукцији слике стварности нити на академизму (што чине совјетски сликари), већ на приказу „дућа који рокреће i volje која рокреће narod da stvara budući bolji život“, односно поезије која човека води у прогрес социјализма, наводећи Гојине ратне приказе као добар пример оваквог уметничког принципа.¹⁸⁹ Овде у кратким цртама скицирана дебата између проминентних уметника послератног периода указује на јасан отклон од совјетског модела социјалистичког реализма, као и на почетак постепеног прихватања наслеђа и обнављања проблематике уметности међуратног периода у ширем процесу остварења особеног ликовног израза југословенских уметника који би артикулисао специфичан југословенски пут социјалистичког развоја, што ће до изражаја доћи у наредним годинама, током периода између 1949. и 1951.

¹⁸⁷ Stenografske beleške. Drugi Plenum uprave Saveza likovnih umetnika FNRJ, 11-12. 4. 1949, 29 (AJ-317-80-113).

¹⁸⁸ Isto, 30-31.

¹⁸⁹ Isto, 34-35.

године који је препознат као „protivurečan i preloman“ и који „sadrži klicu većine budućih dešavanja u društveno-kulturnoj sferi“.¹⁹⁰ Одбацивање совјетског модела социјалистичког реализма, који је овде изнет, у вези је и са културно-политички курсом Југославије која се у годинама 1948-49. налазила у тзв. „лебдећем стању“, будући да, упркос доношењу преломне Резолуције Информбироа у јуну 1948. године, још увек није дошло до спровођења државне културне стратегије која се одређивала према утицајима и вредностима Запада, док се руководство КПЈ још увек надало побољшању односа са донедавним совјетским партнером.¹⁹¹ За однос југословенске уметничке јавности према Бијеналу у Венецији, поменута дебата између важних актера ликовног живота Југославије је значајна за темељније разумевање учешћа на овој манифестацији наредне 1950. године.

Југославија је у свом павиљону у оквирима XXV Међународне изложбе уметности у Венецији 1950. године наступила колективном изложбом на којој су представљени радови уметника Косте Ангели-Радованија, Гојмира Антона Коса, Антуна Аугустинчића, Војина Бакића, Боже Илића, Франа Кршинића, Петра Лубарде, Исмета Мујезиновића и Вање Радауша.¹⁹² У павиљону су била изложена дела која говоре језиком социјалистичког реализма, попут слике *Сондирање терена на Новом Београду* (1948) Боже Илића, Аугустинчићеве монументалне скулптуре Маршала Тита (1948), *Вагонета* (1948) Петра Лубарде (у каталогу је слика имала наслов *Рад*), те *Прелаз преко Неретве* (1948) Исмета Мујезиновића. Испред фронталне фасаде Југословенског павиљона биле су постављене скулптуре *Победа* (део макете за *Споменик захвалности Црвеној армији* у Батини, 1947) Антуна Аугустинчића и скулпорски модел за *Споменик стрељанима – позив на устанак у Бјеловару* (1947) Војина Бакића. Истовремено су били

¹⁹⁰ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Filozofski fakultet/Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd 2010, 61.

¹⁹¹ Бранка Докнић, „Културна политика Југославије 1945-1952“, *Културна политика Југославије 1945-1952*, Зборник докумената, књига 1, ур. Бранка Докнић, Милић Ф. Петровић, Иван Хофман, Архив Југославије, Београд 2009, 28.

¹⁹² ФНРЈ преко Посланства у Риму упуђује званичну потврду за учешће на Бијеналу у Венецији 7. 1. 1950. године (број дописа N.P. 17/50, ASAC, (ASAC, Padiglioni, Atti 1938-1968, b. 20). У допису од 22. 2. 1950. године Дирекцији Бијенала је саопштено да ће комесар Југословенског павиљона бити Петар Шегедин (према писму Родолфа Палукинија упућеном Милошу Зорзуту, аташеу за штампу Југословенског посланства у Риму 25. 2. 1950. године, ASAC, Padiglioni, Atti 1938-1968, b. 20).



Слика 7: Део поставке изложбе испред фасаде Југословенског павиљона на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 8: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 9: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).



Слика 10: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

представљени и уметнички радови који немају директно исказан нити недвојбено артикулисан социјалистичко-реалистички израз, потпут слика Гојмира Антона Коса (*Аутопортрет* из 1950. године и неколико мртвих природа насталих крајем 1940-их година), црногорских пејзажа Петра Лубарде из периода 1948-1950. године и скулптура Франа Кршинића (који је Југославију представљао и на Бијеналу 1940. године). У тексту за каталог, који је потписао загребачки књижевник и комесар изложбе Петар Шегедин, наведено је да овакав избор уметничких радова представља увод у актуелне напоре југословенских уметника који су „као део свеукупне социјалистичке трансформације земље свесни да их људско достојанство упућује да пажњу посвете напорима народа на путу изградње социјализма“.¹⁹³ Шегедин је навео и да су југословенски уметници, поред наведеног учешћа у изградњи социјализма у својој земљи, „подједнако свесни чињенице да уметничко искуство човечанства и њихово национално уметничко искуство представљају драгоцену базу коју је немогуће занемарити у креативном истраживању уметности“,¹⁹⁴ што представља принцип на коме почива слобода њиховог уметничког рада, те да због тога радови приказани на XXV Бијеналу нису само документи времена у коме ови уметници живе, већ представљају и „уметнички исказ који, попут сваког уметничког дела, настаје у човеку као посебна радост према осећању људске егзистенције“.¹⁹⁵ Овај је начин интерпретације положаја уметника у контексту проблематике приказивања друштвене стварности близак раније поменутом Лубардином ставу. Шегедин је, поред експликације уметникове улоге у процесу изградње социјализма, истакао и

¹⁹³ Превод дела оригиналног текста на италијанском језику: „Nell’ambito della generale trasformazione socialista del loro paese, gli artisti jugoslavi sono coscienti di quanto la loro dignità umana li impegni a rivolgere i propri sguardi e la propria attenzione agli sforzi compiuti dal loro popolo nel suo cammino d’edificazione del socialismo.“, према Petar Šegedin, *Padiglione della R.P.F. di Jugoslavia. XXV Biennale Venezia*, Tipografija, Zagreb 1950, n.p.

¹⁹⁴ Превод дела оригиналног текста на италијанском језику: „Ma essi sono del pari coscienti del fatto che l’esperienza figurativa dell’umanità in genere e quella loro nazionale sono un fondamento prezioso, una condizione da cui è impossibile prescindere nella ricerca creativa figurativa.“, према Petar Šegedin, *nav. delo*.

¹⁹⁵ Превод дела оригиналног текста на италијанском језику: „La libertà della loro opera vive su queste fondamenta. I risultati conseguiti e che vengono presentati anche a questa mostra, dimostrano come gli artisti jugoslavi - a seconda della loro individualità - lottino, quali energie vadano impegnando nei loro sforzi per assurgere a quell’altezza creativa, che sarà non soltanto un documento del tempo in cui vivono, del momento di sostegno spirituale al popolo in lotta, ma anche un segno artistico, il quale, come ogni opera d’arte, susciterà negli uomini la particolare felicità del senso sublimamente giustificato dell’esistenza l’umana.“, према Petar Šegedin, *nav. delo*.

разноликост индивидуалних позиција уметника који су били окупљени у оквиру југословенске селекције на XXV Бијеналу. Тако је Коса интерпретирао као колористу, који се развио из минхенске и бечке школе, и који је остварио дело мање карактеристично за актуелна кретања у југословенској уметности, супроставивши га са Лубардом као бољим примером савремених уметничких истраживања у земљи чији се рад развија под утицајем француског импресионизма и постимпресионизма.¹⁹⁶

Шегединова скица прегледа актуелних уметничких тенденција у Југославији заснована је на амбивалентној интерпретативној матрици која у ширем контексту социјалистичко-реалистичке реторике (активно учешће уметника у социјалистичкој трансформацији друштва) отвара простор за исказивање индивидуалних уметничких поетика које се заснивају, са једне стране на универзалном хуманистичком духу послератне Европе, а са друге на појединачним формативним искуствима уметника у уметничким центрима Западне Европе, односно пракси која свој континуитет развија из традиције модернистичког искуства краја деветнаестог и прве половине двадесетог века. Ако у виду имамо раније поменути дискусију уметника у Савезу ликовних уметника ФНРЈ, начин на који је интерпретирана савремена југословенска уметност на Бијеналу 1950. године можемо разумети као део ширег процеса проналажења и учвршћивања жељеног специфичног, особеног југословенског уметничког језика у комплексној друштвеној и политичкој ситуацији неизвесности у периоду непосредно након 1948. године, која излази из оквира строго постављене социјалистичко-реалистичке реторике совјетског типа. С овим у вези неопходно је нагласити и да је улога Петра Шегедина за процес деконструкције догматске позиције социјалистичког реализма била веома значајна, будући да је његово излагање на II Конгресу Савеза књижевника

¹⁹⁶ Због Шегединове интерпретације Косовог рада као примера који не осликава актуелна кретања југословенске уметности, Кос је упутио жалбу која је и званично прослеђена Савезу за науку и културу при Влади ФНРЈ од Одељења за културу Министарства науке и културе НР Словеније, а у којој се тражи да се део текста из каталога о Косовом раду коригује или избаци у будућим издањима. У допису је наведено да Министарство науке и културе НР Словеније овакав начин представљања југословенске уметности у иностранству сматра неумесним имајући у виду да је радове који су у Венецији изложени одабрао жири као репрезентативне примере југословенске уметности, а не да их је лично изабрао уметник. (Допис број 2179/1 од 1. 7. 1959, АЈ-317-78-110).

Југославије децембра 1949. године у Београду (које је публикувано наредне године у загребачком листу *Republika*), изазвавши бурне реакције у стручној јавности, било пресудно за конституисање новог, тј. измењеног схватања односа између уметности и друштвене стварности.¹⁹⁷ Мада се Шегединово излагање односило на књижевност, његове су основне тезе присутне и у потоњем тексту у југословенском каталогу за XXV Бијенале у Венецији. Искључујући „партијност“ као основни критеријум за валоризацију уметности, као и схватање да уметничко дело представља само „пуки одраз стварности“, Шегедин је у излагању на Конгресу СКЈ изнео становиште да је извориште уметности у „људском и природном бићу“, као и да је уметничко дело (осим документ времена у коме настаје) чињеница по себи која производи нова значења и сазнања, тиме одлучно доприневши увођењу концепта аутономије уметности, што је поновио и тексту за каталог наступа на XXV Бијеналу. Имајући наведено у виду, начин контекстуализације југословенске изложбе у Венецији 1950. године упућује на сложеност стања у коме се уметнички живот у ФНРЈ налазио у прелазом политичком периоду на крају пете деценије двадесетог века, уједно антиципирајући стабилизацију у смислу уметничког и политичко-идеолошког консензуса око модернистичког модела као доминантног оквира уметничке и културне продукције, који ће бити остварен у наредним годинама. У контексту представљања југословенске уметности у иностранству, наступ у Венецији 1950. године, иако више у интенцијама него у конкретној реализацији, означава благи наговештај приближавања западно-европској уметничкој и културно-политичкој сфери као примарном простору међународне афирмације југословенске уметности у овом периоду. Када је реч о стратегијама отварања према Западу, треба поменути и да су о трошку Савета за науку и културу ФНРЈ ове године на Бијенале послати студенти и професори Академије примењене уметности из

¹⁹⁷ О значају овог Шегединовог излагања опширније у: Ljiljana Kolešnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2006, 70-72. Излагање је објављено у: Petar Šegedin, „О нашој критици (Nacrt referata za II Kongres Saveza književnika Jugoslavije, Beograd, prosinac 1949.)“, *Republika*, 2-3/IV, 1950, 110-117.

Љубљане, као и Семинара за историју умјетности Филозофског факултета у Загребу.¹⁹⁸

3.2. Југославија на Бијеналу у Венецији 1952. и 1954. године: на трагу модернистичког модела репрезентације

Амбивалентност коју је Шегедин исказао у начину интерпретације односа између говорâ уметности и политике у тренутку када је позиција Југославије између два хладноратовска пола још увек недовољно извесна, директније је доведена у питање у његовом исцрпном извештају о југословенском наступу на XXV Бијеналу у Венецији упућеном Савету за науку и културу Владе ФНРЈ:

„Ако смо у Венецију ишли, да се frontalno suprotstavimo svim onim tendencijama zapadnog likovnog života kojima on danas obiluje, onda se stvar ukazuje u jednom, a ako смо у Венецији htjeli да naidemo на разумјевање, онда се ствар ukazuje у другом виду. Пишем овај извештај верујући, да смо htjeli у Венецији показати наше vlastite likovne napore тако да naidemo на разумјевање и то не само kog onog dijela publike која gleda ствари само по темату и sadržaju, nego и kod one, која procjenjuje и ocjenjuje likovni израз“.¹⁹⁹

Инсистирајући на неопходности да се о југословенском учешћу на Бијеналу размишља стратешки, односно да се изложба планира тако да кореспондира са ширим тематским оквирима Бијенала које је 1950. године, како наводи, „posvećeno onim likovnim traženjima, која су у западној Европи настала prvom polovinom ovog stoljeća“,²⁰⁰ Шегедин је указао на следеће пропусте у концепцији југословенске изложбе и њеној поставци у павиљону:

¹⁹⁸ Одлуком Савета за науку и културу број 1647 од 6. јула 1950. године је одобрено финансирање путовања Академије из Љубљане, док је одлуком број 3340 од 20. јула 1950. године је одобрено финансирање пута загребачким студентима и професорима (АЈ-317-92-133).

¹⁹⁹ Petar Šegedin, *Izveštaj o našem sudjelovanju na izložbi Biennale*, поднет Савету за науку и културу владе ФНРЈ 7. 8. 1950, 1. (АЈ-317-92-133)

²⁰⁰ Шегедин у извештају наводи: „Biennale je 1950. godine posvećen onim likovnim traženjima, која су у западној Европи настала prvom polovinom ovog stoljeća: prikazan je razvoj Fauve-a, Kubizma, Futurizma, а најновије tzv. apstraktnom izrazu posvećena je velika pažnja. Dakako osim ovoga pojedine nacije су izložile и pregledan opus nekih svojih „klasika“ /у најширем смислу ове riječi/. Englezi су тако

„Mi nismo dovoljno vodili računa o ovim činjenicama. Nismo dovoljno uvažili gdje idemo, kakva je atmosfera i čime ćemo, prema tome, najbolje i najefikasnije djelovati.

[...]

Postupali smo oportunistički. Vodili smo više računa o osjetljivosti pojedinih umjetnika, pa i o ostjetljivosti u našim nacionalnim okvirima, nego o samom efektu izložbe. Osnovna greška je u tome, što smo izložili u našem prostoru veliki broj autora /9/, a samo jednom /Lubardu/ pokušali dati tako, da posjetilac dobije njegov likovni profil. [...] Skulpturu smo izložili tako kao da je izlažemo u zemlji, za ljude koji je već donekle poznavaju i koji će joj posvetiti veliku pažnju i mnogo vremena u čitanju detalja, ne računajući da je naš paviljon, vjerojatno, trideseti dio jedne velike izložbe. Mi nismo dali jasan likovni profil ni jednog našeg skulptora. Meni izgleda, prema svemu što sam vidio i osjetio, da je ova činjenica bila odlučujuća u žiriju kod dodjelivanja nagrada, jer se nisu nagađivala pojedina djela, već jedan čitav opus, dakle, umjetnik“.²⁰¹

Шегедин је изнео и посебно значајна запажања о овој изложби у контексту југословенског позиционирања према западној јавности, проблематизујући излагање Аугустинчићеве монументалне скулптуре Маршала Тита за коју је „bilo nemoguće očekivati u ovim vremenima, u Italiji, čak i od najobjektivnijeg kritičara, da rastavi političko-sadržajni momenat od likovno figuralnog momenta“, te je „djelovala politički i može se misliti kako iskrivljeno u očima one publike koja je najvećim dijelom nama nesklona ili jedva nam je sklona“.²⁰² Преовлађујући „академско-натуралистички“ израз југословенске изложбе, како је Шегедин описује, допринео је неразумевању код стручне, критичарске публике и изостанку приказа изложбе у међународној штампи.

izložili Constable-a, Belgijanci: Ensoro-a, Francuzi: Bonnard-a, Tajjani: Favretta itd.“, према Petar Šegedin, *nav. delo*, 1.

²⁰¹ Isto.

²⁰² Isto.

У извештају који је издао Савет за науку и културу владе ФНРЈ о раду Одељења за научне и културне везе са иностранством у 1950. године се, са друге стране, о наступу на XXV Бијеналу се говори директније у политичком контексту, а највећи његов део је посвећен управо питању односа југословенске изложбе и италијанске публике, при чему је истакнуто да је требало водити више рачуна о политичким околностима и афмосфери Бијенала у моменту када се Италији води антијугословенска кампања:

„Наш део изложбе је политички неправилно постављен, јер не води рачуна о наведеним специфичностима. У биеналском амбијенту она је деловала сувише наметљиво, сувише пропагандистички (у уском смислу) и ако се тако може рећи, сувише партизански. Наглашен је баш моменат наше партизанске борбе а потиснут је моменат послератне надградње, наших културних стремљења и ширине у изабирању ликовне тематике. Разумљиво је да је тај наглашени борбени карактер стварао код великог броја талијанских посетилаца изложбе ресортимане неповољне за нашу земљу. Код талијанског малограђанина и интелектуалца рађао се осећај да смо ми с нашом изложбом хтели да подсетимо на неславну њихову прошлост и то баш у моменту када се води борба око Трста...“²⁰³

Центално питање које је искуство првог југословенског послератног учешћа на Бијеналу отворило односи се на функцију изложбе у контексту спољно-политичке репрезентације, тј. на јасно изказану потребу да се о изложбама за међународну публику размишља као о средствима спровођења агенди културне дипломатије, што је у датом тренутку имплицирало и да југословенски политички естаблишмент у домену изложбене делатности треба да недвосмисленије артикулише стратегију и циљеве спровођења своје културне пропаганде за иностранство, у овом конкретном случају за Италију. Критикујући изложбу у Југословенском павиљону 1950. године због недовољно јасно конципиране слике о југословенској уметности која би могла комуницирати у међународном контексту, Петар Шегедин је понудио и предлог за наредно учешће

²⁰³ *Извештај о раду Одељења за научне и културне везе са иностранством у 1950.г.*, Београд 1950/51 (АЈ-317-86-120), према Бранка Докнић, Милић Ф. Петровић, Иван Хофман (ур.), *Културна политика Југославије 1945-1952. Зборник докумената*, књига 2, Архив Југославије, Београд 2009, 449.

на овој манифестацији: да се уз мањи број савремених уметника прикаже и једна старија уметничка позиција (како то раде и друге државе у својим павиљонима), а како би се „došlo u dodir sa tendencijama“ које владају на Бијеналу.²⁰⁴

Шегединове сугестије су нашле одјека у надлежном министарству тако да је већ средином 1951. године од Бијенала затражен програм наредне изложбе како би се југословенска страна благовремено припремила за учешће наредне, 1952. године.²⁰⁵ Међутим, није само његово мишљење иницирало пажљивији начин припреме за југословенски наступ на XXVI Бијеналу. Оваква реакција представљала је део свеобухватнијег, планског реорганизовања и стратешког (ре)позиционирања југословенске културне дипломатије која је у овим годинама пролазила кроз процес транзиције и преусмеравања ка Западу, сходно престројавањима на ширем спољно-политичком плану. Наиме, након Трећег пленума ЦК КПЈ (1949), 30. јануара 1950. године је у Београду одржано Саветовање о пропаганди на културно-уметничком пољу у иностранству на којем је исказан став да је представљање југословенске културе у свету веома значајно за афирмацију Југославије, посебно због покушаја Совјетског савеза да изолира Југославију.²⁰⁶ Будући да је за разумевање југословенског учешћа на Бијеналу у Венецији промена културно-политичког курса на међународном пољу од изузетног значаја, овде ће јој бити посвећено више пажње. Како наводи историчар Мирослав Перишић, који се овом темом детаљно бавио и на чије се резултате овде ослањам, процес грађења слике о Југославији као лидеру социјализма

²⁰⁴ Шегедин је навео неколико могућности које се односе на историјску позицију која би била укључена у изложбу поред примера савремене уметничке продукције, а то су: да се наступи са једном класичном уметничком позицијом из XIX века (попут Ђорђа Крстића, што би кореспондирало са историјским појавама попут Констејбла, Фаврета и Енсора чије су опусе преставиле друге европске државе); или да се изложе радови неког уметничког феномена који би кореспондирао са европским међуратним модернизмом који је доминирао изложбом Бијенала, попут радова групе Земља; као и да се размотри Крлежин предлог о представљању сликарства Петра Добровића које би приближило југословенску уметност европским токовима.

²⁰⁵ Начелница Одељења за научне и културне везе са иностранством, Ванда Новосел, је 5. јула 1951. године упутила Посланству ФНРЈ у Риму допис број 7134 са захтевом да се благовремено информишу о програму предстојећег Бијенала, пре свега о томе какав ће тип изложби бити представљен (ретроспективе, стари или савремени уметници) и који фактори утичу на додељивање награда, као и о условима под којима се врши пропаганда у оквирима Бијенала. (АЈ-317-92-133)

²⁰⁶ Мирослав Перишић, *Дипломатија и култура. Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Институт за новију историју Србије/Народна библиотека Србије, Београд 2013, 33.

другачијег од совјетског модела и прихватљивог за западни поглед је започет 1950. године кроз поља културе и науке.²⁰⁷ Због антифашистичког легитимитета стеченог 27. марта 1941. године и раскида односа са Совјетским савезом 1948. године, наводи Перишић, Југославија у изазвала пажњу и симпатије западне јавности, а државно руководство ФНРЈ је у домену културног и научног повезивања са иностранством видело погодан простор за развој и промоцију отвореног друштва и стварања измењене, либералније слике о југословенској држави за западни поглед. Дотадашња негативна реторика спрам *декадентне уметности капиталистичке и империјалистичке западне културе* је коригована, тако да је у реферату Иве Сарајчића, помоћника министра за науку и културу ФНРЈ, на поменутом Саветовању изнето да на Западу има „што-шта на свим подручјима делатности и уметности где ми можемо много научити“, као и да „декаденција и то онаква каква избија на Западу, ако хоћемо мора бити приступачна нашем сазнању, ако хоћемо потпуно да упознамо његову културу и уметност и ми се не требамо тога плашити да ће то имати негативног утицаја на нас“.²⁰⁸ У оквиру овог састанка је истакнута и разлика југословенског у односу на совјетски став према Западу на следећи начин:

„Ми однос према иностранству то јест однос са културним светом постављамо на други начин него у СССР. Ми не идемо за тим да се боримо тамо за некакав вештачки приоритет. Идемо тамо просто да видимо развој културе, уметности, науке и свега тога и да се боримо за сарадњу, да се боримо за оно што је најпозитивније у томе“.²⁰⁹

Промена слике о Југославији за западни поглед је била главна преокупација овде постављених основа стратегија културне политике, што још једном потврђује да је за разумевање југословенске изложбене делатности у иностранству овог периода неопходно размишљати кроз однос према Западу као неминовном корективу излагачке политике и њених репрезентацијских модела, што је јасно исказано у следећем ставу:

²⁰⁷ Мирослав Перишић, *нав. дело*, 32.

²⁰⁸ Из Реферата Иве Сарајчића на Саветовању о нашој пропаганди на културно-уметничком пољу у иностранству одржаном 30. 1. 1950. године у Београду, према Мирослав Перишић, *нав. дело*, 34.

²⁰⁹ Из дискусије на Саветовању, према Мирослав Перишић, *нав. дело*, 34.

„Ми морамо нашу земљу да прикажемо у правој светлости као земљу са богатим културним наслеђем са богатом културом а не као земљу која је у очима Запада важила као дивља балканска земља“.²¹⁰

Поред наведеног политичког преусмерења, важна промена у стратегији припреме и реализације уметничких програма за иностранство се односила на истицање стручног мишљења у доношењу одлука, односно формирање стручних тела и комисија састављених од представника професионалних удружења и уметничких организација.²¹¹ Дотадашња делатност културне пропаганде у иностранству је критикована због непостојања плана, нуђења неадекватних културних садржаја и изостанка репрезентативних програма због „осећања мање вредности и, пре свега, страха пред утицајем Запада“. Отварање према западно-европској културној сфери, а преко ње и политичкој, требало је остваривати и кроз омогућавање југословенским уметницима да стекну увид у савремене културне токове, усвоје знање и пласирају га у земљи, као и да се остваре контакте са колегама и институцијама у западним центрима културе и уметности. Убрзо након овог Саветовања су предузети и конкретни кораци у реализацији овде предоченог плана и југословенској интеграцији у међународне организације, тако да је ФНРЈ узела активно учешће у активностима Унеска већ у марту месецу исте године. Треба истаћи да преоријентација ка Западу на спољно-политичком плану, према овде наведеном, започиње 1950. године – две године пре Шестог конгреса КПЈ на коме је и формално проглашен раскид са социјалистичким реализмом као званичном културном доктрином, отворивши пут либерализацији на пољу уметности и културе на унутрашњем плану.²¹² Посебно значајно је на овом месту увести питање које Лидија Мереник поставља у вези са спровођењем процеса либерализације у југословенској култури и уметности, када пише:

„Svakako da su istorijski događaji pomogli atmosferu otvaranja jugoslovenske

²¹⁰ Исто, 36-38.

²¹¹ У оквиру дискусије на овом Саветовању је изнето и следеће: „Наш однос са западом треба да буде свестрано анализиран. Реч о томе морају дати стручна одељења која ће знати шта и где треба и из које земље треба нешто донети... Реч о томе шта је велико, шта је најбоље треба да да наша наука, наша стручна удружења, културне и уметничке организације. Они треба да дају последњу реч о томе, а не бирократско тело у било ком министарству.“, Исто, 35.

²¹² Упореди са Бранка Докнић, Милић Ф. Петровић, Иван Хофман (ур.), *нав. дело*, 8.

umetnosti i izlasku iz njene (samo)izolacije. Ostaje ipak dilema da li je novi politički kurs KPJ, posle 1948. godine, prihvatio liberalizaciju kulture i umetnosti kao dobrodošao faktor svog novog političkog smera, ili je pak, podsticao liberalizaciju da bi je, zvanično ili poluzvanično, prihvatao iz strogo pragmatičnih razloga spoljnopolitičkog kursa“.²¹³

На основу претходно наведеног, намеће се закључак да је културна либерализација подстицана из прагматичних разлога неминовности промене спољно-политичког курса ФНРЈ у специфичној ситуацији крајем пете деценије прошлог века, али и да је истовремено била прихваћена као неопходна потврда спровођења новог политичког усмерења ове државе у међународним оквирима. За партиципацију на Бијеналу у Венецији од 1952. године, ове политичке одлуке су биле од пресудног значаја, нарочито ако имамо у виду да је са циљем спровођења активније политике промоције југословенске културе у иностранству, што се пре свега односило на Западну Европу, буџет за културу је повећан са 2,6% на 4% укупног државног буџета у 1952. години, од чега је највећи део издвајан за путовања у иностранству.²¹⁴ Осим тога, за уметнике у Југославији је почетком педесетих година венецијанска манифестација представљала једину велику изложбу у иностранству на којој је требало учествовати, што је био и званичан став Савеза ликовних уметника Југославије.²¹⁵ Међутим, као што ћемо видети у даљем тексту, процес креирања нове слике о Југославији кроз изложбену пропаганду – барем у случају наступа на Бијеналу у Венецији – није одмах остварио жељене резултате.

²¹³ Lidija Merenik, *nav. delo*, 60.

²¹⁴ Доношењем Устава ФНРЈ 31. 1. 1946. године су уместо Министарства просвете формирана два нова органа управе: Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ и Комитет за школе и науку. Они су централизовањем јавне управе 31. 12. 1948. године престали са радом, а њихове послове је преузело новоосновано Министарство за науку и културу Владе ФНРЈ. Након годину и по дана, 24. 5. 1950. године, ово министарство је престало са радом и уместо њега је основан Савет за науку и културу Владе ФНРЈ који је постојао до 5. 1. 1953. године, увођењем Уставног закона, када су његови послови стављени у надлежност СИБ-а. Председник Комитета за културу и уметност је у периоду 1946-1948. године био Владислав Рибникар, док је Родољуб Чолаковић био министар за науку и културу у периоду 1949-1950. године и председник Савета за науку и културу 1950-1953. О овоме детаљно у: Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 122-124.

²¹⁵ Став да је Венецијанско бијенале једина утврђена велика уметничка изложба у иностранству на коју би требало слати наше уметнике је испред Савеза ликовних уметника Југославије изнео секретар удружења, Винко Грдан, у допису упућеном Савету за науку и културу Владе ФНРЈ 7. септембра 1951. године (АЈ-317-86-120).

Југословенски наступи на Бијеналу у Венецији 1952. године и 1954. године организују се у оквирима културно-политичке атмосфере која, у складу са новозацртаним политичким циљевима, поклања више пажње стратешком планирању учешћа на овој уметничкој манифестацији. Припремама за XXVI Бијенале 1952. године је било приступљено знатно раније него претходног пута, већ средином 1951. године на иницијативу заменика министра Владислава С. Рибникара, који је учествовао на састанцима у вези са организацијом ове изложбе. Приликом припрема изложбе у обзир је узет и савет италијанских стручњака да се на Бијеналу треба представити са мањим бројем уметника који би на тај начин могли приказати већи обим својих радова, мада је због недовољне агилности Југословенског посланства у Риму Савет за науку и културу владе ФНРЈ остао ускраћен за детаљније информације у вези са програмским оквирима предстојећег Бијенала које би омогућиле свеобухватније припремљену стратегију наступа у Венецији.²¹⁶ У фебруару 1952. године је сазвана комисија ради консултовања о учешћу на XXVI Бијеналу коју су чинили проминентни протагонисти југословенског света уметности: Франо Кршинић (мајстор-кипар на загребачкој Академији ликовних уметности, редовни члан Југословенске академије знаности и умјетности и један од југословенских представника на Бијеналу 1940. и 1950. године), Марино Тартаља (професор сликарства на загребачкој Академији ликовних уметности и један од југословенских представника на Бијеналу 1940. године), Гојмир Антон Кос (професор сликарства на љубљанској Академији ликовних уметности и један од југословенских представника на Бијеналу 1950. године) и Момчило Стевановић (кустос Народног музеја у Београду). Савезна комисија је заједно са представницима Савета за науку и културу ФНРЈ (Владиславом С. Рибникаром, Вандом Новосел, Ерихом Кошом, Кристом Ђорђевић и Драгованом Шепићем), након прегледања материјала у вези са

²¹⁶ Одељење за научне и културне везе за иностранством Савета за науку и културу Владе ФНРЈ је имало у плану да на Бијеналу 1952. године више пажње посвети пропагандним активностима са циљем активнијег укључивања и успешнијег позиционирања унутар програмских и такмичарских оквира ове изложбене манифестације, али како је није била остварена успешна комуникација са посланством у Риму које је ове информације требало да достави министарству у Београду, припреме за југословенски наступ у Венецији нису текла према жељеном плану, о чему је опширније писала Ванда Новосел, начелница Одељења за научне и културне везе за иностранством, у допису посланику ФНРЈ у Риму, Владимиру Велебиту, 8. 4. 1952. године, допис број 2863 (АЈ-317-92-133).

актуелном уметничком продукцијом у земљи (како младих, тако и старијих уметника), разматрала више предлога за наступ на Бијеналу, укључујући ретроспективу старих мајстора из деветнаестог века, као и изложбу младих уметника. Одлучено је да се у оквиру југословенске изложбе на Бијеналу представе: „*dela slikara koja nose izvestan intimistički karakter odnosno sensibilan način slikanja, i to: Predrag Milosavljević i Nedeljko Gvozdenović iz Beograda, Emanuel Vidović iz Splita, Antun Motika iz Zagreba i Gabrijel Stupica iz Ljubljane*“,²¹⁷ док су од вајара одабрани Ристо Стијовић, Петар Палавичини и Зденко Калин, уз назнаку да се „*od skulpture da se izlože samo manji radovi, koji se slažu sa karakterom izložbe*“.²¹⁸ За комесара изложбе је именован Марино Тартаља на предлог Владислава С. Рибникара, док се Комисији за учешће Југославије на XXVI изложби Бијенала у Венецији придружио и Винко Грдан, генерални секретар Савеза ликовних уметника Југославије.²¹⁹ Договорено је и да се уметнички радови прикупе у Модерној галерији у Љубљани где је била приређена пробна поставка радова која је одговарала просторном распореду у Југословенском павиљону у Венецији.

Кратки прегледни текст који је комесар Тартаља написао за каталог Бијенала прати линију интерпретације према којој се окупљене уметничке позиције препознају као интимистичке у ставу и осећању, истражујући свет имагинарног и тактилног на различите начине. Емануел Видовић је истакнут као родоначелник оваквог уметничког става и „маестро“ југословенске уметности, док су приказани опуси осталих уметника интерпретирани у дескриптивном, готово поетском кључу.²²⁰ Иако је Тартаљин текст наишао на лоше критике код Савета за науку и културу због тога што је био „недовољно информативан и доста лоше написан“, ипак је због истицања рока за предају материјала био у потпуности штампан у

²¹⁷ Dragovan Šepić, *Opširni izveštaj NAŠE UČEŠĆE NA XXVI-om BIENALU U VENECIJI*, 4. 7. 1952, 3.

²¹⁸ Isto.

²¹⁹ Одлука о образовању Комисије која ће представљати саветодавно тело Савеза за науку и културу Владе ФНРЈ у вези са учествовањем Југославије на Бијеналу 1952. године је донета 21. 2. 1952. Марино Тартаља је 28. 2. 1952. Именован за комесара Југословенског павиљона, а истог дана је потписана и званична одлука о учешћу Југославије на Бијеналу у Венецији.

²²⁰ Marino Tartaglia, „Jugoslavia“, *Catalogo: XXVI Biennale di Venezia*, 2. ed., Alfieri, Venezia 1952, 322-323.



Слика 11: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVI Бијеналу у Венецији 1952. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 12: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVI Бијеналу у Венецији 1952. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

централном каталогу.²²¹ Карактер овог југословенског наступа се како у концептуалним, тако и у тематским оквирима значајно разликовао од изложбе у Југословенском павиљону 1950. године. Ово се посебно односи на чињеницу да су у оквиру изложбене селекције уз актуелну уметничку продукцију у знатној мери били представљени радови Емануела Видовића, Предрага Милосављевића, Антуна Мотике, Петра Палавичинија и Ристе Стијовића који су настали током тридесетих година двадесетог века. Укључивањем примера уметничке праксе међуратног периода и одлуком да интимизам буде постављен за програмски оквир ове изложбе успостављена је јасна и директна веза са традицијом предратног, односно међуратног модернизма на југословенском простору. Промена стратегије представљања југословенске уметности у Венецији је била последица двојаког репозиционирања: са једне стране се тиме желело приближити програмским оквирима Бијенала које је у овом периоду промовисало наслеђе модерне уметности прве половине двадесетог века која свој континуитет наставља након Другог светског рата,²²² док је са друге стране оваква изложбена концепција била део промена које су се унутар југословенског простора догодиле у домену изложбене праксе где се одвијао процес „rehabilitације међуратне југословенске уметности анатемисане у периоду после 1945. године“ у коме су „izložbe bile vesnici promena koje će se desiti u jugoslovenskoj i srpskoj umetnosti после 1950. године“.²²³ У датом су процесу важне догађаје представљале ретроспективне

²²¹ Dragovan Šepić, *nav. delo*, 4.

²²² У оквирима програма Бијенала 1950. године одржане су изложбе фовизма, кубизма, футуризма и групе Плави јахач у Централном павиљону, као и самосталне изложбе Жоржа Сера, Цариника Русоа и Василија Кандинског. Велика изложба Анрија Матиса, уз мање изложбе Бонара и Утрила, је представљена у Француском павиљону (1950), за шта Матис добија Велику награду Бијенала за сликарство. У Павиљону Велике Британије је приређена ретроспектива Џона Констејбла, а у Павиљону Немачке радови Макса Бекмана, Ернста Барлаха и Емила Нолдеа. Наредне, 1952. године, у оквирима Бијенала је и даље доминирала идеја о афирмацији модерне уметности и њене традиције: Француски павиљон је угостио изложбу представника тзв. *Париске школе* (Фернан Леже, Раул Дифи, Жак Липшиц, Ханс Хартунг, Пјер Солаж, Жан Рене Базен), Холандски павиљон је приредио изложбу групе *De Stijl*, Немачки павиљон изложбу групе *Мост*, Белгијски павиљон изложбу експресионистичког сликарства, у Шпанском павиљону је приказана Гојина ретроспектива, а управа Бијенала је приредила ретроспективе Kamiја Короа, Хаима Сутина, као и велику изложбу француских и италијанских дивизиониста. Велике награде Бијенала су добили Александер Калдер за скулптуру и Раул Дифи за сликарство.

²²³ Lidija Merenik, *nav. delo*, 65.

Неке од најзначајнијих изложби које су рехабилитовале југословенску уметности прве половине двадесетог века су: *Словеначки импресионисти* (Модерна галерија, Љубљана 1949; Модерна галерија, Загреб 1952), *Седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920-1940* (Галерија

изложбе уметника који су учествовали на Бијеналу ове године: самостална изложба Предрага Милосављевића у Народном музеју у Београду 1951. године и ретроспектива Емануела Видовића у Загребу 1952. године. Осим тога, континуитет са наслеђем међуратне уметности очигледан је и кроз активно укључивање уметника који су представљали Краљевину Југославију на Бијеналу у Венецији 1940. године у припремама и извођењу изложбе на Бијеналу 1952. године, попут Предрага Милосављевића, Марина Тартаље и Франа Кршинића. Како би се у иностранству приказала потпунија слика о савременој уметности у Југославији, у Савету за науку и културу је ове године било планирано и организовање путујуће изложбе која би приказала пола века југословенског сликарства (1900-1950) за међународну публику.²²⁴

Мада је политичка ситуација због затегнутих југословенско-италијанских односа у вези са Тршћанском кризом утицала на то да југословенска позиција на Бијеналу буде релативно занемарена у односу на државе које су имале стабилне односе са Италијом, чега су југословенски представници на Бијеналу били свесни, за њих је присуствовање отварању изложбе било од посебног значаја због остваривања контаката са колегама из иностранства и уговарања будућих изложбених наступа, надајући се да ће промоцијом изложбе у Југословенском павиљону кроз уметничке кругове успети да добију више простора у штампи и евентуално разматрање за неку од награда.²²⁵ Од посебног значаја је било остваривање контакта са оснивачем Бијенала у Сао Паолу и комесаром Павиљона

УЛУС, Београд 1951), *Уметност XIX и XX века* (стална поставка Модерне галерије, Загреб 1951), *Рачић-Беџић-Краљевић-Херман* (Модерна галерија, Љубљана 1952), *Изложба уметничких слика из збирке Павла Бељанског* (Музеј града, Београд 1952), *Пола века југословенског сликарства 1900-1950* (Модерна галерија, Загреб 1953; Модерна галерија, Љубљана 1953; Народни музеј, Београд 1953/54; Уметничка галерија, Скопље 1954). О успостављању континуитета послератне уметности са међуратним периодом значајне су биле изложбе уметника које су представљале њихове опусе настале у распону од двадесетих до педесетих година: изложба *Људи* Милана Коњовића које је обухватала радове настале у периоду 1933-1949 (Београд 1951), самостална изложба Стојана Аралице (Београд 1951), самостална изложба Предрага Милосављевића (Народни музеј, Београд 1951), ретроспективна изложба Марка Челебовића (Београд 1952), ретроспективна изложба Емануела Видовића (Загреб 1952).

²²⁴ Из документа *О плану изложби за 1952*, 15. 10. 1951, 3 (АЈ-317-86-120).

²²⁵ Из Шепићевог извештаја са Бијенала се сазнаје да су представници Бијенала, као и други италијански стручњаци из поља уметности, југословенским изасланицима на Бијеналу предочили да је тешко да се југословенска изложба промовише у јавности због лоших политичких односа између Југославије и Италије (Dragovan Šepić, *nav. delo*, 9-10).

Бразила, Франциском Матарацом Собрињом (Francisco Matarazzo Sobrinho), када су остварени иницијални договори у вези са југословенским учешћем на овој уметничкој манифестацији, што је уследило већ наредне 1953. године.

У Југословенском павиљону је у оквирима наредне XXVII изложбе Бијенала 1954. године био представљен велики број аутора: Сретен Стојановић је био заступљен за 35 скулптура малог формата, док су графичким радовима (који су у највећем броју настали у периоду између 1952. и 1954. године) били представљени следећи аутори (са укупно 227 радова): Петар Бибић, Весна Борчић, Лазар Вујаклија, Вилко Глиха Селан, Зденко Градиш, Рико Дебењак, Божидар Јакац, Бошко Карановић, Алберт Кинерт, Тоне Краљ, Франце Краљ, Миха Малеш, Марио Маскарели, Мирјана Михаћ, Франце Михелич, Анкица Опрешник, Михаило Петров, Марјан Погачник, Мариј Прегељ, Златко Прица, Божидар Продановић, Никола Рајсер (Reiser), Јосип Рестек, Јосип Роца, Вилим Свечњак, Максим Седеј, Младен Србиновић, Драгослав Стојановић Сип, Стојан Ћелић, Душан Џамоња и Александар Шиверт. Предлог да наступи Сретен Стојановић јавио се још приликом припрема за XXVI Бијенале 1952. године, но како се због неуклапања у формално-стилске оквире ове изложбене селекције од њега одустало, Франо Кршинић га је предложио за наступ на XXVII Бијеналу 1954. године, аргументујући да је Стојановић као вајар био неправилно изостављен. Стојановићу је препуштено да самостално одабере радове које ће на Бијеналу изложити. Када је реч о графичком делу изложбе, ово је био једини пут да је о избору уметника који Југославију представљају на Бијеналу у Венецији одлучивао Савез ликовних уметника Југославије на основу радова који су били приказани на *Првој изложби југословенске графике* у Уметничком павиљону у Београду фебруара 1954. године и *Изложби хрватске графике* у Уметничком павиљону у Загребу почетком исте године.²²⁶ За комесара изложбе је изабран др Франце Стеле, професор историје уметности на Универзитету у Љубљани, док је помоћник комесара и аранжер изложбе био Бошко Карановић, професор графике

²²⁶ Жири који је извршио избор графичких радова за Бијенале чинили су: Франце, Стеле, Божидар Јакац, Сергије Глумац и Бошко Карановић испред Савеза ликовних уметника Југославије, те представници републичких уметничких удружења Миха Малеш (Словенија), Стојан Ћелић (Србија), Зденко Градиш (Хрватска) и Спасо Куноски (Македонија), према: -, „Одабрани радови југословенских графичара за Бијенале у Венецији“, *Политика*, 6. 2. 1954.



Слика 13: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).



Слика 14: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 15: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

на Академији ликовних уметности у Београду, истакнути актер графичке сцене у Југославији и оснивач Графичког колектива у Београду.²²⁷

Иако је Југославија била на време упозната са одлуком Бијенала да ће централни тематски оквир XXVII изложбе бити надреализам, концепција југословенске селекције није рефлектовала програмске сугестије дирекције Бијенала.²²⁸ Уместо тога, централно место у Југословенском павиљону је било дато ретроспективи радова Сретена Стојановића који је исказао ненаклоњеност и неразумевање према доминантним тенденцијама на овогодишњем Бијеналу, сматрајући надреализам негацијом ликовности, док је за апстрактну уметности писао да:

„доводи многе своје представнике до панике, јер тешко је нешто стално извучити из себе што не би давало неки природни облик. Отуда се појављују негде тачке, негде коцке, линије, танке или дебеле, боје провидне или густе, мотиви с торби, тепиха, кугле, савијено железно, неке чудне форме с рупама или без, глачане или не“.²²⁹

Са друге стране, у контексту креирања нове слике о Југославији кроз наступе на Бијеналу, на овом месту треба навести и рецепцију на коју је на Западу наишла изложба у Југословенском павиљону 1954. године. Западна ликовне критике је у највећој мери истицала да је графички део изложбе показао релативну отвореност југословенског режима према савременим и формално слободнијим уметничким тенденцијама, чиме се ова селекција из западне перспективе значајно разликовала од изложби у павиљонима земаља Совјетског блока, док је вајарски део изложбе

²²⁷ О току припрема и начину одабира за овогодишњи југословенски наступ на Бијеналу у Венецији детаљно је писано у *Годишњем извештају за 1954. годину* Сектора за ликовне уметности и изложбе Комисије за културне везе са иностранством, страна 372 (АЈ-559, незаведен документ). Напомена: Будући да сам увид у документацију Фонда број 559 Савезне комисије за културне везе са иностранством у Архиву Југославије имала у периоду када је овај фонд био у обради, није било могуће навести потпуне ознаке за појединачне документе.

²²⁸ На Бијеналу су 1954. године у Централном павиљону биле представљене изложбе Ханса Арпа, Макса Ернста и Хуана Мироа. Западна Немачка је укључила Паула Клеа у своју поставку, Велика Британија је изложила радове Френсиса Бејкона, док је Белгија је приредила историјску изложбу сликарства од Хијеронимуса Боша до Ренеа Магрита, а поред тога је организована и велика ретроспектива Гистава Курбеа. Главне награде Бијенала су добили Маркс Ернст и Ханс Арп.

²²⁹ Сретен Стојановић, „Смотра ликовне уметности 32 нације“, *Борба*, 4. 7. 1954, према Лазар Трифуновић, *Сретен Стојановић*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1973, 54.

перципиран као традиционалнији, натуралистички уметнички изказ. Ставови иностраних критичара се, како је то и за очекивати, нису увек подударали, тако да су, примера ради, проминентни италијански критичари писали о југословенском наступу на следећи начин: Ђило Дорфлес (Gillo Dorfles) је изложбу у Југословенском павиљону описао као пример најзаосталијег академизма, док је Роберто Лонги (Roberto Longhi) закључио да је са графиком Југославија пружила право културно изненађење.²³⁰ И мада је одлука да се у оквиру југословенске изложбе прикаже опус Сретена Стојановића био у несагласју са стратегијама спољне културне политике о стварању либералније слике о Југославији на Западу и остваривању активнијег дијалога са актуелним уметничким токовима у Европи, веома вероватно донета као резултат компромиса унутар југословенског света уметности у коме је овај вајар заузимао истакнуту позицију, графичка селекција је изнела невелики, али у датим околностима значајан успех. Уметник Франце Михелич је добио Награду Рената Караина (Renato Carrain) за графику,²³¹ а неколико радова југословенских аутора је продато током изложбе.²³² Михеличу је награда додељена захваљујући ангажману југословенског комесара који је био члан жирија, наведено је у извештају о учешћу на Бијеналу,²³³ што указује на помак у смислу интеграције југословенских представника у структуре венецијанске уметничке манифестације. Још један успех овог наступа био је

²³⁰ Gillo Dorfles, „La XXVII: Biennale e la crisi surrealista“, *Aut aut*, 4. 7. 1954; Roberto Longhi, „Grossi premi grosse sorprese“, *L'Europeo*, 4. 7. 1954, из прегледа штампе о југословенским излагачима на Бијеналу у Венецији које је сакупио комесар Франце Стеле (допис Посланства ФНРЈ у Риму број 69/55 Комисији за културне везе са иностранством, 21. јануара 1955. године, АЈ-559, незаведен документ).

²³¹ Из записника са састанка жирија Бијенала се сазнаје да је ова награда установљена захваљујући Ренату Караину, власнику познатог венецијанског ресторана *Ristorante all'Angelo*, и додељена је Михеличу за графику и бразилском уметнику Арналду Педросу Орти (*Arnaldo Pedroso D'Horta*) за сликарство. Награда је била новчана и обухватала износ од 50.000,00 италијанских лира (ASAC, *Arti visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali*, b. 063).

²³² Да су продате графике Франце Михелича, Марија Прегеља, Рика Дебењака, Јосипа Роца, Михаила Петрова, Младена Србиновића и Михе Малеша сазнаје се из дописа генералног секретара Бијенала, Родолфа Палукинија, упућеном Комисији за културне везе за иностранством 28. 5. 1955. године (ASAC, *Padiglioni, Atti 1938-1968*, b. 20).

²³³ У извештају се наводи да је Михеличу награда додељена „*dobrim dijelom zbog snalažljivosti prof. Stelea koji je umio da se sa pojedinim članovima žiria na tome poradi. Tome je pripomoglo i samo aranžiranje Miheličevih grafika na centralno mjesto u paviljonu, ubacivanje fotografije jedne njegove grafike u katalog izložbe itd*“, према документу *Izвештај о нашој изложби на Бијенале-у*, бр. 608/54 од 21. јуна 1954. које је Посланство ФНРЈ у Риму упутило Комисији за културне везе са иностранством (АЈ-559, незаведен документ).

позив да део изложбе који је обухватао графике након затварања Бијенала буде приказан у Графичком кабинету Краљевске библиотеке у Бриселу, што је и реализовано.

Изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији 1952. и 1954. године, мада организоване под окриљем новог усмерења државне културне политике за иностранство коју је карактерисало отварање ФНРЈ према Западу и тежња за активнијим учешћем у токовима уметности овог дела света, не могу се схватити као искључиви и једносмерни примери спровођења овакве политичке агенде. У интенцијама и припремама за ове изложбе, којима је било приступљено са значајно више пажње и стратешког промишљања – нарочито изложбе из 1952. године, евидентан је снажан одјек наведене културно-политичке стратегије. У реализацији и деловању ових изложби се, међутим, делом услед техничких и организационих недоследности, делом због специфичног југословенско-италијанског политичког односа, али и одређених компромиса који су приликом избора уметника били начињени, препознаје се да прецизна изложбена стратегија за иностранство још увек није била дефинисана. Због тога ови изложбени наступи у ширем историјском смислу заузимају статус који би се могао окарактерисати као прелазни модел репрезентације југословенског послератног модернизма у међународном контексту чије су главне одлике: успостављање континуитета са локалним, а преко њега и западно-европским модернистичким наслеђем међуратног периода чиме се указивало на заједничко, европско искуство модерности југословенске културне средине и њену отворену политику према Западу.

3.3. Савезна комисија за културне везе са иностранством и њена улога у југословенским наступима на Бијеналу у Венецији у периоду од 1956. до 1966. године

Изложбе приређене у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији у периоду између 1956. и 1966. године, за разлику од три претходна наступа на овој манифестацији, припремане су и конципиране према моделу који настаје из

уређених и дефинисаних културно-политичких и административних оквира, рефлектујући стабилизован и сложен уметнички систем у земљи и његову институционалну структуру кроз које је остварен јасно профилисан репрезентацијски образац југословенских изложбених наступа у иностранству, што се пре свега односи на партиципацију на Бијеналу у Венецији. Иако је Југославија од средине педесетих година прошлог века активно учествовала и на другим великим уметничким манифестацијама у свету, попут Бијенала у Сао Паолу (од 1953. године), Бијенала медитеранских земаља у Александрији (од 1955. године), Бијенала у Токију (од 1955. године), Бијенала младих у Паризу (од 1959. године), Венецијанско бијенале је и даље за југословенску уметничку јавност представљало најважније место уметничке афирмације у међународном контексту.²³⁴

О томе колико је Југославија интензивно радила на програму културне репрезентације у међународним оквирима сведочи податак да је до 1953. године око три стотине југословенских културних институција остварило сарадњу са 650 релевантних институција у земљама западне Европе.²³⁵ Исте године је због великог обима послова одељења, које је при Савету за науку и културу Владе ФНРЈ организовало међународну културну сарадњу, одлуком Савезног извршног већа 18. марта формирана Савезна комисија за културне везе са иностранством као самостална институција са задатком да „помаже одржавање и развијање културних веза са иностранством“.²³⁶ Надзор над Комисијом је до 24. априла

²³⁴ Мада је Бијенале у Венецији је било од највећег значаја за афирмацију југословенских уметника, треба напоменути да је за уметнике младе генерације Бијенале младих у Паризу било такође од велике важности.

²³⁵ Мирослав Перишић, *нав. дело*, 43.

²³⁶ У оснивачком акту Комисије за културне везе са иностранством су наведени следећи задаци које је ово тело требало да остварује:

„а) упознаје иностранство са културним остварењима и достигнућима ФНРЈ и тиме доприноси упознавању Југославије уопште, њених народа, њене историје и културе, њене изградње социјализма;

б) помаже, развија и остварује размену на подручју културне делатности и доприноси упознавању југословенских народа са културним вредностима и стремљењима других народа;

в) помаже, а по потреби и сарађује са одговарајућим друштвеним организацијама и установама у ФНРЈ на успостављању и развијању културних веза са иностранством;

г) успоставља и развија сарадњу са иностраним установама и организацијама које делују на подручју размене и пропаганде у области културе;

1958. године имала непосредно југословенска влада, након чега је Секретаријат за просвету и културу преузео стручну и административну функцију над овим телом.²³⁷ Имајући у виду да је Савезна комисија за културне везе са иностранством организовала и пружала формалне оквире за реализацију југословенских наступа на Бијеналу у Венецији у овом периоду, овде ће бити предочени основни принципи културно-политичке агенде које је ово тело спроводило како би се стекао увид у шири контекст њеног деловања.

Савезна комисија за културне везе са иностранством је основана са идејом да омогући, подржава и реализује сарадњу на пољу уметничког и културног стваралаштва између Југославије и других земаља, да домаћим културним институцијама и стручњацима из поља културе омогући да у иностранству представе и даље развијају своје стваралачке потенцијале, да остваре контакте са колегама и институцијама изван земље, доприносећи на тај начин развоју и динамизацији културног и уметничког живота у земљи. На основу записника са састанака Комисије се може закључити и да је обим активности, који је у процесу промоције југословенске уметности и културе у иностранству спроводила, често превазилазио њене капацитете, тако да су појединци, али и институције, неретко самостално остваривали везе у међународним оквирима, тако да је за Комисију од примарног значаја било саветодавно и административно подржати оне културне манифестације у иностранству које су за намеру имале да представе и промовишу

д) даје потребне информације о свом деловању Савезном извршном већу, јавности, као и појединим заинтересованим организацијама и установама. Чланове комисије делегирају савети за просвету, науку и културу република и културне установе и организације.

Чланови Комисије били су: Родољуб Чолаковић, члан СИБ-а, Иво Фрол, секретар Комисије, Митра Митровић, државни саветник, Борис Зихерл, председник Савета за просвету и културу НР Словеније, Маријан Стилиновић, члан Извршног већа НР Хрватске, Јосип Лукатела, помоћник секретара Савета за просвету и културу НР Хрватске, Модич Лев, помоћник секретара Савета за просвету, науку и културу НР Словеније, Никола Вученов, помоћник секретара Савета за просвету, науку и културу НР Србије, Митар Папић, секретар Савета за просвету, науку и културу НР БиХ, Вељко Милатовић, члан Савета за просвету и културу Црне Горе, Методије Соколовски, секретар савета за просвету, науку и културу НР Македоније, Милутин Миланковић, члан САНУ, др Марко Костенчић, члан ЈАЗУ, Божидар Јакац, академик, Александар Вучо, књижевник, Станојло Рајичић, композитор, Живојин Здравковић, диригент, др Хуго Клајн, Жорж Скригин, филмски редитељ.“, према Мирослав Перишић, *нав. дело*, 44, фн. 44.

²³⁷ Комисија за културне везе са иностранством је постала „огран друштвеног самоуправљања у области културних, просветних и научних веза са иностранством“, према Бранка Докнић, *нав. дело*, 124.

државне интересе.²³⁸ Изложбени наступи на Бијеналу у Венецији су припадали овој групи манифестација, будући да су креирали слику о Југославији у иностранству која је актуелним интересима политичке власти у земљи била од велике важности. Комисија је инсистирала на томе да републички представници заступају интересе средина из којих долазе, али и да приликом конципирања наступа у иностранству посебну пажњу поствете томе да се кроз њихово деловање треба пружити увид и у вредности целокупног југословенског културног простора.²³⁹

Уметничке изложбе су у стратегијама и плану рада Комисије препознате као важан простор репрезентације југословенске културе у иностранству, што је недвосмислено наведено у актима овог тела:

„Izložbe predstavljaju dobru mogućnost jednog sistematskog i kontinuiranog upoznavanja svetske javnosti sa kulturno-istoriskim i umetničkim tradicijama i vrednostima naših naroda kao i sa savremenim tekovinama i dostignućima. Njih treba izvoditi na jednom širem višegodišnjem planu, povezano, tako da se nadopunjuju i logički proširuju područja kulture u svome tretmanu“.²⁴⁰

Због препознавања потенцијала које је поље изложбене праксе имало за успешно спровођење културне политике, Савезна комисија за културне везе са иностранством је крајем 1955. године покренула иницијативу за оснивањем сталног саветодавног тела – Одбора за ликовне изложбе – чији је задатак био да

²³⁸ Овде је важно истаћи став Марка Ристића, првог председника Комисије за културне везе са иностранством, који је забележен у Записнику са састанка Комисије 24. септембра 1954. године: „On smatra da treba praviti razliku između individualnih nastupa naših ljudi u inostranstvu, i nastupa gde treba da bude predstavljena naša država. Takođe da ne treba svaki istup našeg čoveka vani smatrati kao istup Jugoslavije. Za individualne nastupe smatra da treba da se bude što liberalniji, dok kod važnijih naših istupa u inostranstvu kriterij treba da bude strožiji.“, према: *Zapisnik sa sastanka Komisije za kulturne veze sa inostranstvom održanog 24. 9. 1954. god*, 4 (AJ-559, незаведен документ).

²³⁹ Како наводи Мирослав Перишић: „Комисија за културне везе са иностранством имала је два деликатна проблема са којима је покушавала да се носи. Први је био избегавање арбитрарне улоге, односно ненарушавање децентрализованог наступа културе у иностранству, принцип немешања са једне стране, а са друге ипак потреба да води рачуна о нивоу и квалитету садржаја који одлазе ван граница Југославије. Други проблем је уобичајен начин рада по принципу паритетне заступљености република с једне стране, а са друге потреба да Југославија наступа као целина. Предност се давала квалитету бар када је реч о уметничком стваралаштву, али се водило рачуна и о специфичностима националних култура.“, према Мирослав Перишић, *нав. дело*, 44-46.

²⁴⁰ *Plan rada Komisije za kulturne veze sa inostranstvom za 1955. godinu*, 3, (AJ-559, незаведен документ).

разматра питања у вези са организацијом, физиономијом, карактером и садржајем репрезентативних изложби и учешћима Југославије на бијеналним манифестацијама, а које би чинили ликовни критичари, уметници, историчари уметности и други истакнути културни радници у домену ликовне уметности у земљи.²⁴¹ Наглашено је да би чланови овог саветодавног тела требало да приликом дискусија и доношења одлука наступају „самостално и слободно према свом нахођењу“ и без уплива ставова и предлога организација које представљају, као и да „савет треба да делује као јединствено тело третирајући наше ликовне манифестације у иностранству са гледишта презентације Југославије као целине“.²⁴² Одбор за ликовне изложбе при Савезној комисији за културне везе са иностранством је основан у јануару 1956. године и чинили су га: Ото Бихаљи Мерин (ликовни критичар из Београда), Алекса Челебоновић (уметник и ликовни критичар из Београда), Зоран Кржишник (помоћник директора Модерне галерије у Љубљани), Лазар Личеноски (уметник из Скопља), Маријан Матковић (књижевник из Загреба), Миодраг Б. Протић (уметник и ликовни критичар из Београда), Ристо Стијовић (уметник из Београда) и Борис Вијинтин (директор Галерије ликовних умјетности у Риједи)²⁴³ – истакнути актери уметничке сцене у земљи, представници уметничких удружења и музејских институција.

²⁴¹ О одлуци у вези са оснивањем сталног Одбора за изложбе сазнајемо из текста записника састанка о проблемима организације југословенских изложби које приређује Комисија за културне везе са иностранством 23. 11. 1955. године који је сачинио Марко Ристић, председник Комисије. Овом састанку су присуствовали представници катедри за историју уметности на универзитетима: проф. Светозар Радојчић (шеф Катедре за историју уметности Филозофског факултета у Београду), Грго Гамулин (шеф катедре за историју уметности Филозофског факултета у Загребу), Луц Менаше (представник Катедре за историју уметности Филозофског факултета у Љубљани), представник Југословенске академије знаности и умјетности Вања Радауш, представници музејских институција: Ерих Кош (заменик директора Народног Музеја у Београду), Зоран Кржишник (директор Модерне галерије у Љубљани), Миливоје Николајевић (директор Галерије Матице српске у Новом Саду); представници републичких уметничких удружења: Марко Челебоновић (секретар Савеза ликовних уметника Југославије), Бошко Карановић (представник УЛУС-а), Франо Баће (представник Удружења ликовних уметника Хрватске), Тоне Краљ (представник Удружења ликовних уметника Словеније), Раденко Мишевић (представник представник Удружења ликовних уметника Босне и Херцеговине), Миле Корубин (представник Удружења ликовних уметника Македоније), Милош Вушковић (представник Удружења ликовних умјетника Црне Горе) и ликовни критичари Миодраг Б. Протић, Алекса Челебоновић, Павле Васић и Ото Бихаљи Мерин.

²⁴² *Plan rada Komisije za kulturne veze sa inostranstvom za 1955. godinu*, 3, (AJ-559, незаведен документ).

²⁴³ Из Записника састанка Комисије за културне везе са иностранством који је одржан 16. и 17. јануара 1956. године (AJ-559, незаведен документ).

Поред тога што су изложбе биле препознате као важно средство спровођења југословенске културне политике у иностранству, њихова функција је била јасно артикулисана спрам специфичности глобалне гео-политичке ситуације у послератном периоду, што је у излагању Одбору за ликовне изложбе при Савезној комисији за културне везе са иностранством 1960. године прецизно истакао Иво Вејвода, проминентни дипломата и тадашњи југословенски амбасадор у Лондону:

„ [...] dozwolite mi da kažem nekoliko reči u vezi sa likovnom politikom sa stanovišta spoljne politike i interesa naše propagande. Molio bih ovaj Odbor, da vodi računa o tome kad se prave planovi da se vodi računa uglavnom o ta tri područja, koje se i politički vrlo dobro mogu usaglasiti sa našim interesima – to je Zapad, Istok i neutralci. U vezi sa Zapadom mislim da se može bez preterivanja reći da svakako u ovom momentu možemo najviše postići. Mi se na Zapadu ustvari i borimo za nekakvu afirmaciju nacije, koja ima kulturni istoriju, koja ima svoju kulturu koja nije došla samo posle ove revolucije i rata, već koja je duga i o kojoj Zapad malo ili ništa ne zna.

Mislim da su izložba moderne umetnosti i izložba fresaka izvanredno važni za nekakvu borbu za afirmaciju Jugoslavije kao nacije, koja egzistira na kulturnoj mapi sveta, jer o tome na Zapadu – ponavljam – vrlo malo ili ništa ne znaju. [...] Prema tome, ta borba za našu afirmaciju je izvanredno važna i likovne manifestacije tu izvanredno mogu da pomognu. [...] Na Zapadu se može učiniti više nego na istoku. U trećem delu sveta – kod neutralaca sve je još neodređeno. Ni sami ne znamo sa kakvim stvarima i šta bi tamo najbolje odgovaralo da se reprezentuje naša zemalj u Africi i Aziji. Prema tome, za mene nema sumnje da danas na Zapadu spoljno politički, propagandno, te likovne manifestacije verovatno imaju za nas u ovom momentu najveći značaj“.²⁴⁴

Од ове године је уведена и пракса приређивања свечаног отварања Југословенског павиљона уз организацију коктела за професионалну публику, што је у дописима истицано као веома важан догађај за остварење боље видљивости изложбе у павиљону.

²⁴⁴ *Stenografske beleške. Prvi sastanak Odbora za likovnu umetnost pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, 14. 11. 1960, 31-32 (AJ-559, незаведен документ).

Западна културна и политичка сфера је представљала најважнији простор за валоризацију и потврђивање савремености југословенске уметности и друштва, што је за политичке аспирације југословенске власти у овом периоду значило да се кроз репрезентацијске културне праксе за иностранство, и у овом конкретном случају изложбе уметности, треба емитовати слика о отвореном југословенском друштву које са Западним светом комуницира универзалним језиком савремености, док истовремено баштини специфично културно-историјско наслеђе. Принцип афирмације Југославије у међународним оквирима који је заснован на преплитању универзалног савременог и специфичног локалног, односно на преозначавању и трансформацији локалног кроз формално-семантички оквир универзалног, представљао је окосницу модернистичког модела репрезентације југословенске уметности у иностранству током шесте и седме деценије двадесетог века. На овај начин је разрешена Шегединова дилема из извештаја са наступа на Бијеналу у Венецији 1950. године о томе на који начин Југославија себе жели да представи у оквирима ове манифестације у корист дефинитивног преусмеравања према Западу као простору примарног интереса и афирмације југословенске уметности, њених протагониста и институција. Оваква културно-политичка агенда настављена је током шездесетих година двадесетог века, децидирано изнета међу закључцима Одбора за ликовне уметности при Савезној комисији за културне везе са иностранством 1962. године:

„Naša kulturna politika ne bi trebalo da bude samo ekspanzivna, što je u jednom momentu neophodno, nego da u mnogim slučajevima bude i intenzivna, tj. da tamo gde smo uspeli stalno održavamo svoj prestiž i prisustvo, a naročito u velikim kulturnim sredinama. [...] Postoje dva-tri osnovna vida naše likovne umetnosti koji nas mogu reprezentovati na širem području i u dužem vremenskom periodu, a to je: - zbirka srednjevekovnih fresaka, zatim dobro komponovana, prema ocenama i kritikama, Izložba savremenog jugoslovenskog vajarstva i slikarstva, Izložba grafike i Izložba primitivnih. To su četiri bitna fundusa sa kojima se može raspolagati i preko kojih mi možemo svetu govoriti o onome šta je kod nas“.²⁴⁵

²⁴⁵ *Zapisnik sa sednice Odbora za likovne umetnosti pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom održane 19. 6. 1962. godine*, 3. Седници су присуствовали: Миодраг Б. Протић, Алекса

Један од првих задатака Одбора за ликовне изложбе при Савезној комисији за културне везе са иностранством након оснивања се односио на организацију југословенског наступа на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године. Како би се стекао увид у начин на који су чланови овог одбора доносили одлуке у вези са физиономијом изложби у Југословенском павиљону у Венецији, биће наведени делови записника са седнице Одбора који сведоче о критеријумима селекције:

„Након прегледа изложбе Saveza likovnih umetnika u Modernoj galeriji u Ljubljani, razmotrivši predloge Umetničkog saveta Saveza likovnih umetnika, posle analize dosadašnjih učestvovanja naše zemlje na Biennale u Veneciji i uzimajući u obzir karakter ovogodišnjeg Biennala kao i druge izložbe naših umetnika u inostranstvu koje su u planu, Odbor predlaže Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom sledeći sastav izlagača: slikare Marija Pregelja, Miodraga Protića i Lazara Vujakliju i skulptora Vojina Bakića. Isto tako Odbor predlaže da komesar izložbe bude član Odbora Aleksa Čelebonović. Izbor slika trebalo bi da izvrši komesar izložbe uz saradnju autora.

[...]

Pri donošenju ovoga predloga Odbor se rukovodio sledećim motivima:

- a) karakter ovogodišnjeg Biennala je takav da pruža pogodnu priliku za prikazivanje mlađih snaga u sавременим стремљенијима;
- b) ideja prikazivanja retrospektivne izložbe u ovom momentu nije pogodna zbog veoma ograničenog prostora i kolizije sa osnovnim tonom samog Biennala;
- c) Odbor se такође rukovodio мишљењем да ће мањи број аутора, приказан са већим бројем радова, деловати ефектније, него у обратном случају.²⁴⁶

Овде успостављен начин одабира уметника и осмишљавања структуре изложбе био је актуелан и у наредном периоду, све до укидања Савезне комисије

Челебоновић, Ото Бихаљи-Мерин, Стојан Ћелић, Олга Јеврић, Исмет Муџезиновић, Божо Бек, Војин Стојић, Урош Мартиновић, Борис Клемен, Дејан Медаковић (AJ-559, незаведен документ).

²⁴⁶ *Zapisnik sa sednice Odbora za kulturne veze sa inostranstvom*, 4. март 1956 (AJ-559, незаведен документ).

за културне везе са иностранством 1971. године. Чланови Одбора за ликовне изложбе су предлог изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији конципирали на основу неколико фактора: а) имали су увид у актуелну уметничку продукцију у земљи и тежили су да у обзир узму и ставове уметничких удружења, чији су представници били укључени у рад Одбора, како би задовољили императив разноликости полицентричног југословенског света уметности; б) обраћали су пажњу на тематске оквире које је задавало Бијенале у Венецији, као и доминантне уметничке тенденције које су промовисане на овој манифестацији, а које су наилазиле на добру рецепцију стручне јавности; в) вршили су одабир уметничких позиција за које су сматрали да би могле одговорити очекивањима стручне публике на Бијеналу са циљем освајања неке од награда на овој манифестацији, што је као потврда афирмације југословенске уметности, а преко тога и успеха културне политике земље, било од изузетног значаја за Савезну комисију за културне везе са иностранством. Због тога су у овом периоду за представнике Југославије на Бијеналу у Венецији бирани у највећој мери уметници који су претходно имали успеха у међународним оквирима.

Од 1962. године уведено је још једно саветодавно тело које се бавило искључиво наступима на Бијеналу у Венецији, а чије је чланове предлагао Одбор за ликовне изложбе – за сваки југословенски наступ у Венецији је осниван комесаријат, сачињен од представника југословенских уметничких центара, који је преузео улогу предлагања учесника југословенске селекције на овој међународној изложби. Приликом одлучивања о југословенским представницима на XXXI Бијеналу 1962. године комесаријат југословенске изложбе на Бијеналу су чинили: Борис Вижинтин (изабран за комесара изложбе), Катарина Амброзић (кустоскиња Народног музеја у Београду), Божо Бек (директор Галерије савремене уметности у Загребу), Зоран Кржишник и Алекса Челебоновић. Њихово образложење одабира уметника за југословенску изложбу у Венецији потврђује праксу започету 1956. године:

„Pošto su razmotreni uslovi pod kojima se odvijaju izložbe venecijanskog Bijenala koji sve više dobija karakter smotre savremenih ekspreimenata i pokušaja avangardnog karaktera i uzeto u obzir dosadašnje učešće Jugoslavije

na ovoj najvećoj likovnoj manifestaciji, komesarijat je doneo sledeće zaključke, koji predlaže Odboru Komisije.

Pri izboru umetnika Komisija se rukovodila kako kvalitetom i karakterom njihovih ostvarenja, tako i renomeom i priznanjima koja su do sada stekli u inostranstvu gde su bili od međunarodnih žirija čiji će pojedini članovi biti verovatno i članovi žirija venecijanskog Bijenala, a zatim željom da se ovakvom akcijom predstavi raznolikost tendencija u savremenom likovnom obrazovanju Jugoslavije.

Obzirom na veličinu i karakter prostora našeg paviljona a rukovođeni mišljenjem da ne treba ponavljati učesnike sa 3–4 poslednja Bijenala, članovi komesarijata su mišljenja da na izložbu treba posladi sledeća 3 slikara i 1 vajara, svakog sa po cca 10 eksponata:

1. – JANEZA BERNIKA, slikara, nosioca međunarodnih nagrada na Bijenalu u Parizu i Riminiju 1961, u Luganu 1960, i nagrada u zemlji Salona 59 u Rijeci, Saveta za kulturu i nauku NR Hrvatske 1960, i nagrade za slikarstvo na I Trijenalu 1961. Radovi mu se nalaze u stranim kolekcijama i svim modernim galerijama naše zemlje.

2. – OTONA GLIHU, slikara, čiji su uspesi u Latinskoj Americi i naročito u Italiji vrlo znatni. Umetnik je poznat talijanskoj publici po svojim samostalnim izložbama praćenim odličnim kritikama u Torinu, Milanu, Rimu. U svojim knjigama o modernom slikarstvu istaknuti italijanski kritičari Markiori i Černini donose osim teksta i nekoliko njegovih reprodukcija. Dobitnik je nagrade za slikarstvo u Riminiju. Slike mu se nalaze u muzejima u Torinu, Rio de Žaneiru, Sao Paolu, Gugenhajmovom muzeju u Njujorku, kao i u galerijama u zemlji.

3. – MLADENA SRBINVIĆA, slikara, dobitnika jedne nagrade na Bijenalu u Sao Paolu 1961. i na Bijenalu u Aleksandriji 1962. kao i nagrada u zemlji: Oktobarske 1958, Memorijala Nadežde Petrović i I Trijenala u Beogradu.

4. – OLGU JANČIĆ, vajara, dobitnika međunarodnih nagrada za skulpturu na I Bijenalu u Parizu i IV bijenalu u Aleksandriji kao i nagrada u zemlji: na Bijenalu mladih u Rijeci 1960. i I Trijenalu 1961.²⁴⁷

Осим потенцијала да на основу досадашњег међународног успеха освоје неку од награда на Бијеналу, уметници су бирани и на основу неписаних правила која се могу уочити из праксе и која су неретко примењивана приликом њихове селекције како би се компромисно поштовала динамика односа унутар хетерогеног и полицентричног света уметности у Југославији. Имајући у виду инсистирање Савезне комисије за културне везе са иностранством да се приликом организације изложбених наступа у иностранству, а посебно оних који су носили предзнак југословенски, води рачуна о креирању целовите слике која би приказала разноликост тенденција на уметничкој сцени у земљи, приликом избора уметника за Бијенале, као и за друге велике међународне изложбе, је био примењиван принцип тзв. републичког кључа, чиме је регулисана равноправна заступљеност уметника из различитих уметничких центара у Југославији, што се пре свега односило на београдску, загребачку и љубљанску уметничку сцену. Принцип републичког кључа, иако у дискусијама чланова Савезне комисије за културне везе са иностранством често негиран као критеријум за конципирање изложбених наступа, је био један од предуслова који је утицао на структуру изложби у Југословенском павиљону у Венецији. На дискусијама саветодавног одбора за изложбе при Савезној комисији за културне везе је инсистирано да је једини кључ који се приликом одабира уметника примењује њихов квалитет, вредносна категорија чији су критеријуми често остајали недовољно дефинисани.²⁴⁸

Миодраг Б. Протић, члан поменутог Одбора за ликовне уметности при Савезној комисији за културне везе са иностранством је поводом критеријума

²⁴⁷ *Bijenale u Veneciji. Izveštaj komesarijata (AJ-559, nezaveden dokument).*

Загребачки сликар Ордан Петлевски је одбио да учествује на изложби у Југословенском павиљону ове године јер није у задатом року могао да припреми радове за излагање на Бијеналу. Види *Стенографске белешке састанка Одбора за ликовну уметност при Комисији за културне везе са иностранством СИБ-а*, 19. 1. 1962, 6 (AJ-559, nezaveden dokument).

²⁴⁸ О појму квалитета који је навођен као критеријум вредновања уметности позних педесетих година више код: Lidija Merenik, *nav. delo*, 71.

селекције југословенских уметника за велике међународне уметничке изложбе отворио неколико важних питања на састанку овог тела одржаног 1962. године:

„Načelno pitanje o kome je ovde diskutovano – kako voditi politiku na takvim izlozbama kao što je venecijanski Bijenale i u Sao Paolu, ja bih izložio dva osnovna principa. Prvo, danas kada je gotovo cela međunarodna umetnost jako avangardna, kada postoji gotovo izvestan akademizam apstraktnog shvatanja i pojedinih tendencija u okviru apstraktnog shvatanja, ne moramo insistirati na tome da neko bude ala paž, jer je to jako loše, nego moramo insistirati na drugim ličnostima kao što smo do juče u okviru figurativnog koncepta uvek stavljali akcenat na jake ličnosti. Biti savremen ali ne u smislu pomodnog akademizma nego biti ličnost jasno određena sa svojom notom i pogledima u okviru savremene umetnosti ili jednog pokreta savremene umetnosti. Međutim, mi moramo biti skromni. Mi se objektivno nalazimo u jednom dosta teškom položaju. [...] Mi imamo većinu slikara i dobre slikare ali nemamo kulturnu propagandu koja bi stajala iza tih slikara i ne mislim samo iza tih slikara nego iza naše umetnosti. Zato smo u neravnopravnom položaju da moramo da se branimo od agresije stranih imena i vrednosti koje su često ispod naše vrednosti a da nismo ništa u stanju učiniti na popularizaciji svoje vrednosti. Takva istupanja u Parizu, Sao Paolu, Veneciji morala bi biti praćena mnogobrojnim publikacijama i časopisima tako da to nastupanje ne bude samo nastupanje. Jer, izložba traje mesec dana pa se završi. Ja bih insistirao na savremenim i originalnim ličnostima.“²⁴⁹

Протићеви ставови пружају додатни увид у разумевање сложености критеријума са којима се стручни форум при Савезној комисији за културне везе са иностранством суочавао приликом избора уметника који представљају земљу на изложбама у иностранству – критички опрез према тежњи за искључивим уклапањем у актуелне трендове и тенденције савремених токова које су ове уметничке манифестације наметале и инсистирање на промоцији и популаризацији специфичних ликовних вредности које су производиле уметничке сцене у Југославији кроз деловање „јаких“ уметничких личности са „оригиналним и савременим“ изразом упућују на извесну амбивалентност изложбене политике

²⁴⁹ *Stenografske beleške sastanka Odbora za likovne umetnosti pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom Saveznog izvršnog veća*, 19. 1. 1962, 21-22 (AJ-559, незаведен документ).

за иностранство. Са једне стране је због постизања спољно-политичких циљева и спровођења експанзивне и интензивне културне политике за иностранство било важно да се на велике међународне манифестације шаљу уметници који су већ имали потврду квалитета своје праксе у иностранству, док је са друге стране требало помирити аспирације са могућностима и подстицати уметничке позиције које су стицале афирмацију у домаћим оквирима, што је неретко резултовало компромисним решењима заснованим на тензији између очекивања која су долазила од локалних уметничких кругова и амбиција културно-политичког апарата који није увек био у стању да свеобухватно и дугорочно подржи промоцију уметника како би стекли бољу међународну видљивост у околностима често агресивне и темељно планиране стратегије које су у овом смислу спроводиле друге земље, пре свега западно-европске велике државе и САД.²⁵⁰

3.4. Изложбе у Југословенском павиљону од 1956. до 1966. године: дometri и недоследности модернистичког модела репрезентације

Пратећи процедуралне оквире и културно-политичке циљеве Комисије за културне везе са иностранством, који су представљени у претходном поглављу, изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији у периоду између 1956. и 1966. године су биле конципиране као ревијалне презентације актуелних уметничких истраживања неколико аутора (у распону од двоје до шест уметника на једној изложби) који су унутар света уметности у земљи претходно стекли институционално етаблирање, а у највећем броју случајева и интернационално признање. У хронолошком следу констелације уметника који су представљали Југославију су чинили (према редоследу како су навођени у каталогу изложби):

- на XXVIII Бијеналу 1956. године су наступили сликари Мариј Прегељ, Миодраг Б. Протић, Лазар Вујаклија и вајар Војин Бакић (комесар изложбе је био Алекса Челебоновић);

²⁵⁰ О комплексним стратегијама промоције америчке уметности на Бијеналу у Венецији опширно је писано у: Annika Hossain, *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarks. Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Edition Imorde, Berlin 2015.

- на XXIX Бијеналу 1958. године су наступили сликари Крсто Хегедушић, Едо Муртић, Габријел Ступица и вајари Олга Јеврић и Драго Тршар (комесар изложбе је био Алекса Челебоновић);
- на XXX Бијеналу 1960. године су наступили сликар Петар Лубарда и вајар Душан Цамоња (комесар изложбе је био Зоран Кржишник);
- на XXXI Бијеналу 1962. године су наступили сликари Јанез Берник, Отон Глиха, Младен Србиновић и вајарка Олга Јанчић (комесар изложбе је био Борис Вижинтин);
- на XXXII Бијеналу 1964. године су наступили сликар Стојан Ћелић, графичар Рико Дебењак и вајар Бранко Ружић (комесар изложбе је био Алекса Челебоновић);
- на XXXIII Бијеналу 1966. године су наступили сликар Радомир Дамњановић Дамњан, вајар Јован Крадохвил, графичари Владимир Макуц, Богдан Мешко, Бранко Миљуш и вајар Славко Тихец (комесар изложбе је био Зоран Кржишник);²⁵¹

Изложбе су кроз просторни распоред јасно раздвајале појединачне уметничке позиције груписањем њихових радова у одвојеним, најчешће преграђеним деловима изложбеног павиљона, тако да су деловале као мања самостална представљања уметника у заједничком простору, без формалне, тематске или контекстуалне кохерентности која би их у смислу свеобухватног изложбеног сценарија повезивала. Овакав начин поставке није био специфичан само за изложбе у Југословенском павиљону у наведеном периоду, већ је био практикован и код већине осталих националних павиљона, али је за југословенску ситуацију био неминован, будући да је представљао изложбену форму која је одговарала тежњи да се у Венецији представи део хоризонта разноврсног

²⁵¹ Из писама Владимира Величковића и Ордана Петлевског Одбору за ликовне уметности при Комисији за културне везе са иностранством сазнајемо да се ови уметници се нису одазвали позиву да учествују у југословенској селекцији за Бијенале 1966. године. Величковић је позив одбио због немогућности да се на време припреми за учешће због других професионалних обавеза у иностранству, а Петлевски због неслагања са начином избора учесника (AJ-559, незаведен документ). О одлуци Владимира Величковића да не наступа на Бијеналу ове године видети и: Antun Vrdoljak, „Zašto Veličković neće u Veneciju“, *Vjesnik*, 18. 3. 1966.

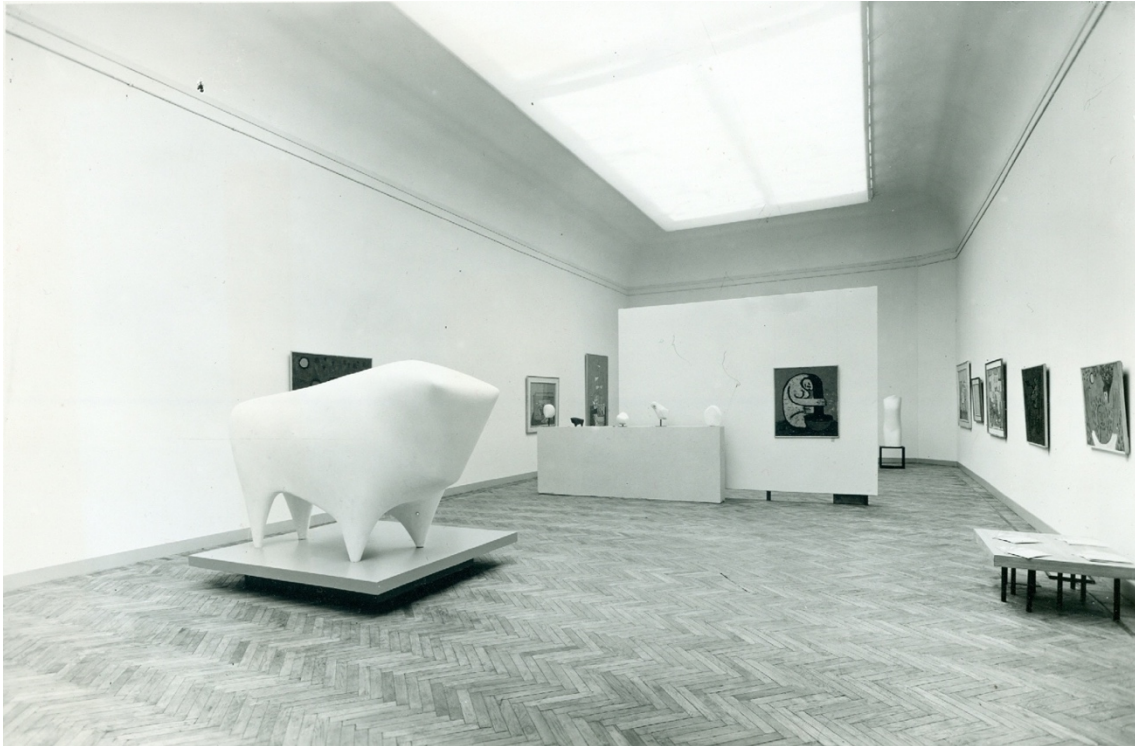
савременог стваралаштва из Југославије кроз скуп појединачних уметничких окупа.

Наведени образац организације изложбе у простору је испраћен у начин интерпретације изложби у каталогу, при чему се једино у тексту о југословенској селекцији на XXVIII Бијеналу 1956. године јавља заједнички увод, који претходни појединачним анализама уметничких истраживања Прегеља, Протића, Вујаклије и Бакића. Комесар изложбе Алекса Челебоновић је на следећи начин скицирао обресе сложеног и вишестраног карактера југословенске уметности:

„Југословенско сликарство и скулптуру током последњих пет година одликују различите идеје у односу на оне које су доминирале у претходном периоду. Ако бисмо у овом смислу тражили општу дефиницију о делатности веома различитих уметника који су се афирмисали у овом кратком периоду, могли бисмо рећи да је у њиховим делима интелектуална компонента више наглашена него код њихових претходника. У Југославији су последње деценије било веома плодноне за сликарство лирског и спонтаног карактера, као и за одређене форме експресионизма, док су се последице кубизма осећале у мањој мери. Данас, насупрот овоме, постоји тенденција према уређеним и синтетичким закључцима који се јављају истовремено као последица и као допуна у односу на претходна кретања у сликарству. Тиме није одбачено сво претходно искуство, већ је код неких личности трансформисано у форме, како оне колористичких емоција, тако и оне рационалног одабира. Такође постоје и примери снажних веза са популарном и примитивном уметношћу.

Југославија представља дела четири уметника, три сликара и једног вајара, који су изузетни и значајни за актуелни тренутак развоја уметности у њиховој земљи. Они су међусобно веома различити и представљају јасно оформљене личности од којих свака има свој посебан уметнички свет.²⁵²

²⁵² Превод оригиналног текста на италијанском језику: „La pittura e la scultura jugoslave degli ultimi cinque anni sono caratterizzate da concezioni diverse da quelle che avevano predominato fino allora. Se dovessimo, in tal senso, trovare una definizione generale per l'attività degli artisti assai differenti affermatasi in questo breve periodo, potremmo dire che nelle loro opere la componente intellettuale è



Слика 16: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).



Слика 17: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).



Слика 18: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).



Слика 19: Алекса Челебоновић, Ђовани Гронки (председник Италије) и Дарко Чернеј (амбасадор ФНРЈ у Риму) у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).

Интерпретативна матрица заснована на истицању уметничких позиција оформљених на различитим методологијама сликарских и вајарских истраживања које своје аутентичне „уметничке светове“ граде у дијалогу са претходним искуствима уметности (која припадају заједничкој модернистичкој прошлости европске уметности) како би оформили језик који проговара о савремености, развијена је као адекватан оквир за представљање оних вредности актуелне уметности из Југославије које су у процесу позиционирања пред јавношћу на Западу подржавале пројекцију о отвореном карактеру југословенске културе. Уметници из Југославије су добро познавали и разумели европско наслеђе модернизма које су, примењујући логику прогресивног, праволинијског истраживања могућности уметничког језика кроз преспитивање његових аутохтоних формалних карактеристика, даље развијали и надграђивали, на тај начин остварујући индивидуалне доприносе уметничким кретањима у земљи. Овако контекстуализован увид у актуелне токове југословенске уметности имплицирао је слободу и индивидуалност уметничког стварања као главна обележја друштвено-политичке климе у којој је подстицана хетерогеност уметничког говора заснованог на принципима послератног модернитета, што је на плану ликовности значило напуштање језика реализама (како социјалистичког, тако и оног међуратног) и окретање ка изражајним могућностима медија и материјала који воде ка апстракцији, односно ономе што Челебоновић дефинише као *уређене и синтетичке закључке у односу на претходна кретања у уметности која воде трансформацијама у домену форме*. Прегељева испитивања могућности израза човекових психолошких стања кроз геометризацију и колористичку акцентуацију људске фигуре, Протићев метод дисциплиноване рационализације

molto più accentuata di quanto non fosse in coloro che li precedettero. In Jugoslavia, gli ultimi decenni erano stati molto fecondi per la pittura di carattere lirico e spontaneo, nonché per certe forme di espressionismo, mentre si erano fatte sentire in misura notevolmente minore le conseguenze del cubismo. Ora, al contrario, si manifesta la tendenza a conclusioni ordinate e sintetiche, le quali agiscono come reazione, ed insieme come complemento, rispetto alle vie percorse in precedenza dalla pittura. Non viene con ciò rigettata tutta l'esperienza precedente; ma in alcune personalità si trasfondono molto felicemente nelle forme sia le emozioni coloristiche che la selezione razionale. Si hanno anche esempi di profondi legami con l'arte primitiva popolare.

La Jugoslavia presenta le opere di quattro artisti, tre pittori e uno scultore, assai notevoli e significativi per l'attuale momento nello sviluppo dell'arte del loro paese. Essi si distinguono notevolmente fra di loro, giacchè rappresentano personalità chiaramente definite, ognuna delle quali possiede il suo peculiare mondo artistico.“, prema: Aleksa Čelebonović, „Jugoslavia“, *XXVIII Biennale di Venezia. Catalogo*, terza edizione, ed. Antonio Maraini et al., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1956, 438.

форме у домену мртве природе, Вујаклијино експериментисање са мотивима орнамената преузетих са средњевековних стећака препознато као „примитивни експресионизам“ и Бакићев аналитички приступ скулптури заснован на редукцији форме, представљају варијације наведеног модернистичког приступа, како у уметничкој пракси, тако и у њеној интерпретацији и репрезентацији у контексту изложбе.²⁵³

Током наредних изложбених наступа на Бијеналу у периоду до 1966. године је примењиван овај образац презентације југословенске уметности: у Југословенском павиљону су била представљена актуелна истраживања уметника који су били носиоци модернистичких тежњи, попут апстрактног сликарства Еда Муртића (1958), Петра Лубарде (1960), Отона Глихе (1962) и Стојана Ћелића (1964), лирске фигурације Габријела Ступице (1958), посткубистичких истраживања Драга Тршара (1958), органске скулптуре Олге Јанчић (1962) и Славка Тихеца (1966), испитивања вајарских материјала и тектонике површине Бранка Ружића (1964) и Душана Џамоње (1960). Како би се успоставила равнотежа између универзалног модернистичког језика и специфичног југословенског наслеђа, у оквиру сваке изложбене селекције био је укључен уметнички опус који је успостављао везу са националним, фолклорним или народним визуелним репертоаром на нивоу мотива (Лазар Вујаклија, Крсто Хегедушић, Младен Србиновић, Рико Дебењак, Владимир Макуц).

У контексту поменуте тежње за представљањем југословенске уметности у иностранству као особеног типа модернизма, посебно интересантно место заузима начин интерпретације сликарства Петра Лубарде и Отона Глихе које је развијано из асоцијације на специфичне пејзаже – далматински (Глиха) и црногорски (Лубарда), а које је у каталогу изложбе представљано као исказ прожимања локалног мотива/крајолика и модернистичког (апстрактног) језика.

²⁵³ Интерпретације уметничких поетика Прегеља, Протића, Вујаклије и Бакића су преузете из Челебоновићевог текста за каталог изложбе: Aleksa Čelebonović, *nav. delo*, 439-440.

Са ове изложбе је продато пет уметничких дела, и *Погреб* Лазара Вујаклије, две слике Миодрага Б. Протића и скулптуре *Бик* и *Глава II* Војина Бакића. Изложба је након Бијенала приказана у Стедељик музеју у Амстердаму (*Vier kunstenaars uit Yougoslavie*) на позив директора музеја G. W. Sandberga.

Зоран Кржишник је пишући о Лубардином сликарству јасно илустровао наведени дуалитет:

„Евидентно је да Лубарда располаже снажним и непосредним средствима да изрази вечност оковану у тренутку: целокупну црногорску природу, тај камени крш са дубоко плавим небом и дубоко плавим морем, где је контемплација стање човекове егзистенције и где је сваки тренутак живота, истргнут из тла које животу нуди оскудне могућности, моменат који је урезан у вечност. [...] Ово стање духа је кључно за Лубардино сликарство, иако су теме понекад далеко од црногорског тла; његова еволуција је јасна: полазећи из средње-европског експресионизма достиже апсолутно оригинални израз, личну реакцију уметника на данашњи свет, која је истовремено типична реакција на његов амбијент.²⁵⁴

И у Вижинтиновој интерпретацији Глихиног опуса био је присутан овако конструисан наратив:

„Константним бављењем и пажњом који су усмерени ка извору животне енергије земље острва Крк, сликарство Отона Глихе у специфичном пикторалном дијалогу модернистичког типа означава фигуру која у југословенском сликарству заузима једно од водећих места.“²⁵⁵

Аутентичност југословенске уметности је у међународном контексту нуђена кроз примере из праксе који су у односу према особеном локалном препознавали

²⁵⁴ Превод оригиналног текста на италијанском језику: „È evidente che l'artista Lubarda dispone di mezzi potenti e immediati per esprimere l'eternità incatenata nel momento: tutta la natura montenegrina, quel pietrame frantumato, col suo cielo profondamente azzurro e il suo mare profondamente azzurro, dove la contemplazione è per così dire la condizione dell'esistenza umana e dove ogni singolo momento della vita, strappato al suolo ingrato che apparentemente offre alla vita delle possibilità così scarse, è un momento strappato all'eternità. [...] Questo stato d'animo è fondamentale nella pittura di Lubarda, anche se i temi sono talvolta lontani dal suolo montenegrino; la sua evoluzione è assai chiara: parte dall'espressionismo centro-europeo, ma le sue ultime soluzioni sono un'espressione assolutamente originale, la reazione personale dell'artista al mondo d'oggi e, nello stesso tempo, alla tipica reazione del suo ambiente.“, према: Zoran Kržišnik, „Jugoslavia“, *XXX Biennale Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Catalogo*, ed. Umbro Apollonio et al., Alfieri, Venezia 1960, 262-263.

²⁵⁵ Превод оригиналног текста на италијанском језику: „La pittura di Oton Gliha, legata da continua preoccupazione e da viva attenzione a quelle che sono le sorgenti di una energia vitale propria della terra dell'isola di Krk, pone in risalto, attraverso un colloquio specificamente pittorico, di tipo modernismo, una figura che nella pittura jugoslava occupa uno dei posti di primo piano.“, према: Boris Vižintin, „Jugoslavia“, *XXXI Biennale internazionale d'Arte. 31B Venezia*, ed. Gian Albesrto Dell'Acqua, Alfieri, Venezia 1962, 193-194.

потенцијал за исказивање општег савременог, односно оним уметничким ставовима који су савремено стваралаштво из Југославије у свету представљали као део шире европске културе, не одбацујући при томе обресе националног или регионалног идентитета. Треба, ипак, истаћи да у изложбама у Југословенском павиљону у Венецији оваква концепција представљања није доследно и програмски спровођена, мада је понудила једини контекстуални оквир кроз који се покушала дефинисати специфичност реализације модернистичке логике у уметности из Југославије. Са идејом да постигне бољу видљивост међу стручном публиком Бијенала и тиме пружи алтернативу уобичајеној пракси групних изложби у националним павиљонима, овде је значајно навести предлог Алексе Челебоновића да Југославија на Бијеналу наступи са тематски конципираном изложбом која би омогућила увид у актуелна кретања уметности у Југославији, попут изложбе о југословенском апстрактном пејзажу или изложбе о фантастичном сликарству.²⁵⁶ Изложба тематског или проблемског карактера би, за разлику од ревијалне која је била уобичајена за југословенску селекцију на Бијеналу, отворила простор за стварање слике о југословенској уметности у контексту јаснијег друштвено-политичког, као и уметничког амбијента у земљи. Питање које се овде поставља јесте зашто југословенска страна није применила овакав репрезентацијски образац на Бијеналу у Венецији. Разлози томе су, са једне стране, организационог и административног карактера – за изложбу тематског типа би са припремама за наступ на Бијеналу требало започети знатно раније него што је то било уобичајено у пракси, где је организацији изложбе у Венецији активно било посвећено нешто више од пола године. Са друге стране, модел репрезентације који би се водио интегралним приступом представљања савремене југословенске уметности не би могао да задовољи различите аспирације политичких и стручних тела која су доносила одлуке у вези са изложбама на Бијеналу: оваква изложба не би могла да промовише појединачне уметничке позиције, као ни идеју о разноликости актуелних уметничких тенденција у земљи.

²⁵⁶ *Stenografske beleške sastanka Odbora za likovne umetnosti pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom Saveznog izvršnog veća*, 19. 1. 1962, 23-24 (AJ-559, незаведен документ).

Начин избора југословенских уметника за Бијенале, као и начин концепирања изложбе на овој манифестацији је неретко био предмет критике актера уметничке сцене у земљи. Већ 1952. године Алекса Челебоновић је у приказу југословенског наступа на Бијеналу указао на негативне последице примене републичког кључа приликом одабира уметника, констатујући да:

„долазимо до чињенице коју није на одмет поново нагласити, да код међународних иступа не треба водити рачуна о учешћу уметника из разних наших република, већ о целисходности излагања и дејству сакупљених дела. Као што ми не водимо рачуна о томе да ли је, на пример, један швајцарски уметник из Циришког кантона или Тесина, тако је странцима потпуно свеједно ужа национална припадност наших уметника“.²⁵⁷

Вера Хорват Пинтарић, једна од најактивнијих ликовних критичара овог периода, је поводом наступа на Бијеналу 1964. године прецизно истакла и сумирала проблем националних селекција који се односио, како на југословенску, тако и на општу ситуацију националних изложби на венецијанској уметничкој смотри:

„Prilog pojedinih nacionalnih paviljona zanimljivosti i vrijednosti Beinnalea veoma je nejednak zbog nemogućnost održavanja jedinstvenog kriterija. Izbor ovisi o sastavu nacionalne Komisije i komesara, odnosno o stupnju njihovog poznavanja suvremene problematike. Nerijetko se pristupa najmanje opasnom rješenju panoramatskog prikazivanja djela onih, koji još nisu bili na Biennalu. U interesu samih nacija, ovaj bi kriterij zauvijek trebalo eliminirati i u buduće ukoliko se venecijanski Biennale namjerava osloboditi suvišnih izložbi, bilo bi čak potrebno da sugerira nacionalnim komisijama da odabiru личности i djela koja prelaze lokalne okvire i koja odražavaju aktualni artistsku realnost ili u protivnom, da dokumentiraju djela onih nepoznatih slikara i kipara koji su u prvoj polovini stoljeća a na perifernim područjima participirali u evoluciji problema suvremene umjetnosti“.²⁵⁸

²⁵⁷ Алекса Челебоновић, „Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији“, *Борба*, 5. 10. 1952, 5.

²⁵⁸ Vera Horvat-Pintarić, „XXXII Bijenale u Veneciji“, *Telegram*, 10. 7. 1964, 3.

Критике југословенске стручне јавности су се односиле на и однос културно-политичких тела и комисија по питању пласирања и промоције уметности из Југославије на Бијеналу, често истичући пропусте у организационом смислу и у погледу пропаганде изложбе, попут написа Јосипа Депола поводом наступа у Венецији 1960. године:

„Već godinama kos nas se praktikira da se biennalska ekipa odredi u posljednji čas i da se zatim pripreme vrše na brzinu i nesolidno. [...] Umesto da se već sada odredi ekipa za slijedeći Biennale i da se tokom predstojeće dvije godine upozna međunarodna publika, a pogotovu stručnjaci s našim izlagačima, da se pripreme pojedine publikacije, da se već sada pokrene ta propagandna mašinerija, mi ćemo vjerojatno ponovo stići nespremni, anonimni, u poslednji čas, kao što je to uostalom bio slučaj dosada. S takvom praksom gubimo i naše realne šanse.“²⁵⁹

Учесник југословенске селекције 1966. године, словеначки вајар Славко Тихец, је по повратку из Венеције изнео слично искуство упућујући на проблем да исти критеријуми за изложбено представљање уметности не важе у земљи и приликом наступа у иностранству, те да се изложбе на Бијеналу морају планирати са више пажње и током дужег временског периода, имајући у виду вредности које промовише ова манифестација, истовремено пружајући више подршке уметницима који су одабрани да земљу представљају на овој изложби.²⁶⁰

Како би се боље разумео контекст у чијим оквирима југословенски уметници остварују дијалоге са иностраном уметничком јавношћу у Венецији, треба пружити увид и у трансформације програмских оквире Бијенала у наведеном периоду. Историчар уметности и уметнички критичар Ђан Алберто

²⁵⁹ J. Depolo, „Mi na Biennalu“, *Vjesnik*, 14. 8. 1960.

²⁶⁰ Славко Тихец је у интервјуу изнео следећи став: „Doma se ne zavedamo, kaj je predstavitev umetnosti v tujini, čeprav imamo možnosti, da bi odlično nastopali. Tako pa smo včasih vse preveč nerodni, navzlic nekaterim izredno sposobnim umetnostnim izvedencem, ki so tudi dobri managerji, pa jih ne znamo podpreti in jim zagotoviti sredstev, da bi lahko ‚plasirali‘ našo umetnost tako, kot se spodobi. ... Vtisoj je ogromno, vendar se mi je posebej izoblikoval eden: preradi pozabljam, da merila, ki veljajo doma, niso primerna tudi za tujino... Motilo nas je že to, da smo bili o zastopstvu na bienalu prepozno obveščeni — komaj 4 do 5 mesecev pred otvoritvijo. To pa je premalo! Prav bi bilo, da bi vsaj poldrugo leto pred bienalom in tudi marsikatero drugo večjo razstavo vedeli, da bomo na njej sodelovali. In sposobni bi morali biti še nečesa: da bi podprli tistega, ki nas v svetu lahko in nas je že predstavil!“, према: B. A., „Slavko Tihec po vrnitvi z beneškega bienala. Še neurejeni vtisi“, *Večer*, 29. 6. 1966.

дел Аква (Gian Alberto dell'Acqua) долази на место генералног секретара изложбе 1958. године и на овој позицији остаје током наредних десет година, када Бијенале пролази кроз процес експанзије, укључујући у своје оквире све већи број националних павиљона (Израел, Финска, Швајцарска, Венецуела, Јапан, Уругвај, Канада). Тематски фокус централних изложби на Бијеналу се са историјских ретроспектива модернизма окреће ка актуелнијим тенденцијама европске уметности – током 1956. године важно место заузима гестуално сликарство апстракције, 1958. и 1960. година су обележене доминантним интересовањем за енформел, а 1962. године програм изложбе назначио је кризу апстрактног сликарства и повратак фигурације.²⁶¹ Све до великог преокрета 1964. године, када америчка уметност тријумфује на Бијеналу и Роберт Раушенберг добија Велику награду за сликарство, централно место у оквирима Бијенале је заузимала уметност послератне париске школе, а највећи утицај на формирање ставова о актуелности уметничких тенденција су имали европски ликовни критичари, који су били чланови интернационалног жирија за награде. Након снажног продора америчке уметности и њеног тржишта, Бијенале се преусмерило ка уметницима млађих генерација и уметничкој сцени изван европских граница, тако да изложба 1966. године протиче у знаку оптичке, кинетичке и генеративне (програмске) уметности.

У односу на тенденције и уметничке феномене који су препознати и промовисани кроз тематске оквире и централне изложбе на Бијеналу, а затим и афирмисани наградама за уметнике, југословенска страна није увек препознала прилику у којој би неко од уметника, које је слала на ову изложбену манифестацију, имао шансе да оствари велики успех. Југословенске изложбе у периоду 1956-1966. године нису пратиле брзе трансформације укуса које су

²⁶¹ Актуелности које су промовисане у оквирима Бијенале најбоље се могу пратити кроз ретроспективне изложбе које је приређивала управа Бијенале и награде које су додељиване уметницима. Велике награде 1956. године добијају Жак Вилон (за сликарство) и Лин Чедвик (за скулптуру), док су ретроспективе Пита Мондриана и Хуана Гриси, као и појаве Алберта Бурија и Афра Басалделе у италијанској селекцији привукле велику пажњу стручне публике. Наредне 1958. године Велике награде иду Освалду Лићинију (сликарство) и Едуарду Чилиди (скулптура), а ретроспектива Волса, појава Антонија Тапијеса у Шпанском павиљону, сликарство Марка Тобија и Марка Ротка, као и радови Луђија Фонтане у Италијанском павиљону представљају највећа „открића“ ове изложбе. Жан Фотрије добија Велику награду за сликарство 1960. године, а наредне 1962. године Велика награда за скулптуру иде Алберту Ђакометију.

диктирала стручни кругови Бијенала и западно-европско уметничко тржиште. Најбољи пример овакве праксе представља случај Лубардиног учешћа, који је тек 1960. године наступио у Венецији, иако су се представници Бијенала о могућности његовог учешћа распитивали већ након великог тријумфа овог сликара на Бијеналу у Сао Паолу 1953. године.²⁶² Лубарда јесте био предлаган да уз Ступицу, Хегедушића, Тршара и Олгу Јеврић наступи у Југословенском павиљону 1958. године, но он је овај позив одбио будући да је желео да излаже самостално,²⁶³ што је компромисно решено на наредној венецијанској изложби, када је наступио делећи простор павиљона са Цамоњом. Како је енформел имао доминантно место у оквирима овог Бијенала, Лубардино сликарство није више могло бити препознато као актуелност, упркос Кржишниковој интерпретацији у каталогу која је Лубардин рад ставила у контекст егзистенцијалистичких преокупција – теоријским оквирима које исте године Ђулио Карло Арган примењује када анализира енформел код италијанских уметника.²⁶⁴ Појављивање Радомира Дамњановића Дамњана у оквиру југословенске селекције 1966. године се исто тако чини одоцнелим, имајући у виду да би четири године раније у клими Бијенала која је пажњу посветило тежњама које наговештавају ситуацију после енформела (*oltre l'informale*) сигурно остварио већи успех,²⁶⁵ што потврђује и

²⁶² Генерални секретар Бијенала у Венецији Родолфо Палукини је 18. фебруара 1954. године упутио писмо комесару Југословенске изложбе Францу Стелету у коме је исказао одушевљење Лубардиним сликарством приказаним на Бијеналу у Сао Паолу 1953. године и предложио да би појављивање овог уметника у Венецији било веома интересантно (ASAC, Padiglioni, Atti 1938-1968, b. 20).

²⁶³ Одбор за ликовне изложбе при Комисији за културне везе са иностранством у саставу Борис Вижинтин, Раденко Мишевић, Зоран Кржишник, Франо Баће, Миодраг Б. Протић, Алекса Челебоновић, Ото Бихаљи Мерин, Петар Лубарда, Никола Мартиновскии Франо Кршинић је 1958. предложио да на Југославију на Бијеналу представе Петар Лубарда, Габријел Ступица, Крсто Хегедушић, Олга Јеврић и Драго Тршар. Будући да је Лубарда није хтео да учествује јер је желео да излаже самостално, уместо њега је послат Едо Муртић. Према Записнику са састанка Одбора за ликовне изложбе Комисије за културне везе са иностранством одржаног 28. 10. 1957, 2-3 (AJ-559, незаведен документ).

²⁶⁴ Упореди са: Nancy Jaches, *nav. delo*, 110.

²⁶⁵ Дамњаново сликарство је у каталогу југословенске изложбе представљено као део ширег феномена уметности после енформела, види: Ješa Denegri, „Radimir Damjanović Damjan“, *XXXIIIe Biennale de Venise 1966: Yougoslavie. Radimir Damjanović-Damjan, Jovan Kratochvil, Vladimir Makuc, Bogdan Meško, Branko Miljuš, Slavko Tihec*, ed. Zoran Kržišnik, Commission pour les relations culturelles avec l'étranger de la R. S. F. de Yougoslavie, Belgrad 1966, n.p.

Термин после енформела је промовисан на изложби *Oltre l'informale* која је одржана у Сан Марину 1963. године, а коју су конципирали Ђулио Карло Арган, Пјер Рестани и Висен Агилера Серни (Vicente Aguilera Cerni) са идејом да представе уметничке феномене који су означили

његова претходна интернационална афирмација, пре свега награде на Бијеналу у Сао Паолу 1963. године и учешће на трећој изложби *Документа* у Каселу 1964. године. Имајући у виду блиску сарадњу коју су уметници везани за групу ЕХАТ 51 и феномен Нових тенденција остварили са италијанском уметничком сценом, на овом месту се такође може поставити питање о томе зашто ниједан од протагониста овог покрета није био изабран да насупи на Венецијанском бијеналу.²⁶⁶

За неке је уметнике из Југославије, са друге стране, Бијенале у Венецији отворило путеве успеха на међународном плану. Након наступа на Бијеналу 1958. године Габријел Ступица, Драго Тршар и Едо Муртић су били позвани да учествују на другој изложби *Документа* 1959. године, док је за Душана Цамоњу наступ на Бијеналу 1960. године означио афирмацију на европској сцени, будући да су о његовим радовима са Бијенала писали истакнути критичари попут Пјера Рестанија, Ђила Дорфлеса и Лоренса Аловеја, као и да је након Венеције имао изложбене наступе у Милану, Цириху и Паризу.²⁶⁷ Посебну афирмацију учешће на Бијеналу доноси младој Олги Јеврић чији се вајарски опус приказан у Југословенском павиљону 1958. године уклопио у владајућу климу енформела на овој манифестацији.

Одлука да се на Бијеналу у оквиру југословенске селекције представи млада уметница попут Олге Јеврић није била уобичајена пракса Одбора за ликовне изложбе при Савезној комисији за културне везе са иностранством који

дефинитиван крај епохе апстрактног експресионизма и енформела, обухватајући појаве попут новог реализма, поп-арта, нео-даде и Нових тенденција. Од уметника из Југославије на овој су изложби учествовали Војин Бакић, Отон Глиха, Јулије Книфер и Иван Пицељ.

²⁶⁶ О везама загребачких Нових тенденција и италијанске уметничке сцене опширније код: Zvonko Maković, „Šezdesete: umjetničke i kulturne veze Hrvatske i Italije“, *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskom bazenu. Zbornik danâ Cvita Fiskovića VI*, ur. Jasenka Gudelj, Predrag Marković, Filozofski fakultet, Zagreb 2016, 189-198.

²⁶⁷ О Цамоњином раду је писано у: Pierre Restany, „La XXX Biennale de Venise“, *Ciamaise*, No. 50, Paris 1960, 70; Gillo Dorfles, „Gli stranieri alla XXX biennale di Venezia“, *Domus*, Milano, oktobar 1960, 37; Lawrence Alloway, „Notes on sculpture. Venice Biennale 1960“, *Architectural design*, London, November 1960, 479.

Након насупа у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији, Цамоња је самостално наступио Галерији Ђан Ферари (Galeria Gian Ferrari) у Милану (1960) и Галерији Шарл Линхард (Galerie Charles Lienhard) у Цириху (1961), као и на Бијеналу младих у Паризу (1961) и Међународном бијеналу скулптуре у Сполету (1962).

је на ову манифестацију слао етаблиране уметнике, и представља последицу сугестије коју је италијански критичар Ђило Дорфлес изнео комесару изложбе Алекси Челебоновићу. Дорфлес је, наиме, у оквиру програма предавања о италијанској уметности који је организовала југословенска секција АИСА-е, посетио Београд 1956. године и том приликом посетио атеље Олге Јеврић која је припремала радове за прву самосталну изложбу *Просторне композиције* одржану наредне године у Галерији УЛУС-а у Београду. Дорфлес је био веома позитивно изненађен радом Олге Јеврић, а његова реакција је утицала на Челебоновића да ову уметницу предложи за учешће на XXIX Бијеналу наредне године.²⁶⁸ Наступ Јеврићеве је изазвао веома позитиван одјек иностране критичке јавности у мери која претходно није била посвећена ниједном уметнику из Југославије (уметница је изложила две *Композиције* настале у периоду 1956-1957. године, три *Предлога за споменике* из 1957. године и неколико скулптура мањег формата насталих 1956. године). О раду Олге Јеврић афирмативно су писали, између осталих, Енрико Крисполти, Ђило Дорфлес, Ђузепе Маркиори, Шарл Делoa и Ален Жофроа, истичући аутентичност њеног вајарског метода (Дорфлес), снажну експресивност коју постиже у решавању односа форме и материја (Маркиори), те сврставајући је у најинтересантније појаве у скулптури (Делoa).²⁶⁹ Запажен наступ на Бијеналу је овој уметници омогућио изузетну даљу афирмацију у европским уметничким круговима укључивањем у неколико прегледа савремене скулптуре и изложбене наступе у иностранству.²⁷⁰

Успех Олге Јеврић представља један од изузетака у случају југословенских наступа на Бијеналу који открива и потврђује механизме функционисања овог

²⁶⁸ Према Јења Денегри, „Razgovor sa Olgom Jevrić u okviru Video projekta Nemačkog kulturnog centra, februar 2001“, u: J. Denegri, *Olga Jevrić*, Тору/Војноиздavaчки завод, Београд 2005, 83.

²⁶⁹ О раду Олге Јеврић је дат осврт у следећим текстовима: Gillo Dorfles, „La scultura straniera alla Biennale“, *Domus*, No. 347, 1958; Enrico Crispolti, „Per un bilancio della Biennale '58“, *Il Taciuno delle arti*, No. 32-33, 1958; Giuseppe Marchiori, „La XXIX Biennale di Venezia“, *Art International*, vol. III, No. 6-7, 1958; Alan Jouffroy, „La pavillon Yougoslave“, *Arts*, 1958, 657; Charles Delloye, „La sculpture a la XXIX Biennale de Venise“, *Aujourd'hui*, No. 19, 1958. Потпуна библиографија и наступу на Бијеналу доступна је у Јења Денегри, *Olga Jevrić*, Тору/Војноиздavaчки завод, Београд 2005, 183. И актуелна штампа у земљи је пренела одјек стране штампе о наступу Олге Јеврић на Бијеналу, види: М. П. „Одједи Бијенала: познати светски критичари о скулптури Олге Јеврић“, *НИИ*, 14. 12. 1958, 8.

²⁷⁰ О успеху Олге Јеврић у европским оквирима је детаљно писао Јења Денегри, види: Јења Денегри, *nav. delo*, 29-35.



Слика 20: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).



Слика 21: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 22: Дарко Чернеј (амбасадор ФНРЈ у Риму), Ђовани Гронки (председник Италије), Алекса Челебоновић и Олга Јеврић у Југословенском павиљону на XXXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Јеџа Денегри, *Olga Jevrić*, Тору/Vojnoizdavački zavod, Београд 2005).

међународног изложбеног форума уметности по питању препознавања актуелности и креирања укуса. И мада су саветодавна тела југословенске културне политике тежила да на Бијеналу остваре успехе ослањајући се на критеријуме квалитета које је диктирала уметничка сцена у земљи, потврда протагониста из европског света уметности, нарочито оних који су у његовим оквирима имали истакнуте позиције, а у овом конкретном случају Дорфлессова сугестија Челебоновићу, била је пресудна за могућност постизања видљивости на венецијанској манифестацији. Имајући ово у виду, након наступа на XXIX Бијеналу 1958. године, Одбор за ликовне изложбе је инсистирао да се у Венецију шаљу уметници који су претходно добили неку врсту потврде рада у интернационалним оквирима. Катарина Амброзић, која је била укључена у комисије које су бирале југословенске представнике на Бијеналу, је, препознавши наведене односе моћи, на следећи начин критиковала југословенске амбиције за наградама на Бијеналу:

„Ići na nagradu je prvo neskromno, a drugo, naši uslovi jedne male zemlje su minimalni i zato naša priznanja koja smo dosada imali na tim velikim izložbama, a naročito u Veneciji kada je dobio jednom drug Mihelič a drugi put drug Protić priznanje možemo smatrati priznanjem kvaliteta kome nije išao u prilog niti politički momenat, niti materijalni uslovi, kao što je slučaj sa velikim zemljama koje moraju dobiti nagradu na Bijenalu, jer će inače otkazati svoje učešće a one delimično i izdržavaju taj bijenale. Mi smo sebi dopustili iluziju da možemo dobiti nagradu i pucali smo na to najviše. Nagradu može dobiti onaj koji se dopadne onima koji dodeljuju nagradu.“²⁷¹

Уметници који су представљали Југославију нису добили неку од главних награда Бијенала, мада треба истаћи да је Војин Бакић на XXVIII Бијеналу био један од кандидата за Велику награду за скулптуру, коју је изгубио од британског вајара

²⁷¹ *Stenografske beleške sastanka Odbora za likovne umetnosti pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom Saveznog izvršnog veća*, 19. 1. 1962, 13. Састанком је председавао Мариј Прегељ, а присуствовали су: Милош Вушковић, Борис Вижинтин, Лазар Личеноски, Петар Мазев, Божо Бек, Крсто Хегедушић, Рико Дебењак, Зоран Кржишник, Франце Михелич, Ђорђе Горбунов, Урош Мартиновић, Миодраг Б. Протић, Војин Стојић, Стојан Ћелић, Алекса Челебоновић, Катарина Амброзић, Ото Бихаљи-Мерин, Драгослав Ђорђевић, Борис Клемен, Драго Вучинић, Смиља Месарић, Даница Ћурчић, Надежда Савчић (AJ-559, незаведен документ).

Лина Чедвика.²⁷² Неки од југословенских представника су добили друге интернационалне награде, попут Миодрага Б. Протића који је 1956. примио награду Унеска у висини од стотину америчких долара и право на репродуковање у боји једне његове слике. На XXXI Бијеналу 1962. године Јанез Берник је добио Награду *Arthur Lejwa* за сликарство која се у износу од милион италијанских лира додељује уметнику млађем од четрдесет година, на шта је веома вероватно утицаја имао Зоран Кржишник, који је ове године био члан међународног жирија Бијенала. Највећи успех у погледу награда је остварио Бранко Ружић на Бијеналу 1964. године освојивши Награду за скулптуру Фондације Дејвида Брајта (David E. Bright Foundation).²⁷³ Индикативан је податак да су, осим југословенских уметника, током периода хладноратовског стања од земаља којима је владало комунистички режим једино још уметници из Пољске добили неке од споредних награда на Бијеналу, што додатно указује на то да су политички односи имали великог утицаја на рад ове изложбене манифестације.

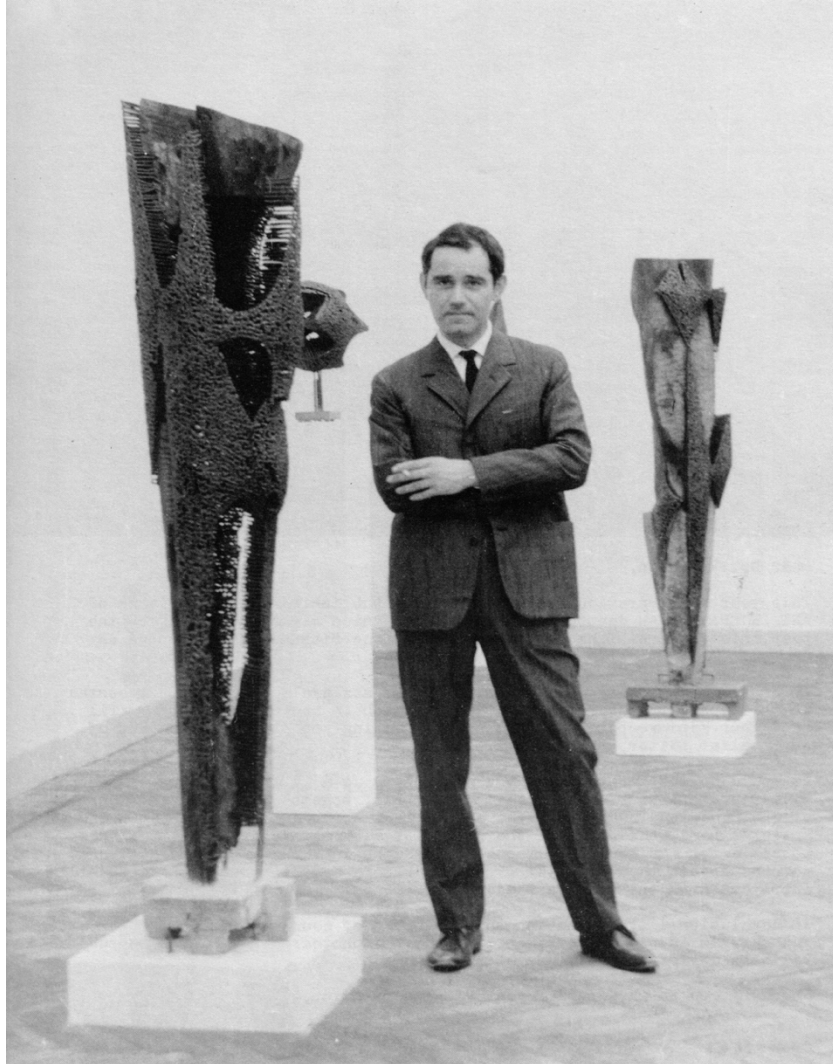
1964. године је реализован још један вид међународног признања југословенске уметности: Бијенале у Венецији позивало је југословенске институције савремене уметности, Модерну галерију у Београду и Галерију савремене умјетности у Загребу, да учествују у изложби *Уметност у музејима*

²⁷² Војин Бакић је приликом избора за Велику награду Бијенала за скулптуру добио четири гласа, док је победник Лин Чедвик добио осамнаест гласова. Приликом гласања за Велику награду за сликарство Миодраг Б. Протић је добио два од укупно 113 гласова жирија, док је победник Жак Вилон добио 22 гласа (ASAC, Arti visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospective e personali b. 075).

Закључно са Бијеналом које је одржано 1958. године многобројни интернационални жири који је додељивао награде су чинили комесари националних павиљона, представници Бијенала и венецијанске градске управе. Од 1960. године је промењена пракса тако да је међународни жири Бијенала чинило седам чланова, од тога увек два представника италијанске стручне јавности, док су остали чланови били међународно угледни ликовни критичари, а комесари националних павиљона нису имали право учешћа.

²⁷³ Жири који додељује Награду за скулптуру Фондације Дејвида Брајта су чинили: холандски историчар уметности и кустос Абрахам Хамахер (Abraham M. Hammacher, председник), амерички професор историје уметности и директор Јеврјског музеја у Њујорку Сем Хантер (Sam Hunter), италијански ликовни критичар Ђузепе Маркиори (Giuseppe Marchiori), бразилски уметника Муриљо Мендес (Murillo Mendes), швајцарски историчар уметности и кустос Франц Мајер (Franz Meyer), пољски професор историје уметности Јулијус Стажински (Juliusz Starzyński) и италијански ликовни критичар Марко Валсеки (Marco Valsecchi).

Душан Цамоња 1960. године ушао у ужи избор од пет вајара за награду Фондације Дејвида Брајта за скулптуру, али је те године награду добио шкотски скулптор Едуардо Паолоци (Eduardo Paolozzi).



Слика 23: Душан Џамоња у Југословенском павиљону на XXX Бијеналу у Венецији 1960. године (извор: *Želimir Košćević, Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 24: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).



Слика 25: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).



Слика 26: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

данас (Arte d'oggi nei musei), која је приређена као део централног програма Бијенала са тежњом да представи стратегије сакупљања уметности у музејима које су се развиле након 1950. године. Будући да београдска Модерна галерија није имала у свом фонду радове настале у датом временском оквиру, на овој изложби учествује загребачка Галерија савремене уметности која је представила радове Војина Бакића, Душана Цамоње, Отона Глихе, Еда Муртића, Ордана Петлевског, Златка Прице, Франа Шимунића, италијанских вајара Пјетра Консагра (Pietro Consagra) и Берта Лардере (Berto Lardera), и аргентинског уметника Жулија ле Парка (Julio Le Parc). На изложби су своје колекције су по позиву представили и Кунстхаус у Цириху, Национална галерија у Ослу, Национални музеј модерне уметности у Паризу, Музеј модерне уметности у Рио де Жанеиру, Музеј Гугенхајм у Њујорку, Музеј двадесетог века у Бечу и Краљевски уметнички музеј у Бриселу.

За разумевање модела излагања на Бијеналу је важно рамотрити и позицију комесара изложбе кога је у југословенском случају предлагао Одбор за ликовне изложбе при Савезној комисији за културне везе са иностранством и чија је улога, поред обављања организацијских послова у вези са припремом изложбе и комуникацијом са управом Бијенала у Венецији, била и да у сарадњи са уметницима изабере уметничке радове који ће бити представљени на у Југословенском павиљону, да приреди текст о југословенској изложби за централни каталог Бијенала, као и да се постара о аранжману, односно поставци изложбе, те односима са стручном јавношћу и представницима медија приликом отварања Бијенала. Иако комесар изложбе није учествовао самостално у доношењу одлука у вези са селекцијом уметника за Бијенале, већ је спроводио одлуке Одбора за ликовне изложбе и Савезне комисије за културне везе са иностранством, за ову су позицију бирани истакнути и етаблирани актери уметничког света у Југославији – ликовни критичари, историчари уметности и директори музејских институција – који су имали добро остварене везе са иностраним колегама. У периоду од 1956. до 1966. године у улози комесара изложби у Југословенском павиљону су се смењивали београдски ликовни критичар Алекса Челебовић, директор Модерне галерије у Љубљани Зоран

Кржишник и директор Галерије ликовних умјетности (касније Модерне галерије) у Риједи Борис Вижинтин.

Алекса Челебоновић је на позицији комесара југословенске изложбе на Бијеналу у Венецији биран три пута: 1956, 1958. и 1964. године. Уредник часописа *Уметност* у издању Савеза ликовних уметника Југославије (1948-1951), сарадник часописа *Борба* и *Књижевне новине* за ликовну критику од 1951. године, иницијатор и генерални секретар југословенске секције Међународног удружења ликовних критичара (АИСА) од 1954. до 1963. године, потом и председник овог удружења од 1963. до 1965. године, Челебоновић је био оснивач и први управник Југословенског тријенала ликовних уметности (1961. године) и комесар југословенских наступа на Бијеналу у Сао Паолу у три наврата (1957, 1961. и 1969. године), а од 1960. године и саветник за ликовну уметност при Секретаријату за културу СР Србије. Његова ангажованост на пољу ликовне критике и изложбене праксе, а посебно контакти са међународним ликовним критичарима које је остварио кроз активности организоване у оквиру АИСА-е, пре свега Девету годишњу скупштину овог удружења на интернационалном нивоу одржану у Дубровнику 1956. године, квалификовали су га за позицију комесара југословенске секције на Бијеналу. Поред тога што је југословенским изложбама на Бијеналу омогућио бољу видљивост код иностране стручне публике, Челебоновић је утицао и на протоколарне измене у вези са изложбама у Југословенском павиљону у Венецији које су се односиле на церемонију инаугурације изложбе и организовање посебног свечаног отварања изложбе у Југословенском павиљону за стручну публику, што је као пракса уведено 1958. године. Челебоновић је такође, као што је наведено раније у тексту, кроз интерпретацију уметничких опуса приказаних у оквирима југословенских изложби у Венецији, поставио темеље за разумевање југословенске модерне уметности као хетерогеног комплекса индивидуалних уметничких истраживања заснованих на модерничкој логици и тиме поставио интерпретативни образац који је примењиван и приликом будућих елаборација савремене уметности из Југославије током шездесетих година прошлог века. Детаљну студију о југословенској уметности засновану на оваквој методологији Алекса Челебоновић је објавио у монографији *Савремено сликарство у Југославији*, која је објављена

1965. године у српско-хрватском, а затим и француском (1966) енглеском издању (1970).²⁷⁴

Зоран Кржишник је био одабран за комесара југословенских изложби на Бијеналу 1960. и 1966. године. Као директор Модерне галерије у Љубљани, основао је у овом граду међународну уметничку изложбу Графичко бијенале 1955. године која је била веома значајна манифестација за интернационализацију југословенске уметничке сцене, уједно и први велики изложбени форум који је континуитету био место упознавања и размене уметничке сцене у Југославији са иностранством.²⁷⁵ Кржишник је имао посебно добре везе са уметничком сценом у суседној Италији, где је организовао више изложби савремене југословенске уметности, попут *Arte jugoslava contemporanea* (Национална галерија модерне уметности, Рим 1956; Палата Перманенте/*Palazzo della Permanente*, Милано 1957), *Mostra Nazionale dell'Incisione Jugoslava* (Градска галерија модерне уметности, Милано 1960), *L'arte contemporanea in Jugoslavia* (Изложбени павиљон/*Palazzo delle esposizioni*, Рим 1962). Активно делујући на пољу презентације уметности из Југославије, како кроз савезна тела, попут Комисије за културне везе са иностранством чији је члан саветодавног одбора за изложбе био, тако и кроз програме Модерне галерије у Љубљани и индивидуалне контакте са различитим институцијама у иностранству, Кржишник је током педесетих и шездесетих година развио широку међународну мрежу сарадника, а организационе способности су додатно потпомогле његовом интернационалном етаблирању. Ставовe о стратегијама пласирања југословенске уметности у иностранству и односу политике и уметности је изнео у опширном тексту под насловом *Наша ликовна уметност у свету – перспективе и могућности за пласман дела југословенских сликара и вајара* 1959. године, у коме је истакао потребу за сарадњом са приватним галеријама из иностранства и увођењу „менаџерства“ у систем функционисања домаћих институција по узору на ову појаву на Западу са

²⁷⁴ Aleksa Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Jugoslavija/Grafički zavod Hrvatske, Beograd/Zagreb 1965; Aleksa Čelebonović, *Peinture contemporaine en Yougoslavie*, Jugoslavija/Grafički zavod Hrvatske, Beograd/Zagreb 1966; Aleksa Čelebonović, *Modern Yugoslav painting*, Jugoslavija, Beograd 1970.

²⁷⁵ О Графичком бијеналу у Љубљани више у: Breda Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana 1993; Vesna Teržan (ed.), *Mnemosyne: the time of Ljubljana's Biennial*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana 2010.

циљем успешнијег пласирања уметника у иностранству.²⁷⁶ Различно од већине других актера институционалног света уметности из Југославије, за Кржишника је комерцијални аспект имао великог значаја приликом промоције уметника иностраној публици, што се исчитава из уметника које је подржавао за југословенске селекције на Бијеналу, пре свега у избору Јанеза Берника, о чему ће бише речи бити у наредном поглављу.

Борис Вижинтин, комесар југословенске секције на Бијеналу 1962. године, је на месту директора Галерије ликовних умјетности у Риједи остварио значајне помаке у изложбеној пракси за афирмацију савремене уметности у Југославији педесетих и шездесетих година оснивањем Ријечког Салона (1954) и Бијенала младих југословенских уметника у Риједи (1960).²⁷⁷ Ријечки Салон 1954. године је био прва групна изложба југословенске уметности која је представила апстрактно сликарство, а концепт изложбе су поред Вижинтина осмислили млади историчари уметности Катарина Амброзић, Димитрије Башичевић, Радослав Путар и Франце Шијанец. У контексту међународне сарадње посебно место заузима Ријечки Салон одржан 1956. године који је југословенској публици понудио увид у актуелне тенденције француске уметности (Сулаж, Хартунг, Блок, Вјеира да Силва, Хајду и други) уз радове југословенских уметника, што је такође представљао први пример изложбе на којој су домаћи уметници наступили уз иностране колеге. Ријечки Салон је истовремено био прва изложба у ФНРЈ која је увела принцип доделе награда. Поставка Салона 1958. године је након одржавања у Риједи био представљена у Паризу. Кроз Бијенале младих је настављена успешна пракса Салона са посебном тежњом за подршком младих уметника, што је ову изложбену манифестацију етаблирало као најважније место промоције нових тенденција у уметности у Југославији.

Алекса Челебоновић, Зоран Кржишник и Борис Вижинтин су на позицију комесара изложби у Југословенском павиљону дошли на основу претходног успешног ангажовања на пољу међународне афирмације југословенске

²⁷⁶ Зоран Кржишник, „Наша ликовна уметност у свету. Перспективе и могућности за пласман дела југословенских сликара и вајара“, *НИИ*, бр. 419, 11. 1. 1959, 10.

²⁷⁷ О раду Бориса Вижинтина више у: Daina Glavočić, *Boris Vižintin: 1921.-2001.*, Друштво повјесничара умјетности Ријеке, Истре и Хрватског приморја, Ријека 2009.

уметности, тако да је Венецијанско бијенале за њих представљало простор даљег деловања у овом домену. Њихова улога није била кључна у погледу концепције изложбе нити избора уметника, већ се у првом реду односила на промоцију уметности и уметника из Југославије међународној стручној јавности и инцирање планова за даљу сарадњу са иностраним уметничким институцијама у погледу изложбених гостовања.

4. После модернизма: југословенски наступи на Бијеналу у Венецији од 1968. до 1980. године

4.1. Оквири југословенске партиципација од 1968. до 1980. године: критике и нове процедуре

Модернистички репрезентацијски модел, који је карактерисао југословенске наступе на Бијеналу у Венецији током шездесетих година, постајао је предмет све учесталијих и директнијих критика у домаћој стучној јавности, истовремено исказујући извесну нефлексибилност да се трансформише како би унутар својих оквира допустио укључивање позиција које су излазиле из корпуса етаблираних модернистичких тенденција уметничке продукције у Југославији. Проблем савремености југословенске уметности у контексту њеног представљања на Бијеналу истакла је Вера Хорват Пинтарићи поводом изложбе на XXXIII Бијеналу 1966. године:

„Ако се полazi од чињенице да је задатак Biennalea обавјештавати свјетску јавност о најновијим догађајима на подручју likovnih umjetnosti неке државе, tada се поставља питање на чему се темелји избор сликара и кипара који заступају садашњост наше умјетности на тој међународној манифестацији. Овај пут излажу сликар Radomir Damjanović, кипар Slavko Tihec и граfičари Bogdan Meško, Vladimir Makuc и Branko Miljuš. Izuzmemo li djelo Radomira Damjanovića (usprkos mogućim kritičkim primjedbama), nameće се питање у име које и какве likovne aktualnosti нашу земљу представљају остали судионици. No, вјероватно је посве узалудно, како у прошлости тако и у садашњости, постављати таква питања, јер је већ добро угодан механизам комисије за културне везе, која, по не зна се каквом критерију, одабире одбор који, опет, по не зна се каквим начелима, одабире наше представнике на међународним манифестацијама. У име које и како shvaćene likovne aktualnosti jugoslavenske umjetnosti, polazeći од којих концепција у problematici савременога jugoslavenskog и свјетског стваралаштва. На тај начин, таквим се избором onemogućava свјетској јавности да упозна one rijetke individualности које у садашњој ситуацији постављају питања, отварају и nagovještavaju

probleme koji zadiru ili se barem približavaju problematici koja je u središtu pažnje najprogresivnijih suvremenih umjetnika. No takva situacija posljedica je dugogodišnje prakse u našem društvu, prakse koja se ustrajno nastavlja, koju podržavaju ne samo administrativni forumi i profesionalne organizacije, nego i sami stručnjaci, a o čemu svjedoči bezbroj nekorisnih i beznačajnih izložbenih manifestacija u cijeloj zemlji, koje su ustvari sredstvo zavaravanja i podržavanja iluzije o našim mnogobrojnim i velikim vrijednostima. A pri svemu tome temeljna pitanja naše i svjetske sadašnjosti umjetnosti ostaju potpuno izvan njihova dosega. Takva situacija samo potiče zatiranje kritičke misli u svijesti samih likovnih djelatnika koji, jednom uzdignuti kao značajni u lokalnim okvirima, teško uviđaju svoju beznačajnost u svjetskim omjerima.²⁷⁸

Отварање питања о схватању и концепцији актуелности југословенске уметности средином шездесетих година указује на усложњавање ситуације на плану уметничких кретања у земљи која се јавља као последица завршеног процеса етаблирања модернизма и уставновљења његових институција (музеја и изложбених манифестација у земљи) и појаве нове генерације уметника која сазрева у клими остварене политичко-економске консолидације и либерализације југословенског друштва реагујући на модернистички уметнички језик као репрезентацијски код система вредности који не препознају за своју савременост. Југословенски културно-политички апарат, како због административне окошталости, тако и због тога што у своја саветодавна тела није укључивао млађе протагонисте уметничког света већ се ослањао на високо-позициониране представнике својих културних институција, није препознао трансформације које су де дешавале на плану актуелности у уметничким центрима у земљи, тако да је нове уметничке појаве на Бијенале слао или за закашњењем у односу на време њихове појаве у Југославији, или их уопште није укључивао у изложбене селекције.

Промене на политичком и економском плану у земљи током овог периода такође су имале утицаја на културно-политичко оквире и, преко тога, на одлуке у вези са југословенским учешћем на Бијеналу. Нови Устав донет 1963. године је

²⁷⁸ Vera Horvat Pintarić, „Dileme i promašaji. XXXIII. biennale u Veneciji“, *Telegram*, 8. 7. 1966, prema: Vera Horvat Pintarić, *Kritike i eseji. 1952-2002. Izbor*, HAZU, Zagreb, 2012, 244-248.

децентрализацију и процес увођења федерализације југословенске државе ставио у први план, омогућивши републикама већа овлашћења и самосталност при доношењу одлука него раније. У економском погледу земљу је током друге половине шездесетих година погодила криза услед неадекватно спроведених реформи, која се наставила и током наредне деценије. Савезна комисија за културне везе са иностранством је полако мењала физиономију и надлежности, будући да су привредне и друштвене реформе током шездесетих година покренуле питања о промени организације културног живота и репрезентације југословенске уметности у иностранству. Главна промена се односила на начин финансирања културне сарадње са иностранством која се све мање ослањала на заједнички буџет федерације, тј. савезне ресурсе, а све више на републичке фондове и средства музејских институција у републикама.²⁷⁹ О овој промени сведочи и податак да је савезни буџетски издатак за културу до 1960. године достигао рекордних 11% укупног националног дохотка, да би већ наредне године пао на 1%,²⁸⁰ чиме је започет убрзан процес децентрализације финансирања културе који је текао упоредо са политичком децентрализацијом. Републике су од средине шездесетих година на себе преузеле финансирање највећег дела културних делатности у иностранству, док је њихова реализација делегирана културним институцијама (музејима и галеријама) како би се растеретила Савезна комисија са културне везе са иностранством која је од тада деловала само као координатор програма за иностранство. Уставом из 1974. године процес политичке и економске децентрализације је у потпуности спроведен, а југословенске републике су добиле пуну самосталност у оквиру СФРЈ, чиме је савезна држава постала „предмет компликованог преговарачког процеса међу републикама, у којем су практично сва питања имала национални набој“.²⁸¹

За југословенске изложбе на Бијеналу у Венецији наведене промене су означиле укидање централизованог савезног модела селекције уметника који су спроводиле саветодавне комисије састављене од представника стручне јавности

²⁷⁹ Из записника са састанка о ликовној сарадњи са иностранством одржаног 8. јуна 1966. године, 3-10 (АЈ-559, незаведен документ).

²⁸⁰ Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 140.

²⁸¹ Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Слио, Београд 2013, 320.

из републичких уметничких центара и прелазак на одлучивање по републичком принципу које је поверено представницима музејских институција у земљи (Музеј савремене уметности у Београду, Галерија савремене уметности у Загребу, Модерна галерија у Љубљани, Музеј савремене уметности у Скопљу). Укидањем Савезне комисије за културне везе 1971. године и оснивањем Међурепубличког координационог одбора за културну сарадњу са иностранством који је преузео надлежности Комисије, оваква пракса је и званично уведена, тако да су током седамдесетих година изложбе у Југословенском павиљону у Венецији самостално конципирали комесари – директори музејских институција, којима је ово задужење делегирао Међурепублички одбор. Комесари су предлоге концепта за изложбе у Венецији морали послати Међурепубличком одбору на ратификацију, што је у већини случајева представљало процедуралну формалност.

Неактуелност модела репрезентације југословенске селекције на Бијеналу средином шездесетих година се може разумети и у вези са програмском и структуралном кризом кроз коју у овом периоду пролази Бијенале у Венецији. Упркос честим критикама италијанске и иностране уметничке јавности о застарелости организационе структуре ове изложбене манифестације и снажног утицаја политичких и тржишних интереса на њене програмске оквире и начин додељивања награда уметницима, Бијенале је током седме деценије прошлог века наставило да функционише као формат чије су основе постављене након Другог светског рата.²⁸² Поред тога, оснивањем *Документа* у Каселу и других међународних изложбених смотри у свету крајем педесетих и почетком шездесетих година, Бијенале у Венецији је изгубило позицију једине велике интернационалне уметничке изложбе, што је додатно подстакло појаву кризе унутар ове манифестације која је у програмском смислу кулимирала 1966. године.²⁸³ И југословенска уметничка јавност је, добро упозната са дешавањима на Бијеналу које је редовно пратила, детектовала ово стање:

²⁸² О кризи Бијенала у Венецији током друге половине шездесетих година прошлог века више у: Vittoria Martini, „A brief history of how an exhibition took shape“, *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci, et al. edizioni/Università Iuav di Venezia, Milano/Venezia 2010, 71-72.

²⁸³ Бијенале у Венецији и *Документа* су први пут одржане исте године током 1964, што је први случај истовременог одржавања све велике међународне изложбе у историји.

„Ovogodišnja izložba (мисли се на изложбу 1966. године, прим. аутора), по свему судећи, неће бити ни по чему преломна: она није открила ниједну нову личност изnimna формата, није neočekivano pokazala neku tendenciju u zasjed i, neki novi pojam ili novi smisao, она је – gledajući izvana – u cjelini serijska i rutinska, i u svojoj prividnoj smjelosti i rizičnosti konformistička, potajno poslušan instrument snobovske konjunktуре. No unatoč tome ova je izložba produbila slutnje, zaoštrila do krajnosti opreke i nesuglasja jedne umjetnosti u konstantnoj krizi (o krizi značenja, dakako, govorimo!). Kako je ta umjetnost sve manje medij koherentnog izražavanja (u nekom sistemu lijepog, snažnog, itd.), sve više diskontinuiran predmet neke opće, recimo kulturne komunikacije, gdje je doživljajnost utemeljena ne na estetičnosti koja je s ovom ili onom motivacijom, i interpretacijom, sadržana u svim povijesnim sistemima, već na nejasno zacrtanoj »značajnosti« opstojećoj izvan cijela »po sebi«; оно је све češće samo »relej« socioloških ili srodnih sadržaja, te je to značajnije ako je upitnije i problematičnije, ako u publici probuđuje neposredniju i dublju svijest o određenom stanju.«²⁸⁴

Неопходност промене курса венецијанске изложбе је назначена и на почетку уводног текста у каталогу XXXIV Бијенала 1968. године, у коме је генерални секретар Ђан Алберто дел Аква наговестио да је дошло време завршетка циклуса започетог 1948. године, најављујући темељиту реорганизацију ове изложбене институције.²⁸⁵ Формат Бијенала ове године је, међутим, задржао дотадашње карактеристике, одупирући се неминовој трансформацији и игноришући бројне критике које су овој изложбеној манифестацији претходно упућиване.

²⁸⁴ Božidar Gagro, „Bijenale u Veneciji. 33. Biennale internazionale d'arte, venezia, 18. 6 – 16. 10. 1966.“, *Život umjetnosti*, br. 2, 1966, 70.

Оштра критика Бијенала је изнета и у раније цитираном тексту Вере Хорват Пинтарић (Vera Horvat Pintarić, „Dileme i promašaji. XXXIII. biennale u Veneciji“, *Telegram*, 8. 7. 1966, prema: Vera Horvat Pintarić, *Kritike i eseji. 1952-2002. Izbor*, HAZU, Zagreb, 2012, 244-248.)

²⁸⁵ Оригинални уводни део текста гласи: „A vent'anni giusti di distanza dalla prima Biennale del dopoguerra, allestita con memorabile esito nel 1948, è assai probabile che questa trentaquattresima mostra concluda un ciclo, se è vero che un profondo rinnovamento di strutture è considerato dai più come condizione indispensabile per una nuovo corso dell'illustre istituzione veneziana.“, Gian Alberto Dell'Acqua (ed.), *Venezia Biennale 1968. 34 Biennale Internazionale d'Arte* (22 Giugno – 20 Ottobre 1968), Alfieri, Venezia 1968, n.p.

4.2. Југословенски наступи на Бијеналу од 1968. до 1972. године: протести, тензије и трансформације

Отварање изложбе Бијенала 1968. године је прошло у напетом и историјски преломној атмосфери за ову уметничку манифестацију. У духу студентских протеста, који су се ширили Европом током пролећа 1968. године имајући снажан одјек у Италији, велики број италијанских студената и присталица студентског покрета је организовао демонстрације на Тргу Св. Марка у Венецији које су се прошириле и на простор Ђардина, резултујући затварањем капија Бијенала и великог броја изложби, како у централном, тако и у националним павиљонима.²⁸⁶ Због све интензивнијег односа са уметничким тржиштем, које је Бијенале у годинама које су претходиле развијало, али и снажне везе са италијанском конзервативном Хришћанско-демократском партијом (Democrazia Cristiana) чији су политички интереси, нарочито у погледу маргинализације левичарских уметничких струјања, били спровођени у оквирима Бијенала, демонстранти су ову манифестацију видели као „инструмента буржоазије у кодификацији политика расизма и културне неразвијености зарад комерцијализације идеја“.²⁸⁷ Контестација Бијенала симболички је означила ескалацију сукоба не само на политичко-идеолошкој равни, већ и у домену поимања уметности и њеног односа према друштву који се историјско-уметничком смислу одвија управо у годинама око 1968. године, када се у ширем контексту концептуалних уметничких пракси спроводе поступци преиспитивања статуса уметности и њеног језика, као и институционалних оквира њеног деловања. У друштвено-историјском смислу овде изражено незадовољство према Бијеналу представља део свеобухватније кризе у коју су запале институције модерног света у послератном периоду и колапса система вредности које су кроз идеолошки корумпирано деловање довеле у питање. Велики број уметника, чији су радови били укључени у изложбе у различитим националним павиљонима, су се придружили бојкоту Бијенала и из солидарности са демонстрантима су склонили и прекрили своје радове или на

²⁸⁶ О контестацији Бијенала 1968. године опширно је писано у: Robert Fleck, *nav. delo*, 161-176; Chiara Di Stefano, „The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of the three extraordinary days“, *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed. Clarissa Ricci, et al. edizioni/Università Iuav di Venezia, Milano/Venezia 2010, 130-133.

²⁸⁷ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 61.

друге начине онемогућили отварање изложби. Ситуација се након неколико дана смирила, а Бијенале је наставило да функционише уобичајеном динамиком.

У Југословенском павиљону на овом Бијеналу су наступили уметници Ото Лого, Иван Табаковић и Мирослав Шутеј, а у улози комесара нашла се Штефка Цобелъ коју је на ово место делегирао Музеј савремене уметности у Београд, институција која је била задужена за реализацију овогодишњег југословенског наступа у Венецији.²⁸⁸ Избор уметника југословенске секције показао је извесни одмак у односу на претходне, супроставивши веома различите уметничке језике у националном павиљону. Оно што је тројицу уметника повезивало са ранијом праксом селекције југословенских уметника јесте рецентно остварен успех у међународним оквирима: Ото Лого је у периоду од 1965. до 1967. године остварио богату изложбену активност у иностранству (Galerie Europe у Паризу, Музеј модерне уметности у Милану, Brook Street's Gallery у Лондону, Dorsky Gallery у Њујорку, Интернационална изложба савремене скулптуре у Роденовом музеју у Паризу и др.), док је Иван Табаковић 1966. године имао запажену изложбу у њујоршкој Галерији Дорски. Мирослав Шутеј је био добитник награде за сликарство на Бијеналу младих у Паризу 1963. године, учествовао је на значајној изложби оптичке уметности *The Responsive Eye* у Музеју модерне уметности у Њујорку 1965. године, који је том приликом откупио његов цртеж *Бомбардирање очног живца* (1963), а његове су радове поред овог музеја у колекцијама имали Музеј Викторије и Алберта у Лондону, Музеј модерне уметности града Париза, Конгресна библиотека у Вашингону, Национална галерија у Варшави и други.

Ото Лого је у датој констелацији уметник представљао „класичну“ модернистичку струју, што је наглашено и у каталогу изложбе, где је његов опус окарактерисан као посвећен „чистој модерној скулптури“, бавећи се истраживањем волумена објекта, његових пластичких особина и специфичности површине изведене у полираној бронзи.²⁸⁹ Приказани радови Ивана Табаковића и

²⁸⁸ Избор уметника за овогодишњу југословенску изложбу на Бијеналу је одредио Миодраг Б. Протић, директор Музеја савремене уметности у Београду. Овај податак саопштио је Јеша Денегри, тада запослен као кустос у МСУ, приликом разговора 10. јануара 2015. године.

²⁸⁹ *Oto Logo, Miroslav Šutej, Ivan Tabaković. Sezione Jugoslava. XXXIV Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Museo d'Arte Moderna, Belgrado 1968, n.p.

Мирослава Шутеја, настулрот томе, излазе из оквира формалистички контекстуализованих истраживања.

Рад Ивана Табаковића је представљен као резултат испитивања која разматрају научне, филозофске и уметничке елементе и концентришу се на поље значења слике и њених норми увођењем савремених садржаја, истовремено откривајући онтолошке пропозиције уметности.²⁹⁰ На изложби је приказан уметников опус настао у периоду од 1955. до 1968. године обухватајући радове из серије фотомонтажа *Феноменологија или извори ликовног истраживања и стварања* (1955) и примере сликарства којима припадају *Грађа слике* (1955), *Сунце, светло и море* (1959), *Вечито кретање* (1967), *Сликарска лабораторија* (1968), *Пантомима облика* (1968), *Из ентропије у ентропију* (1968) и др. У историјско-уметничком смислу избор Табаковићевих радова односи се део његовог стваралаштва који се темељи на „иманентној критици модернизма“ (фотомонтаже) и истраживањима која преиспитују модернистички сваћену природу слике и њене домете у језику апстракције.²⁹¹ Табаковићево место у оквирима уметничке климе шездесетих година се, наине, не уклапа у доминантне модернистичке токове, већ „их извесном смислу ’трансцендира’ инвенцијом сопственог, аутентичног метода рада“,²⁹² егзистирајући као изразито концептуална, ауторефлексивна пракса једног специфичног, метафизичког вида модернизма. Његово укључивање у југословенску селекцију на Бијеналу извесно је последица друштвеног етаблирања које током седме деценије прошлог века овај уметник доживљава у југословенској средини (Самостална изложба у Салону Модерне галерије у Београду 1962; Политикина награда 1963; Дописни члан САНУ 1965; Седмојулска награда 1966; Самостална изложба у Галерији Културног центра Београда 1966), али истовремено представља искорак у односу на критеријуме пређашњих избора југословенских представника на венецијанској манифестацији. Појава Ивана Табаковића у Венецији 1968. године, паралелно актуелном стању кризе у коме се Бијенале налази у овом периоду, најављује неминовност преиспитивања модернистичког модела југословенске

²⁹⁰ Исто.

²⁹¹ Лидија Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004, 51-54.

²⁹² Лидија Мереник, *нав. дело*, 57.



Слика 27: Ото Лого, Слава и Иван Табаковић у Југословенском павиљону на XXXIV Бијеналу у Венецији 1968. године (извор: Лидија Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004).

репрезентације на овој уметничкој смотри – дотадашњи принцип представљања уметничке савремености из Југославије није више било могуће наставити на основама које су успостављене крајем педесетих година, односно деценију раније, будући да је модернички *credo* који га је карактерисао довршен и доведен у питање чак и код уметничких позиција које се у историјском смислу јављају као његови протагонисти.

Ако се Табаковићев опус у Југословенском павиљону разуме као пример децентне само-критике модерничких вредности, појава знатно млађег Мирослава Шутеја на овој изложби представља њихов радикално изведен коректив. Објекти које је приказао у оквиру југословенске селекције су настали као резултат оптичких и визуелно-перцептивних истраживања која се у простору развијају из експериментисања у домену слике и демонстрирају принцип конструкторског мишљења унутар поља које измиче модерничким компетенцијама скулптуре. Шутејеве слике-објекти проистичу из примене рационалистичке методологије карактеристичне за загребачке *Нове тенденције*, чији је овај уметник био активан протагониста у периоду 1963-1965. године, што у контексту репрезентације југословенске уметности на Бијеналу у Венецији представља први случај укључивања неког од актера овог уметничког феномена који је визију модерности градио на искуствима прожимања науке, технике и уметности и јасно оформљеном идеолошком ставу о улози уметности у преобликовању модерног друштва који се ослањао на наслеђе авангардних покрета конструктивног проседеа и изразито лево политичком усмерењу.²⁹³ Шутејева истраживања у пољу оптичке уметности приказана на Бијеналу у Венецији су се, међутим, удаљила од актуелних интересовања изказаних на четворој изложби *Нових тенденција* 1968. године, када је фокус овог покрета био усмерен на компјутерску уметност. Па ипак, његово појављивање у националном павиљону је био јасан знак промене концепције избора уметника и осмишљавања југословенских наступа на Бијеналу. Дотадашњи репрезентацијски образац не само да је изгубио актуелност спрам тенденција на интернационалном плану, већ

²⁹³ О Новим тенденцијама више у: Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 3*, Agrinova/Institu za istraživanje avangarde, Zagreb 2015, 67-140.

је био превише искључив да би могао подржати све израженије идејно усложњавање и поларизације света уметности у Југославији.

Учешће Мирослава Шутеја на изложби у Југословенском павиљону привукло је пажњу публике, посебно дела стручне јавности из СФРЈ, због дешавања која су пратила дане отварања Бијенала. Због турбулентне атмосфере сукоба демонстраната и полиције, како је наведено и раније у тексту, неки национални павиљони су своју солидарност са протестима исказали затварањем изложбе, што, међутим, није био случај са Југословенским павиљоном. Игноришући актуелна збивања на Бијеналу, југословенска изложба је поштујући уобичајену праксу била свечано отворена за јавност, што је изазвало негативне коментаре стручне публике, посебно имајући у виду у идеолошку оријентацију југословенске државе:

„Pa ipak i uprkos svemu, SFR Jugoslavija je prva u svojem paviljonu organizirala primanje a nakon toga njezin su primjer u Giardinima slijedile samo još dvije zemlje: Austrija i Argentina. Taj neočekivani gest SFR Jugoslavije izazvao je najnegativnije komentare među kritičarima i stvaraocima, koji su mi se obraćali sa pitanjima o političkoj i moralnoj kvalifikaciji takvog demonstrativnog ignoriranja svih zbivanja u okvirima Bijenala: od socijalističke zemlje očekuje se, istakli su, barem minimalni gest solidariziranja ako već ne i aktivno opredeljenje. Već u toku primanja milanski su ga komunisti ironično nazvali: koktel za revoluciju.“²⁹⁴

Мирослав Шутеј је, реагујући на ову ситуацију, одлучио да затвори део изложбе у коме су били представљени његови радови тако што је са обе стране паравана који је преграђивао павиљон разапео канап на коме је окачио натпис „Chiuso“ (*итал.* затворено). Након отварања павиљона он је на унутрашњим зидовима исписао реченицу: „Aperto contra la mia volonta“ (*итал.* отворено против моје воље), што је наишло на одобравање посетилаца изложбе.²⁹⁵ Шутејев гест подршке бојкоту Бијенала је, са друге стране, изазвао оштро негодовање

²⁹⁴ Vera Horvat-Pintarić, „Pol art u veneciji“, *Telgram*, 28. 6. 1968, 3.

²⁹⁵ Према Живко Брковић, „Хвала полицији – писмо из Венеције. Бурни протестни 34. Бијенале у Венецији“, *НИН*, 28. 7. 1968, 12.

комесарке изложбе, тако да је инцидент доживео епилог у југословенској штампи. У београдском часопису *Рок* је објављен извештај Штефке Цобелј поднет Савезној комисији за културне везе са иностранством у коме су детаљно описана дешавања у вези са Шутејевом акцијом, за коју се сазнаје да је изведена уз помоћ Андража Шаламуна и Биљане Томић.²⁹⁶ Са друге стране, у поменутом тексту Вере Хорват Пинтарић је објављено писмо које је Шутеј упутио истој Комисији наводећи:

„Otvarene prijetnje Bijenalu kao 'reakcionarnoj manifestaciji' sa strane različitih grupacija a posebno venecijanskih komunista kao i upotreba sile sa strane oružanih jedinica karabinjera i policije, stvorile su za mene osobno takvu atmosferu u kojoj mi se izlaganje djela čini besmislenim. Vidjevši da komesar paviljona ostaje neodlučan u odnosu na događaje koji su bili u toku, odličio sam da u okolnostima koje kao građanin socijalističke zemlje ne mogu prihvatiti, a i u ime slobode opredjeljenja, zatvorim svoju izložbu.“²⁹⁷

Анализирајући импликације оваквог односа, Вера Хорват Пинтарић је закључила да „Комисија (за културне везе са иностранством) сматра да је позивом на излагање и пристанком аутора да излаже постала власник не само ауторских права на djело него и ауторове свјести и слободу одпредјелjenja“.²⁹⁸ На овај начин приказан раскорак, не само у контексту сучељених визија о улози уметника у репрезентацијским оквирима југословенског социјалистичког друштва, већ и на релацији између индивидуалног уметничког говора (његове друштвене одговорности) и бирократског апарата југословенске културне политике, додатно је потврдио неодрживост застарелих процедура и потребу за осавремењавањем приликом реализације наступа на Бијеналу у Венецији.

Наредна XXXV изложба Бијенала одржана 1970. године је показала знаке програмске реорганизаце као реакцију на исказано незадовољство према овој институцији две године раније. Промене су се односиле су се на укидање Великих

²⁹⁶ „Iz izveštaja gospođe Štefke Cobelj, komesara jugoslovenske izložbe na Bijenalu u Veneciji“, *Rok*, br. 1, 1968, 112-113.

²⁹⁷ Vera Horvat-Pintarić, *nav. delo*, 3.

²⁹⁸ Исто.

награда Бијенала, што је се као пракса одржало до 1986. године када је уведена Награда Златни лав (Leone d'Oro), и укидање сектора администрације који је био задужен за регулисање продаје уметничких радова. Такође се одустало од организације ретроспективних и историјских изложби, тако да су новопостављени генерални секретар Бијенала Умбро Аполонио (Umbro Apollonio) и Дитрих Малов (Dietrich Mahlow), директор Кунстхале у Нирнбергу (Kunsthalle Nürnberg), приредили тематску изложбу *Ricerca e Progettazione – Proposte per una Esposizione Sperimentale* (Истраживање и планирање – предлози за експерименталну изложбу) која је укључила примере уметности руске авангарде (Владимир Татљин, Ел Лисицки, Казимир Маљевић, Александар Родченко и други) и савремена уметничка истраживања у домену експерименталне и компјутерске уметности са циљем иницирања и преиспитивања активнијег односа између публике и уметности, а у складу са тежњом да се покаже измењени демократски карактер Бијенала.²⁹⁹ На овој изложби је био представљен рад неколико уметника из Југославије: Зорана Радовића, Вјенцеслава Рихтера, Александра Срнеца и Андреја Јемеца. Програмски императиви Бијенала су након 1968. године преусмерени су ка поимању изложбе као сталне лабораторије, при чему се инсистирало на праксама које се заснивају на истраживању и експериментисању у пољу савремене уметности и које излазе из класичних медијских категорија (сликарство, скулптура, графика).³⁰⁰

Изложба у Југословенском павиљону овде године је, са друге стране, наставила да примењује раније постављен образац репрезентације који се заснивао на сучељавању истакнутих уметничких индивидуа. Комесар Зоран Кржишник је у оквиру југословенске селекције представио у домаћим и интернационалним оквирима веома етаблиране уметнике Јанеза Берника, Јадогу Буић и Душана Џамоњу. У каталогу је наглашено да се избором ових уметника, које међународна публика већ познаје, није желело „изненадити“ нити „напасти“, већ да су интенције изложбе „мање насилне“ како би се публици пружио увид у

²⁹⁹ Francesca Franco, „The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale. An Experiment or Product of the Bourgeois Culture?“, *Relive. Media Art Histories*, ed. Sean Cubitt, Paul Thomas, The MIT Press, Cambridge 2013, 119-134.

³⁰⁰ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 62.

„еволутивне тенденције југословенске уметности“.³⁰¹ Еволутивна тенденција овде се односи на даља формално-језичка истраживања уметника који су сазрели у оквирима модернистичке методологије: Берников искорак у поље нове фигурације у домену сликарства и скулптуре и Џамоњино интересовање за нове материјале, пре свега индустријски произведене гвоздене ексере и алуминијум, које је у овом периоду користио као материјал за своје скулптуре. Посебно место у оквиру ове селекције заузеле су монументалне таписерије Јагоде Буић које су биле изложене слободно у простору павиљона, у форми која је блиска инсталацији, и које су привукле велику пажњу публике на Бијеналу.

Будући да се Кржишников избор односио на уметнике који су раније наступили у Југословенском павиљону, инсистирајући на идеји еволутивног континуитета у опусима већ етаблираних аутора и непосредно игноришући уметничке праксе које су се одвојиле од наслеђа уметности претходне деценије на уметничкој сцени у Југославији, реакције на овај избор су наишле на критику домаће јавности. Јеша Денегри је у прегледу Бијенала оштро истакао следеће:

„Dok su Buić i Džamonja privukli pažnju obiljnošću svog nastupa, izdvajajući se u opštoj atmosferi Bijenala određenim ličnim stavom, slučaj ponovnog Bernikovog učešća (prvi put je na Bijenalu izlagao 1962) predstavlja još jedan primer beskrupuloznog protežerstva Zorana Kržišnika, čiji mnogobrojni pokušaji da ovog osrednjeg i u stvari eklektičkog umetnika silom naturi međunarodnoj javnosti već poprimaju groteskne razmere.“³⁰²

Чињеница да је Зоран Кржишник био главни промотер Берниковог рада у иностранству за разумевање историје југословенских наступа на Бијеналу у Венецији није толико важна,³⁰³ колико је значајна промена која се са овим

³⁰¹ Према тексту Зорана Кржишника: „Il pubblico internazionale conosce già tutti e tre; in questo però non vediamo nessun inconveniente; al contrario. Non vogliamo sorprendere o colpire; la nostra intenzione è molto meno violenta e perciò tanto più esigente; ci auguriamo che il pubblico, riconoscendo l'artista, veda ciò che nella sua fase attuale vi è di nuovo, di mobile e di vitale; insomma, che proprio senta tanto più chiaramente in essi l'orientamento della tendenza evolutiva dell'arte jugoslava; che, per così dire, provi con noi oggi ciò che sarà il domani artistico.“, Zoran Kržišnik, „Jugoslavia“, *La Biennale di Venezia. 35 Biennale internazionale d'arte*, ed. Umbro Appolonio et al., Alfieri, Venezia 1970, 76.

³⁰² Јеша Денегри, „35 Bijenale u Veneciji“, *Arhitektura Urbanizam*, br. 63, 1970, 54.

³⁰³ О Кржишниковој важној улози у промоцији Берниковог рада више у: Zdenka Badovinac, „Introduction“, *Janez Bernik*, ed. Breda Ilich Klančnik, Moderna galerija, Ljubljana 2005, 14.



Слика 28: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXV Бијеналу у Венецији 1970. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 29: Јагода Буић, Катарина Амброзић и Владимир Величковић у Југословенском павиљону на XXXV Бијеналу у Венецији 1970. године (извор: Zoran Kržišnik, *Jagoda Buić*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988).

наступом дефинитивно догодила у смислу позиције комесара југословенске изложбе. Будући да су процедуре селекције уметника из Југославије за Бијенале биле измењене укидањем централизованог, савезног модела организовања наступа у Венецији којима је руководила Комисија за културне везе са иностранством, комесар изложбе је добио већи степен самосталности приликом одлучивања и самим тим значајнију улогу у осмишљавању изложбе. Изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији се од овог случаја више не могу посматрати у првој линији као средства спровођења југословенске културне политике за иностранство, већ као исход различитих фактора који су подједнако утицали на њено конципирање. Улога комесара, његове стручне наклоности и уметничка струјања која је пропагирао представљају значајно важнији контекст за разумевање југословенских изложби на Бијеналу него раније. Поред тога, новоуспостављена пракса Бијенала да за свако ново издање постави тематско-концептуални оквир као претекст репрезентацијама у националним павиљонима је поставила ситуацију у којој су формати представљања уметности из појединачних држава измењени од ревијалног скупа индивидуалних аутора ка тематски или проблемски конципираним изложбама.

Тема Бијенала 1972. године је била *Дело или понашање* (Opera o comportamento) – проблемски постављен оквир који је желео да сучели два паралелно егзистирајућа, наизглед супростављена схватања уметности која су се дефинисала у овим годинама. Први, означен као *дело*, се односио на поимање уметничке делатности која је утемељена у производњи уметничког објекта, односно пластички реализованог уметничког истраживања, док је други приступ, препознат као *понашање*, имплицирао уметничке праксе које су засноване на идеји о дематеријализацији и третирају уметничко дело као процес, информацију, ситуацију или концепт.³⁰⁴ Миодраг Б. Протић, комесар југословенске изложбе на овогодишњем Бијеналу, је у преписци са представницима венецијанске изложбе

³⁰⁴ О овоме више у: Federica Martini, Vittoria Martini, *Just Another Exhibition. Histories and Politics of Biennials*, Postmedia, Milano 2011, 125.

нагласио да ће, имајући у виду предложену тему, Југославија представити младе уметнике који деле идеју о *понашању*.³⁰⁵

У павиљону Југославије су 1972. године наступили Владимир Величковић, Вјенцеслав Рихтер и Душан Оташевић. Изложбена селекција је у каталогу контекстуализована на начин који формално различите уметничке праксе три аутора третира као експонентне контекстуално сродног приступа који се заснива на испитивању естетских и друштвених проблематика савремености са посебним освртом на промишљање релације уметник-друштво. Рихтерови пројекти засновани на теорији синтурбанизма и објекти системске пластике су представњени као уметничко *понашање* посвећено идеји о укидању аутономије уметности и активном укључивању њеног мултидисциплинарног потенцијала у процесе утопијског преобликовања друштвених структура кроз експерименте и пројекте у домену архитектуре и урбанизма. Оташевићеви пејзажи-објекти (представљени су радови из циклуса *Четири годишња доба* из 1972), који се развијају из специфичног искуства поп-арта и формата слика-објеката које је овај уметник развијао средином шездесетих година, интерпретирани су као иронијски осврти на нову друштвену и уметничку реалност. Повезујући Рихтера и Оташевића као уметнике које карактерише „друштвени оптимизам“, Величковићево сликарство ново-реалистичке провинијенције је, наспрам њих, контекстуализовано као дијагностицирање савременог стања и изражавања његове атмосфере егзистенцијалног немира.³⁰⁶ Мада се оваква аргументација одабраних уметничких позиција у контексту теме Бијенала и појма *понашања* може критиковати као недовољно конзистентна или компромисна у покушају да концептуално приближи веома разнородне уметничке ставове, изложба у Југословенском павиљону 1972. године је означила дефинитиван раскид са дотадашњом праксом југословенских групних наступа заснованих на презентацији појединачних уметничких позиција и окретање ка проблемски

³⁰⁵ Оригинални навод из Протићевог текста на француском језику: „A part de cela, et ayant en vue votre proposition de soutenir la sujet ‘Oeuvre ou Comportement’, nous aiderons les manifestations des jeunes artistes qui feront part à l’idée de comportement.“, Писмо М. Б. Протића Дирекцији Бијенала поводом избора уметника за југословенску изложбу 1972. године од 14. јануара 1972. године (ASAC, *Arti visive*, b. 179).

³⁰⁶ Miodrag B. Protić, „Jugoslavia“, *36 Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d’arte*, ed. Umbro Apollonio et al., Alfieri, Venezia 1972, 98-100.



Слика 30: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: приватна документација Владимира Величковића).



Слика 31: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 32: Вјенцеслав Рихтер, Ирина Суботић, Душан Оташевић и Владимир Величковић у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: приватна документација Владимира Величковића).



Слика 33: Ђило Дорфлес и Вјенцеслав Рихтер у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

конципираним изложбама. Посебно запажен у италијанској стручној јавности је ове године био Вјенцеслав Рихтер, о чему сведочи публикавање текста Јеше Денегрија о његовом раду из посебног каталога југословенске секције у часописима *Arte e Società* и *NAC (Notiziario Arte Contemporanea)*.³⁰⁷

4.3 Југославија на Бијеналу у Венецији 1976. године: нове уметничке праксе у систему културне бирократије

Коначна реформа Бијенала у Венецији, која се по сегментима спроводила од 1968. године, изведена је 25. јула 1973. године усвајањем новог статута ове манифестација према коме је Бијенале дефинисано као „демократски организована културна институција“ која гарантује „пуну слободу идеја и форми изражавања“ и „организује интернационалне догађаје у вези са документацијом, информисањем, критичарском делатношћу, истраживањем и експериментима у пољу уметности“.³⁰⁸ На чело институције Бијенала је постављен Карло Рипа ди Меана (Carlo Ripa di Meana), функционер Италијанске социјалистичке партије, а директор сектора за визуелне уметности постаје архитекта Виторио Греготи (Vittorio Gregotti). Нова, у идеолошком смислу левичарски профилисана уметничка управа Бијенала је желела да програмски карактер изложбе, исто као и њен формат, измени како би се истакао недвосмислени отклон од тржишно усмереног карактера ове манифестације у претходном периоду. Греготијеве програмске амбиције су се односиле на директније укључивање изложби у националним павиљонима у централне тематске оквире Бијенала везане за поступке преиспитивања друштвене функције уметности и њених институција, како би нови формат Бијенала функционисао као међународна платформа за иницирање критичке дебате о актуелним питањима визуелних уметности и

³⁰⁷ Ješa Denegri, „Vjenceslav Richter“, *Arte e Società*, No. 6/7, 1972-73, 68-70; Ješa Denegri, „Sinturbanistica di Richter“, *NAC*, No. 10, 1972, 31. У часопису *Arte e Società* је поред Денегријевог текста објављена и уметникова Декларација.

³⁰⁸ Federica Martini, Vittoria Martini, *nav. delo*, 126.

других поља производње знања који превазилази класичне репрезентацијске обрасце изложбене праксе.³⁰⁹

Током 1974. године Бијенале због немогућности благовремене примене статутарних измена није укључило презентације националних павиљона у оквиру изложбе, већ је у форми политичког и културног протеста приредило програм изложби, концерта и позоришних представа као реакцију на војни удар у Чилеу и наступајућу диктатуру Аугуста Пиночеа. Ово издање Бијенале је свечано отворила Ортензија Аљенде, удовица трагично преминулог чилеанског председника Салвадора Аљендеа.³¹⁰

Тематски оквири наредне XXXVII изложбе Бијенале 1976. године, под насловом *Амбијент, партиципација, културне структуре* (Ambiente, Partecipazione, Strutture Culturali), постављени су са интенцијом да подстакну дијалог између институције Бијенале и међународних учесника о начинима разматрања појма амбијента у уметности и ширем друштвеном и технолошком контексту. Дефинисању теме овогодишњег Бијенале је претходило неколико састанака представника власника националних павиљона и управе Бијенале у Венецији током 1975. и 1976. године, којима су са југословенске стране присуствовали Радослав Пугар, директор загребачке Галерије савремене уметности, и Борис Петковски, директор Музеја савремене уметности из Скопља. Будући да је припрема југословенског наступа на Бијеналу протекла у веома напетим околностима, који су у питање довели учешће СФЈР на овогодишњој венецијанској изложби и истовремено указали на бројне проблеме и недоследности у односу између институционалног система уметности у Југославији и бирокоратских процедура које су условљавале југословенске наступе у иностранству, пажња ће бити посвећена реконструкцији догађаја који су претходили реализацији изложбе у Југословенском павиљону 1976. године.³¹¹

³⁰⁹ *Isto*.

³¹⁰ Enzo Di Martino, *nav. delo*, 65-66.

³¹¹ Реконструкција догађаја у вези са припремама југословенског наступа на Бијеналу у Венецији 1976. године изведена је на основу следећих докумената из фонда Савезног завода за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу Архива Југославије (АЈ-465-1455): Извештај Радослава Пугара о припремама за југословенско учешће на Венецијанском

За комесара југословенског наступа је одлуком Међурепубличког координационог одбора за културну сарадњу са иностранством (у даљем тексту МКО) 22. јуна 1975. године именован Радослав Путар. Изабрани комесар је Комисији за ликовне уметности овог административног тела 17. децембра исте године поднео предлог концепције изложбе у Југословенском павиљону у складу са новим програмским концепцијама Бијенала са којима је био упознат, будући да је учествовао на консултативним састанцима у Венецији на којима су договорени програмски оквири овогодишње изложбе.³¹² Став Комисије за ликовне уметности и МКО-а је био да Југославија својим учешћем на Бијеналу треба подржати леву оријентацију ове манифестације. Путаров предлог изложбене концепције, који на основу архивских докумената није могуће реконструисати, Комисија је одбацила замерајући да није довољно конкретно образложен, тако да му је наложено да у форми анкете сачини два нова, различита изложбена концепта југословенског наступа за Бијенале након консултација са представницима музеја и галерија у републикама и покрајинама. О другом Путаровом предлогу изложбе, који је испостави МКО-а у Загребу послат 16. фебруара, Ликовна комисија МКО-а је расправљала тек 16. априла 1976. године, иако је до 30. марта Дирекцији Бијенала требало послати информације у вези са југословенским учешћем за потребе припреме генералног каталога ове манифестације. Том је приликом истакнуто да Путар члановима Комисије није доставио тражене материјале нити две варијанте предлога, као и да није извршио обавезне консултације са представницима покрајинских и републичких музејских институција. На основу преписка и извештаја у вези са заседањима Ликовне комисије МКО-а закључује се да је у вези са достављањем Путаровог другог предлога југословенског наступа дошло до неспоразума у комуникацији унутар МКО-а, односно да члановима Комисије дати материјал није достављен на време. Атмосфера неразумевања је настављена на седници Комисије за ликовне уметности МКО-а која је одржана 4. маја и којој

бијеналу 1976. године, документ број 01-32/18-RP-вр од 19. маја 1976. године (упућен Савезном заводу за научну, културно-просветну и техничку сарадњу 20. маја 1976. године, АЈ-465-1455), Извештај о закључцима са сједница МКО-а о Бијеналу у Венецији (недатовано), *Izveštaj 37. Bienale v Benetkah 1976. Pregled sklepov Komisije za likovno umetnost MКО-ja od 14. do 21. seje*, št: 04-103/16-76, Ljubljana, 20. 9. 1976.

³¹² Чланови Ликовне комисије МКО-а били су: Хасан Суческа (Босна и Херцеговина), Олга Перовић (Црна Гора), Борис Вижинтин (Хрватска), Engjëll Verisha (Косово), Андреј Павловец (Словенија), Миодраг Б. Протић (Србија), Милан Соларов (Војводина) и Демилова (Македонија).

је Путар присуствовао како би представио други предлог израђен уз консултације са Јешом Денегријем из Београда и Станетом Берником из Љубљане, уз напомену да није имао довољно времена да консултује представнике свих републичких и покрајинских институција.

Образложење тематских оквира Путаровог другог предлога изложбене концепције из фебруара 1976. године преносим у целости:

„Обзиром на околност да је у пропозицијима овогодишњег бијенала предвиђено приредјивање једне међународне изложбе посвећене умјетничким појавима послје 1970.г. сматрамо да би ова тематика могла бити оквир југославенске партиципације, и то из два основна разлога: с једне стране сматрамо да су одредјене појаве које су се у Југославији догађале током послједњих година објективно такве да заслужују одредјену проблемску презентацију у међународном контексту, а с друге стране, због техничких и организационих, па и материјалних разлога није могуће приступити таквог ућеšћа СФРЈ у Венецији које би се непосредно насланјало на талијански приједлог о амбијенту. Тако се овај наш приједлог, дакле не односи на архитектонске манифестације проблема сувременог амбијента, него на идеолошку средину (амбијент) у којем се одвијао развитак умјетности у нашој земљи након почета осmog деценија нашег стољећа.

Разматрајући могућност физјомомје југославенског ућеšћа на овој изложби сматрамо да би тебало учинити напор евидентирања и приказивања оних појава које су у периоду послје 1970.г. отвориле битно нова питања о изгледу и функцији сувременог умјетничког језика. Као што је познато, током послједњих година дошло је у читавој свјетској, па и у нашој умјетности, до низа врло сложенх процеса који су водили ка једној од досада најрадикалних измјена изгледа и статуса умјетничког дјела (пут ка дематеријализацији умјетничког објекта, даље ширење изражајних медија, предност акцента значења рада на његову менталну а не више визуалну компоненту и сл.), што је било и условљено и праћено исто тако видљивим промјенама у понашању саме личности умјетника, активно и критички постављеног према многим друштвеним и културним структурама које одредјују и вреднују његов рад. У Југославији су ови опћи процеси нашли своја специфична исполјења за која сматрамо да имају одредјено мјесто у

internacionalnom kontekstu, pa stoga predlažemo pokušaj njihove obrade i prezentacije.³¹³

Изложбени оквир конципиран у форми прегледа феномена везаних за манифестацију нових уметничких пракси у Југославији, обухватао је рептроспективу групе *ОХО (ОНО)* као најранијег примера испољавања нових уметничких појава у југословенском културном простору и „jednu od pojava koje idu paralelno sa mnogim srodним evropskim fenomenima“ и примере текуће уметничке продукције млађих аутора који су својом праксом остварили етаблирање у међународним оквирима: Радомира Дамњановића Дамњана, Марине Абрамовић, Горана Трбуљака и Браце Димитријевића.

Комисија МКО-а није прихватила ни овај предлог концепције југословенског наступа на Бијеналу, што је као одлука без детаљнијег образложења наведена у извештају овог тела. Из Путаровог извештаја у вези са овим, са друге стране, сазнаје се да је на овој седници дошло до неразумевања проузрокованог неефикасним начином рада Комисије, али и због тога што чланови Комисије нису упознати „o situacijama i odnosima na općem planu likovne kulture i ne mogu na vrijeme stvoriti jasno i odgovarajuće mišljenje i stav“, те да „do sastava МКО-а i komisije dopiru djelovanja shvaćanja koja su zakasnela i ne dopuštaju prihvaćanj novih poimanja i ideja u umjetnosti danas“.³¹⁴ Да је размиоилажење између Радослава Путара и чланова поменуте Комисији у погледу схватања уметничких актуелности био главни разлог за неприхватање његовог предлога, много више него што је то било непоштовање административних процедура које је Комисија замерила изабраном комесару, подржава и чињеница да у првобитном извештају МКО-а о закључцима са седница у вези са наступом на Бијеналу у Венецији не постоји део који се односи на проблематичну седницу 4. маја 1976. године, која је укључена тек у финални извештај начињен накнадно, 29. септембра 1976. године. Овој тези доприноси и садржај писма које је, након

³¹³ Из предлога концепције југословенског учешћа на Бијеналу у Венецији Радослава Путара од 16. фебруара 1976. године (АЈ-465-1455).

³¹⁴ Из Извештаја Радослава Путара о припремама за југословенско учешће на Венецијанском бијеналу 1976. године, документ број 01-32/18-РР-вр од 19. маја 1976. године (упућен Савезном заводу за научну, културно-просветну и техничку сарадњу 20. маја 1976. године, АЈ-465-1455).

одбацивања Путаровог предлога за наступ на Бијеналу, Јеша Денегри упутио Енрику Крисполтију (Enrico Crispolti) и Томазу Тринију (Tommaso Trini), протагонистима италијанске уметничке сцене који су били инволвирани у организацију догађаја на Бијеналу, као и директору сектора за визуелне уметности Виторију Греготију 31. маја 1976. године. Денегри је у писму навео да је овако конципирана југословенска изложба наишла на одбијање код друштвено-политичке комисије која одлучује о наступу на Бијеналу и да разлози за овакву одлуку нису били саопштени, али да је јасно да унутар административних тела у земљи постоји нетолеранција и неповерење према предложеним ауторима и новим тенденцијама у уметности. Намера Денегријевог писма била је да уметнике које је Путар предложио за југословенски наступ на Бијеналу, због новонастале ситуације, препоручи за укључивање у оквире изложбе *Attualità internazionali '72-76*, која је у склопу Бијенала као један од централних догађаја организована са циљем да прикаже актуелна кретања у уметности.³¹⁵

Југословенско учешће на Бијеналу 1976. године је, поред наведених потешкоћа, оптерећивао и неплаћени дуг италијанској грађевинској фирми која је извела послове репарације Југословенског павиљона 1972. године и која је у међувремену тужбу против Музеја савремене уметности у Београду као реализатора југословенке изложбе 1972. године.³¹⁶

Ситуација у вези са наступом на Бијеналу је разрешена одлуком која је донета на седници Комисије за ликовне уметности МКО-а 11. јуна 1976. године да СФРЈ не може да учествује на XXXVII Бијеналу у Венецији због очигледног

³¹⁵ Део Денегријевог писма у оригиналном наводу на италијанском језику: „Perciò quando Putar presentò questa concezione alle commissioni socio-politiche che decidono del finanziamento del progetto sorsero diversi ostacoli che portarono alla bocciatura della proposta. A quidicare dallo stato attuale delle cose il padiglione jugoslavo, quest'anno, rimarrà chiuso. Le ragioni di questo rifiuto non ci sono state comunicate, ma è chiaro che all'interno di quei corpi deliberanti esistono insofferenza e sfiducia, non soltanto verso gli autori proposto ma anche nei confronti della nuova arte nel suo complesso. Noi, naturalmente, nel nostro paese, cercheremo di chiarire questa situazione eccezionalmente grave e sintomatica, evitando scandali di ogni tipo. Proprio per questo non desideriamo compiere alcun atto di protesta davanti all'opinione artistica internazionale. Tuttavia per consentire agli autori menzionati di presentare le loro opere alla Biennale di quest'anno, in qualità di vicesommisario, per quanto non in forma ufficiale, cerco di trovare il modo di dare anche a loro la possibilità d'inserirsi nella mostra *Attualità '72-76*.“ (ASAC, *Arti visivi*, b. 255).

³¹⁶ Писмо Миодрага Б. Протића Данице Ђурчић, саветници у Савезном заводу за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу број 02-82/2 од 10. фебруара 1976. године (AJ-465-1455).

неспоразума у вези са оба концепта југословенског учешћа, проблема са репарацијом павиљона, као и кратког рока за реализацију изложбе.³¹⁷

У међувремену које су обележиле измене предлога југословенске изложбе и састанци Ликовне комисије МКО-а представници Бијенала, Виторио Греготи и Карло Рипа ди Меана, су упутили неколико дописа распитујући се о учешћу СФРЈ на венецијанској сморти на које нису добили благовремене одговоре.³¹⁸ Свечано отварање Бијенала било је, наиме, заказано за 14. јул 1976. године. Након званичне одлуке да Југославија неће учествовати на Бијеналу у Венецији, Карло Рипа ди Меана је упутио телеграм Јосипу Брозу Титу 19. јуна 1976. године у коме се наводи:

„Поштовани председниче, упућујем Вам срдчан позив да својим ауторитетом интервенишете како би Федеративна Република Југославија, која поседује павиљон у Ђардинима Бијенала у Венецији, и ове године учествовала са великим и позитивним резултатима, као и претходних година. Изостанак Југославије у периоду обнове интернационалног учешћа на Бијеналу у Венецији нам се чини необјашњивим и болним. За сваку одлучну интервенцију Вам се захваљујем у име Управног одбора и своје лично име. Карло Рипа ди Меана, председник Бијенала у Венецији“³¹⁹

³¹⁷ Izveštaj 37. Bienale v Benetkah 1976. Pregled sklepov Komisije za likovno umetnost MКО-ja od 14. do 21. seje, št: 04-103/16-76, Ljubljana, 20. 9. 1976. (AJ-465-1455).

³¹⁸ Телеграм са обавештењем са се хитно пошаље материјал за генерални каталог Бијенала Путар је од Дирекције Бијенала примио 12. маја 1976. године. Виторио Греготи је 25. маја 1976. године упутио писмо Радославу Путару у вези са још увек неизвесним учешћем Југославије на Бијеналу, док је Карло Рипа ди Меана 1. јуна 1976. године Министарству иностраних послова СФРЈ упутио телеграм сличне садржине (AJ-465-1455).

³¹⁹ Оригинални текст телеграма на италијанском језику: „GENTILISSIMO PRESIDENTE RIVOLGO UN CALDO INVITO AD INTERVENIRE AUTOREVOLMENTE PERCHE REPUBBLICA FEDERATIVA JUGOSLAVA PROPRIETARIA DI UN PADIGLIONE AI GIARDINI DELLA BIENNALE DI VENEZIA SIA PRESENTE ANCHE QUESTANNO COME CON GRANDI ET POSITIVI RISULTATI LO EST STATA PER MOLTI ANNI STOP LASSENZA DELLA JUGOSLAVIA NEL PIENO DELLA RIPRESA ET PARTECIPAZIONE INTERNAZIONALE ALLA BIENNALE DI VENEZIA RISULTEREBBE PER NOI INSPIEGABILE ET DOLOROSA STOP LA RINGRAZIO AT NOME SONSIGLIO DIRETTIVO ET MIO PERSONALE PER OGNI SUO DECISIVO INTERVENTO CARLO RIPADIMEANA PRESIDENTE BIENNALE VENEZIA“, Телеграм Карла Рипе Ди Меане упућен Јосипу Брозу Титу поводом отказивања југословенског учешћа на Бијеналу у Венецији 1976. године. Садржај овог телеграма је упућен и Министарству иностраних послова СФРЈ, Савезној комисији за културне везе са иностранством, Амбасади

Након пријема телеграма упућеног у протесном тону и вероватне интервенције из политичког врха СФРЈ сазвана је ванредна седница Ликовне комисије МКО-а 23. и 24. јуна 1976. године на којој је одлучено да ће Југославија учествовати на Бијеналу, што је Дирекцији Бијенала званично потврђено 29. јуна. Југославија и Италија су у овом периоду започеле период веома добрих дипломатских односа и интензивније политичко-економске сарадње који су резултовали потписивањем Осимских споразума новембра 1975. године, када су дефинитивно решени спорови у вези са границама између две државе који су трајали од завршетка Другог светског рата.³²⁰ Имајући у виду да је југословенској власти било у интересу да настави да негује добре односе са Италијом, изостанак СФРЈ са реформисаног Бијенала у Венецији би представљао непотребни неспоразум у ширим оквирима повољне спољно-политичке климе.

Коначна концепција југословенске изложбе на Бијеналу дефинисана је на седници Ликовне комисије МКО-а 28. јуна у Љубљани, након чега је Савезном заводу за научну, културно-просветну и техничку сарадњу упућен телеграм у коме је саопштено да „obzirom da manifestacije u okviru venecijanskog bienala ne obuhvaćaju samo klasične tehnike slikarstva kiparstva i grafike nego da se teme na izložbi usredotoče na najaktualnije motive suvremenog života“,³²¹ за југословенске учеснике у Венецији одабрани су Брацо Димитријевић, Радомир Дамњановић Дамњан, Иван Кожарић, Јулије Книфер, Борис Јесих и Херман Гвардијанчић као „zaokružene stvaralačke ličnosti i uza sve značaje izvornih individualiteta moći će nas uvjerljivo i kvalitetno informirati o umjetničkom stvaralaštvu u našoj zemlji“,³²² док се за комесара предлаже Радослав Путар. Ова концепција изложбе је била компромисно решење настало као корекција Путаровог новог, трећег концепта југословенског наступа, чији је изворни облик немогуће реконструисати на основу архивске грађе. Оно што је извесно јесте да је на предлог Александра

Италије у Београду, Амбасади СФРЈ у Риму и Радославу Путару (ASAC, Arte visivi, b.255; AJ-456-1455).

³²⁰ О односима између Југославије и Италије у наведеном периоду опширно је писано у: Саша Мишић, *Политички односи Југославије и Италије у периоду од 1958. до 1975. године*, Факултет политичких наука, Београд 2012, докторска дисертација.

³²¹ Телеграм упућен Савезном заводу за научну, културно-просветну и техничку сарадњу 28. 6. 1976. (AJ-465-1455).

³²² Исто.

Басина, представника Словеније на овом састанку, у изложбу укључен сликар Херман Гвардијанчић како би се допунио увид у пост-концептуалне тенденције у југословенском сликарству.³²³ Након дугог процеса преговарања о томе на који начин се у новонасталој ситуацији након доношења Устава 1974. године треба исплатити дуг у вези са репарацијом павиљона, одлучено је да се он расподели по републикама и покрајинама на основу њиховог процентуалног учешћа у укупном националном дохотку.³²⁴ Реализацију изложбе на Бијеналу су према реципрочном кључу платиле републике чији су уметници наступали на Бијеналу.³²⁵

Коначна контекстуализација југословенске изложбе, која је представљена у каталогу, пратила је првобитно осмишљен оквир који се односио на приказивање нових уметничких токова на југословенском простору који се јављају паралелно са појавом темељних концептуалних промена у домену схватања уметности и преиспитивања позиције уметника на ширем међународном плану. Путар је у предговору каталога навео да:

„Уметнички развој Дамњановића, Димитријевића, Гвардијанчића, Јесиха, Книфера и Кожарића показује напуштање класичне апстракције, надреалистичког система симбола, драматичног истраживања фигурације, или неко друго интересовање јучерашњице. Неки од њих су чак и у тим оквирима претходно материјализовали опусе изванредних вредности. Али они се нису зауставили код капитала који нису претворили у новац, нити су допустили да буду уљуљкани аплаузом.

[...]

Селекција уметника и њихових радова није репрезентативна у конвенционалном смислу те речи и не гарантује статистичке информације.“³²⁶

³²³ Izveštaj 37. Bienale v Benetkah 1976. Pregled sklepov Komisije za likovno umetnost MKO-ja od 14. do 21. seje, št: 04-103/16-76, Ljubljana, 20. 9. 1976. (AJ-465-1455).

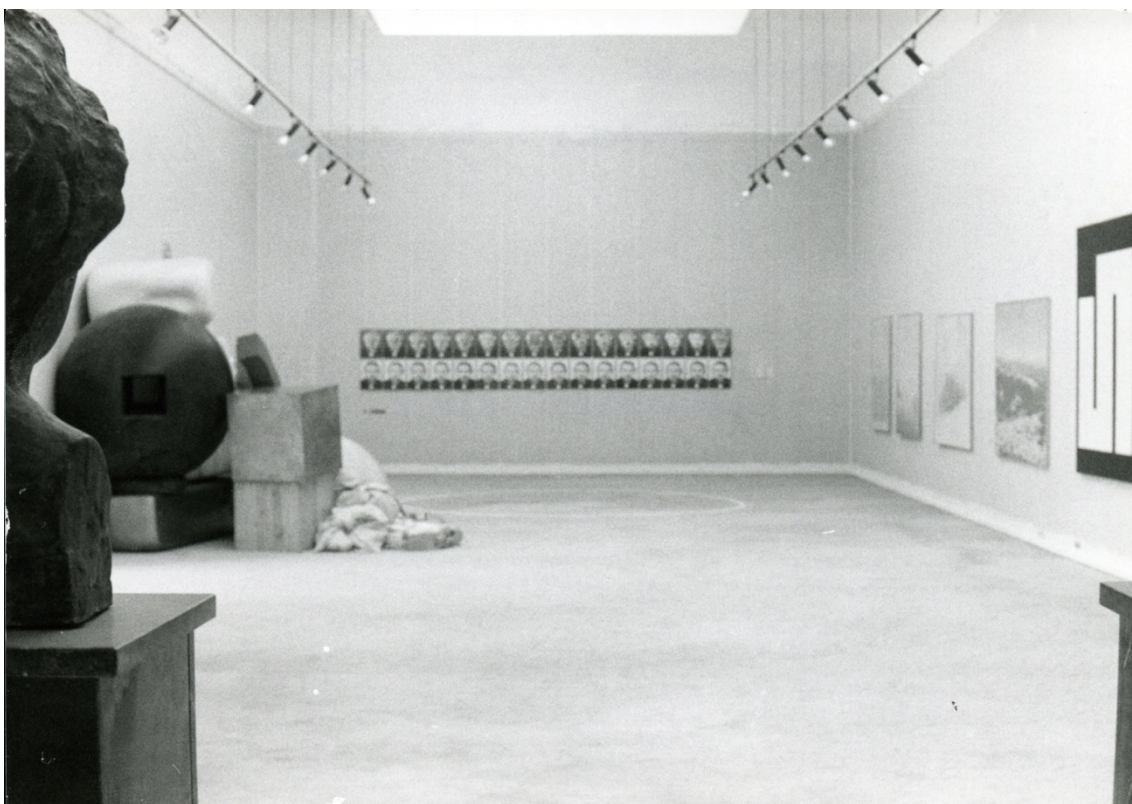
³²⁴ Isto.

³²⁵ Isto.

³²⁶ Radoslav Putar, *Jugoslavia / Biennale di Venezia '76*, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1976, n.p.



Слика 34: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене уметности у Загребу).



Слика 35: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене уметности у Загребу).



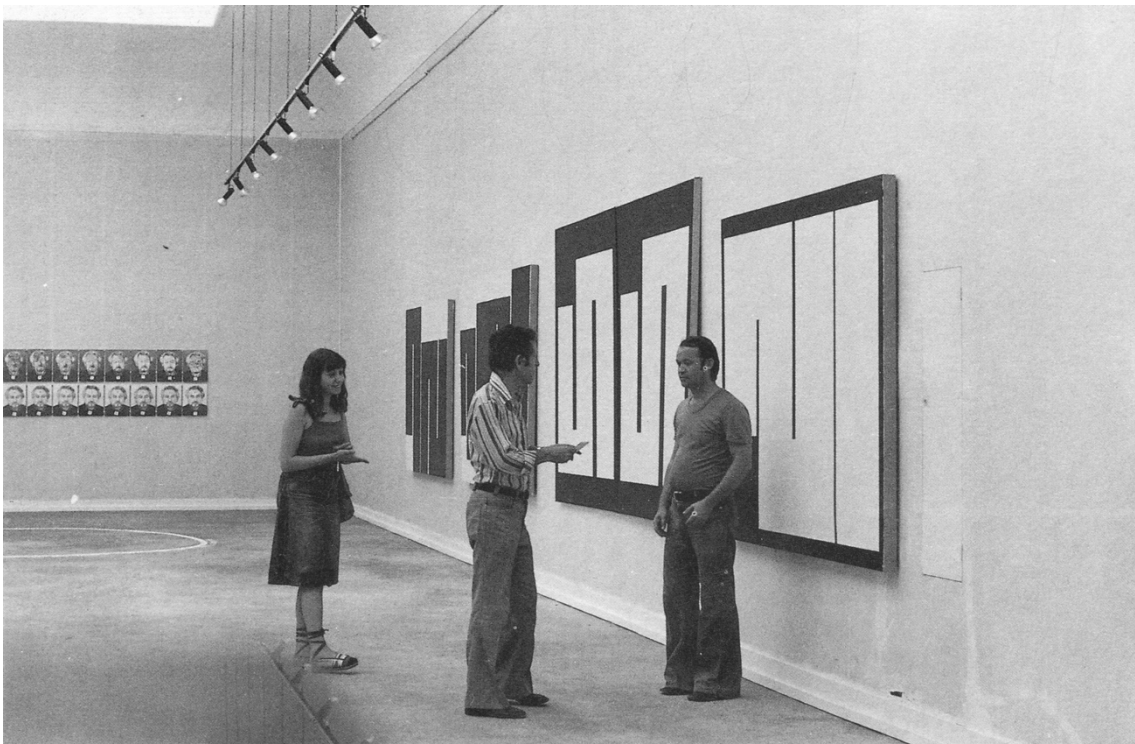
Слика 36: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).



Слика 37: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).



Слика 38: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).



Слика 39: Нена Баљковић, Јулије Книфер и Маријан Сусовски у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

У овако формулисаним закључцима сажет је не само критички став који је тзв. нова уметност седамдесетих година исказала према наслеђу тзв. високог модернизма педесетих и шездесетих година двадесетог века, већ су и – што је за тему овог рада значајније – артикулисане замерке у односу на пређашњи модел репрезентације који је остварен приликом југословенских наступа на Бијеналу кога су у формално-стилском смислу карактерисала уметничка истраживања у домену морфологије аутономно схваћених компетенција медија сликарства, вајарства или графике и која нису била отворена за радикалне трансформације као истраживањима у пољу значења уметности и њеног деловања, чиме се Питарова интерпретација индиректно супротставља тезама попут оне Кржишникове о еволутивним тенденцијама југословенске уметности из 1970. године. Поред тога, отклон од капитализовања уметничког деловања овде се може схватити и као примедба на ситуацију у којој су се као југословенски представници на Бијенале у Венецији у највећој мери слали уметници чврсто етаблираних позиција унутар институционалних и политичких структура у земљи који су дато етаблирање одржавали репетицијом извођења оформљених специфичних уметничких рукописа, без радикалнијих искорака у односу на једном усвојену методологију уметничког рада која се уклапала у доминантни, идеолошки прихваћен и афирмисан модернистички оквир поимања уметности. Негарантовање статистичких информација у овом се контексту исчитава као критика модела одабира уметника по републичком кључу, на шта је, међутим, и ова југословенска селекција у извесној мери била приморана.

Случај југословенског наступа на Бијеналу 1976. године истовремено указује на ситуацију амбивалентности као једну од главних одлика југословенског света уметности, која је и претходно детектована у неким епизодама његовог развоја у вези са изложбама у Венецији. Протагонисти и феномени везани за нове уметничке праксе у Југославији су у годинама које су претходиле овом наступу у Венецији имали значајну институционалну подршку кроз групне и проблемске изложбе попут *Примери концептуалне уметности у Југославији* (Салон МСУ, Београд, 1971), *Могућности за 1971* (Галерија савремене уметности, Загреб, 1971), *Млади уметници и млади критичари* (Музеј савремене уметности, Београд, 1972), *Распони 73* (Галерија савремене

умјетности, Загреб, 1973), *Документи о постобјектним појавама у југословенској уметности 1968-1973* (Салон МСУ, Београд, 1973), као и значајан број самосталних изложби у музејским институцијама у земљи, док је 1978. године одржана велика прегледна изложба *Нова умјетничка пракса 1966-1978* уз обимни каталог који је пружио темељан допринос интерпретацији и историзацији овог феномена у југословенској уметности,³²⁷ тако да представљање примера овакве уметничке праксе на Бијеналу у Венецији не би било у несугласју са програмским политикама водећих музејских институција у земљи. Радослав Путар, који је репутацију у стручним круговима стекао као протагониста уметничких феномена који су показивали радикалне ставове у односу на доминантне токове уметности (попут Нових тенденција и загребачке група Горгона), изабран је за комесара за југословенски наступ на Бијеналу 1976. године као директор једне од значајнијих уметничких институција у земљи, тако да је његов предлог о прегледу концептуалних уметничких феномена у Југославији за наступ у Венецији не изненађује, већ, напротив, потврђује његове стручне и критичарске афинитете. Оно што указује на ситуацију снажне поларизације унутар југословенског света уметности јесте негативан однос чланова Комисије за ликовне уметности МКО-а према наведеним тенденцијама у уметности који је извесно довео до ситуације у којој је југословенски наступ у Венецији доведен у питање. Како би се испунио републичко-покрајински реципроцитет загарантован новим Уставом из 1974. године, наиме, ова Комисија је у великој мери бирања из редова традиционалније профилисаних уметничких кругова од оних којима су припадали протагонисти институција савремене уметности у Југославији. На тај је начин раскорак између стручних капацитета и административних процедура југословенске културне политике на пројекту припреме југословенског учешћа на Бијеналу 1976. године доживео своју кулминацију, указујући не само на естетска и уметничко-идеолошка размимоилажења, већ и на неусаглашеност између институционалног и бирократског апарата у СФРЈ и нефункционалност постојећег система

³²⁷ Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.

координације и реализације изложбених наступа у инстранству током седамдесетих година прошлог века.

4.4. Југословенске изложбе 1978. и 1980. године: два одговора на тематске оквире Бијенала у Венецији

Образац тематске изложбе је примењен и током Бијенала 1978. године под геслом *Dalla Natura all'Arte, dall'Arte alla Natura* (Од природе до уметности, од уметности до природе) како би се приказали начини на који уметници кроз рад третирају однос са природом са тежњом да се проблематизује савремено стање индустријског друштва из перспективе различитих земаља које на Бијеналу учествују.³²⁸ Југословенска селекција је амбициозно приступила задатој теми, тако да је комесар Борис Петковски (директор Музеја савремене уметности у Скопљу) представио изложбену селекцију контекстуализовану на начин да одговори постављеним проблемским питањима. Приступивши задатој теми као оквиру вишесмерне могућности интерпретација, Петковски је уметничку селекцију базирао на два уметничка полазишта која испитују тему људског присуства у природи – како се човек у активном и креативном смислу понаша према природи, односно на који начин је преобликује бивајући у доминантном односу према природи, са једне стране, и како човек „живи“ природу и са њом успоставља хармонични однос, са друге стране.³²⁹

Изложба у Југословенском павиљону је обухватила седам уметничких позиција које су биле распоређене у три проблемске подгрупе. Као пример уметничке праксе која се развија из непоредне блискости са природом кроз документарни материјал и примере активности уметника је представљена Дружина (породица) из Шемпаса, наставак активности чланова некадашње групе

³²⁸ Carlo Ripa Di Meana, „Foreword“, *La Biennale di Venezia 1978. From Nature to Art, from Art to Nature. General catalogue*, ed. Živa Kraus, La Biennale di Venezia/Gruppo editorial Electa, Venice/Milan 1978, 10.

³²⁹ Boris Petkoviski, Sonja Abadžieva Dimitrova, „Jugoslavia“, *La Biennale di Venezia 1978. From Nature to Art, from Art to Nature. General catalogue*, ed. Živa Kraus, La Biennale di Venezia/Gruppo editorial Electa, Venice/Milan 1978, 150.



Слика 40: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVIII Бијеналу у Венецији 1978. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).



Слика 41: Поставка испред Југословенског павиљону на XXXVIII Бијеналу у Венецији 1978. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

ОХО, који су у близини села Шемпас у Словенији основали заједницу унутар које су се бавили истраживањима саживота са природом на искуствима трансценденталног концептуализма. Другу групу радова чинили су предлози интервенција у природи и непосредном окружењу: скулптуре Петра Хаци Бошкова, које су биле постављене испред павиљона са циљем реконтекстуализације праксе излагања објеката намењених галеријском простору у јавном простору, и сликарство Томе Шијака, које је интерпретирано у кључу критике феномена човекове алијенација од природе у савременом индустријском друштву потрошачке културе. Трећи сегмент југословенског наступа чинили су примери из опуса уметника који природу третирају као тему или мотив у раду, укључујући разнородне сликарске позиције Ива Фришчића, Драгана Мојовића, Предрага Нешковића и Душана Перчинкова. Ова, у формалном и методолошком погледу, изузетно разнородна група уметничких ставова представља један од примера тенденције да се на интерпретативној равни, која се ослања на задати тематски оквир Бијенала, помире концептуалне и естетске разлике уметничких позиција окупљених унутар изложбе као резултат задовољења компромисних пропозиција одабира уметника за југословенски наступ на Бијеналу, у чему је овогодишњи наступ у погледу конципирања изложбе у Југословенском павиљону најближи Протићевој селекцији из 1972. године.

У контексту југословенског одговора на постављене тематске оквири Бијенала у Венецији посебно неочекиваном чини се изложба у Југословенском павиљону 1980. године коју је конципирао Зоран Кржишник, директор Модерне галерије у Љубљани. Тема овогодишњег Бијенала била је *Уметност седамдесетих*, а намера венецијанских организатора била је се у националним павиљонима, као и у централном павиљону у Ћардинима, представе и резимирају доминантни токови и проблемска питања уметности претходне, у историјско-уметничком смислу веома плуралистичке деценије.

Кржишников предлог концепта југословенског наступа на овако постављене програмске пропозиције Бијенала односио се на представљање макета и документарног материјала у вези са споменичком скулптуром посвећеној југословенској револуцији изведеној у Другом светском рату која отворила, како

је комесар нагласио, „ново поглавље у домену монументалне пластике седамдесетих година“, удаљивши се од дескриптивно-наративне физиономије споменика како би развила монументалне облике који не комуницирају језиком симбола.³³⁰ Југословенска меморијална пластика представљена је као пример хармоничног преобликовања природног амбијента кроз монументалне уметничке интервенције и као израз универзалног људског стремљења ка слободи и будућности.³³¹ За још једну њену карактеристику наглашена је слобода коју југословенски уметници имају приликом извођења монументалних скулторских пројеката у природном пејзажу и значајна финансијска подршка коју том приликом добијају од државе. У оквирима изложбе централно место је било посвећено следећим пројектима за споменичке комплексе: *Споменик Револуцији Душана Цамоње на Козари* (1972), *Споменик НОБ-у Славка Тихеца у Доњој Градини* (1979), Меморијални комплекс посвећен битки на Сутјеси Миодрага Живковића на Тјентишту (1971) и *Споменик жртвама логора у Јасеновцу* Богдана Богдановића (1966), док су у форми слајд пројекције приказани примери меморијалне скулптуре других југословенских аутора: *Споменик победи народа Славоније* у селу Каменска Војина Бакића (1968), *Споменик палим борцима у Доњем Логатецу Стојана Батича* (1958), Меморијални комплекс Корчаница на Грмечу Љубомира Денковића (1979), *Споменик Илинданском устанку* у Крушеву Јордана Грабуловског (1974), *Споменик на планини Макљен* у Јабланици Бошка Кучанског (1979), *Споменик у Дрвару Алије Кучукалића* (1972), *Споменик борцима социјалистичке револуције* у Суботици Ота Лога (1977), *Споменик револуцији* у Љубљани Драга Тршара (1975) и *Споменик Подхумским жртвама* код Ријеке Шиме Вуласа (1970). У контексту уметности седамдесетих година Јуре Микуж је у обимном каталогу изложбе дао елаборирану интерпетацију приказаних примера меморијалне скулптуре као уметничких интервенција у

³³⁰ Из предлога концепције југословенског наступа на Бијеналу у Венецији 1980. године који је Зоран Кржишник упутио Међурепубличком координационом одбору за културно-просветну сарадњу са иностранством, 24. децембар 1979. године (Документација Модерне галерије у Љубљани).

³³¹ Zoran Kržišnik (ed.), *The XXXIX Biennial of Venezia. Yugoslavia. Bogdanović, Džamonja, Tihec, Živković*, Moderna galerija, Ljubljana 1980, n.p.



Слика 42: Поставка у Југословенском павиљону на XXXIX Бијеналу у Венецији 1980. године (извор: Архив Модерне галерије у Љубљани).

природном пејзажу које отелотворују историјске, искуствене и физичке карактеристике амбијента у које су смештене.³³²

Примери споменичке скулптуре у Југославији представљени су тако да су у првом плану истакнуте њихове формалне и визуелне карактеристике у контексту појма амбијента,³³³ изван директне политичке позадине са којом су у стварности били нераскидиво везани као симболичка и идеолошка места баштињења идентитета и утврђења легитимитета југословенске социјалистичке државе и њене анти-фашистичке прошлости. Будући да је развој меморијалне пластике био одабран да презентује уметност седамдесетих година на југословенском простору, што је изразито нетипичан избор имајући у виду широки дијапазон уметничких тенденција присутних током ове деценије које су се у великој мери критички односиле према директној политичкој инструментализацији уметности, изложба у Југословенском павиљону 1980. године је наишла на негативну рецепцију у домаћој јавности. Словеначка историчарка уметности Мета Габршек Просенц дала је детаљан приказ изложбе у коме је изнела проблематику овог југословенског представљања на Бијеналу мапирајући неколико недоследности у конципирању изложбе које се односе на истицање монументалности као квалитета уметничких истраживања у декади коју карактерише уметност окренута демистификацији сваке врсте, неосновану тврдњу да су споменици као форма амбијента пример синтезе уметничких размишљања карактеристичних за седамдесете године у Југославији и апсурдност доказивања уметничке слободе на примерима меморијалне пластике имајући у

³³² Jure Mikuž, „The Characteristics of Some Recent Yugoslav Memorials to the National Liberation War“, *The XXXIX Biennial of Venezia. Yugoslavia. Bogdanović, Džamonja, Tihec, Živković*, ed. Zoran Kržišnik, Moderna galerija, Ljubljana 1980, n.p.

³³³ Упореди са приказом изложбе Јурета Микужа: „Jugoslovanski paviljon se je skugal odzvati na zastavljen okvir z naslednjim razmigljanjem: predstaviti v zgodovinski črti razvoja spomenikega kiparstva, ki nosi s seboj logične implikacije naročinstva, politike in ideologije tiste dosežke, ki dvigujejo nage najuspešnejše spomenike tega časa nad to ideološko območje, ko lahko vrednotimo, razvrščamo in govorimo o spomenikih le z vidika samostojnih elementov likovnega jezika. Tako sta bili izpostavljeni predvsem dve sestavini: ambientalna vrednost spomeniških zasnov in prenos čiste, oblikovne, izrazito moderne skulpturalne nenarativne oblike v monumentalne razsežnosti.“, према: Jure Mikuž, „Beneški bienale 1980 (II). Nacionalni prispevki in perspektiva umetnosti v osamdesetih letih“, *Naši razgledi*, XXIX, 11. 7. 1980.

виду да је либерална клима уметничког стварања карактеристика света уметности у Југославији још од педесетих година двадесетог века.³³⁴

Када се овај југословенски наступ на Бијеналу упореди са изложбом *Tendenzen in der jugoslawischen Kunst von heute* (Тенденције у савременој југословенској уметности) коју је 1978. и 1979. године београдски Музеј савремене уметности организовао под покровитељством истог међурепубличког органа за сарадњу са иностранством које је координирало југословенске наступе у Венецији, а која је приказана у неколико немачких музеја (Музеј Оствал у Дортмунду, Државни музеј у Берлину, Кунстхале у Нирнбергу), ситуација амбивалентности у смислу схватања југословенске уметности седамдесетих година и њене репрезентације у иностранству добија додатну потврду. На овој изложби је, наиме, у вези са уметношћу осме деценије у Југославији истакнута промена која се догађа у домену семантичких преиспитивања уметности и њене друштвене улоге (статус уметничког објекта и дематеријализација, институционална критика, концептуалне уметничке праксе) као њена главна тенденција, тако да су приказани примери уметности везани за нове уметничке праксе, као и аналитичко сликарство и сликарство фотореализма седамдесетих година, оптичка и кинетичка уметност.³³⁵ Када се у обзир узме и селекција југословенске изложбе на XV Бијеналу у Сао Паулу 1979. године, која је такође била конципирана да представи уметничка кретања седамдесетих година под геслом *Pintura/Tela dos annos 70* (Слика/платно у седамдесетим годинама) укључујући примере примарног и аналитичког сликарства Јулија Книфера и Радомира Дамњановића Дамњана, експерименте на платну Ивана Кожарића и пост-концептуалне сликарске искораке Андража Шаламуна и Бориса Бућана који наговештавају долазак постмодернизма, Кржишникова изложба у Југословенском павиљону у Венецији функционише као изузетак, готово као нека врста програмског екцеса у односу на истовремене репрезентације југословенске уметности осме деценије у иностранству. Мимоилажење у приступу и начину

³³⁴ Упореди са: Meta Gabršek-Prošenc, „Beneški bienale. Izziv sedemdesetih let“, *Dialogi*, br. 12, 1980, 793.

³³⁵ Упореди са: Miodrag B. Protić, Jerko Denegri (ur.), *Tendenzen in der jugoslawischen Kunst von heute*, Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1978.

сагледавања актуелне уметности код представника југословенских музејских институција модерне уметности, поред изражене програмске и концепцијске поларизације унутар институционалног света уметности у земљи, потврђује и да је улога комесара југословенских наступа на Бијеналу у Венецији у овом периоду била веома важан фактор у креирању тематске физиономије изложбе.

Југословенски наступ на Бијеналу у Венецији 1980. године и уједно последња изложба коју је на Бијеналу реализовао Зоран Кржишник, иако у сваком смислу изван савремених токова у уметности, како у Југославији, тако и на Бијеналу, представља наставак комесаровог инсистирања на еволутивном карактеру југословенске уметности који је исказао и приликом претходних ангажовања на реализацији југословенске изложбе у Венецији. Избором споменичке скулптуре осавремењене проблематичном интерпретацијом кроз термилошки оквир амбијента, који се јавио – мада у другом теоријском контексту – као централна тема Бијенала током седамдесетих година да означи нове форме уметничке праксе у овом периоду, тежило се указати на непрекинути континуитет развоја модернистичке линије уметничког деловања у Југославији која је, како смо видели у претходном поглављу, била прихваћена и употребљена као експонент југословенске културне политике са циљем пројекције слике о слободном друштву које партиципира у социјално-културном прогресу послератне Европе. У атмосфери изразите децентрализације и дубоке економске и политичке кризе у СФРЈ овакав наступ у националном павиљону у Венецији, што извесно нису биле Кржишникове интенције, у историјском смислу функционише као омаж идеји о југословенском модерном пројекту у уметности који је, уз директну подршку политичких структура, монументализован и активно историзован кроз меморијалне комплексе који су, без пуно додирних тачака са актуелним тенденцијама на уметничкој сцени у земљи, током седамдесетих година прошлог века учествовали у преобликовању пејзажа југословенске државе.

5. Око постмодернизма: изложбе у Југословенском павиљону од 1982. до 1990. године

5.1. Продор постмодернизма на Бијеналу у Венецији 1980. године

Истовремено са централном темом Бијенала у Венецији 1980. године, која се односила на ретроспективни поглед на уметност претходне деценије, у оквиру ове манифестације су одржане две изложбе које су најавиле продор нових тенденција и одлучан искорак у односу на кретања у уметности седамдесетих година. Инаугуришући новоосновани сектор Бијенала посвећен архитектури, Паоло Портогези је у простору некадашње венецијанске фабрике за производњу канапа *Cordiere dell'Arsenale* приредио изложбу *Присуство прошлости* (*La presenza del passato*) на којој је представио протагонисте постмодернистичких тенденција у архитектури: Френка Герија, Рема Колхаса, Роберта Вентурија, Арата Исозакија, Франка Пуринија и друге. За историју уметности, међутим, много је значајније оснивање новог програмског формата међународног програма Бијенала који су осмислили Акиле Бонито Олива и Харалд Земан са циљем да презентују рад младих уметника којима до тада није нуђено пуно простора на венецијанској изложби. У просторијама некадашњег складишта соли (*Magazzini del Sale*) отворена је изложба *Aperto '80* на којој не наступило 45 младих уметника из различитих земаља. Пракса приређивања овог изложбеног формата је на Бијеналу задржана до 1993. године.

У предговору каталога за *Aperto '80* Бонито Олива је концепцијске премисе изложбе представио као отклон од редуccionистичких тенденција у уметности које проистичу из искуства концептуалне уметности и минимализма америчке сцене. Насупрот њима је истакао карактеристике актуелне европске уметности окренуте идеји о уметничком делу које поседује квалитативну дефиницију и самодовољност везану за поље културе које је испуњено могућношћу и јединственом извесношћу о интензитету уметности,³³⁶ наговестивши на тај начин крај догме нео-авангарде. У селекцији изложбе *Aperto '80* су тако први пут у

³³⁶ Према Enzo Di Martino, *nav. delo*, 70.

интернационалним оквирима наступили представници италијанске трансавангарде Сандро Чија (Sandro Chia), Франческо Клементе (Francesco Clemente), Енцо Куки (Enzo Cucchi), Никола де Марија (Nicola De Maria) и Мимо Паладино (Mimmo Paladino), као и млади амерички сликар новог експресионизма Џулијан Шнабел (Julian Schnabel). Ова изложба је у програм Бијенала увела нове уметничке ставове који су пропагирали отворен, изразито субјективан приступ рехабилитованој пракси сликарства великог формата,³³⁷ чиме је међународној уметничкој публици представљена уметност постмодернизма. Будући да је овом изложбом привукло велику пажњу стручне јавности, Бијенале је после дугог периода стагнације изнова заузело водеће место међу великим изложбама савремене уметности,³³⁸ успоставивши активнију везу са глобалним уметничким тржиштем које се од почетка осамдесетих година налазило у експанзији.³³⁹ Тенденције уметности „нове представе“ биле су присутне и у неким од националних павиљона на овом Бијеналу, што се пре свега односи на Павиљон Западне Немачке у коме су наступили Георг Базелиц (Georg Baselitz) и Анселм Кифер (Anselm Kiefer).

Наступ уметничких ставова постмодернистичке оријентације је означио велику промену за публику Бијенала имајући у виду да је ова изложбена манифестација током претходне деценије била доминантно окренута наслеђу идеја из 1968. године и корпусу критичке уметности концептуалне и аналитичке методологије. Јеша Денегри, темељни и редовни хроничар Бијенала који је о феноменима и тенденцијама које је ова изложба промовисала током седамдесетих година извештавао југословенску јавност, о изложби *Aperto '80* је изнео следећу дилему:

„Pred fizionomijom izložbe Aperto 80 nije se moglo izbeći pitanje ideološkog određenja ovog naglog skretanja: da li su, naime, zbivanja na početku osamdesetih godina reakcija jednog neokonzervativnog mentaliteta koji negira

³³⁷ Rober Fleck, *nav. delo*, 179.

³³⁸ Isto, 183.

³³⁹ Annika Hossain, *nav. delo*, 172-174.

najpozitivnija iskustva umetnosti prethodne decenije ili se pak ovde radi o liniji mogućeg kontinuiteta sa tim istim iskustvima“.³⁴⁰

На овај начин отворено питање о приступу интерпретацији и валоризацији нових појава у уметности осамдесетих година насупрот искуству уметности претходне деценије понудиће различите одговоре приликом конципирања југословенских наступа на Бијеналу у годинама које долазе.

Потврђујући нови програмски курс Бијенала, централна тема наредне изложбе 1982. године је гласила *Уметност као уметност: постојаност дела* (Arte come arte: persistenza dell'opera), чиме је фокус стављен на материјалност уметничког дела и ревалоризацију проблематике језика реализама у уметности, пре свега у сликарству, као реакција на тенденције које упориште имају у апстрактном експресионизму, енформелу или геометријској апстракцији.³⁴¹ У датом контексту враћања и преиспитивања занемарене традиције фигуративне уметности модернизма, организоване су мање ретроспективне изложбе Анрија Матиса, Константина Бранкузија и Егона Шилеа у оквирима овогодишњег Бијенала.

5.2. Изложбе у Југословенском павиљону 1982. и 1984. године: трансформације искуства седамдесетих година у контексту уметности „нове представе“

У Југословенском павиљону на Бијеналу 1982. године комесар Јеша Денегри, испред Музеја савремене уметности у Београду као институције одговорне за овогодишњи југословенски наступ у Венецији, је одабрао три уметничке позиције – Андража Шаламуна, Едиту Шуберт (Schubert) и Бору Иљовског – са намером да представи нове уметнички концепте који су се на

³⁴⁰ Ješa Denegri, „Bijenale u Veneciji 1980. Umetnost sedamdesetih godina“, *Treći program*, br. 47, 1980, 28.

³⁴¹ Опширније у овоме у централном каталогу Бијенала: Guido Perocco, „La realtà dopo l'avanguardia“, *La Biennale di Venezia. Arti Visive. Catalogo generale 82*, ed. Carlo Pirovano, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, 39-40.

домаћој сцени манифестовали након 1980. године.³⁴² Интерпретативна матрица на којој је заснован изложбени наротив односи се на разумевање нових схватања у уметности раних осамдесетих година у контексту ситуације настале након што су сви битни процеси у уметности касних шездесетих и седамдесетих година (дематеријализација уметничког објекта, ментални и аналитички карактер рада, увођење техничких медија фотографије и видеа, друштвено и политичко ангажовање уметника и сл.) стигли до својих кулминативних тренутака, након чега се о тим процесима није више могло говорити као о даљим проблемским иновацијама.³⁴³ Денегри је у каталогу изложбе навео да су млађи уметници у датој ситуацији осетили потребу да се изнова окрену мануелној методологији рада са материјалима сликарства, те да су ови приступи иницирали стварање нових импулса у којима до изражаја долази пробуђена емоционалност уметника и њихова тежња да се испоље у делима одређене симболичке и пластичке „пуноће“, чиме је извршена трансформација од *праксе редуkcије* седамдесетих година према *пракси обиља* која означава нове тенденције у уметности раних осамдесетих година. У експликацији концепције југословенске изложбе је истакнуто и да су истраживања Шаламуна, Шубертове и Иљовског условљена иманентним развојем њихових индивидуалних уметничких пракси, односно да не представљају стремљења ових аутора ка укључивању у актуелне језичке токове трансавангарде, новог експресионизма или *pattern painting*-а. „Реч је о духовним коинциденцијама у којима уметници из различитих културних средина, без директних међусобних контаката али и са заједничким осећањем за нове изражајне путеве“, објаснио је Денегри, „износе своја схватања и тиме уобличују проблемски лик уметности данашњег историјског тренутка“.³⁴⁴

³⁴² Словеначки сликар Туго Шушник је био позван да наступи у оквиру ове југословенске селекције са примерима рецентних радова који су везани за феномен нове представе, али је одустао од учешћа сматрајући да није спреман да се представи на Бијеналу. У централном каталогу Бијенала је наведен као учесник на изложби у Југословенском павиљону.

³⁴³ Ješa Denegri, *Jugoslavia. Bora Iljovski, Edita Schubert, Andraž Šalamun. Biennale di Venezia 1982*, Музеј савремене уметности, Београд 1982, n.p. Оригинални текст на српско-хрватском језику је објављен у: Jadranka Vinterhalter (ur.), *Jugoslovenski umetnici učesnici na Bijenalu u Veneciji i Bijenalu mladih u Parizu 1982*, Музеј савремене уметности, Београд 1982, n.p.

³⁴⁴ Ješa Denegri, *nav. delo*, n.p.

За Андража Шаламуна је, пратећи задати интерпретативни приступ, истакнута претходна уметничка активност унутар групе ОХО као важно иницијално усмерење за развој актуелне сликарске праксе приказане у Југословенском павиљону. Шаламуново сликарство раних осамдесетих година, у које уводи симболичке и фигуративне елементе везане за „дубинске слојеве индивидуалног и колективног несвесног“, представља резултат уметникове произвољне имагинације и сензибилитета који се одвијају током процеса сликања без претходне рационализације уметничког поступка, као „метафизичка пројекција“ која нема репрезентацијску функцију у односу на видљиву реалност. Инсталације у простору Едите Шуберт, које конструише од природних материјала (дрво, шибље, лишће, латице), као и радови на сликаном папиру од којих исеца или у које уноси форме метафоричког и симболичког карактера, такође упућују на садржаје митског и метафоричког значења које стоје у вези са ритуалним и пре-индустријским процедурама мануелне производње. Аналогно интерпретацији Шаламуновог рада, и истраживања Едите Шуберт је исчитано као резултат експресивне имагинације уметнице, њене спиритуалности и емоционалности која проистиче из домена архетипског и знаковног. Сликарски опус Боре Иљовског је презентован у контексту појма декоративности као позивитно третиране карактеристике коју са собом доноси савремено сликарство. Другачије од аналитичког и минималистичког сликарства апстрактције, овај уметник плошно схваћен простор слике испуњава репетицијом форми и знакова као структуралних елемената композиције примењујући *horror vacui* принцип. Истакнуто је да се његове слике не развијају на темељима ригидног нити рационалног приступа сликарству, већ настају као резултат одлука донетих приликом чина стварања припремних цртежа, те да методологија коју Иљовски примењује подразумева свесно ослобађање сликара од императива који се односи на то да слика мора бити носилац значења. Без претензије за производњом великих наратива, Иљовски је окренут уживању у процесу сликања.³⁴⁵

Шаламун, Шубертова и Иљовски припадају генерацији уметника која је на уметничкој сцени у Југославији присутна већ од краја шездесетих, односно

³⁴⁵ Према: Ješa Denegri, *nav. delo*, n.p.

почетка седамдесетих година, што значи да су своје праксе оформили пре наступања постмодернистичких тежњи у оквирима домаће сцене. Као што је већ наговештено у предговору каталога, њиховој уметничкој пракси раних осамдесетих година која се може посматрати у ширем контексту нове уметности ове деценије, претходе истраживања и активности у пољу концептуалне уметности (Шаламун) и сликарства хиперреализма (Шуберт),³⁴⁶ односно специфично и самосвојно искуство пуристичког сликарства које је иманентно модернистичком концепту слике (Иљовски).³⁴⁷ Окупљени у оквиру изложбе у Југословенском павиљону у Венецији као експоненти нових тенденција, они сведоче о поимању уметности осамдесетих година као некој врсти ауто-критичног континуитета са уметношћу претходне деценије,³⁴⁸ односно приступу који Денегри износи када наредне године мапира преглед уметничких дешавања након 1980. године у Југославији на следећи начин:

„Situacija 'posle 80-te' zaista se ukazuje kao dalja etapa u kontinuitetu duha nove umetničke prakse 70-ih godina, i to pre u kontinuitetu ponašanja i raspoloženja nego u konitnuitetu formi i tehnika izražavanja, a tu sponu potvrđuje još i niz evidentnih podataka o tome da su pojedini predstavnici nove slike imali za sobom lična iskustva umetnosti prethodne decenije, da među pripadnicima obeju pojava postoje pre odnosi međusobnih afiniteta nego odnosi konflikata, da su se oba ova fenomena često promovisala u istim galerijama, najzad, da ih prate ili osporavaju isti kritičarski krugovi“.³⁴⁹

Треба истаћи да је за разлику од неколико претходних изложби, овај југословенски наступ на Бијеналу начинио искорак у смислу приказивања релативно младих уметника чији је рад представљао пример актуелних тенденција у југословенској уметности, који је у исто време комуницирао са

³⁴⁶ О позицијама ових уметника опширно је писано у обимним каталозима њихових рецентних ретроспектива: Martina Vovk (ur.), *Andraž Šalamun: pregledna razstava/a retrospective*, Moderna galerija, Ljubljana 2017; Leonida Kovač, *Edita Schubert: retrospektiva/retrospective*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb 2015.

³⁴⁷ Упореди са: Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989*, Prometej, Novi Sad 1995, 36-37.

³⁴⁸ Упореди са: Lidija Merenik, *nav. delo*, 10.

³⁴⁹ Ješa Denegri, „Posle 80-te. Jedan pogled na nova umetnička zbivanja u Jugoslaviji“, *Polja*, br. 289, 1983, 145.

ширим тематским оквирима Бијенала, иако су се приступи разумевању нове уметности осамдесетих у Југословенском павиљону и код уметничке дирекције Бијенала разликовали у контексту односа према уметности претходне деценије.

Током наредне изложбе Бијенала 1984. године у Југословенском павиљону је представљен рад у домену плаката Бориса Бућана.³⁵⁰ Комесар Двор Матичевић, испред Галерије савремене уметности у Загребу, је овим наступом начинио два велика иступа у погледу праксе југословенске партиципације на Бијеналу. Први се односи на приређивање самосталне изложбе, што претходно није било остварено у Југословенском павиљону имајући у виду принцип уважавања републичког кључа, односно императива равноправне засупљености уметника из различитих уметничких центара у земљи, а други се односи на представљање примера примењене уметности, односно плаката које је у периоду између 1981. и 1984. године Бућан извео за различите културне манифестације – позоришне представе, концерте и изложбена дешавања.

Организација самосталне изложбе у националном павиљону, иако новина за југословенски случај ове године, пракса је која је од претходног издања Бијанала 1982. године постала све устаљенија за националне партиципације, када су у неколико павиљона представљене изложбе ретроспективног типа посвећене раду једног уметника: САД су тада приредиле ретроспективу Роберта Смитсона (Robert Smithson), Швајцарска је изложила Дитера Рота (Dieter Roth), Британија самосталну изложбу Берија Фланегена (Barry Flanagan), а Немачка је представила Волфанга Лајба (Wolfgang Laib). Промена са групне на индивидуалне изложбе у националним павиљонима није била последица само промене програмског фокуса Бијенала који је инсистирао на личности аутора и постојаности дела, већ и пракса

³⁵⁰ Венецијанско бијенале током 1984. године у своје програмске секторе ангажује протагонисте постмодернизма: Паола Портогезија за сектор архитектуре и Мауриција Калвезија за директора сектора визуелних уметности. Тема Бијенала 1984. године је *Уметност и уметности: актуелност и историја (Arte e Arti, Attualità e Storia)* коју је пратила велика изложба бечке сецесије у Палати Граси. Централна изложба је обухватила савремене уметничке праксе које примењују методологију цитатности и референцијалности на историју уметности.

која се јавила у ситуацији све већег утицаја уметничког тржишта на Бијеналу, тако да је уметнике било боље промовисати кроз самосталне изложбе.³⁵¹

Приказивање Бућановог опуса везаног за плакат у атмосфери брисања жанровске специфичности и укидања дистинкције „високе“ и „ниске“ уметности осамдесетих година такође не изненађује, нарочито када се у обзир узме чињеница да су његови плакати у поступку стварања мишљени као сликарство и у складу са тим су били изложени као слике великог формата у простору Југословенског павиљона.³⁵² У контексту приказивања представника америчког *street art*-а и уметности графита у оквирима секције *Aperto* на овогодишњем Бијеналу (A One, James Brown, Ronnie Cutrone, Kenny Scharf, Keith Haring), актуелност Бућанових „уличних слика“ добија додатну потврду.

Комесар Давор Матичевић је Бућанове плакате интерпретирао као пример нове слике, истичући да његово деловање превазилази уско схваћено поље дизајна и функционише у ширем контексту савремене уметности. За формирање новог типа слике-плаката који Бућан ствара током осамдесетих година Матичевић је нагласио изузетни значај уметничког ранијег деловања током позних шездесетих и седамдесетих година, када се бавио интервенцијама у урбаном простору у кругу загребачке концептуалне сцене, преиспитујући статус уметничког дела и друштвене конвенције уметности. Категоричући Бућанов сликарски опус током седамдесетих година као нео-дадаистички, Матичевић плакате приказане на Бијеналу представља као резултат промене у која се у уметничком раду јавља од краја седамдесетих година: он тада од сведених решења која су комуницирала јасним, редукованим знацима уводи агресивнији приступ композицији снажних колористичких контраста и наглашеног цртежа, као и фигуративни репертоар уз честу примену метода цитатности и референцијалности како би се подстакла вишесмерна интерпретација, што је додатно наглашено уношењем текста у композициона решења. Матичевић је

³⁵¹ Annika Hossain, *nav. delo*, 172-174.

³⁵² На сликарском приступу приликом конципирања плакатима инсистирао је и сам уметник, више у: Lana Bunjevac, „Boris Bućan: Moji plakati su uvijek bili slike. A danas je plakat kao umjetnost mrtav“, *Globus*, 20. 2. 2016, <http://www.jutarnji.hr/globus/boris-bucan-moji-plakati-su-uvijek-bili-slike.-a-danas-je-plakat-kao-umjetnost-mrtav/101815/> (присупљено 12. 5. 2017).



Слика 43: Бора Иљовски и Јеша Денегри у Југословенском павиљону на XLI Бијеналу у Венецији 1982. године (извор: Branislav Dimitrijević, *Ponovo i uvek. Bora Iljovski – slike i crteži 1967-2005*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2006).



Слика 44: Давор Матичевић, Нада Крижић, Ирина Суботић и Борис Бућан у Југословенском павиљону на XLI Бијеналу у Венецији 1984. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

закључио да Бућанов рад на плакату осамдесетих година представља пример новог сликарства које се критички односи према дотадашњим конвенцијама уметности, наговештавајући крај поимања уметности које је карактеристично за двадесети век.³⁵³

Примењујући приступ сродан Денегријевом са претходне југословенске изложбе на Бијеналу, Матичевић је нове појаве у уметности осамдесетих година интерпретирао у блиској вези са искуствима уметничких кретања претходне деценије. Нова слика осамдесетих, репрезентована кроз специфичну Бућанову праксу, развија се као другостепено критичко промишљање уметности и њених друштвено условљених конвенција, настављајући примарно преспитивање ових категорија које је другачијим методама обављено током седамдесетих година. Матичевићев поглед на уметност осамдесетих година, које је изнео поводом изложбе *Југословенска документа '89*, додатно расветљава логику оваквог разумевања:

„Основна карактеристика делovanja umjetnika jugoslavenskog prostora čini mi se da je u 80-im utemeljena na relativno jakoj (i najšire shvaćenoj) konceptualističkoj umjetnosti, za razliku barem od nekih zapadnoevropskih zemalja. Novo slikarstvo, nova skulptura i drugi oblici umjetnosti ovog razdoblja u nas nisu nastali u kontinuitetu iz derivata tradicionalnih umjetničkih formi 50-ih i 60-ih godina – uključenjem promjena duha vremena.“³⁵⁴

Имајући у виду да су Давор Матичевић и Јеша Денегри били изузетно активни протагонисти нових уметничких пракси на југословенском простору, њихово инсистирање на разумевању нове уметности осамдесетих година као континуитета уметности претходне деценије „другим средствима“ представља логичан гест афирмације уметничког понашања које својевремено није имало прилике да буде приказано као репрезент актуелности југословенске уметности на Бијеналу или је било представљено уз велике компромисе и административна

³⁵³ Davor Matičević, „Jugoslavia“, *XLI Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Arte e Arti, Attualità e Storia*, ed. Carlo Pirovano, La Biennale di Venezia, Venezia 1984, 162-163.

³⁵⁴ Davor Matičević, „Viđenje desetljeća osamdesete i kakvim ih upamtiti“, *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo 1989, 21.

кочења, што је био случај 1976. године. Изменивши језик којим су проговарали са неизмењеним критичким претензијама, уметници који су наступили у оквирима изложби у Југословенском павиљону 1982. и 1984. године пружили су по последњи пут у хронологији југословенских наступа на Бијеналу идеју о специфичности уметности из Југославије која са актуелносним тенденција у свету остварује дијалог кроз праксе које до савремених уметничких исказа долазе на темељима аутентичног искуства.

5.3. Југославија на Бијеналу 1986. године: рецепција постмодернизма

Југословенски наступ у Венецији 1986. године наставио је праксу започету 1982. године да се на овој манифестацији предстаљају примери актуелне уметности млађих аутора. Комесар Андреј Медвед је у Југословенском павиљону окупио рецентне радове Емерика Бернарда, Звјездане Фио, Нине Иванчић, Милете Продановића и Луја Водопивца – протагониста нове уметности осамдесетих година који су се на сцену ступили (са изузетком нешто старијег Емерика Бернарда) на самом крају седамдесетих и почетком осамдесетих година.

Медведова концепција изложбе понудила је другачије виђење нове уметности након 1980. године у Југославији у односу на Денегрија и Матичевића. Селекција уметника у Југословенском павиљону 1986. године је формирана тако да интернационалној публици на Бијеналу прикаже део покрета који представља важну преломну тачку у југословенској савременој уметности – импулсе трансаванграде и постмодернизма које карактеришу изузетно лични видови експресије уметника, у исто време указујући на одређене типове „националне слике“ који се односе на специфичности загребачке, љубљанске и београдске уметничке сцене, а стоје у вези су италијанском, немачком и америчком уметничком школом.³⁵⁵ Постмодернистички прелом у југословенској уметности

³⁵⁵ Andrej Medved, „Yugoslavia“, *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Arte e Scienza*, ed. Carlo Pirovano, La Biennale di Venezia, Venezia 1986, 348; Andrej Medved, *La Biennale di Venezia. Padiglione Jugoslavo*, Gallerie costiere di Pirano, Novo Mesto 1986.

Медвед види као децидан отклон од нео-авангардних тежњи које почетком нове деценије нису биле у стању да произведу уметност нове представе због превише теоријског и ауто-рефлексивног приступа уметничкој пракси. Раскид са идејама и методологијом уметности седамдесетих година он је додатно нагласио критиком деловања представника југословенских уметничких институција за које тврди да су, везани за нове уметничке праксе претходне деценије, деловали ненаклоњено према новим појавама постмодернистичког усмерења. Овако изречен став може се разумети и као посредна критика претходне две изложбе у Југословенском павиљону.³⁵⁶

Медведова интерпретација уметничких позиција у оквирима југословенске изложбе утемељена је на амбициозно постављеним теоријским оквирима филозофије постструктурализма (Жак Дерида, Жил Делез, Јулија Кристева, Жак Лакан) и ослања се на приступ читању нове уметности осамдесетих као одлучног отклона од уметности нео-авангарде које је понудио Акиле Бонито Олива кроз промоцију италијанске трансавангарде. Медвед је блиско сарађивао са Оливом, кога је 1981. године упознао приликом студијског боравка у Риму, након чега су заједно приредили изложбу *Podobe/Immagini: novo italijansko in jugoslovansko slikarstvo* у Галерији Медуза у Копру крајем 1981. године у оквиру које су наступили представници друге генерације италијанске трансавангарде и протагонисти словеначког новог сликарства.³⁵⁷ Истовремено са овом изложбом је у Градској галерији у Пирану била приређена изложба *Mladi slovenski umetniki nove generacije* коју је конципирао Томаж Брејц, а у Галерији Ложа у Копру изложба *Nova slika: osemdeseta leta. Primeri iz sodobnega hrvaškega slikarstva* према избору Звонка Маковића, након чега су три изложбе скупно представљене под називом *Jugoslovansko-italijanska nova podoba* у Јакопичевом павиљону у Љубљани 1982. године, што је био веома значајан догађај за афирмацију

³⁵⁶ Andrej Medved, *nav. delo*, 348-350.

³⁵⁷ На изложби *Podobe / Immagini: novo italijansko in jugoslovansko slikarstvo* су наступили: Ренато Бјанкини (Renato Bianchini), Марија Патриција Канталупо (Maria Patrizia Cantalupo), Марко дел Ре (Marco Del Re), Стефано Донати (Stefano Donati), Пјетро Фортуна (Pietro Fortuna), Нина Иванчић, Метка Крашовец, Аделе Лотито (Adele Lotito), Живко Марушић, Андреа Нели (Andrea Nelli), Канова Алесандро Перели (Canova Alessandro Perelli), Донатела Скалесце (Donatella Scalesse), Јоже Слак, Андраж Шаламун и Јосо Вркић. О овој изложби више у каталогу: Achille Bonito Oliva, Andrej Medved, *Podobe/immagini – novo italijansko in jugoslovansko slikarstvo*, Obalne galerije, Piran 1981.

уметности нове представе на југословенском простору. Андреј Медвед је уз Оливину подршку 1983. године организовао изложбу европског и америчког новог цртежа (*Evropska in ameriška nova risba*) у Пирану, која је касније путовала у Загреб и Београд. Резултат њихове сарадње био је присутан и на Бијеналу 1986. године, када је Акиле Бонито Олива уз Вилфрида Скрајнера (Wilfried Skreiner), директора Нове галерије у Грацу који је афирмисао нови експресионизам у Аустрији, свечано отворио изложбу у Југословенском павиљону.

Медведова селекција југословенске изложбе на Бијеналу наставак је његовог ангажмана на промоцији уметности „нове представе“ који је спроводио кроз међународне изложбене пројекте у Обалним галеријама у Пирану и Копру, где је био на позицији управника. Изложбени програм ове институције је, поред поменутих изложби у сарадњи са А. Б. Оливом, обухватао и самосталне изложбе великог броја протагониста нове уметности осамдесетих година у Југославији, као и протагониста италијанске трансавангарде, попут Мима Паладина 1983. године. У контексту интернационализације нове уметности осамдесетих из Југославије, треба поменути и изложбу у његовој селекцији *Pittura fresca: immagini della transavanguardia Jugoslava* која је 1985. године одржана у Ферари са циљем да мапира уметност нове представе у Југославији настале у периоду између 1980. и 1985. године.³⁵⁸ У контексту југословенских наступа на Бијеналу, одабир представника институције која није била везана ни за један од великих уметничких центара у Југославији за комесара изложбе у националном павиљону представља изузетак, но имајући у виду деловање Андреја Медведа на пољу интернационализације уметности из Југославије јавља се као пример добре праксе за промоцију домаће уметности у Венецији.³⁵⁹

Југословенски наступ на Бијеналу у Венецији 1986. године није кореспондирао са темом овогодишње централне изложбе *Уметност и наука (Arte e Scienza)* коју је задао нови директор сектора за визуелне уметности Маурицио Калвези. Овакву одлуку комесар југословенске изложбе је донео намерно,

³⁵⁸ Andrej Medved, *Pittura fresca: immagini della transavanguardia Jugoslava*, Gallerie del Litorale Sloveno, Capodistria 1985.

³⁵⁹ Упореди са изјавом Давора Матичевића у: Dunja Blažević, „O Biennalu. Učesnici i kritičari govore za TV galeriju i Moment“, *Moment*, br. 6/7, 1986, 10.

BIENNALE DI VENEZIA
XLII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE



PADIGLIONE JUGOSLAVO

*Siamo lieti di invitare la S. V. alla vernice della
mostra al padiglione jugoslavo, e al ricevimento che
si terrano giovedì, 26 giugno alle 12.*

*Presenteranno l'arte figurativa contemporanea jugoslava
Achille Bonito Oliva, il dott. Wilfried Skreiner
e Andrej Medved, selettore per la Jugoslavia.*

Gallerie costiere di Pirano



Слика 45: Позивница за отварање изложбе у Југословенском павиљону на XLII Бијеналу у Венецији 1986. године (извор: приватна документација Ане Богдановић).

сматрајући да у протеклим годинама на уметничкој сцени у земљи није било „kvalitetnih predstavnika koji bi uključili u tu temu“, тако да је желео да се надовеже на избор који је Јеша Денегри начинио за Бијенале 1982. године и да представи уметнике из Југославије који се баве актуелним тенденцијама у савременом сликарству и скулптури.³⁶⁰ Конципирајући изложбу на примерима рецепције постмодернизма код југословенских уметника млађе генерације, он је допунио слику о актуелним кретањима у уметности осамдесетих година у Југославији, коју су 1982. и 1984. године поставили Денегри и Матичевић. Три изложбе у Југословенском павиљону у периоду 1982-86. године су пружиле увид у деловање уметника две генерације у ширем контексту феномена „нове представе“, као и два различита приступа интерпретацији овог феномена у југословенској уметности, указујући на сложеност коју је карактерисала вибрантна уметничка сцена у земљи током прве половине девете деценије двадесетог века.³⁶¹

5.4. Изложбе у Југословенском павиљону 1988. и 1990. године: криза актуелности

Две последња учешћа Социјалистичке Федеративне Републике Југославије на Бијеналу у Венецији, различито од праксе приказивања уметника млађе генерације са тежњом мапирања актуелих токова нове уметности која је остварена кроз три претходна југословенска наступа, представила су самосталне изложбе рецентних радова аутора који су етаблирање у домаћим оквирима стекли на прелазу педесетих и шездесетих година двадесетог века. У националном павиљону је 1988. године наступио Јанез Берник у организацији Модерне галерије у Љубљани и комесара, директора ове институције Јурета Микужа, док је 1990. године Југославију представио Бранко Филиповић Фило под покровитељством Музеја савремене уметности у Београду и комесара Зорана Гаврића, такође директора овог музеја.

³⁶⁰ Према изјави коју је Андреј Медвед дао београдском часопису Момент: Dunja Blažević, „O Biennalu. Učesnici i kritičari govore za TV galeriju i Moment“, *Moment*, br. 6/7, 1986, 9-10.

³⁶¹ О различитим уметничким генерацијама и њиховим доприносима феномену нове представе опширније код: Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989*, Prometej, Novi Sad 1995, 13-14.

Изложба Јанеза Берника, који је већ два пута представљао земљу на Бијеналу (1962. и 1970. године), обухватила је 29 радова на платну и папиру који су настали у периоду између 1982. и 1988. године и који у формалном смислу показују сличности са сликарством нове представе (велики формати, нервозна и сива гестуалност, уношење текста у слику, повратак експресионистичким језику). Од 1980. године у раду овог аутора се, наиме, догађа значајна стилска промена коју карактерише отклон од апстракције и оријентација ка сликарском истраживању у домену фигурације. Сlike и цртежи које је представио на Бијеналу настају као резултат бављења традиционалним типом слике експресионистичког проседеа и хришћанске иконографије (инспиран је сценама Христових страдања), које Микуж везује за традицију готичке и наивне уметности. Истовремено, Берниково преусмерење ка фигурацији повезује са експресивном линијом која је блиска Дибифеу, Де Кунингу и Бејкону, стављајући тако овог аутора у ред великих уметничких имена послератне уметности.³⁶² При томе је наглашена и егзистенцијална драма коју уметник преноси на платно, материјализујући искуство неизвесности и страха које карактерише савремено друштво, што такође представља новину у његовом раду који је до тада одликовао „естетски перфекционизам и хармонија елегантних форми, боје и композиције“.³⁶³ Истичући хорор као главну тему нових Берникових радова приказаних у Југословенском павиљону, Микуж упућује и на интензиван однос који сликар успоставља према посматрачу, остављајући га у пасивној, беспомоћној позицији приликом суочавања са „заstraшујућом атмосфером“ радова приказаних на Бијеналу.³⁶⁴

У оквирима Бијенала 1988. године које није имало одређену заједничку тему, већ је у централном павиљону приредило изложбу *Ambiente Italia* окупљајући иностране уметнике веома различитих поетика који су радили у Италији (попут Саја Твомблија, Сола Левита, Јаниса Кунелиса и Маркуса Липерца) у селекцији новог директора сектора за визуелне уметности Ђованија

³⁶² Jure Mikuž, *Janez Bernik. Lo sguardo pietrificato/The Petrified Look*, Moderna galerija, Ljubljana 1988, 4.

³⁶³ Jure Mikuž, *nav. delo*, 8-9.

³⁶⁴ Isto, 9.

Карадентеа (Giovanni Caradente), представљање Јанеза Берника у Југословенском павиљону не представља значајну дисонанцу. У Павиљону САД-а је, поређења ради, наступио Цаспер Џонс, такође уметник који је етаблирање стекао пре више од две деценије. У амбијенту разматрања (дис)континуитета у раду познатих уметника са дугогодишњом праксом на овом Бијеналу, питање које се може поставити не односи се толико на актуелност ових уметничких позиција, колико на могућности и методологије трансформација унутар опуса оваквих аутора. У случају југословенског наступа, Берниково окретање фигурацији не може се читати као рецепција постмодернистичких импулса, већ као њихова формална апропријација при којој се губе идеолошки оквири постмодернистичког мишљења. Тахир Лушић је у кратком осврту на ову изложбу дао критички коментар који отвара важно питање у вези са појмом маниризма као једним од могућих оквира за разумевање овакве праксе – за разлику од начина разумевања термина манир у постмодернизму, он Берниково формално преусмерење осамдесетих година види као пример маниризма који је својствен класицизму „visoke građanske umetnosti“ где уметник попут Берника „стоји као особа припремна на све врсте изведби“, односно „artista koji se nastavlja na sve moguće pravce, naprijed-nazad, gore-dolje, i uvijek je *cool* u tome; on će izvući minimalni podatak, uraditi sažetak, vizuelni *digest* koji će ga održati na mestu koje je odabrao“.³⁶⁵ Приказана трансформација Берниковог рада у датом контексту не настаје као последица преиспитивања сопствене позиције, већ прилагођавања постојећем стању. За тему југословенских наступа на Бијеналу у Венецији овакав избор говори о промени стратегије представљања на овој манифестацији која је усмерена на промоцију етаблираних и истакнутих уметничких личности без интенције да се размотре проблематике уметничке савремености у ситуацији након јењавања постмодернистичког таласа на југословенском уметничком простору.

Јанез Берник је у периоду који претходи наступу у Венецији имао неколико великих изложбених представања: у Модерној галерији у Љубљани (1985), Музеју савремене уметности у Београду (1986) и Кунстхале у Нирнбергу

³⁶⁵ Војана Пејић, Биљана Томић, Јасна Тижардовић, Тahir Лушић, Јења Денегри, „XLIII Biennale di Venezia. Malo po nuždi, malo po potrebi“, *Moment*, br. 11/12, 1988, 7.

(1988). Изложба у Југословенском павиљону 1988. године додатно је утврдила његову високу позицију унутар институционалних оквира у којима се крајем осамдесетих година у Југославији не јавља потреба за афирмацијом савремених тенденција и праксе уметника млађе генерације.³⁶⁶

Наступу Бранка Филиповића Фила у Југословенском павиљону 1990. године такође су претходиле две ретроспективне изложбе уметничког рада у Музеју савремене уметности у Београду и Модерној галерији у Љубљана 1987. године. Одлуку да се представи актуелна пракса овог уметника на Бијеналу комесар Зоран Гаврић је образложио на следећи начин:

„Мислим да су пресудна била два разлога. Први је што је за овакву врсту представања од изузетне важности да то буде уметник не само афирмисан код нас, већ и у свету, што Фило Филиповић јесте, а други је оригиналност и доследност овог уметника као и високи уметнички домет. Последњих неколико година се у свету уметности догађа још нешто што би се могло назвати девалвацијом слике. Тачније, бар се из бројних светских часописа који се баве уметношћу види да је једно од питања које се све чешће поставља 'сумрак слике'. Убеђен сам да то није тачно, односно да се такав утисак стиче не због тога што је сама слика доведена у питање, већ због одређених склоности самих селектора који бирају дела и уметнике за представање на смотрема у свету и такође верујем да наш избор Фила Филиповића показује да се о девалвацији слике, бар код нас, не може говорити. Он је од енформела и апстрактног сликарства стигао до свог садашњег чистог сликарства. То ћемо и показати са дванаест његових слика великог формата, насталих у последње четири године, које ћемо изложити у нашем павиљону у Венецији.“³⁶⁷

На страну упитност тезе о девалвирању сликарства када се у обзир узме програм Бијенала током осамдесетих година који је велики простор давао управо тенденцијама у сликарству, како младих, тако и старијих уметника, представљање Филовог рецентног сликарског опуса у Југословенском павиљону јавља се као део

³⁶⁶ О кризи институција уметности у Југославији крајем осамдесетих година више у: Davor Matičević, „Viđenje desetljeća osamdesete i kakvim ih upamtiti“, *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo 1989, 21-22.

³⁶⁷ М. Челар-Марјановић, „Сумрак као привид“, *Политика експрес*, 22. 10. 1989.

ширег феномена пробуђеног интересовања домаће уметничке сцене за рад сликара старијих генерација и њихову ревалоризацију током друге половине осамдесетих година, а као последица ревитализације сликарства са појавом постмодернизма у првој половини ове деценије.³⁶⁸ Сликарство Бранка Филиповића Фила, исто као и Јанеза Берника, је у овом периоду опет дошло у фокус стручне јавности као пример виталног и истрајног бављења сликом које је, превазишавши почетна истраживања у домену енформела (позиција са које се и Берник уметнички формирао), истрајало у посвећеном истраживању овог медија као изван-стилске и над-идеолошке категорије. И у каталогу за изложбу у Југословенском павиљону Гаврић наглашава да Филова актуелна пракса представља приближавање проблему саме природе слике, у смислу *eikona*, до кога је дошао након истраживања у доменима енформела шездесетих година, апстрактног експресионизма раних седамдесетих и чистог сликарства средине седамдесетих година.³⁶⁹ Одбијање да се уметничка пракса стави у оквире неког ширег формалног, тематског или идејног феномена или тенденције овде указује на уверење да уметност функционише како универзална, само-довољна пракса која превазилази околности времена у коме настаје, што упућује на ситуацију „модернизма после постмодернизма“ коју је формулисао Томаж Брејц са циљем да укаже на повратак темељним онтолошким питањима уметности који се решавају у пољу формално-језичких компетенција слике.³⁷⁰ Повратак основама овде имплицира и стање кризе или истрошења дотадашњег императива новог и актуелног у уметности, што контексту последње југословенске партиципације на Бијеналу у Венецији даје симптоматски карактер. Филови утисци са наступа на Бијеналу дају пригодну завршницу хронологији југословенских наступа на овој манифестацији: „Осећам се да сам у Венецију стигао из успаваног света, из мирних вода, у којима је главно преживети. Таква понашања и расположења су

³⁶⁸ О овоме опширније у: Ješa Denegri, „Branko Filipović Filo u osamdesetim godinama“, *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1997, 158-161.

³⁶⁹ Zoran Gavrić, „Filo Filipović“, *Padiglione Jugoslavo, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990, 70-71.

³⁷⁰ Tomaž Brejc, „Modernizam poslije postmodernizma?“, *Moment*, br. 11/12, 12-17.

смрт за једно друштво. Морамо схватити да је дошло време ослобађања од мртвила³⁷¹.

³⁷¹ М. Влајић, „Испали смо из Европе. Интервју са Филом Филиповићем“, *Вечерње новости*, 10. 6. 1990.

6. Закључна разматрања

У историји комплексног, хетерогеног и полицентричног југословенског уметничког простора двадесетог века, коју у многоне карактеришу идеолошки прекиди, хронолошке неподударности и идејне противуречности, присуство на Бијеналу у Венецији у периоду између 1938. и 1990. године представља једну од малобројних тачака континуитета. И мада се изложбе у Југословенском павиљону на овој манифестацији не могу посматрати као рефлексивна потпуне нити апсолутно веродостојне слике о кретањима у свету уметности у Југославији, као што уосталом то не може бити ниједна изложба будући да у својој природи подразумева искључујући принцип селекције заснован на различитим аспирацијама политичког, економског или ширег идеолошког типа, оне пружају значајан увид у онај део уметничке прошлости овог поднебња који је кроз институције и државно-политичке форуме био препознат као довољно репрезентативан да у иностранству представи савременост југословенске уметности и друштва која је одговарала актуелним политичким агендама и одговарајуће компромисан да помири различитости и очекивања која су се испољавала у оквирима вишеслојног живота уметности у земљи. У процесу креирања слике о уметничкој савремености из Југославије на Бијеналу не треба занемарити ни доприносе појединаца, што се пре свега односи на комесаре југословенских изложби, који су у значајној мери утицали на коначне обресе југословенских наступа у Венецији у складу са својим методолошким позицијама, наклоностима и интересима у вези са различитим уметничким појавама. Историја изложби у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији тако открива сложене и испреплетане мреже моћи и утицаја на релацији државни апарат - институције уметности - ангажовани појединци које су уређивале не само структурне оквире представања југословенске уметности у иностранству, већ су утицале и на динамике развоја и односа унутар уметничког система у земљи.

Колико је спољно-политички курс државе био одлучујућ за југословенско наступање на Бијеналу у Венецији сведочи и чињеница да је аквизиција и свечано отварање прве изложбе у Југословенском павиљону у венецијанским Ђардинима 1938. године резултат политичког зближавања између Краљевине Југославије и

Италије током друге половине тридесетих година прошлог века, при чему је интензивна размена у домену културе спроведена кроз поље изложбене праксе имала посебно важно место. Југословенски наступи на Бијеналу 1938. и 1940. године, које је у складу са унапред договореним реципроцитетом заступљености уметника из три уметничка центра у земљи (Београд, Загреб, Љубљана) реализовао Музеј кнеза Павла и комесар Милан Кашанин, поставили су модел репрезентације југословенске уметности за иностранство заснован на идеји о праволинијском, модернистичком прогресу формалних аспеката ликовног језика који се развија са сменом уметничких генерација. Овакав приступ био је довољно отворен да хетерогени развој уметности у земљи током прве половине двадесетог века прикаже у складу са тежњом о интегралном карактеру југословенског културног идентитета који учествује у ширим оквирима европске савремености. Остварени образац репрезентације југословенске уметности био је у сагласју са програмском политиком излагања Музеја кнеза Павла као водеће музејске институције у земљи са јасно профилисаном оријентацијом ка стварању монолитног југословенског наратива приликом историзације модерне уметности.

Након завршетка Другог светског рата и обнове активности Бијенала у Венецији 1948. године, југословенски однос према овој манифестацији је усклађен са новим државно-политичким усмерењем и актуелном доминацијом социјалистичког реализма у уметности који је ревитализацију предратног западно-европског модернизма на Бијеналу реципирао као негативни, у идеолошком смислу неприхватљив рецидив капиталистичке културне декаденције. Отказивање југословенског учешћа на Бијеналу ове године било је, међутим, проузроковано не само бојкотом према манифестацији која је промовисала вредности идеолошког противника, већ и конкретним околностима организацијског типа које су се односиле на неспремност још увек недовољно консолидованог уметничког система у земљи да изведе једну велику изложбу у иностранству. И мада је учешће на Бијеналу наредне 1950. године успело у настојању да међународној публици представи савремене доприносе југословенских уметника у напору социјалистичке обнове земље, реторика социјалистичког реализма се, истовремено са слабљењем њеног доминантног утицаја у оквирима домаће уметничке ситуације, није показала као добар образац

репрезентације југословенске уметности у Венецији. Пратећи промене унутар уметничког живота у земљи раних педесетих година, а као последица постепене политичке и културне либерализације југословенске државе према иностранству, наступи на Бијеналу 1952. и 1954. године су успоставили прекинути континуитет са уметношћу међуратног периода како би потврдили отклон од доктрине социјалистичког реализма и приказали ново, либералније усмерење југословенске уметности и државе, припремивши простор за остварење стабилног модернистичког модела представљања у периоду између 1956. и 1966. године.

Од 1956. године организацију југословенских наступа на Бијеналу у Венецији је преузела Савезна комисија за културне везе са иностранством која је као орган централизоване власти усмеравала конципирање изложби у Југословенском павиљону у складу са јасно профилисаним спољном културном политиком коју су одликовали отвореност према свету и интензивна и систематска промоција југословенске уметности и културе са циљем стварања позитивног имиџа земље у међународном контексту. У оквирима овако регулисане културно-политичке климе, о физиономији изложби у Југословенском павиљону на Бијеналу су одлучивале стручне комисије, састављене од истакнутих протагониста из уметничког живота у земљи, водећи се принципом тзв. републичког кључа који је подразумевао равноправно учешће уметника из великих уметничких центара, пре свега Београда, Загреба и Љубљане, при чему је важан критеријум приликом селекције уметника био њихова дотадашња афирмација у међународним оквирима, будући да је један од главних циљева учешћа на Бијеналу представљало освајање неке од награда. Модел репрезентације који је у овој етапи учешћа на Бијеналу остварен подразумевао је креирање панорамске слике о југословенској уметничкој савремености која се заснивала на истакнутим индивидуалним доприносима оствареним у оквирима модернистичких уметничких истраживања, што је био довољно флексибилан формат који је могао да помири различитости које су се унутар југословенског простора јављале на уметничкој сцени, а истовремено кроз приказивање хетерогености уметничке продукције из Југославије изнесе идеју о слободи и отворености југословенског друштва. Па ипак, у југословенске селекције нису укључивани представници свих тенденција које су се током овог периода

испољиле у различитим уметничким срединама, већ пре свега они уметници који чији је рад заузимао етаблирано место унутар институционалног уметничког система у земљи, са ретким изузецима попут учешћа Олге Јеврић 1958. године, што је био резултат подстицаја који је дошао из иностранства, а не из стручних кругова који су одлучивали о избору уметника у Југословенском павиљону. За комесаре југословенских изложби су бирани протагонисти везани за институционални систем у земљи који су остварили успехе на пољу интернационализације југословенске уметности како би кроз своје међународне контакте промовисали домаће уметнике на Бијеналу, што је у периоду 1956-1966. године делимично остварено, будући да су неки од југословенских уметника добили потврду свога рада у Венецији, како кроз добијање награда, тако и кроз позиве за учешће на другим великим изложбама или иницирање контаката са приватним галеријама у Западној Европи. Имајући у виду да је Бијенале било везано за политичке структуре, награђивање југословенских уметника на овој манифестацији треба разумети и као потврду политичког отварања Југославије у овом периоду, нарочито када се у виду има да су осим југословенских, једино пољски уметници из земаља не-капиталистичког света у Венецији добијали награде током педесетих и шездесетих година прошлог века.

Слабљење централизованог спровођења културне политике за иностранство крајем шездесетих година, које је било последица промена југословенског Устава из 1963, а потом и из 1974. године, утицало је на промену процедура које су условљавале конципирање југословенских изложби на Бијеналу. Постепеним укидањем стручних форума који су на савезном нивоу одлучивали о овом питању, већу слободу су добиле музејске институције, односно њихови представници, којима је било делегирано организовање југословенских наступа у Венецији од 1968. године. Стручне комисије су у новооснованом Међурепубличком координационом одбору за културну сарадњу са иностранством, који је преузео надлежности Савезне комисије за културне везе са иностранством, замениле комисије бирократског карактера које су унутар концепцијских предлога за изложбе у Југословенском павиљону на Бијеналу интервенисале у специфичним случајевима. У периоду између 1968. и 1980. године не може се говорити о примени одређеног, континуирано спровођеног

обрасца југословенске презентације, већ о низу изложби које су савременост уметности из Југославије представљале на различите начине, према интересовањима и наклоностима комесара и одговарајући на програмске концепције Бијенала, које је током седамдесетих година увело праксу постављања новог проблемско-тематског оквира за свако издање изложбе. Током овог периода је у Југословенском павиљону понуђено неколико различитих виђења уметничких актуелности након завршетка доминације модернизма средином шездесетих година, који су указали на велике амбивалентности унутар југословенског света уметности у погледу програмске политике водећих музејских институција у земљи, као и на неразумевања између административних тела југословенске културне политике и представника стручне јавности који су били задужени за концепирање наступа у Венецији. Кулминацију ове ситуације представља Југословенска изложба на Бијеналу 1976. године чије је одржавање, због снажног отпора културно-политичког бирократског апарата, доведено у питање, а чија је концепција и селекција уметника морала бити коригована неколико пута како би задовољила административне захтеве надређене комисије. Велике идејне амбивалентности унутар југословенског света уметности илуструје поређење југословенских наступа на Бијеналу 1976. и 1980. године, када су као примери актуелне уметности седамдесетих година у контексту појма амбијент представљене нове уметничке праксе (1976. године) са једне стране, и монументална меморијална скулптура посвећена страдању и НОБ-у у Другом светском рату (1980. године), са друге.

Након периода кризе и преиспитивања репрезентацијског модела југословенске уметности на Бијеналу у Венецији током осме деценије двадесетог века, од 1982. године у Југословенском павиљону на Бијеналу у Венецији је уведена пракса приказивања позиција уметника млађе генерације у контексту нове уметности осамдесетих година која се одржала закључно са 1986. годином. Ова трансформација последица је изражајније улоге комесара, као и додатног слабљења утицаја административних тела која се нису мешала у програмску физиономију југословенских наступа на иностранству. Изложбе у Југословенском павиљону у овом периоду показују различите начине контекстуализације феномена нове уметности и нове представе осамдесетих година у складу са

различитим разумевањима ове појаве унутар уметничке сцене у Југославији: као критичког континуитета уметности претходне деценије и као рецепције постмодернистичке методологије која прави децидни отклон у односу на уметност седамдесетих година, што стоји у вези и са искуствима различитих генерација уметника који су кроз своју праксу изнели појаву нове уметности ове деценије на југословенском простору. Два последња наступа СФРЈ на Бијеналу у Венецији 1988. и 1990. године карактеришу индивидуална представљања уметника који су етаблирање доживели као актери енформела три деценије раније, а за чији се рад на уметничкој сцени у Југославији јавља обновљено интересовање током друге половине осамдесетих година у атмосфери завршетка постмодернистичких кретања и повратка преиспитивању модернистичких проблематика слике.

Историја официјелних југословенских изложбених наступа на Бијеналу у Венецији представља важан део шире прошлости уметности 20. века на овом простору у домену који се односи на близак, неизбежан и међусобно условљен однос између уметности и политике. Изложбе у Југословенском павиљону су функционисале као простор спровођења државне културне политике за иностранство са циљем остварења свеобухватније политичке репрезентације и репозиционирања југословенске државе у међународном контексту у различитим гео-политичким ситуацијама током 20. века. Поред тога, генеза југословенских наступа на Бијеналу у Венецији рефлектује трансформације унутрашњих административних и институционалних политика, које су имале значајног утицаја на физиономију изложби у Југословенском павиљону, готово увек компромисно креираних како би се задовољиле сложене и неретко амбиваленте релације унутар уметничког света у земљи, као и између представника уметничких институција и државног апарата. Будући да је кроз ове изложбе стварана слика о југословенској уметности која је била условљена културно-политичким и институционалним оквирима комплексне и вишезначне југословенске савремености током прошлог века, историја југословенских наступа на Бијеналу у Венецији указује на темељна питања и проблематике полицентричног и вишеслојног корпуса уметничког живота у југословенској држави и његове разнолике динамике.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Извори

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Padiglioni, Atti 1897-1938, кутија 17.

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Padiglioni, Atti 1897-1938, *Opere vendute nei Padiglioni stranieri*, кутија 20.

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Paesi, Jugoslavia, 1940, кутија 20.

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Padiglioni, Atti 1938-1968, кутија 20.

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Arti visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, кутија 063.

Архив Бијенала у Венецији (L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC), Фонд Arti visive, кутија 179.

Архив Југославије, Фонд Министарства Просвете Краљевине Југославије, ф-66-376; ф-66-381-618; ф-66-583-960.

Архив Југославије, Фонд Комитета за културу и науку Владе ФНРЈ, ф-314-5-21; ф-314-21-83; ф-314-12-34.

Архив Југославије, Фонд Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, ф-316-21-337.

Архив Југославије, Фонд Савета за науку и културу Владе ФНРЈ, ф-317-78-110; ф-317-86-120; ф-317-92-133.

Архив Југославије, Фонд Савезне комисије за културне везе за иностранством, ф-559 (фонд је приликом рада на докторској дисертацији био у процесу систематизације, тако да нису доступне сигнатуре посебних фасцикли).

Архив Југославије, Фонд Савезног завода за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу, ф-465-1455.

Архив Народног музеја у Београду, инв. бр. селидбе: 124, године 1938-1939, *Музеј кнеза Павла, 1938. година – страна кореспонденција – општа акта, 1939. година – кореспонденција – општа акта.*

Литература

- Avramovski, Živko, *Balkanske zemlje i velike sile 1935-1937. Od italijanske agresije na Etiopiju do jugoslovensko-italijanskog pakta*, Prosveta, Beograd 1968;
- Alessandri, Chiara (ed.) *Venice and the Biennale: Itineraries of Taste*, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro/Palazzo Ducale, Venezia 1995.
- Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Faber and Faber, London 1969.
- Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Vol. 1: 1863-1959, Phaidon, London 2008.
- Altshuler, Bruce. „A Canon of Exhibitions“, *Manifesta Journal*, No. 11, 2011.
- Амброзић, Катарина, *Надежда Петровић 1873-1915*, Српска књижевна задруга, Београд 1978.
- Антић, Радмила, *Тома Росандић*, Музеј града Београда, Београд 1963.
- Apollonio, Umbro (ed.), *Catalogo della XXXIII esposizione Biennale internazionale d'arte Venezia*, Biennale di Venezia, Venezia 1966.
- B., A., „Slavko Tihec po vrnitvi z beneškega bienala. Še neurejeni vtisi“, *Večer*, 29. 6. 1966.
- Bazzoni, Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.
- Bandera, Maria Cristina, *Il carteggio Longhi-Pallucchini: le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999.
- Barbantini, Nino, *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, Venezia 1938.
- Barbantini, Nino, *Biennali*, Venezia 1945.
- Basciani, Alberto, „The Ciano-Stojadinović Agreement and the Turning Point in the Italian Cultural Policy in Yugoslavia (1937-1941)“, *Italy's Balkan Strategies (19th – 20th Century)*, ed. Vojislav G. Pavlović, Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Beograd 2014.
- Beckmann, Marie Sophie, *Die Biennale. Vom Modernen Spektakel Zur Globalen Inszenierung*, GRIN Verlag GmbH, 2014, <http://www.grin.com/de/e-book/275726/die-biennale-vom-modernen-spektakel-zur-globalen-inszenierung> (приступљено 02.01.2015).
- Bekić, Darko, *Jugoslavija u hladnom ratu. Odnosi s velikim silama 1949-1955*, Globus, Zagreb 1988.
- Berk, Piter, *Osnovi kulturne istorije*, Clio, Beograd 2010.
- Bilandžić, Dušan, *Historija SFRJ*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Blagojević, Ljiljana, „Pavilion Jugoslavia“, *Milica Tomić: Project National Pavilion*, ed. Branimir Stojanović, Museum of Contemporary Art/Center for Contemporary Arts, Belgrade 2003.
- Blažević, Dunja, „O Biennalu. Učesnici i kritičari govore za TV galeriju i Moment“, *Moment*, br. 6/7, 1986.
- Bleker, Klaus (ed.), *Ausstellungen – Mittel der Politik?*, Mann, Berlin 1981.

- Boersma, Linda, Patrick van Rossem, „Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History - Editorial“, *Stedelijk Studies*, No. 2, 2015, <http://www.stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of-exhibition-history/> (приступљено 22.11.2015).
- Bonito Oliva, Achille, Andrej Medved, *Podobe/immagini – novo italijansko in jugoslovansko slikarstvo*, Obalne galerije, Piran 1981.
- Brejc, Tomaž i dr., *Slovenska likovna umetnosti 1945-1978*, Moderna galerija/Arhitekturni muzej/Mladinska knjiga, Ljubljana 1979.
- Brejc, Tomaž, „Modernizam poslije postmodernizma?“, *Moment*, br. 11/12, 12-17.
- Брковић, Живко, „Хвала полицији – писмо из Венеције. Бурни протестни 34. Бијенале у Венецији“, *НИИ*, 28. 7. 1968.
- Budillon Puma, Pascale, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Palomar, Bari 1995.
- Bunjevac, Lana, „Boris Bučan: Moji plakati su uvijek bili slike. A danas je plakat kao umjetnost mrtav“, *Globus*, 20. 2. 2016, <http://www.jutarnji.hr/globus/boris-bucan-moji-plakati-su-uvijek-bili-slike.-a-danas-je-plakat-kao-umjetnost-mrtav/101815/> (приступљено 12. 5. 2017).
- В[асић], П[авле], „Изложба италијанског портрета“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 6-7, март-април 1938.
- Ventimiglia, Dario (ed.), *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte 1895-1995 – artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Biennale di Venezia, Venezia 1996.
- Vižintin, Boris, „Jugoslavia“, *XXXI Biennale internazionale d'Arte. 31B Venezia*, ed. Gian Albesrto Dell'Acqua, Alfieri, Venezia 1962.
- Влајић, М., „Испали смо из Европе. Интервју са Филом Филиповићем“, *Вечерње новости*, 10. 6. 1990.
- Vogel, Sabine, *Biennalen – Kunst im Weltformat*, Springer, Wien 2010.
- Vučetić, Radina, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi - od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904.-1940.)“, *Časopis za suvremenu povjest*, god. 41, br. 3, 2009, 701-714.
- Gabršek-Prošenc, Meta, „Beneški bienale. Izziv sedemdesetih let“, *Dialogi*, br. 12, 1980.
- Gagro, Božidar, „Bijenale u Veneciji. 33. Biennale internazionale d'arte, venezia, 18. 6 – 16. 10. 1966.“, *Život umjetnosti*, br. 2, 1966.
- Gamulin, Grgo, „Sablasti na lagunama. Reportaža sa 24. Bijenala“, *Književne novine*, br. 36, 2. 11. 1948.
- Gavrić, Zoran, *Filo Filipović. La Biennale di Venezia*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990.

- Gervasoni, Marie-George (ed.), *Dimensione futuro: l'artista e lo spazio. Catalogo generale XLIV Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia*, Fabbri, Milano 1990.
- Glavočić, Daina, *Boris Vižintin: 1921.-2001.*, Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja, Rijeka 2009.
- Gleadowe, Teresa, „Inhabiting exhibition history“, *The Exhibitionist*, No. 4, 2011.
- Glozer, Laszlo (ed.), *Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale*, Oktagon, Augsburg 1995.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London 1996.
- De Duve, Thierry, *The art biennial as a global phenomenon: strategies in neo-political times*, NAI Publishing, Rotterdam 2009.
- Denegri, Ješa, „35 Bijenale u Veneciji“, *Arhitektura Urbanizam*, br. 63, 1970.
- Denegri, Ješa, „Bijenale u Veneciji 1980. Umetnost sedamdesetih godina“, *Treći program*, br. 47, 1980.
- Denegri, Ješa, *Jugoslavia. Bora Iljovski, Edita Schubert, Andraž Šalamun. Biennale di Venezia 1982*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1982.
- Denegri, Ješa, „Posle 80-te. Jedan pogled na nova umetnička zbivanja u Jugoslaviji“, *Polja*, br. 289, 1983.
- Denegri, Ješa, Jovan Despotović, Vinterhalter, Jadranka, *Umetnost osamdesetih*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983.
- Denegri, Ješa, „Bijenale u Veneciji i jugoslovenska moderna umetnost“, *Kultura*, br. 84-87, 1989, 198-205.
- 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: Nove prakse (1970-1980)*, Svetovi, Novi Sad 1996.
- Denegri, Ješa, *Osamdesete: teme srpske umetnosti: (1980-1990)*, Svetovi, Novi Sad 1997.
- Denegri, Jerko, Radmila, Matić-Panić, Miodrag B. Protić, Clio, Beograd 2002.
- Denegri, Ješa, *Olga Jevrić*, Topy/Vojnoizdavački zavod, Beograd 2005.
- Depolo, J., „Mi na Biennalu“, *Vjesnik*, 14. 8. 1960.
- De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.
- Diener, Roger (ed.), *Common pavilions: the national pavilions in the Giardini in essays and photographs*, Scheidegger & Spiess, Zurich 2013.
- Di Martino, Enzo, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, Papiro Arte, Venezia 2005.
- Dimić, Ljubodrag, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, Rad, Beograd 1988.

- Димић, Љубодраг, *Културна политика у Краљевини Југославији 1929-1941*, I-III, Стубови културе, Београд 1996-1997.
- Đimić, Ljubodrag (ur.), *Velike sile i male države u hladnom ratu 1945-1955. Slučaj Jugoslavije*, Filozofski fakultet, Beograd 2005.
- Димић, Љубодраг, *Југославија и Хладни рат*, Архипелаг, Београд 2014.
- Докнић, Бранка, Милић Ф. Петровић, Иван Хофман (ур.), *Културна политика Југославије 1945-1952*, Зборник докумената, књига 1-2, Архив Југославије, Београд 2009.
- Докнић, Бранка, *Културна политика Југославије 1946-1963*, Службени гласник, Београд 2013.
- Donzello, Giuliana, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primisegretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze Libri, Firenze 1987.
- Dorigo, Wladimiro, *La contenstazione della manifestazioni e il problema della trasformazione della Biennale*, Venezia 1968.
- Enwezor, Okwui, „The State of Things“, *All the world's futures: la Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition*, ed. O. Enwezor, Marsilio, Venice 2015.
- Животић, Александар (ур.), *Југославија у хладном рату. Зборник радова*, Институт за новију историју Србије, Београд 2010.
- З.[дравковић], И.[ван], „XXI Међународна уметничка изложба у Венецији“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 9, јун 1938.
- Zeller, Ursula (ed.), *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007*, DuMont, Köln 2003.
- Игњатовић, Александар. „Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године“, *Годишњак за друштвену историју*, број 2-3, 2004, 65-83.
- Ignjatović, Aleksandar, *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, Građevinska knjiga, Beograd 2007.
- Ignjatović, Aleksandar, „Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 6, Beograd 2010, 7-20.
- Jachec, Nancy, *Politics and painting at the Venice Biennale 1948-1964*, Manchester University Press, Manchester 2007.
- Kašanin, Milan, „Padiglione della Jugoslavia“, *Catalogo - XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938 - XVI*, terza definitiva edizione, Venezia 1938.
- Кашанин, Милан, *Музеј кнеза Павла. Модерна уметност*, Музеј кнеза Павла, Београд 1938.

Kašanin, Milan, *L'art yougoslave des origines a nos jours*, Muzej kneza Pavla, Beograd 1939.

Kašanin, Milan, „Padiglione della Jugoslavia“, *Catalogo - XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940 – XVIII*, secondo edizione, Venezia 1940.

Кашанин, Милан, *Уметничке критике*, прир. Лазар Трифуновић, Култура, Београд 1968.

Кашанин, Милан, *Сусрети и писма*, Матица српска, Нови Сад 1974.

Breda Ilich Klančnik (ur.), *Janez Bernik*, Moderna galerija, Ljubljana 2005.

Kolešnik, Ljiljana, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2006.

Kolešnik, Ljiljana, Petar Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012.

Košćević, Želimir, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba i Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988.

Kraus, Živa (ed.), *La Biennale di Venezia 1978. From nature to art, from art to nature. General catalogue*, Electa, Milano 1978.

Кржишник, Зоран, „Наша ликовна уметност у свету. Перспективе и могућности за пласман дела југословенских сликара и вајара“, *НИИ*, бр. 419, 11. 1. 1959.

Kržišnik, Zoran, „Jugoslavia“, *XXX Biennale Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Catalogo*, ed. Umbro Apollonio et al., Alfieri, Venezia 1960.

Kržišnik, Zoran (ed.), *XXXIIe Biennale de Venise 1966: Yugoslavie. Radomir Damjanović-Damnjan, Jovan Kratochvil, Vladimir Makuc, Bogdan Meško, Branko Miljuš, Slavko Tihec*, Commission pour les relations culturelles avec l'étranger de la R. S. F. de Yougoslavie, Belgrad 1966.

Kržišnik, Zoran, „Jugoslavia“, *La Biennale di Venezia. 35 Biennale internazionale d'arte*, ed. Umbro Appolonio et al., Alfieri, Venezia 1970.

Kržišnik, Zoran (ed.), *The XXXIX Biennial of Venezia. Yugoslavia. Bogdanović, Džamonja, Tihec, Živković*, Moderna galerija, Ljubljana 1980.

Longo, Stefania, *Culture, tourism and Fascism in Venice 1919-1945*, University College London, London 2004, докторска дисертација.

Maković, Zvonko (ed.), *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Zagreb 2004.

Maković, Zvonko, „Šezdesete: umjetničke i kulturne veze Hrvatske i Italije“, *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskom bazenu. Zbornik danâ Cvita Fiskovića VI.*, ur. Jasenka Gudelj, Predrag Marković, Filozofski fakultet, Zagreb 2016, 189-198.

Martini, Vittoria, Federica Martini (eds.), *Just Another Exhibition. Storie e Politiche delle Biennali. Histories and Politics of Biennials*, Postmedia Srl, Milano 2011.

Matičević, Davor, *Boris Bućan, Jugoslavia: la Biennale di Venezia 1984*, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1984.

- Matičević, Davor, „Jugoslavia“, *XLI Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Arte e Arti, Attualità e Storia*, ed. Carlo Pirovano, La Biennale di Venezia, Venezia 1984.
- Matičević, Davor, „Viđenje desetljeća osamdesete i kakvim ih upamtiti“, *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo 1989.
- May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akad.-Verl., Berlin 2009.
- Medved, Andrej, *Pittura fresca: immagini della transavanguardia Jugoslava*, Gallerie del Litorale Sloveno, Capodistria 1985.
- Medved, Andrej, *La Biennale di Venezia. Padiglione Jugoslavo*, Gallerie costiere di Pirano, Novo Mesto 1986.
- Medved, Andrej, „Yugoslavia“, *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Arte e Scienza*, ed. Carlo Pirovano, La Biennale di Venezia, Venezia 1986.
- Meister, Carolin, Dorothea Von Hantelmann (eds.), *Die Ausstellung: Politik eines Rituals*, Diaphanes, Zürich 2010.
- Merenik, Lidija, *Beograd: osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad 1995.
- Мереник, Лидија, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.
- Merenik, Lidija, „Picasso: harizma socijalističkog modernizma“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradum* 3-4, 2008, 107-128.
- Мереник, Лидија, „1948: Бијенале у Венецији и један пример рецепције излагачке праксе модерне уметности“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, V-2009, 249-256.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd 2010.
- Мереник, Лидија, *Политички простори уметности 1929-1950. Борбени реализам и социјални реализам*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 2013.
- Mikuž, Jure, „Beneški bienale 1980 (II). Nacionalni prispevki in perspektiva umetnosti v osamdesetih letih“, *Naši razgledi*, XXIX, 11. 7. 1980.
- Mikuž, Jure, *Janez Bernik: lo sguardo pietrificato. La Biennale di Venezia*, Moderna Galerija, Ljubljana 1988.
- Milak, Enes, *Italija i Jugoslavija 1931-1937*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 1987.
- Milkić, Miljan, „Diplomacy Through Culture: Yugoslav Cultural Influence in Italy 1947-1954“, *Serbian-Italian Relations: History and Modern Times*, eds. Srđan Rudić, Antonello Biagini, The Institute of History Belgrade/Sapienza University of Rome, Belgrade 2015.
- Мишић, Саша, *Политички односи Југославије и Италије у периоду од 1958. до 1975. године*, Факултет политичких наука, Београд 2012, докторска дисертација.

Mulazzani, Marco, *I padiglioni della Biennale a Venezia. Venezia 1887-1993*, Electa, Milano 1995.

Myers, Julian, „On the value of a history of exhibitions“, 24-28; Christian Rattemeyer, „What history of exhibitions?“, *The Exhibitionist*, No. 4, 2011, 37-37.

Pejić, Bojana, Biljana Tomić, Jasna Tijardović, Tahir Lušić, Ješa Denegri, „XLIII Biennale di Venezia. Malo po nuždi, malo po potrebi“, *Moment*, br. 11/12, 1988.

Перишић, Мирослав, *Дипломатија и култура. Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Институт за новију историју Србије/Народна библиотека Србије, Београд 2013.

Petkovski, Boris (ed.), *Repubblica Socialista Federativa di Jugoslavia: Gruppo di Šempas, Frišić Ivo, Mojović Dragan, Nešković Predrag, Perčinkov Dušan, Hadži Bošković Petar, Šijak Tomo, Biennale di Venezia 1978*, GIP, Beograd 1978.

Petkovski, Boris, Sonja Abadžieva Dimitrova, „Jugoslavia“, *La Biennale di Venezia 1978. From Nature to Art, from Art to Nature. General catalogue*, ed. Živa Kraus, La Biennale di Venezia/Gruppo editorial Electa, Venice/Milan 1978.

Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1978*, Nolit, Beograd 1980.

Petranović, Branko, *Jugoslavija na razmeđu 1945-1950*, CANU, Podgorica 1998.

Petrović, Veljko (ed.), *Esposizione di un gruppo di artisti Jugoslavi*, Belgrado 1937.

Pirovano, Carlo (ed.), *Section of Visual Arts: general catalogue 1980 la Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

Pirovano, Carlo (ed.), *La Biennale di Venezia: settore arti visive. Catalogo centrale 1982*, Electa, Milano 1982.

Pirovano, Carlo (ed.), *XLI Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1984.

Pirovano, Carlo (ed.), *XLII Esposizione Internazionale D'Arte la Biennale di Venezia: arte e scienza*, Biennale di Venezia, Venezia 1986.

Protić, Miodrag B., *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd 1970.

Protić, Miodrag B. (ur.), *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1971.

Protić, Miodrag B., *Richter, Otašević, Veličković. Jugoslavia 36. Biennale di Venezia '72*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1972.

Protić, Miodrag B., „Jugoslavia“, *36 Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d'arte*, ed. Umbro Apollonio et al., Alfieri, Venezia 1972.

Protić, Miodrag B. (ur.), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1975.

Protić, Miodrag B. (ur.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980.

Protić, Miodrag B., *Umetnost na tlu Jugoslavije: Skulptura dvadesetog veka*, Jugoslavije, Beograd i Zagreb 1982.

Protić, Miodrag B., *Nojeva barka*, 1 i 2, Srpska književna zadruga, Beograd 2000.

Putar, Radoslav, *Jugoslavia / Biennale di Venezia '76*, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1976.

Putar, Radoslav, *Likovne kritike, studije i zapisi*, прир. Ljiljana Kolečnik, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1998.

Radice, Barbara (ed.), *La Biennale di Venezia: Environment, Participation, Cultural Structures. General Catalogue*, Alfieri, Venezia 1976.

Rasponi, Simonetta (ed.), *XLIII Esposizione internazionale d'arte la Biennale di Venezia: il luogo degli artisti. General catalogue*, Biennale di Venezia, Venezia 1988.

Ricci, Clarissa (ed.), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, et al.

edizioni/Università Iuav di Venezia, Milano/Venezia 2010.

Rondi, Gian Luigi, *Venice Biennale 1995 – la Biennale di Venezia 1895-1995 Centenario. 46. Esposizione internazionale d'arte*, Edizione La Biennale, Venezia 1995.

Roddolo, Enrica, *La Biennale: arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia 2003.

Rylands, Philipp, Di Martino, Enzo, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895-1991*, Wyldbore & Wolferstan, Richmond 1993.

Selinić, Slobodan (ur.), *Spoljna politika Jugoslavije 1950-1961*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2008.

Селинић, Слободан (ур.), *Југословенска дипломатија 1945-1961. Зборник радова*, Институт за новију историју Србије, Београд 2012.

Симеоновић Ђелић, Ивана, *Мило Милуновић. Непресушна тежња суштини сликарске материје и боје*, Српска академија наука и уметности/Црногорска академија наука и уметности, Београд/Подгорица 1997.

Simić, Bojan. „Izložba ‘Italijanski portret kroz vekove’ u Beogradu 28. mart – 9. maj 1938.“, *Istorija 20. veka. Časopis Instituta za savremenu istoriju*, god. XXXI, br. 1, 2013.

Симић, Бојан, „Италијанска пропагандна офанзива у Југославији током 1938. године“, *Токови историје. Часопис Института за новију историју Србије*, бр. 1, 2016.

Smrekar, Andrej, *Miroslav Šutej. Image/ination: drawings, prints, paintings and objects 1962-1972*, Skaner studio, Zagreb 2005.

Станишић, Гордана, „Један биографски поглед на дело Милана Кашанина“, *Зборник Народног музеја*, XVI/2, 7-11.

Stjuart, Džulijan, *Teorija kulturne promene*, BIGZ, Beograd 1981.

Stojanović, Ljiljana, *Jugoslovenski paviljon Pariz 1937*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987.

Stone, Marla Susan, *The Patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.

- Стојановић, Сретен, „Изложба савремене југословенске уметности у Риму“, *Уметнички преглед*, год. 1, број 1, октобар 1937.
- Subotić, Irina, Simeonović Ćelić, Ivana (ur.), *Stojan Ćelić*, Clio, Beograd 1995.
- Суботић, Ирина, „Милан Кашанин, европска уметност и часопис *Уметнички преглед*“, *Зборник Народног музеја*, XVI/2, 99-118.
- Susovski, Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.
- Sharp, Jasper (ed.), *Österreich und die Biennale Venedig 1895-2013*, Verl. Für moderne Kunst, Nürnberg 2013.
- Schneemann, Peter, „Die Biennale in Venedig: Nationale Präsentation und internationaler Anspruch“, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 4, 1996, 313-322.
- Schulmann, Didier (ed.), *La France à Venise*, AfAA, Paris 1990.
- Tartaglia, Marino, „Jugoslavia“, *Catalogo: XXVI Biennale di Venezia*, 2. ed., Alfieri, Venezia 1952.
- Teržan, Vesna (ed.), *Mnemosyne: the time of Ljubljana's Biennial*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana 2010.
- Tomasella, Giuliana, *Biennali di guerra: arte e propaganda negli anni del conflitto 1939-1944*, Poligrafo Edizione, Padova 2001.
- Trifunović, Lazar, *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951-1971*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Beograd 1971.
- Трифуновић, Лазар, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд 1973.
- Трифуновић, Лазар, *Сретен Стојановић*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1973.
- Trifunović, Lazar, *Enformel u Beogradu*, Umetnički Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd 1982.
- Fleck, Robert, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Philo Fine Arts, Hamburg 2012.
- Filipovic, Elena et al., *The Biennial Reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.
- Franco, Francesca, „The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale. An Experiment or Product of the Bourgeois Culture?“, *Relive. Media Art Histories*, ed. Sean Cubitt, Paul Thomas, The MIT Press, Cambridge 2013, 119-134.
- Holt, Elizabeth Basye Gilmore, *The Triumph of Art for the Public: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Decat House Press, Washington D.C. 1980.
- Horvat Pintarić, Vera, „XXXII Bijenale u Veneciji“, *Telegram*, 10. 7. 1964.
- Horvat Pintarić, Vera, „Dileme i promašaji. XXXIII. biennale u Veneciji“, *Telegram*, 8. 7. 1966.
- Horvat Pintarić, Vera, „Pol art u veneciji“, *Telgram*, 28. 6. 1968.

Horvat Pintarić, Vera (ur.), *Kritike i eseji 1952-2002*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2012.

Hossain, Annika, *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarks. Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Edition Imorde, Berlin 2015.

Цвјетићанин, Татјана (ур.). *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд 2009.

Clark, T. J., „On the Social History of Art“, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London 1973.

Чалић, Мари-Жанин, *Историја Југославије у 20. веку*, Клио, Београд 2013.

Челар-Марјановић, М., „Сумрак као привид“, *Политика експрес*, 22. 10. 1989.

Челебоновић, Алекса, „Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији“, *Борба*, 5. 10. 1952.

Čelebonović, Aleksa, „Jugoslavia“, *XXVIII Biennale di Venezia. Catalogo*, terza edizione, ed. Antonio Maraini et al., Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1956.

Čelebonović, Aleksa, *Apstraktni pejzaž: izložba slika*, Galerija Kulturnog centra Beograda, Beograd 1962.

Čelebonović, Aleksa, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Jugoslavija, Beograd 1965.

Челебоновић, Алекса, *Повест о визуелном*, прир. Ивана Симеонових-Ћелић, Слио, Београд 1998.

Чубрило, Јасмина, „Како међународне изложбе мисле“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 37, 2009, 297-325.

Чубрило, Јасмина, „Културна политика и изложбене политике: Октобарски салон“, *Kultura*, 144, 2014, 203-230.

Чупић, Симона, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.

Šegedin, Petar, *Padiglione della R.P.F. di Jugoslavia. XXV Biennale Venezia*, Tipografija, Zagreb 1950.

Šegedin, Petar, „O našoj kritici (Nacrt referata za II Kongres Saveza književnika Jugoslavije, Beograd, prosinac 1949.)“, *Republika*, 2-3/IV, 1950, 110-117.

Škrjanec, Breda, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana 1993.

West, Shearer, „National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale 1895-1914“, *Art History*, 18, 1995, 404-434.

Wood, Paul (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

–. *Седмдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920-1940*, Улус, Београд 1951.

–. *Oto Logo, Miroslav Šutej, Ivan Tabaković. Sezione Jugoslava. XXXIV Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Museo d'Arte Moderna, Belgrado 1968.

Попис илустрација (Т1-Т27)

Слика 1: Италијански министар културе Дино Алфијери, кнез-намесник Павле Карађорђевић и директор Бијенала у Венецији гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата на свечаном отварању изложбе *Италијански портрет кроз векове* у Музеју кнеза Павла у Београду 1938. године (извор: Татјана Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд 2009).

Слика 2: Италијански министар културе Дино Алфијери, кнез-намесник Павле Карађорђевић и директор Бијенала у Венецији гроф Ђузепе Волпи ди Мизурата на свечаном отварању изложбе *Италијански портрет кроз векове* у Музеју кнеза Павла у Београду 1938. године (извор: Татјана Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд 2009).

Слика 3: Југословенски павиљон на Бијеналу у Венецији, изглед фронталне фасаде, 1938. година (извор: Архив Народног музеја у Београду).

Слика 4: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXI Бијеналу у Венецији 1938. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 5: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXII Бијеналу у Венецији 1940. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 6: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXII Бијеналу у Венецији 1940. године (извор: Архив Народног музеја у Београду).

Слика 7: Део поставке изложбе испред фасаде Југословенског павиљона на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 8: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 9: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 10: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXV Бијеналу у Венецији 1950. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 11: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVI Бијеналу у Венецији 1952. године (извор: Želimir Koščević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 12: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVI Бијеналу у Венецији 1952. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 13: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 14: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 15: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVII Бијеналу у Венецији 1954. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 16: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).

Слика 17: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).

Слика 18: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).

Слика 19: Алекса Челебоновић, Ђовани Гронки (председник Италије) и Дарко Чернеј (амбасадор ФНРЈ у Риму) у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији 1956. године (извор: приватна документација Алексе Челебоновића).

Слика 20: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 21: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 22: Дарко Чернеј (амбасадор ФНРЈ у Риму), Ђовани Гронки (председник Италије), Алекса Челебоновић и Олга Јеврић у Југословенском павиљону на XXXIX Бијеналу у Венецији 1958. године (извор: Ješa Denegri, *Olga Jevrić*, Тору/Vojnoizdavački zavod, Beograd 2005).

Слика 23: Душан Цамоња у Југословенском павиљону на XXX Бијеналу у Венецији 1960. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 24: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 25: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Архив Бијенала у Венецији).

Слика 26: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i*

jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988., Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 27: Ото Лого, Слава и Иван Табаковић у Југословенском павиљону на XXXIV Бијеналу у Венецији 1968. године (извор: Лидија Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004).

Слика 28: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXV Бијеналу у Венецији 1970. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 29: Јагода Буић, Катарина Амброзић и Владимир Величковић у Југословенском павиљону на XXXV Бијеналу у Венецији 1970. године (извор: Zoran Kržišnik, *Jagoda Buić*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988).

Слика 30: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: приватна документација Владимира Величковића).

Слика 31: Поставка изложбе у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 32: Вјенцеслав Рихтер, Ирина Суботић, Душан Оташевић и Владимир Величковић у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: приватна документација Владимира Величковића).

Слика 33: Ђило Дорфлес и Вјенцеслав Рихтер у Југословенском павиљону на XXXVI Бијеналу у Венецији 1972. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 34: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).

Слика 35: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).

Слика 36: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).

Слика 37: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).

Слика 38: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Архив Музеја савремене умјетности у Загребу).

Слика 39: Нена Баљковић, Јулије Книфер и Маријан Сусовски у Југословенском павиљону на XXXVII Бијеналу у Венецији 1976. године (извор: Želimir Košćević,

Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988., Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 40: Поставка у Југословенском павиљону на XXXVIII Бијеналу у Венецији 1978. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 41: Поставка испред Југословенског павиљона на XXXVIII Бијеналу у Венецији 1978. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 42: Поставка у Југословенском павиљону на XXXIX Бијеналу у Венецији 1980. године (извор: Архив Модерне галерије у Љубљани).

Слика 43: Бора Иљовски и Јеша Денегри у Југословенском павиљону на XL Бијеналу у Венецији 1982. године (извор: Branislav Dimitrijević, *Ponovo i uvek. Bora Iljovski – slike i crteži 1967-2005*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2006).

Слика 44: Давор Матичевић, Нада Крижић, Ирина Суботић и Борис Бућан у Југословенском павиљону на XLI Бијеналу у Венецији 1984. године (извор: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Galerije grada Zagreba/Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1988).

Слика 45: Позивница за отварање изложбе у Југословенском павиљону на XLII Бијеналу у Венецији 1986. године (извор: приватна документација Ане Богдановић).

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ана М. Богдановић (Аранђеловац, 1984) је завршила основне студије историје уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду 2008. године, а мастер студије из историје уметности и визуелне културе на Хумболтовом Универзитету у Берлину 2011. године. Као сарадник у настави је ангажована у извођењу наставе на Семинару за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду од 2013. године, а као истраживач-сарадник ради на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја *Српска уметност 20. века: национално и Европа* од 2014. године. Њене области истраживања су: историја уметничких изложби, историја југословенског уметничког простора у 20. веку и транснационални аспекти модернизма.

Добитница је истраживачких и студијских стипендија: *Erasmus Mundus Action 2 Project Basileus V* програма академске размене (2014), Фондације Зоран Ђинђић (2014), ДААД стипендије за студије у Немачкој (2008), стипендије Фонда за младе таленте Републике Србије (2009), стипендије Фонда за научни и уметнички подмладак Републике Србије (2008), стипендије Града Београда (2007) и Републичке стипендије за студенте (2006). Добитница је награде за студента генерације Филозофског факултета Универзитета у Београду 2008. године.

Члан је уредништва научног часописа *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*. Редовно објављује прилоге у домаћим и међународним научним часописима и учествује на научним конференцијама у земљи и иностранству.

Изјава о истинитости
Изјава о ауторству
верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ана М. Богдановић

Број индекса 6i/12-5

Студијски програм Докторска студија

Наслов рада ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У ВЕНЕЦИЈИ

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У ВЕНЕЦИЈИ
(1938-1990)

- 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, 9.6.2017

ABzebe

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ана М. Богдановић

Број индекса 6i/12-5

Студијски програм Докторске студије историје уметности

Наслов рада ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У
ВЕНЕЦИЈИ (1938-1990)

Ментор проф. др Лидија Мереник

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, 9.6.2017.

Abjelare

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ИЗЛОЖБЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПАВИЉОНУ НА БИЈЕНАЛУ У ВЕНЕЦИЈИ
(1938-1990)

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, 9.6.2017.

А. Вујачић

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.