

СКУЛПТУРА У ЗБИРЦИ ГАЛЕРИЈЕ РАЈКА МАМУЗИЋА

Неоспорна је чињеница да скулптура као једна од грана ликовних уметности због својих специфичних тродимензионалних и тактилних вредности најинтезивније оставља утисак на чула посматрача и пружа најпотпунији визуелни и естетски доживљај. Различити токови скулпторских садржаја током прохујалих векова који су се одвијали углавном у светлу реалистичког погледа на свет, често оригиналног до генијалности, а још чешће епигонског које је замагљивало оригиналност, доживели су појавом скулптуре Огиста Родена и његових савременика крајем 19. и у првој половини 20. века ослобађање вајарства у смислу иноваторског и квалитативног третмана садржаја модерне скулптуре. Ехо тих нових схватања допирао је и до наших вајара како предратне тако и послератне генерације. Отуда постаје разумљива намера Рајка Мамузића, колекционара и дародавца да своју колекцију слика и цртежа обогати вредним вајарским делима талентованих стваралаца, односно генерацијских представника послератне српске скулптуре.

У првим деценијама 20. века академизам се споро повлачио, посебно у скулптури и жилаво се опирао авангардним тежњама идејних истраживања у модерној пластици, нпр. једног Бранкусија или Певзнера. У наредним деценијама до Другог светског рата однос према стваралаштву у скулптури постаје слободнији уступајући место пластичним формама, прво еклектичког сажимања, затим експресивног, интимно поетског и социјалног значења. Најзаслужнији представници узлета српске скулптуре су Тома Росандић, Сретен Стојановић, Петар Палавичини и Риста Стијовић. Ратни период остаје без скулптуре.

О стању уметничког стварања у периоду одмах после Другог светског рата најбоље говоре речи Петра Лубарде поводом Изложбе младих ликовних уметника Србије отворене 1951. године у павиљону на Малом Калемегдану у Београду. Поводом ње Петар Лубарда је написао: „Ова изложба, по мом личном мишљењу, разликује се

од многих УЛУС-ових изложби тиме што је лишена уобичајене суморности. Иначе ни на њој, као ни на УЛУС-овим изложбама, нема никаквих нарочитих нових тежњи у смислу идејно-ликовном, иако је овде уочљива већа брига за ликовни квалитет. Ако би наши млади уметници остали на уобичајеним позицијама 'слатко' и 'лепо' сликаног, не би дали допринос ни нашој ни општој ликовној култури и постали би кочница за њен даљи развој. Како настају нове ликовне идеје? Сазнавање нових животних садржина намеће и омогућава уметнику да нађе нове форме које су еквивалентне прогресивним општељудским тежњама“.¹ Ако се можда, на први поглед, ово мишљење угледног уметника, изнето поводом изложбе, може учинити сувише строгим, оно треба да се схвати, пре свега, као искрено и добронамерно скретање пажње на учмалост стваралачких идеја српске уметности у том периоду, чега се требало што пре ослободити. Тај догађај, у извесном смислу, означава прекретницу у развоју вајарске уметничке делатности. Наши вајари оковани идејном немаштовитошћу редукованог речника соцреалистичког скулпторског израза, свесни тога и у непрекидној тежњи за истраживањем, постају све боље информисани о различитим искуствима представника других генерација вајара у свету, при чему је велики значај и одјек имала изложба авангардног уметника Хенри Мура у Београду 1955. године.

У сагледавању нових кретања у уметности уметници заступљени у Галерији Рајка Мамузића – Никола Јанковић, Јован Солдатовић, Матија Вуковић, Александар Зарин, Ангелина Гаталица, Милица Рибникар, Владета Петрић, Зоран Петровић и Славољуб Богојевић – уз пуно уважавање својих учитеља Сретена Стојановића, Илије Коларевића, Томе Росандића и Лојзе Долинара, прихватају њихову вештину вајања, али концепт уметности замењују новим модернијим изразима. У рашчишћавању личних дилема у схватању уметности дефинитивно ће наћи подршку у изложби



Јован Сођановић: Суђаје, 1970.
бронза, 100x46x20

Хенри Мура. Слободно се може рећи да је генерација вајара после 1950. године изнела борбу за слободу уметничког стварања. Тражење нових аутентичних израза одвешће их у савремене токове светске скулптуре и у свет новог сензибилитета. Започиње време судара различитих поимања ликовности уопште, а скулптуре посебно. Многи уметници, међу њима и аутори чија се дела налазе у Поклон збирци, обраћају се специфичним концептима пластичног израза изграђујући слободније сопствени израз у складу са снагом свог талента и естетског осећања. Артикулација уметничких идеја ових уметника одвијаће се убудуће, више или мање успешно, у смислу прихватања и пуног разумевања савремених вајарских тенденција у свету.

О том времену је Лазар Трифуновић записао: „Из историјског развоја српске скулптуре до почетка шесте деценије када почиње њен препород дошли су антропоморфизам као предмет пластике, интимизам као карактеристика њеног израза,

конзервативност као естетско опредељење и дубока инертност према простору и структури материјала“.² Појава слободне форме почетком шесте деценије, кроз коју су транспоновани антропоморфни облици, удаљава скулптуру од обичне перцепције света објективног постојања и доводи је до уметничке визије кроз коју се јасно осећа уметнички став, богатство мисли и креативна моћ.

Већи број заступљених аутора у Збирци се могу сврстати у групу уметника који су остали верни природним облицима и реалистичком концепту усвајајући примамљиве стилизације и сводећи облике. „Готово традиционалан коцепт“³ Николе Јанковића сигурно га сврстава у ову групу вајара. Неповодљив за актуелним трендовима 50-тих и 60-тих година људску фигуру третира реалистички, а од модернизма узима слободну моделацију површина и редукцију форме. Омиљена дисциплина Јанковића, портрет, почетком педесетих одише стилизацијом која указује на нови однос према пластичној обради, сводећи форму на једноставне, али карактеристичне облике без инсистирања на детаљима (*Портрети балерине*, 1957; *Аутипортрети*, 1960; Сава Шумановић, 1960; *Нандор Глид*, 1962; *Воја Чолановић*, 1964–65), али са јасно наглашеним индивидуалним психолошко-карактерним својствима. Као идеал савршено обликоване форме, женски акт заокупља пажњу овог вајара било у виду торза или целе фигуре (*Торзо*, 1960, *Куљачица*, 1965). По Лазару Трифуновићу Никола Јанковић је најчистији представник неотрадиционализма „у чијем делу све одлике овог схватања долазе до пуног изражаја“.⁴

Традиционалан концепт скулптуре прихватиле су и Ангелина Гаталица и Милица Рибникар. Две жене – вајарке, откривају кроз своје радове два слична уметничка сензибилитета. Обе обликујући емотивно у затвореној реалистичкој форми и класичног израза одају јаке уметничке личности, али истовремено и поетичне. Развојни пут Гаталице кретао се од сасвим реалистички конципираних фигура (*Женска фигура* – седећи акт, 1957; *Војвода Мишић* – скица за споменик, 1978; *Војвода Мишић*, 1978), до пуније стилизације (*Св. Сава*). Скулптуре су мањих димензија, а једноставност и линије архајске уметности, те строгост у обликовању форме доприноси утиску монументалности.

Иако су у почетку фигуре реалистичне (*Женска фигура са оџрлицом*, 1952) наговештавају Милицу Рибникар као вајара лирских форми, чија ће се поетичност одразити и при избору мотива и садржине и при приступу материјалу и његовој обради. Портрети (*Женски портрети*, 1952; *Портрети*, 1995) осенчени благом сенком стилизације, са наглашеним детаљима лика – крупне очи или дуги врат – врло изражајни и карактерни, са пуно смисла за хармонију облика и дискретно наглашеног израза, зраче сетном лириком. Извијене форме женских тела, чулне, меких и заобљених, сведених линија, одишу прецизношћу (*Седећа фигура*, 1985, *Фигурина*, 1995). Једноставност и непосредност уметничког израза потчињена је једној изразито женској осећајности и суптилности.

„Пошавши од традиционалне скулпторске врсте – портрета – Зарин је у њој остварио сигуран и доследан пут, дајући на махове, према потреби, места различитим акцентима идеализма и нежности“.⁵ Као присталица чисте, сведене форме и моделаације, ослобађа се утицаја свог учитеља Сретена Стојановића, а нарочито после изложбе Хенри Мура продубљује и учвршћује своја уверења. Према личним склоностима и властитом сензибилитету опредељује се за стилизовану и редуковану форму. На самом почетку обрађује портрете реалистички, чак са акцентима идеализма, да би већ почетком 50-тих година природни облици транспоновани једним унутрашњим доживљајем били редуковани на једноставније форме. Портрети са унутрашњом снагом личности нашли су израза у снажној моделаацији, пуним затвореним волуменима са сугестивно назначеним физиономским детаљима (*Аутипортрети*, 1952). Истовремено Зарин тражи нове изразе у распореду волумена и маса идући ка геометријској стилизацији (*Раи–умирући*, 1959). Масу тела је кубистички рашчланио, а структуру облика и њихову организацију засновао на принципима контраста. У седмој деценији Зарин се потпуно одваја од антропоморфизма и на „Летећим објектима–птицама“ фигуративне облике потпуно претвара у асоцијативне садржаје, а волумен у геометријски дефинисане форме (*Летеће објекти–птица*, 1962). Кроз циклус „Руке“ наглашену геометријацију облика супротставља маси и контрастима светло–тамно (*Руке–сигнал за космос*, 1966; *Знак дело, бр. 19*, 1969).



Никола Јанковић Кока: *Портрети балерине*, 1957. бронза, 41x41x27

Кругу фигуративног, антропоморфног експресионизма⁶ или егзистенцијалном експресионизму⁷ припадају Јован Солдатовић, Матија Вуковић и Владета Петрић. Осећање очаја, разочарање, страх од новог рата и атомских експеримената великих сила захватили су један број уметника педесетих година. На различите начине испољавају немир, атмосферу страдања и неизвесност у будућности, али су им заједнички напори да „се уметнички доживљаји рата оплемене новом формом и прожму идејама егзистенцијализма.“ То су успевали издуженим облицима, отвореним површинама, динамичним распоредом маса и драматичном игром површина.

Скулптура Јована Солдатовића показује изразиту индивидуалност, познавање технологије и успешно решавање пластичних проблема. У обради форме скулптуре одступа од класичне, отвара површину и претвара је у искидану и прозрачну, чиме ствара могућност за светлосне ефекте, помоћу којих подједнако подвлачи и драматично и лирско. Растерећује језгро масе доприносећи тако разиграној конструкцији, а простор постаје саставни део скулптуре. На издуженим и крхким фигурама активно се прожимају и узајамно повезују волумен и простор, њихови покрети манифестују грч и безнађе (*Седећи с њајацем*, 1953).

И док љубавни парови, чији загрљаји у мањим форматима делују „као лирске синтезе усхићеног расположења“, у великом добијају декоративно дејство (*Двоје*, 1964), а Суђајама је остављено да „пресуде о свачијој судбини.“ На портретима (*Рајко Мамузић*, 1965; *Мирослав Антић*; *Милош Црњански*) је експресионистичким обликовањем форме изражена унутрашња снага портретисаних личности са сугестивно наглашеним физиономским детаљима. Солдатовић је остао доследан фигуративној и анималној скулптури поетског и лирског израза, настојећи да своју уметност хуманистичким порукама утка у позитивне видове живота и „да Суђаје убудуће додељују миран сан, срећан и хуман живот свој деци света.“

По мишљењу Лазара Трифуновића „Матијина скулптура има аутобиографски карактер. Готово свако дело носи по једну аутентичну емоцију, сећање на доживљај, сажимање виђеног, али више од свега у њима су приказани уметнички снови, мучења, обрачуни са собом. Треба сасвим мало познавати Матију и погледати у његов живот, па ће постати јасно колико је ова скулптура гола истина, колико је она искрена слика човека који није имао ни детињство ни младост и коме су измакле готово све животне радости. И као што сваки човек носи по неку сенку која је присутна у сваком његовом поступку, носи је и Матија: то је рат и пустош који је изазвао у људским душама.“⁸ Кроз деформације које постају његов вајарски рукопис Матија Вуковић исказује емоције и суштину своје идеје, свдећи форму на експресију. Вајајући облике животиња као да је сублимирао сва своја вајарска искуства и вештину (*Коњаник*, 1962). Из извијених, немирних облика избија снажан набој динамичне композиције и драматичан сукоб основних маса. Често своди облике, тело и удове на функцију покрета доводећи тако до пренапрегнутости облика који подсећају на барок или вајарство које делује више експресијом него облицима.

Обликујући портрете Владета Петрић их представља аналитички у широким плановима, са чистом и одређеном формом, снажном моделацијом у изразу и убедљивом дефиницијом карактера (*Портрет М.*, 1962). Динамички распоред маса и драматична игра облика људске фигуре наглашавају јак унутрашњи експресионистички немир. Витке форме, без великих и тешких маса имају у себи пуно елеганције, али и монументалности (*Зверокрадица*, 1965).

У асоцијативној скулптури⁹ или скулптури слободног облика Зоран Петровић је нашао аутентичан израз, којим ће заузети авангардно место у савременој српској уметности. Једна „случајна“ посета ливници Зорана Петровића ће приближити суштини постојања, сукобећи се са „производима људског ума, оруђима створеним да се претворе у оружја освајања природе, створеним да служе човеку и да му својом техничком свршеношћу ослободе време које би посветио хуманизацији свог бића.“¹⁰ Налазећи инспирацију у одбаченом кршћу поломљених машина, деформисаних и нагрижених рђом и металним предметима, техником варења ствара асоцијативну скулптуру наративног садржаја изражавајући тако свој сталан страх од бића–машине и новог убојитог оруђа (*Сиреман за напад*, 1970; *Брзо убојио оружје*, 1972–91; *Мали њргови агресор*, 1991). Његова скулптура као нека органска творевина и данас делује опомињуће у свету где се поставља питање човековог опстанка уопште.

Као што је Славољуб Богојевић истраживао у области сликарства свдећи реалност на два елемента композиције, линију и круг, „схваћене као координате стила у којима се креће ликовна мисао и сунце“¹¹, тако је бавећи се скулптуром такође експериментисао. Комбиновањем материјала дрво–метал, алуминијум, гипс, бакар, ствара „некласичне“ композиције, односно више конструкције или рељефе наративног садржаја (*Сова*, 1967; *Сањар*, 1965; *Сова II*, 1967; *Удовица*, 1961; *Рајник*, 1961; *Вешала*, 1961; *Проклећа Јерина*, 1961; *Рајник–фашиста*, 1961; *Вићез*, 1961; *Санчо Панса*, 1961; *Фашиста II*, 1961; *Вићез*, 1961; *Ратник*, 1961; *Рајник II*, 1961; *Рајник III*, 1961; *Рајник IV*, 1961; *Дон Кихот*, 1961; *Сјоменик камену*, 1961; *Ојсервајорија*, 1970; *Конструкција*), а објашњавајући свој рад ван сфере сликарства рекао је: „Створио сам свој свет скулптура. Створио сам га у свим видовима живота, у личностима које сам подражавао. Има места где сам Санчо Панса, као што има места где сам Дон Кихот од Манче. Сада те скулптуре, које сам осетио у дивљем кестену и на којима сам тајно радио четири године, сликам.“¹²



У разним струјањима у нашој савременој скулптури видан је напор вајара да дођу до сопственог израза. Усвајајући нов сензибилитет откривају и поштују нове законитости пластичног израза. Оно што је заједничко овим уметницима садржано је у мотивским сродностима, али и приметном и код сваког појединачно сигурном стремљењу ка свом аутентичном изразу. Њихово стваралаштво показује доследан и динамичан развој у коме се одређене идеје продубљују и отварају према непознатим и неистраженим проблемима. Иако су сви добили класично образовање, у духу савремених кретања тражили су нове изразе, свој стил и рукопис у складу са властитим сензибилитетом, што их чини различитим и свим супротним индивидуалностима.

И поред ослањања на традиционалне вредности, у већој или мањој мери, релативно мали фонд од 61 вајарског дела обухвата неколико развојних фаза кроз које пролази савремена српска

скулптура. Иако разноврсност дела која чине галеријски фонд, осим генерацијске припадности „послератној генерацији уметника“, не указује да је колекција прикупљена по методу јасног и осмишљеног ликовно естетског концепта, већ више према личним могућностима, односу према уметничком делу и у складу са омеђеним друштвено-политичким условима тог времена. Ова дела послератног модернизма и видљивог отклона од естетике соцреалистичке визије света значе веома вредан и уметнички значајан сегмент целе ликовне збирке. Отуда, с правом може да стоји тврдња да фонд чини део српске скулптуре вреднован у њеном развојном иноваторском духу и осавремењеном значењу. Вајарска дела Поклон збирке постала су тако нераздвојни део модерне српске скулптуре која у својим истраживањима савремене пластичне проблематике носи, у великој мери, интернационално обележје поставши на тај начин и респективан део светске уметничке баштине.

НАПОМЕНЕ

¹ Петар Лубарда, *Поводом изложбе младих уметника Србије. Један поглед на проблем младих*. Ликовна уметност, Књижевне новине, бр. 43, Београд 1951.

² Лазар Трифуновић, *Пушеви и раскрића српске скулптуре*. Студије, Огледи, Критике, Београд 1990, 172.

³ Миодраг Б. Протић, *Скулптура XX века*, У: Уметност на тлу Југославије, Београд 1982, 101.

⁴ Лазар Трифуновић, нав. дело, 174.

⁵ Павле Васић, *Скулптура Александра Зарина*, Уметнички живот, Београд 1985, 252.

⁶ Миодраг Б. Протић, нав. дело, 101.

⁷ Лазар Трифуновић, нав. дело, 174.

⁸ Лазар Трифуновић, *Скулптура као биографија. Стваралаштво Матије Вуковића*. Студије, Огледи, Критике, Београд 1990, 193–194.

⁹ Лазар Трифуновић, *Пушеви и раскрића српске скулптуре*, 178.

¹⁰ Мирјана Мареш, *Зоран Петровић*, каталог, Вршац 1966, 1.

¹¹ Катарина Амброзић, *Славољуб Богојевић*, каталог, Београд 1965, 3.

¹² Слободан Марковић, *Бело астијалско вино*, Борба, 26. 05. 1974, Београд.

Nada Stanić

SCULPTURE IN THE COLLECTION OF RAJKO MAMUZIĆ GALLERY

In the first decades of the twentieth century, the phenomenon of academism has been withdrawn very slowly, especially in the sculpture and there was that stubborn resistance to avant-garde strivings of the exploring in modern plastics. In the following decades until the Second World War, the relation towards the creation in the sculpture becomes more liberating, giving up space to plastic forms, to the first eclectic contractions, then to expressive, intimately poetic and social meaning. The echo of these new conceiving came to our sculptors, both those of pre-war and post-war generation. That is how the intention of Rajko Mamuzić, the collector and donor, to enhance his collection of paintings and drawings by valuable sculptures of talented creators, becomes understandable. Those were generation representatives of post-war Serbian sculpture.

In realizing the new movements in art, the artists represented in the Gallery of Rajko Mamuzić – Nikola Janković, Jovan Soldatović, Matija Vuković, Aleksandar Zarin, Angelina Gatalica, Milica Ribnikar, Vladeta Petrić, Zoran Petrovic and Slavoljub Bogojević – fully respecting their teachers Sreten Stojanović, Ilija Kolarević, Toma Rosandić and Lojza Dolinar and accepting their sculpture skills, but changing the concept of art by new, more modern expressions, starting from the traditional concept with powerful stilisation of form, using antropo morphous expressionism and reaching the associative sculpture.

Searching for new authentic expressions, they will be taken to modern trends of the world sculpture and into the world of new sensibility. Numerous artists, among them those whose pieces of art are in the Gift Collection, are addressing the spectators, by using specific concepts of plastic expression, building up, in more liberating form their own expression, in accordance with the power of their talent and esthetic feeling. The articulation of the artistic ideas of these artists will happen in the future, more or less successfully, in the sense of accepting and fully understanding modern sculpture tendencies in the world.

Through adopting new sensibility, new legalities of plastic expression. are revealed and respected. The common thing for all these artists is contained in motif similarities, but also noticeable with each of them is firm aspiration towards their own characteristic expression. Their creative work shows persistent and dynamic development in which certain ideas are being deepened and opened towards unknown and unexplored problems. From there, we can claim rightly, that in the fund there is the part of Serbian culture evaluated in its developing, innovative spirit and modernized meaning. The sculptures of Gift Collection became so inseparable part of modern Serbian sculpture which in its exploring of modern plastic problems has, in great sense, international characteristic, becoming, that way, part of respective world artistic heritage.