

3. ПРОБЛЕМ БОЈЕ У СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ УМЕТНОСТИ

- Главина српске уметности четврте деценије 20. века имала је посве другачије идеале и циљеве у односу на авангардне покрете претходне декаде.
- Почетком тридесетих година већина српских сликара враћа се из Париза и наставља да ствара у домовини. Услед стабилизације друштвено-економских прилика у земљи, њихов социјално-материјални положај постао је знатно бољи. Они су јавне личности и угледни чланови заједнице, који својим поетикама желе да обезбеде превласт на институционалној мапи значења. Прилагођавајући властити израз естетским очекивањима и укусу грађанског слоја у успону којем су и сами припадали, српски сликари тежиште својих преокупација усмеравају на истраживања **боје и колористичких хармонија**, реafirмацију **естетских вредности слике** и арикулацију **субјективне визије** света.
- Иако већина ликовних критичара активних у претходној деценији, као што су: Растко Петровић, Тодор Манојловић, Бранко Поповић, Михаило Петров, Милан Кашанин, Драган Алексић и други, настављају своју критичарску активност током тридесетих година, долази до промене у методолошком приступу уметности. Док је у претходном периоду писала авангардне манифесте, прогласе, теоријске расправе о аутономним законима уметничког дела, **ликовна критика четврте деценије углавном је заинтересована за личност уметника и чисто естетске аспекте** уметности. Примарни циљ јој је био да образложи и промовише естетске **идеале грађанске уметности**. Истовремено, велики број угледних писаца, као што су: Исидора Секулић, Милош Црњански, Иво Андрић, Вељко Петровић, Станислав Винавер, као и уметници попут Мила Милуновића, Павла Васића и Предрага Пеђе Милосављевића, пишу есејистичке критичке приказе текућих изложби и уметничких збивања у Србији.
- Подизање Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“ на Калемегдану (1928), првог објекта за **изложбене активности** у Београду, омогућило је организовање већег броја домаћих изложби и великих међународних смотри у југословенској престоници, као и знатно већи **откуп уметничких дела** за државне институције и музеје.

Афирмација боје и начини њене артикулације

- Појави и аутономном статусу боје у српском сликарству четврте декаде претходио је њен усамљени продор у сликама Надежде Петровић.
- „Нови реализам“ треће деценије довео је до монохромije и поништио форму и материју предмета, а интелектуална конструкција уметничке визије потиснула је емоционални доживљај и поетску атмосферу слике, што је изазвало реакцију на авангардне експерименте.
- Почетком четврте деценије прво је одбачена митолошка тема, а потом стилизација форме и моделаација облика светло-тамним контрастима.
- Нов начин сликања померио је тежиште на проблем **боје**, њене **материје** и улоге у слици.
- У делима српских уметника четврте деценије боја је артикулисана је на три начина:
 1. као носећи елемент у модификацији тонског у колористички идиом;
 2. као аутономни ликовни елемент и носилац емоционалног набоја и значења слике;
 3. као акценат у валерској организацији слике и носилац стишане, поетске атмосфере призора.

Прелазни период (1926–1930)

- У прелазном периоду између 1926. и 1930. године, током постепеног ослобађања од геометрије и тонског моделовања који је водио ка артикулацији колористичког исказа, настало је неколико капиталних дела српског сликарства.
- Одликује их:
 - топла атмосфера,
 - слободнији сликарски поступак,
 - колористички акценти,
 - треперења светлости,
 - благе деформације форме,
 - динамичнија композициона решења,
 - богатство материје,
 - гушћа фактура,односно хармонија свих ликовних елемената.

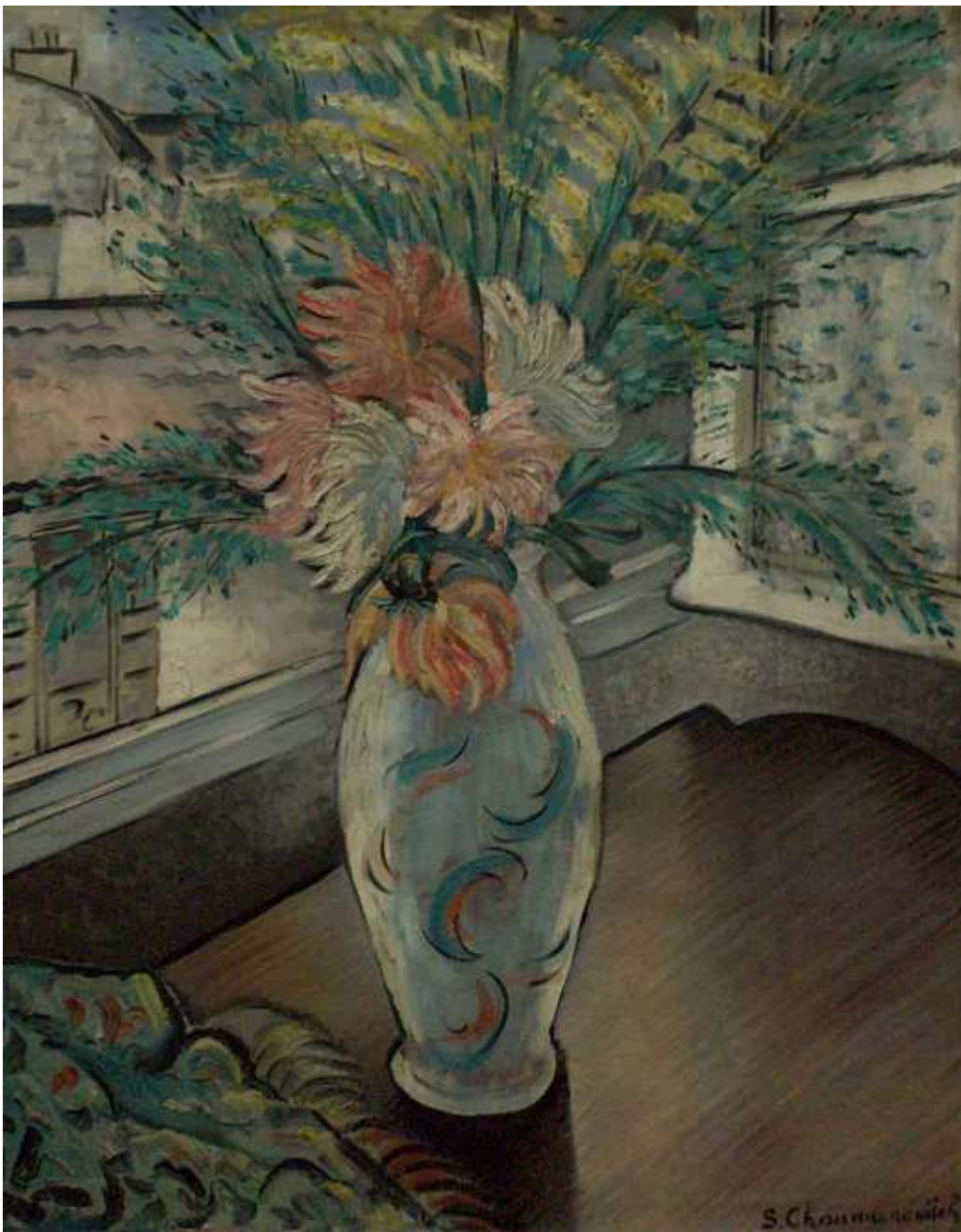


То су пре свега монументални **Бијелићеви** актови *Нага жена са црвеном капом* и *Купачица* (1929), настали након његовог боравка у Паризу.

У њима је однос светлости и сенке испуњен богатим валерским прелазима, а веза између широких бојених површина успостављена помоћу слободне линије. Хармонизација свих ликовних елемената допринела је топлијој атмосфери ових слика постигнутој пластично моделованим формама женског тела помоћу густих слојева боје и изражене фактуре.

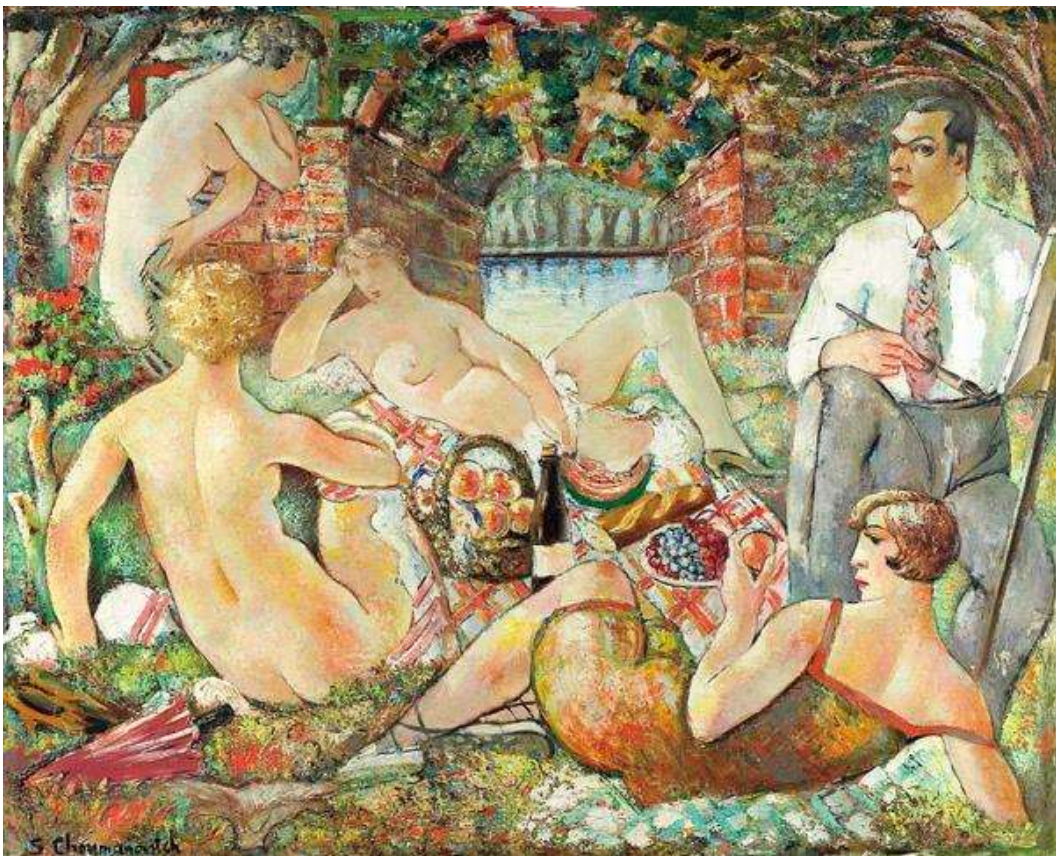
Даљи пут Бијелићевог развоја текао је ка осамостаљењу боје.





Током 1925/26. боравећи у Паризу, Шиду и Београду, **Шумановић** се ослободио Лотовог утицаја и артикулисао посве другачији сликарски идиом.

Подразумевало је то не само нову поставу светла и другачије колористичке односе, већ и нов начин слагања и диференцирања боја. Бојене површине су омеђене контуром, која је одвојила планове, артикулисала композициону схему слике, дефинисала простор и смањила интензитет боје. Те промене видљиве су на слици **Бела ваза** (1926).



Пастелни колорит доминира на Шумановићевој монументалној композицији **Доручак на трави** (1927) парафрази истоименог Манеовог дела, док слика **Пијана лађа** (1927), по својој експресивној чулности, интензивном колориту и динамичној композицији и изведби, представља уникум у опусу овог уметника.



Потом су настале Шумановићеве слике **Женски акт** (1927) и **Црвени ћилим** (1929), у којима је композиција прегледна, односи уравнотежени, а материја боје изражена и јасна.

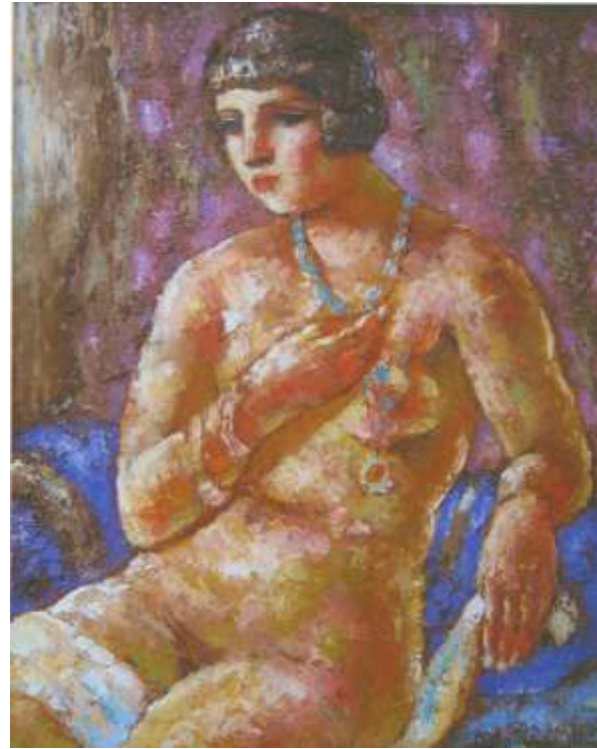
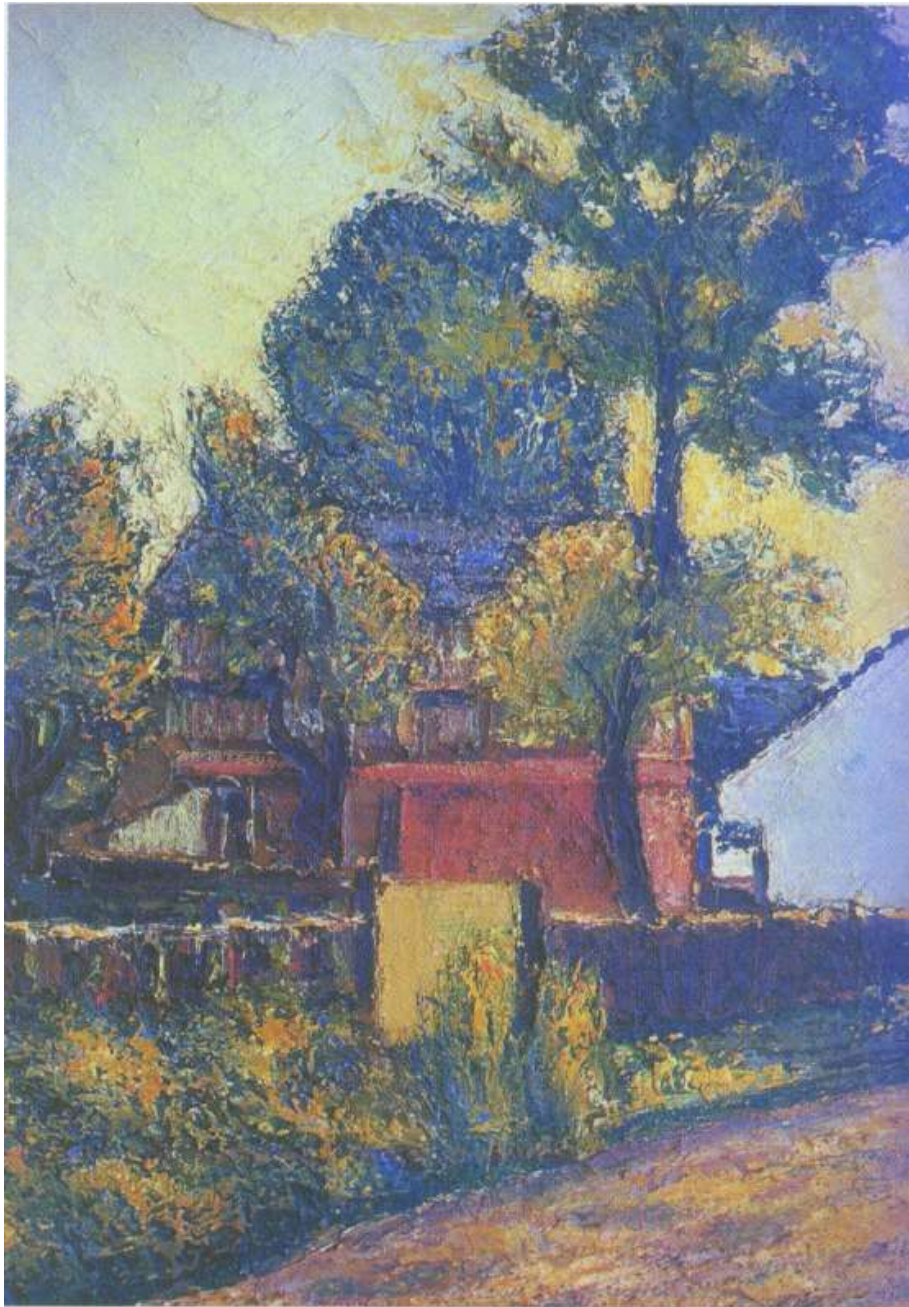
Особине сликарства „прелазног периода“ евидентне су и у **Милуновићевом** сликарству париског периода, када овај уметник расветљава колорит и истиче фактуру слике. Његова дела настала у том периоду одликује пригушени црвени тон античких фресака и класицистички композициони поредак, као што то показује поетична и смирена атмосфера слике **Була** (1932). Упркос томе, Милуновић се није одрекао валерског моделовања и конзистентне форме.



Са овим делом и претходно поменутих сликама почела је нова епоха у српском сликарству четврте деценије, у којој су се искристалисала два доминантна тока: **колоризам** и **интимизам** са снажним упориштем у француским узорима.

Колоризам

- Струја **колоризма** у српском сликарству развија се под утицајем експресивног дела постимпресиониста Винсента ван Гога и Пола Гогена, фовисте Анри Матиса, као и Жоржа Руоа, Марка Шагала и других уметника сличног усмерења у Паризу.
- Њени експоненти су сликари различитог профила, почев од Петра Добровића, преко Саве Шумановића, Јована Бијелића и Милана Коњовића, до Миленка Шербана и многих других.
- Међутим, боја у сликама ових уметника ретко кад је достигала експресивну снагу и фовистичку убојитост као код поменутих иностраних аутора.
- Ипак, колористичке оркестрације биле су праћене интензивним осветљењем, деформацијама форме и њеним дефинисањем помоћу грубе контуре, те композиционим решењима сведеним на две димензије.



У серији **шидских пејзажа** и **седећих актова** насталих непосредно после повратка из Париза 1930, тзв. „зверским сликама“ (1930–1932) **Шумановићева** боја је под утицајем знатне количине светлости изгубила на интензитету, али је њена фактура добила рељефну структуру.

У том периоду Шумановић артикулише специфичан изражајни идиом, назван „како знам и умет“, будући да је сам припремао бојене пигменте и наносио их у густим слојевима, шпахтлом на површину платна и разбијао светлосним рефлексима.



Посве другачије су изведени Шумановићеви истовремени пејзажи **Мост на Шидини у снегу** (1933), **Пролеће у шидским баштама** (1934), мртва природа **Лубеница** (1938) које, осим јасне осветљености, одликују смиреније колористичке хармоније, глатка фактура и широке бојене површине. Улога линије овде је да очува конзистентност форме и диференцира просторне планове.



Шумановићеви циклуси фигуралних композиција **Шидијанке** (1936) и **Берачице** (1942) имају сличне формалне одлике као и претходно поменуте слике, али је делима ових циклуса својствена и репетиција композиционих решења, проистекла из ослањања на исте моделе који су позирали сликару.



Током тридесетих година, **Бијелићев** атеље у Београду постаје стециште уметничке боемије, а његово дело достиже зенит, особени израз у којем је боја постала водећи елемент. Сlike ***Девојка у црвеном*** и ***Мртва природа са папагајем*** настале 1931/32, светлих су и јасних боја, иако је њихова валерска вредност задржана. Линија диференцира форме и дефинише облик, а комбинована са валером, одређује ритам и експресију композиције. Сlike су необично светле, на њима доминира блистава и лазурна боја. Она је нанесена кратким потезима различитог смера и, као бојени цртеж, тежи површинском ширењу. Ова дела представљају климакс Бијелићеве светле и колористичке фазе. Најближе аналогije могу им се наћи француском фовизму, али не по карактеру боје него по односу према предметном мотиву.





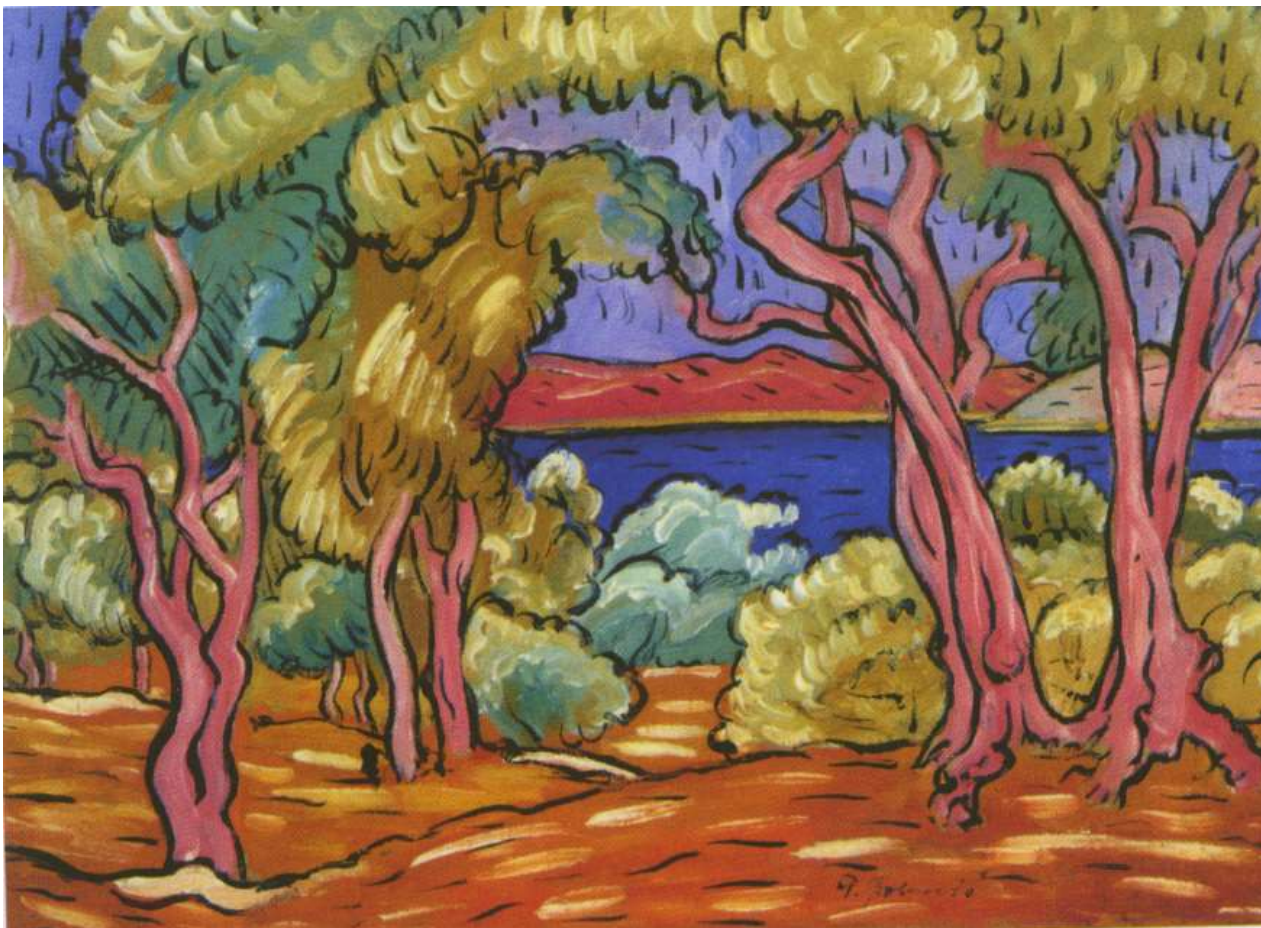
Насупрот претходним сликама, Бијелићеве пејзаже **Приморски предео** (1932) и **Мотив из Босне** (1937), одликује експресиван израз, снажније деформације облика и узнемирујућа, драматична атмосфера. Занемаривање природне форме и свођење слике на збир колористичких површина имало је за циљ да истакне боју. Колорит је сведен на црвену, плаву и зелену, којима црна даје дубину, експресионистичко обележје и драматичан звук. Тај слободан однос према предметном мотиву и свођење форме на знак омогућили су Бијелићу да артикулише нов тип пејзажа-симбола романтичарског призвука и снажног психолошког дејства. То су забити и иреални предели са тамним, оловним облацима и разбацаним кућама. Сликани по сећању, у београдском атељеу, они су израз Бијелићеве носталгије за завичајем.



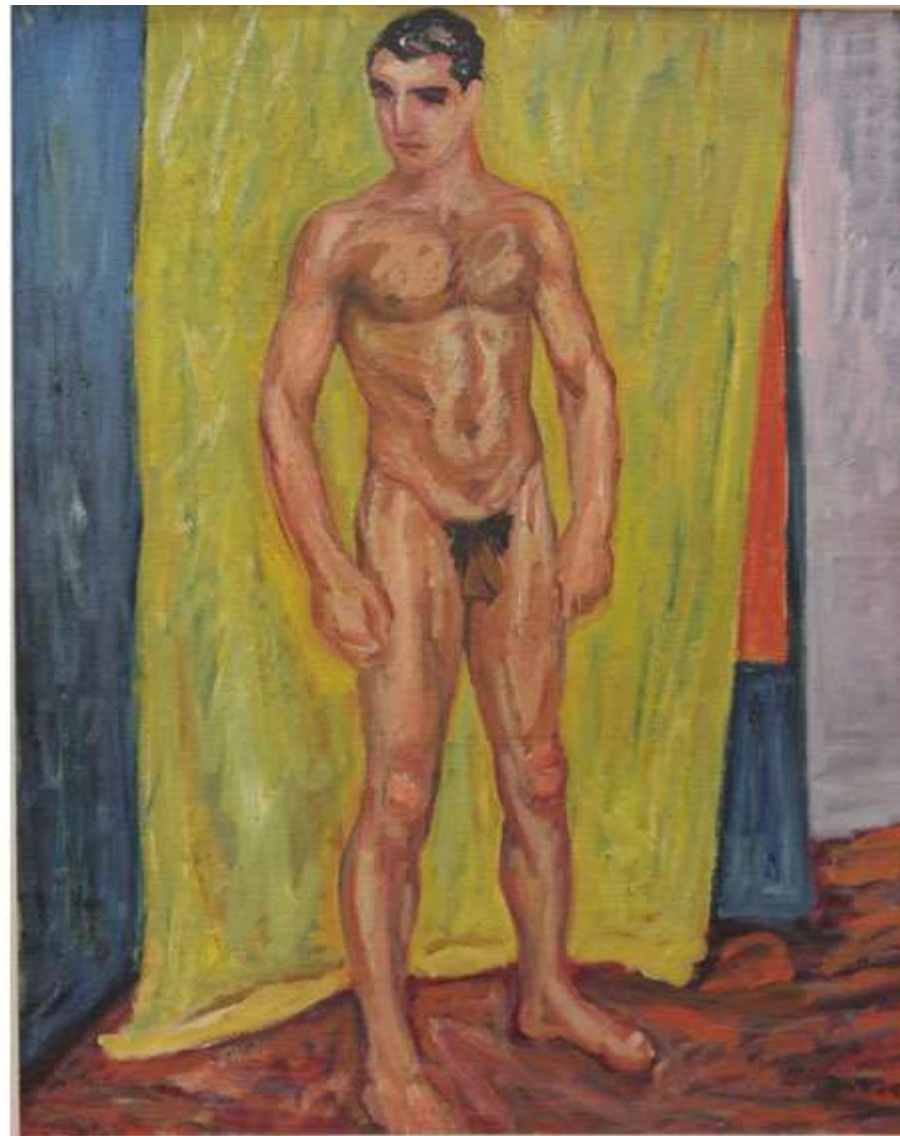
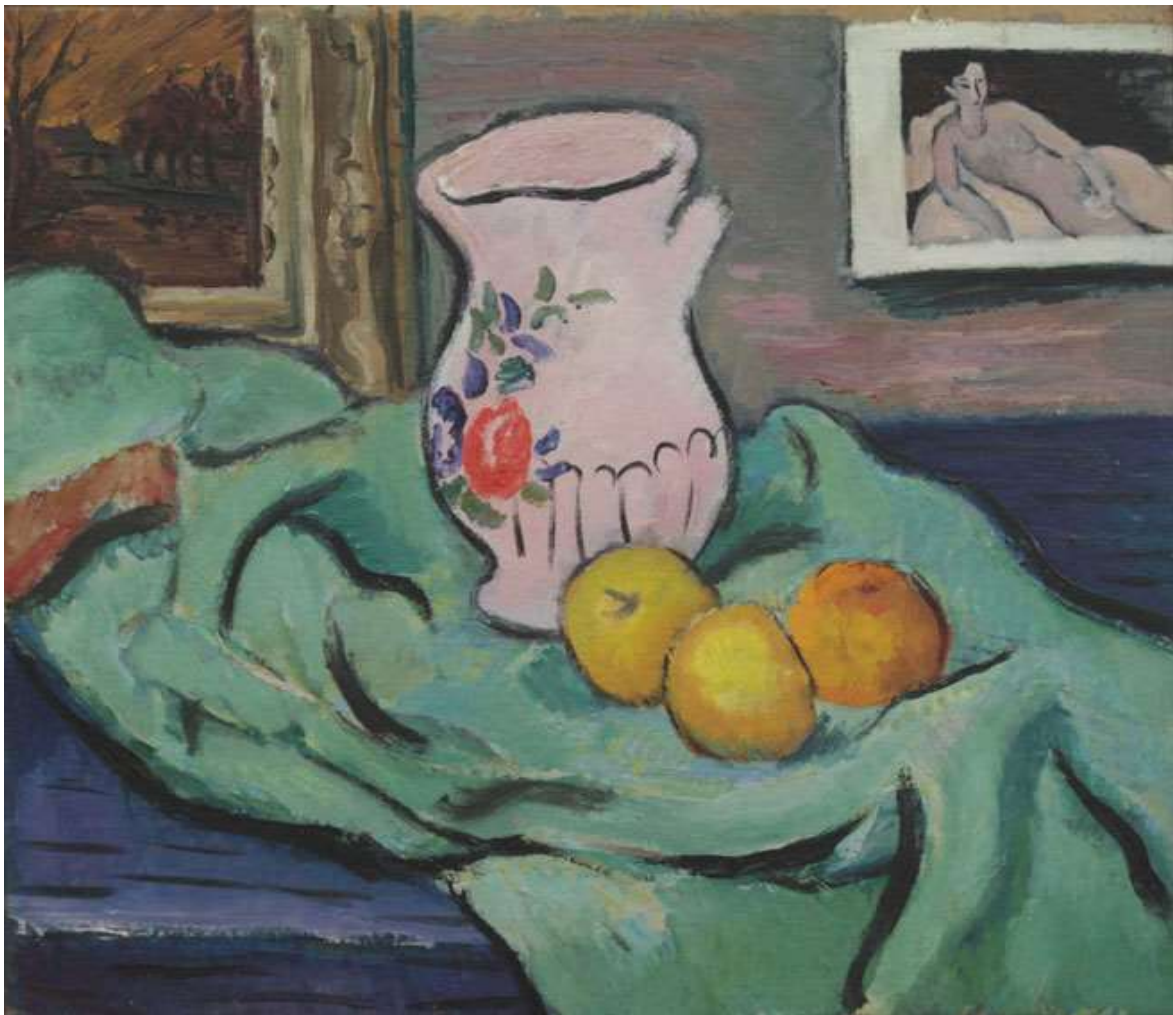
У Бијелићевој слици
Човек са жутим шалом
(1937), спојени су светло
и боја, потез и фактура,
психолошка драма и
хумани садржај.

Добровићево сликарство после 1927. и боравка у Далмацији и Паризу, где је видео Ван Гогова и Матисова дела, добија експресиван израз и фовистички снажан колорит. Од тог времена третман боје у његовим сликама креће се од густе пасте до лаких и прозрачних лазура чисте боје, између фовистичке бучности и лирске поезије. Сводећи облике на колористичке масе, волумен, Добровић их дефинише архитектонски чврсто, помоћу контуре. Овакав сликарски поступак и метод рада спроведен је у низу слика приморских пејзажа, као што је **Велики маслињак** (1928),





као и делима **Маслине III** (1928) и **Јужна вегетација** (1929), у којима је контура ваногоовски експресивна, а самосталност боје најизразитија, готово плакатског карактера.



Исти однос боје и контуре елабориран је у Добровићевој **Мртвој природи са сликом Модиглианија** (1930) и **Мушком стојећем акту** (1934), у којима је композиција сведена на колористички однос форме и позадине. Форма је сведена на две димензије, а самим тим укинута су и класична средства у развијању дубине простора.



Колористички снажни и лишени детаља, Добровићеви портрети нису студије карактера, али лапидарно наговештавају психолошки профил модела. Томе у прилог говоре: **Аутопортрет** (1932), **Олга Добровић** и **Ана Терзибашић** (1938). После ових слика, у Добровићевом сликарству ватромет боја се стишао, контура је нестала, густа паста се изгубила, потез је постао лак и прозрачан, а атмосфера поетична.



Сликарство **Игњата Јоба** током четврте деценије има снажан колористички звук, изражен експресионистички карактер и примитивистички израз. Томе у прилог говоре дела интензивног и блиставог колорита настала током његовог боравка у Далмацији, као што су ***Копачи*** (1932) и ***У крчми*** (1933).



У сликама **Лиза Крижанић** (1931), **Лумбарда** (1933) и **Двориште** (1934), Јоб је исказао свој субјективни, узбудљив доживљај живота и природе. Предметни мотив је у овим делима прведен у симбол, колористичку масу која учествује у артикулацији композиције, док је боја постала носилац експресивног набоја, психолошког значења и смисла слике. Експресивност ових слика није проистицала из приказаног мотива, него из напетости Јобовог унутрашњег доживљаја призора. Суштину његовог сликарства четврте деценије представљала је идентификација човека и природе.

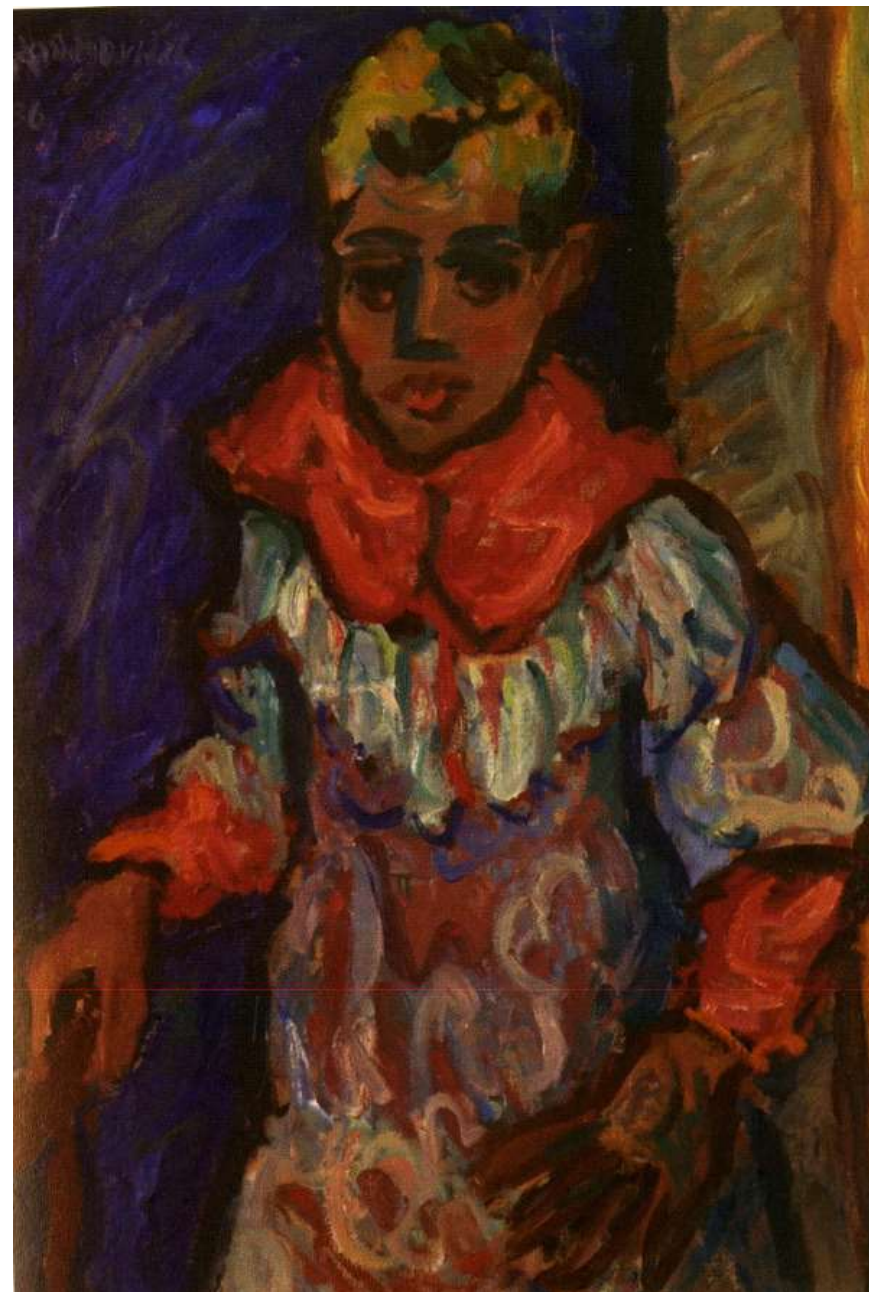


Коњовићево париско сликарство истог периода је светло и колористички разуђено, док руоовска контура и неутрални тонови имају двоструку функцију: регулациону у односу на форму и простор, а динамичку у односу на композицију. Његова дела одликују непосредност у приступу теми, слобода у интерпретацији, изражена фактура, експресивни потези и снажно емоционално дејство бојене материје. Парадигматична дела ове „плаве фазе“ су **Мој атеље** и **Касис** (1930).



Коњовићева „црвена фаза“ почиње од 1933. његовим повратком у Сомбор, а обележиле су је слике **Жито** (1936) и **Жетва** (1938). Са овим делима пејзаж постаје доминантан мотив, али то није конкретан и препознатљив војвођански предео, него Коњовићева уметничка визија завичаја. Доживљај Војводине је код Коњовића толико субјективан, а истовремено и уопштен, да се може односити на било који предео.

Подједнако важан мотив Коњовићевих слика „црвене фазе“ је људска фигура, у којима он постиже најснажнији колорит и експресиван израз близак Рубенсу, као што то показује **Мали министрант** (1936). Поступак извођења је фуриозан, контура груба, а однос уметника према мотиву далеко ангажованији. То је експресионистичко преиспитивање смисла властите егзистенције.





Судећи по сликама **Село под снегом** (1928) и **Сељак** (1936), **Радовићева** визија војвођанског села је анегдотска, неопрimitивистичка у изразу, чиста у боји и блиска Шагалу. У поређењу са Коњовићевом, његова представа села је изворнија, наративнија, конкретнија и ближа средини из које је потекла.



У сликама **Човек са књигом** и **Зима у Сомбору** (1929) Радовић наглашава фабулу, док у делу **Нага жена у ентеријеру** (1938) потенцира колоризам интимног призора. Ове радове одликује експресивна дводимензионалност и декоративност.



У делу **Зоре Петровић** принципи тонског сликарства задржани су и током четврте деценије. Њене слике актова с почетка те декаде, као што су **Нага жена** (1930) и **Чежња** (1933), показују напор да се у домену мотива и форме постигне стилско и значењско јединство, без улепшавања или идеализације. Људска фигура, тј. женско тело је главни експресионистички елемент њеног сликарства са морализаторским и социјално ангажованим подтекстом.



У низу представа **Циганки - женских актова**, Зора Петровић је елаборирала хумани аспект овог мотива, истовремено настојећи да се ослободи мрког тона. Контура је груба и робусна, а форма деформисана услед искиданог потеза, који је знак темперамента и емотивне природе ове уметнице.



Од *Акта са жутим чарапама* (1935),
такав потез је доприносио да слике Зоре
Петровић добију богатство материје и
сонорни звук на местима где се светлост
среће са интензивном бојом.



Каснија дела, као што су **Две сестре** и **Бременита жена** (1938), поседују већи број колористичких акцената.



Међутим, тек слике настале крајем тридесетих и почетном четрдесетих година, **Жене** и **Богатство**, показују да је Зора Петровић у потпуности овладала колористичким сликарством. Томе је умногоме допринело њено угледање на српски средњовековни живопис, из којег је преузела принцип моделовања помоћу топлих и хладних боја. Позадина више није статична него динамична, а сцена оживљена увођењем извесних предмета или минималном акцијом актова.





Најзад, слике **Миленка Шербана**: *Моја супруга* (1930/31), *Стара пијанисткиња* (1931), *Дечак* (1931) и *Морнар* (1933) матисовски су конципиране, судећи по извођењу контуре, комплементарним бојама, слободном потезу и декоративном патерну.



Интимизам

- Друга, **интимистичка** струја српског сликарства четврте деценије негује смирени, мисаони однос према свету и животу, а узоре налази у делу француских носилаца тенденције „повратка реду“, као што су: Пјер Бонар, Едуар Вијар, Диноаје де Сегонзак и Морис Утрило.
- Водећи експоненти ове струје у српском сликарству су: Мило Милуновић, Стојан Аралица, Иван Табаковић, Коста Хакман, Марко Челебоновић, Недељко Гвозденовић, Предраг Пеђа Милосављевић и други.
- У слику су поново враћени **просторни планови, композициона равнотежа, импресионистички третман светлости и сезановска тонска моделација**, док је **боја** добила функцију **акцента у валерској структури призора**.
- Доминантна тема су интимни простори грађанског ентеријера и мртве природе, у којима предмет постаје носилац значења слике. Мотиви мостова, кровова, фасада и улица одреднице су ведута, а ентеријери позоришта и кафеа као омиљена места окупљања буржоазије у доколици јесу најчешће сликани мотиви јавних урбаних простора.
- Сликама доминира **контемплативна атмосфера и стишана емоција**, које проистичу из заокупљености уметника психолошким садржајима, питањима властите егзистенције.



Томе у прилог говори сликарство **Ивана Табаковића** после 1932, када настаје серија мртвих природа са мотивом **шкољке** као израз интроспекције и заокупљености властитом онтолошком загонетком.

Табаковићеве слике компоноване као исечци из урбаног живота великог града, одликује дводимензионална, површинска организација плитког простора. Засноване на пажљивом везивању тонова на чијим се границама појављују чисти колористички акценти, слике као што су **Плава кафана** (1937) и **Позориште** (1938), показују Бонаров утицај. Контура је изражена и има главну улогу у организацији површинског ширења боје и дефинисању облика.





У слици **Црвена кафана** (1939) контура се губи, а њену улогу преузимају разрађени валерски односи. Ова и претходна слика грађене су у једном, црвеном тону, у којем је развијана анализа светлости.

Сликарьство **Стојана Аралице** после 1930, показује импресионистичку егзалтацију животом и природом, коју транспонује у интимистички тематски контекст. Осим пејзажног амбијента, као што је **Плава капија** (1930), он слика ентеријере са или без људске фигуре испуњене атмосфером спокоја и задовољства које пружају обичне, „мале ствари“ и свакодневни ритуали у часовима одмора и доколице.

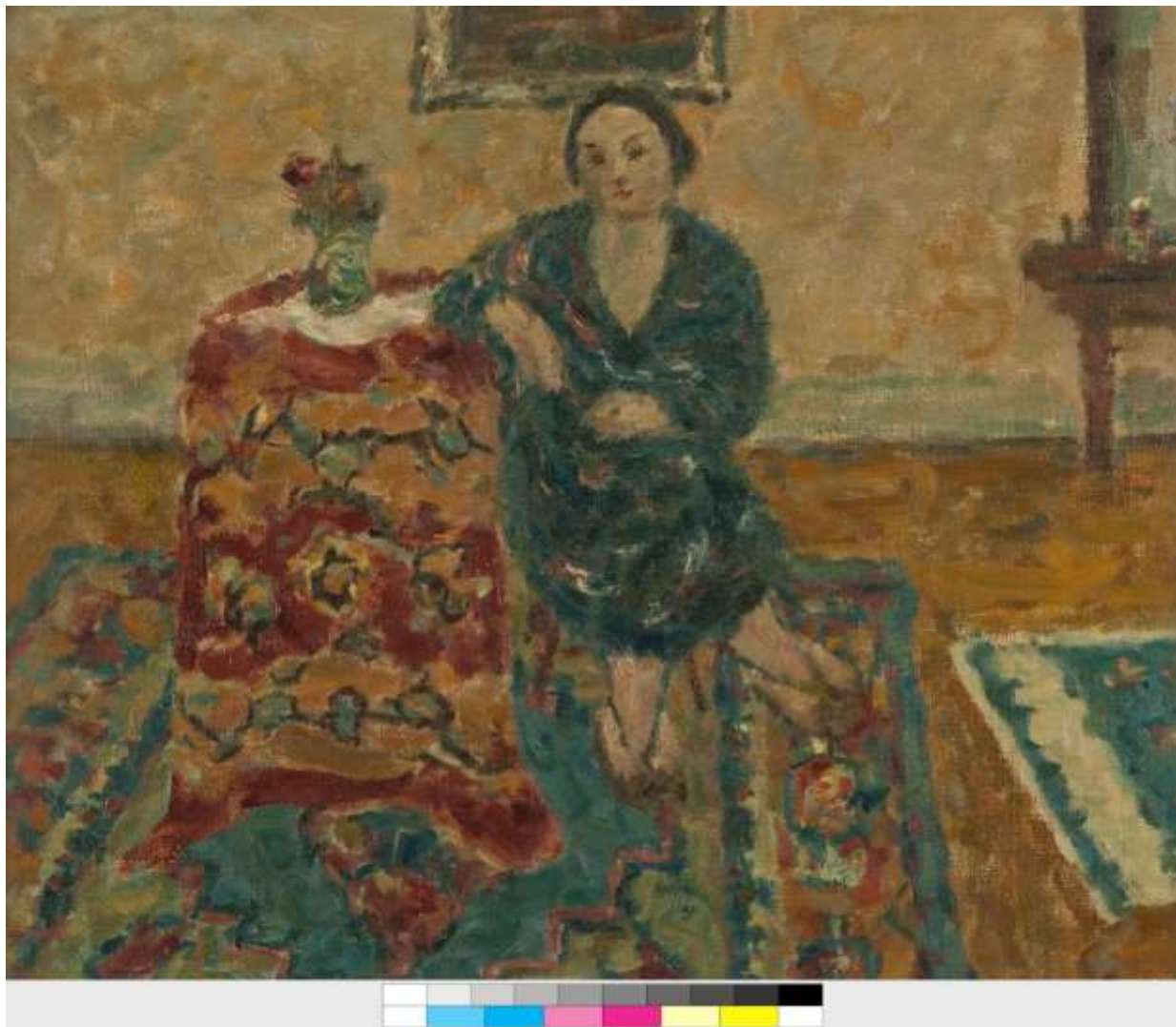




Међутим, Аралица је ослободио импресионистичку палету зелених тонова и увео у њу топлију хроматику – црвену, жуту и наранџасту. Простирање топле и често чисте боје, деловало је разорно на форму, па је Аралица прибегавао различитим решењима: светлосном развијању планова уз употребу контуре, као у делу **Кућа са вењаком** (1937), или, пак, симултаним контрастима који су светлост претварали у боју, као у сликама **Ентеријер** (1933) и **Жена са сламеним шеширом** (1934). Оне су конципиране као исечци из живота, у којима су предмети носиоци значења слике.

Недељко Гвозденовић показивао је склоност ка обичном, свакодневном мотиву и на тој тематској једноставности развио сложене и чисте ликовне односе. Та идеја о апсолутној вредности слике стоји у основи његових мртвих природа, ентеријера и градских предела. Лирско расположење и интимну атмосферу призора градио је помоћу богатих валерских односа, ефектом светлуцања и трепериња бојених акцената, кратким и меким потезима, диференцирањем материје. Површина слике изаткана је од контрастних валера и различите фактуре. У мртвим природама као што је **Зечја кожа** (1933), Гвозденовић се бавио управо овим формалним аспектима и интимном атмосфером призора.





По повратку из Париза 1936, Гвозденовић се посветио сликању фигура у ентеријеру. Опчињен магичном атмосфером призора у затвореном амбијенту, Гвозденовић у слици **Жена крај стола** (1939), показује склоност ка редукцији и свођење призора на суштину предметног мотива. Детаљи су уопштено приказани или тек назначени, а акценат је на хармонији ликовних елемената и интимној атмосфери. Сликом доминирају плаво-окер акценти, којима је постигнут пун колористички звук, емоционални набој и поетичност призора.



Закупљеност урбаним визурама демонстрирао је компоновањем призора виђеног високо с прозора и на тај начин успоставио континуитет између ентеријера и екстеријера, као на сликама **Поглед из мог атељеа** (1938) и **Улица** (1940). То је посебан тип слике, у којем Гвозденовић помоћу чврсте конструкције, стабилне форме и ширих, компактнијих потеза постиже јединство урбаног и интимног амбијента. Ове слике су лишене драматике, повишених емоција и људског присуства, али се оно наслућује, осећа.





Проблематиком прожимања ентеријера и екстеријера бавили су се **Коста Хакман** у слици *Поглед кроз прозор* (1936) и **Добровић** у делима *Стара лука у Дубровнику* (1935) и *Коњи на цркви Светог Марка* (1938).



Овај тематски оквир закључује

Милуновићева

импресионистички реализована

слика ***Кнез Михајлова улица*** (1938)

као пример градског пејзажа који

је, уз мртву природу и ентеријер,

био његова главна жанровска

преокупација.

Поред наведених тема, тежња ка

неатрактивним мотивима

представља извор Милуновићеве

поетичне визије света.



Изражени контрасти и тонска модулација у Милуновићевим делима ***У атељеу*** (1937), ***Мртва природа*** и ***Мртва природа са виолином*** (1930) јасно показују утицај Сезана и Лота. У њима је Милуновић изградио самосвојан систем компоновања, који је почивао на строгим класичним начелима реда, прегледности и пропорционалним односима заснованим на „златном пресеку“. Композиција је, дакле, примарни принцип његовог стваралаштва, која одређује количину светла, карактер боје и хармонизује све ликовне елементе.





У раним сликама **Предрага Пеђе Милосављевића** насталим у Београду, као што су ***Бели прозори*** (1935), приметан је ефекат живог треперења светлости, постигнут кратким импресионистичким потезима, који разграђују форму и развијају валерске контрасте. Боја има акварелску прозрачност, а њена снага лежи у сазвучју сиво-ружичастих тонова. Они урањају један у други, а цео приказ делује као да је замагљен атмосфером.

Боравећи у Паризу од 1936. до 1941, Милосављевић проучава старе мајсторе у Лувру, али се инспирише интимистичким делима Бонара и Диноајеа де Сегонзака. Архитектура „Града светлости“ буди у њему интересовање за старину, патину и оштећења кровова, мансарди и фасада. Као сликар париске архитектуре, Милосављевић уноси промене у палету и структуру слике. Потез се смирује, постаје шири, а форма стиче конзистентност и уједначеност. Боја је сада сјајна и богата у фактури, као што то показује слика **Cliny** (1938). Таква фактура сугерише материју и структуру фасаде, њену обојеност и патину као траг времена, али и влажну атмосферу јесењег дана.





Спој мртвих фасада и живог расцветалог цвећа на слици ***Димњаци и руже*** (1937), креира магичну и готово надреалну атмосферу призора. Иако је човек одсутан, његово присуство је имплицирано култивисаним биљкама на балкону. Милосављевићеви призори фигура у ентеријеру, као што је ***Сањарење*** (1938), прожети су романтичним осећањем и лирском сентименталношћу.





У слици ***Notre Dame*** (1938), овај историјски споменик оживљен је људским присуством. Атмосфера прошлости и старих градских амбијената комбинована са хуманим садржајем и декоративношћу одликује Милосављевићеву поетску визију света.



Истоветни су у том тренутку били и афинитети **Богдана Шупута**, као што показује његова импресионистички изведена, али тонална и реалистична слика ***Notre Dame*** (1938), као и **Петра Лубарде** судећи по слици ***Црква светог Влаха у Дубровнику*** (1937).





Марко Челебовић је сликарством почео да се бави тек по завршетку студија права у Енглеској, којих се дотакао још само једном 1934. када је насликао необично и монументално платно **Адвокати** (1934), које је прожео дозом цинизма према својој несуђеној професији. Током београдског периода, он активно учествује у изложбеном животу престонице, најпре као члан групе *Облик*, а потом *Дванаесторице*. Инспирацију налази у делима старих мајстора, као што су Коро и Шарден, али и сликарству француских савременика, пре свега Бонара и његовог круга. Све те подстицаје успео је да асимилује на креативан начин, прилагоди свом таленту и личности. Стога су његов уметнички израз и доживљај света у највећој мери индивидуални и оригинални.



Атмосфера грађанског живота била је доминантна тема Челебоновићеве уметности све до краја Другог светског рата. Он је сликао призоре које је виђао и предмете који су га окруживали од детињства. Мало је српских сликара који су имали прилику да одрастају у раскошном амбијенту домова богатог грађанског слоја, са старим намештајем, порцеланским и сребрним посуђем, персијским теписима, ретким књигама, уметничким сликама и скулптурама. Такав амбијент пресудно је утицао на карактер Челебоновићеве слике, коју одликује атмосфера заустављеног тренутка, као и особено поимање простора и ритма композиције.

У простору слике се развија атмосфера, граде валери, елаборира тема и артикулише психолошка димензија призора. Конструисан помоћу исечака ентеријера најчешће без композиционог фокуса, Челебоновићев простор одликује осмишљен распоред планова. Слике **Атеље** (1930) и **Девојчица у плавим панталонама** (1930), карактеришу прозрачна и светла атмосфера, пуна животне радости и оптимизма.



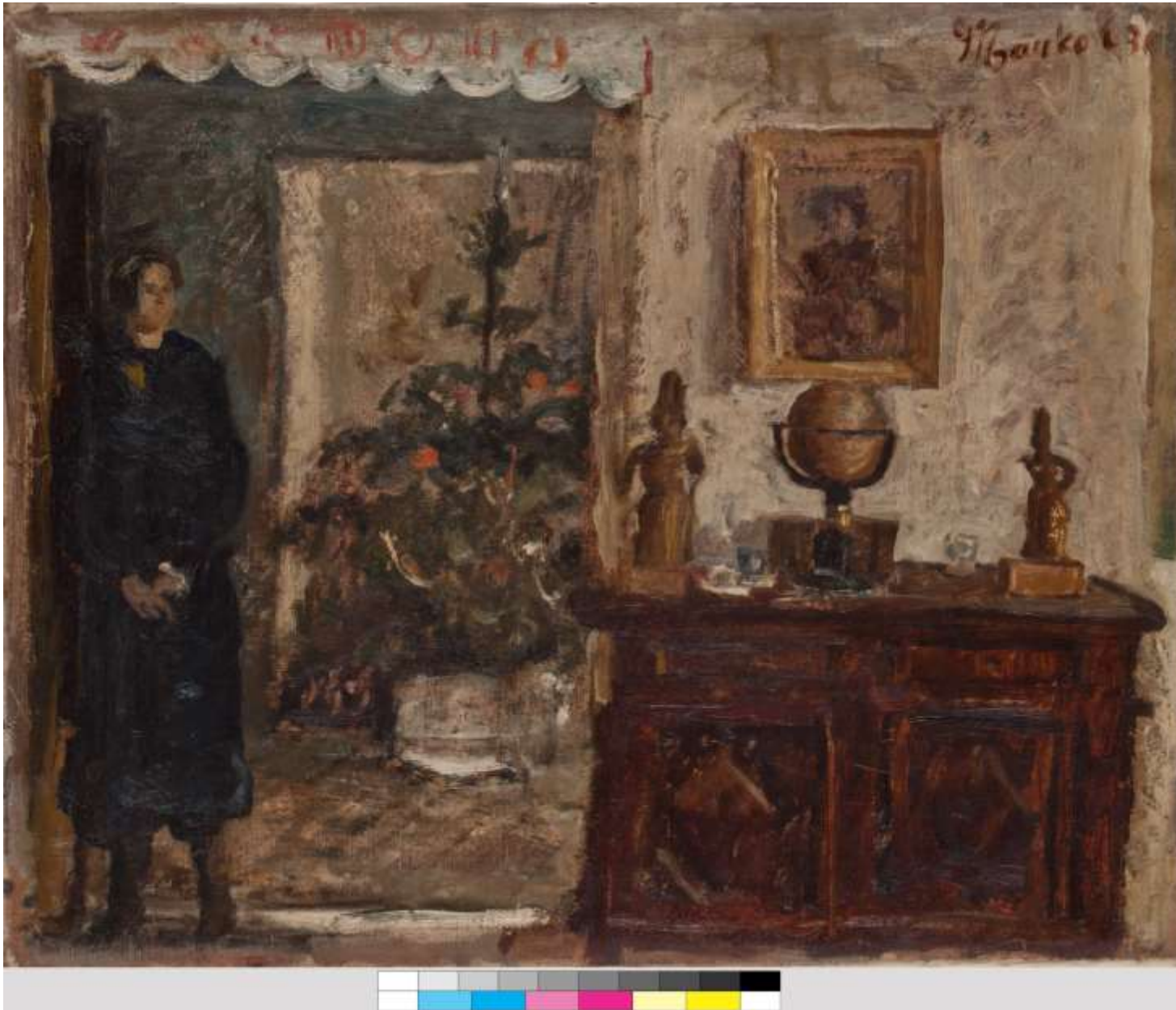
Богато у материји и сликано густом пастом, Челебоновићево дело **Породица** (1931) у свом подтексту носи потмули звук, унутрашњу психолошку напетост, стрепњу пред неизвесном будућношћу и оптерећеност судбином, која ће од тада постати доминантно обележје његовог стваралаштва.

На први поглед све је у тој слици декомпоновано и разуђено, неповезано, супротстављено. Иако деле исти простор фигуре делују изоловано, свака је у свом свету закупљена сопственим мислима. Ипак цео композициони склоп држи на окупу неколико линија, које дају миран ритам призору и повезују фигуре. Према речима аутора слике: „ваздух који дели један предмет од другог чини ритам који ствара осећај великог“. И управо је та деоба оживела „мртав“ простор и ликовно сјединила оно што је психолошки раздвојено. Мада сликом доминира угашеноцрвена, боја печене земље, у њој је много беле и сребрног тона, који стварају атмосферу поетичности призора. Стога се ова слика може сматрати програмским делом српског интимизма.



После 1933, Челебоновићеве призоре одликује хладна, суморна атмосфера и осећање резигнације, а пепељастозелени тон доминира сликом. У ваздуху има више треперења и одсјаја, али и готово ледене измаглице. Томе у прилог говори слика **Шах** (1933), започета партија као метафорички приказ живота са неизвесним исходом.

Начелно, слике у том периоду грађене су слојевима густе пасте, а доминантна тема постаје портрет. Самоспознаја властитог бића евидентна је у Челебоновићевом **Аутопортрету** (1935), у којем се психолошки моменат удружује са поетским – лепотом сликане материје, игром валера и квалитетом фактуре.



Након 1936, у Челебоновићеве слике поново се враћа топли хроматски регистар. Углавном, то су мртве природе и ентеријери, као што је **Жена са глобусом** (1938), у којима предмети попут *vanitas* симбола постају носиоци значења слике. Чак и кад постоји, анегдота је у овим Челебоновићевим делима подигнута на виши интелектуални ниво, пречишћена и усмерена ка психолошком дејству слике. Предмет његових слика није, дакле, живот разметљиве српске буржоазије у успону, него онај њен други део у опадању и нестајању. По избијању Другог светског рата, Челебоновић је своје зреле и стваралачке године провео у Паризу и Сен Тропеу.

После повратка **Петра Лубарде** из Париза 1932, његово сликарство постаје прочишћеније, израз сублиман, колористички звук дубљи, гама тамнија, паста гушћа, а емоција напета. Символи времена – угашени маслинастозеленосиви и пепељастосребрни тонови у његовим делима постају знак личне узнемирености и несигурности. Због тога је Лубардин однос према природи драмски, а линија, светлост и боја нису само средства ликовног изражавања, него и елементи са сложенијим психолошким значењем. Током боравка у родној Црној Гори од 1935. до 1941, настају његове зреле слике ***Предео са рушевинама*** и ***Предео из Улциња*** (1936) са туробним небом и осенченим клисурама. У тим делима Лубарда је развио светлосну драму, која је одвојила планове, продубила простор и испунила слику атмосфером песимизма.



Потом, Лубардин однос према природи постаје још драматичнији. Облик није само веза са реалним светом, већ и симбол филозофски продубљеног осећања израженог кроз „мртву“ материју. Његови **Заклано јагње** и **Заклани петлао** (1940), као и **Шупутове Лобање** (1939), у свом подтексту као да носе слутњу надлазећих ужаса Другог светског рата.

Управо тај изразито драмски карактер Лубардиних слика одваја овог уметника од круга интимиста, заокупљених поетском атмосфером призора. Код Лубарде, сликарство је почивало на драмском преображају природе и снажном емоционалном набоју, који је био праћен тешком и богато сликаном материјом, разрађеним валерским односима, пригушеним колоритом, те естетским, психолошким и метафизичким значењем ликовних елемената.



Допринос интимизма

- У интимистичком крилу српског сликарства постојале су велике разлике између изражајних модела њених експонената.
- Међутим, заједничко им је интересовање за сличну тематику и валерска организација сликане површине.
- Они су открили нове функције теме и предметног мотива у слици, а сваки од њих је креирао особена решења, типове мртвих природа, ентеријера и пејзажа.
- Такође, показали су да тема не мора да угуши ликовност, односно да је њено усклађивање са формалним елементима могуће, нарочито када је неопходно изразити хуману поруку слике. Предмет и мотив су, дакле, у функцији дубље садржине, симбол и знак личних осећања уметника.
- Мисаони, рационални метод изградње слике имао је за циљ да истакне њене психолошке слојеве и комплексна значења.

Рецепција колоризма и интимизма

- Конзервативна критика, једнако као и она лево оријентисана, осудиле су оба ова тока у српском сликарству четврте декаде, али са другачијих идеолошких позиција.
- Прва их је критиковала као декадентне, несамосталне и анационалне уметничке токове, а
- друга их је одбацила зато што је у њиховој артифицијелности и естетизму видела „чист ларпуралтизам“ који их је одвојио од друштва и животне реалности.
- Таква уметност, артистичка, естетизована, заокупљена собом, изградила је однос према стварности који је највише одговарао идеологији грађанског друштва. Она више није могла, а ни хтела да предложи нову, револуционарну естетику, нити нов однос према свету, него се прилагодила менталитету и укусу буржоазије.
- Као такви, колоризам и интимизам четврте деценије изазвали су жестоку реакцију у кругу лево оријентисаних и друштвено ангажованих сликара, који су афирмисали другачије животне садржаје и у први план поставили тему слике.