

СРПСКА СКУЛПТУРА ИЗМЕЂУ ДВА РАТА

- Период између два светска рата представљао је просперитетно и полетно доба српске скулптуре обележено бројним јавним конкурсима за **споменике** подизане династима, политичким и културним посленицима, историјским догађајима и ратним подвизима; за **владарске бисте** намењене државним институцијама; **медаље и плакете** коване приликом обележавања важних историјских догађаја и годишњица; те за **архитектонску пластику** јавних објеката, на којима су домаћи вајари предлагали различита решења.
- Додатни подстрек развоју српске скулптуре дале су Јесење и Пролећне изложбе од 1929. приређиване у новосаграђеном Уметничком павиљону на Калемегдану, које су биле праћене редовним откупом уметничких радова свих врста за државне институције и музеје.
- Стабилизација друштвених и економских прилика у земљи довела је до успона грађанске класе, која иступа као главни приватни поручилац уметничких остварења у домену **портретне скулптуре**, као и **камерне, фунерарне и архитектонске пластике**. Коначно, оснивање Академије ликовних уметности у Београду 1937, обезбедило је стабилну основу за даљи, континуирани развој скулптуре и едукацију младих вајара у српској средини.

- Изложбе српске скулптуре после Првог светског рата протекле су у знаку академистички конципираних дела Ђорђа Јовановића и Симеона Роксандића. Иако се на изложби Удружења „Лада“ појављују млади скулптори, попут Илије Коларевића, главнина српске скулптуре подређена је потребама и укусу државе и грађанске класе.
- И поред усвајања извесних елемената модерности, српски вајари су школовањем били усмерени ка конвенционалном схватању скулптуре. Они се на конкурсима надмећу за званичне поруџбине, због којих су по правилу морали да се приклањају компромисним ликовним решењима. У питању је била тежња за самопотврђивањем и стицањем престижних позиција на институционалној мапи значења. Стога једним својим делом српска скулптура између два рата подсећа на неокласицистичку епоху развијеног буржоаског друштва 19. века.
- За репрезентативне јавне грађевине и објекте државних институција настајале су бројне алегоријске фигуре и композиције, које припадају том конзервативнијем току, насупрот малобројним приватним поруџбинама и делима интимног карактера, у којима су српски скулптори слободније изражавали своје уметничке склоности.
- Године 1922, на Петој југословенској уметничкој изложби у Београду тежња ка **кубистичкој синтези** скулпторалних форми евидентна је у делима Петра Палавичинија и Душана Јовановића Ђукина, док Ристо Стијовић у својим радовима артикулише особен архаизован израз, својеврсни „**примитивистички**“ стил, а Сретен Стојановић остварењима из париске фазе употпуњава спектар **модерних тенденција**. Укупну скулпторску продукцију представљену на тој изложби Бошко Токин је окарактерисао као „модерни класицизам“, који обједињује низ формално-језички различитих, али у бити умерено модерних решења.

Између реализма и модерности

Период после Првог светског рата (од 1918) у српској скулптури био је обележен израженијим отварањем ка уметничким тенденцијама актуелним у европској уметности. На упливе умереномодернистичких решења Мајола, Бурдела или Деспиоа већина српских скулптора одговорила је комбиновањем ових утицаја са академским решењима, која су и даље представљала њихову стваралачку окосницу.

- **Драгомир Арамбашић** (1881–1945) школовао се у Минхену, Дрездену, Прагу, Риму и Паризу, где се усавршавао у атељеу Антонина Мерсијеа. После учешћа у балканским ратовима и Великом рату, а потом и другог боравка у Паризу, године 1921. враћа се у домовину, активно ствара и учествује у уметничком животу Београда. Инспирисан умереномодернистичким решењима француске скулптуре у међуратном периоду радио је портрете, фигуре, студије животиња, фасадну пластику и неколико споменика. Упркос широким увидима у токове европске уметности, Арамбашић својим радовима није довео до концептуалних помака у српској скулптури.



Томе у прилог говоре
Арамбашићева рана скулптурска
дела настала у Паризу,
Разбијени крчаг и ***Рибар са
мрежом*** (оба из 1911). Попут
Јовановића и Роксандића, он је
своју инвенцију исцрпљивао у
нешто компликованијем
композиционом склопу, у
фиксирању покрета, активног
или пасивног става фигуре. У том
погледу остварио је највише
домете модерности српске
скулптуре реалистичког
усмерења. Уместо
импресионистичке треперавости
или разиграности пластичке
материје, Арамбашић се у
Разбијеном крчагу опредељује
за чврсту, благо синтетизовану,
али елегантно извијену
скулпторалну форму.





Сличне особине поседује каснији скулпторски ансамбл **Буђење/Девојка са голубовима** (1920), за коју је Арамбашић у Француској добио престижну уметничку награду „Мансион“. Скулптура приказује чврсто моделовану и елегантно извијену нагу женску фигуру окружену голубовима, али је фактура површина разрађена и оживљена благим контрастима светлости и сенке. Током тридесетих година ово дело било је постављено испред Уметничког павиљона на Калемегдану, потом склоњено, а 1959. на истој локацији обновљено као фонтана.



Вредна помена је и Арамбашићева рељефна представа **Сатира** (1931), где су скулпторском техником рада у бронзи постигнути сликарски ефекти. Најзад, бронзана фигура **Цар Душан Силни** (1937) вероватно је настала као конкурсни рад за Дом Народне скупштине у Београду. Конципирана је реалистички, док су форме благо синтетизоване.



Стаменко Ђурђевић (1888–1941) формирао се на београдској Уметничко-занатској школи у класи Ђорђа Јовановића, а потом се усавршавао у Мерсијеовом атељеу у Паризу. Током Првог светског рата као заробљеник борави у Прагу, где наставља да се усавршава. Као државни стипендист борави у Паризу до 1922, када се враћа у Београд. Углавном је радио портрете и био један од ретких српских скулптора који је у овом жанру успео да постигне експресивност пластичке форме. Томе у прилог говори гипсани портрет **Боре Продановића** (око 1935), рад динамичне, експресивне композиционе организације и израза модела, познатог публицисте и адвоката левичарске оријентације.





Насупрот том делу, главнина Ђурђевићеве скулпторске продукције остала је спутана реалистичком дескрипцијом детаља, као што то показују његова споменичка остварења, пре свега скулптура **Трећепозивца** (1923) у Карађорђевом парку у Београду.



Милан Недељковић (1896–1947) после Првог светског рата почео је да учи сликарство у Школи за умјетност и обрт у Загребу, затим је студирао графику и вајарство на Академији у Прагу, а у периоду 1920–1922. усавршавао се у Паризу. Између 1925. и 1928. студирао је примењену уметност на одсеку за керамику, метал и дрво на Уметничко-занатској школи у Бечу. По повратку у Београд, између 1938. и 1945. организује и води наставу на новооснованој Школи за примењену уметност (од 1948. Академија примењених уметности).

Упркос благој стилизацији форми, инклинирао је реалистичком идиому, као што то показује његово бронзано **Попрсје девојке/Девица** (1921/22). Ово дело, иницијално названо *Мадона*, приказује чврсто моделован лик младе жене у контемплативном ставу, погнуте главе и спуштеног погледа, прожет лирским осећањем.



Неколико Недељковићевих
бронзаних фигура, као што су
Чобанин са фрулом и
Чобаница са јагњетом (обе
око 1930), представљају
комбинацију ренесансног
контрапоста и реалистичког
третмана скулпторалне форме.





Илија Коларевић (1894–1968) школовање је започео у Уметничко-занатској школи у Београду, а током Првог светског рата наставио у француским уметничким школама у Алжиру. По повратку у земљу, 1927. био је један од оснивача византијској и националној уметничкој традицији наклоњене групе „Зограф“. Од 1940. био је професор на београдској Академији ликовних уметности, на којој се из Фонда „Илија Коларевић“ сваке године додељује студентска награда.

Осим неколико скулптура постављених у јавном простору, у међуратном периоду извео је неколико скулпторалних декорација на фасадама јавних објеката у Београду: фронтони на Техничком и Пољопривредном факултету, капија Ботаничке баште итд. Из Коларевићевог међуратног опуса сачувано је тек неколико радова. То су благо стилизовани женски актови изведени у дрвету (*Чезња* 1928) и портрети у бронзи (*Глава девојке* 1936), у којима је следио пут оплемењене реалистичке форме.

Скулптура конструктивног смера

- И док се главнина српске вајарске продукције међуратног периода заснивала на неотрадиционализму, поједини уметници усвајају искуства построденовске европске скулптуре и испољавају афинитет према кондензованој, чврстој форми и „конструктивном“ поимању скулпторалности, без обзира да ли узор налазе у ренесанси или „примитивној“, ахајској грчкој или готичкој уметности.
- За нова решења пледирају прогресивни критичари, попут Растка Петровића, Драгана Алексића, Љубомира Мицића и Бошка Токина, који су одлично познавали ситуацију у авангардној уметности и настојали да у српској средини афирмишу иновативне аспекте апстрахованих скулпторских решења Осипа Задкина, Жака Липшица и Александра Архипенка.
- Стилизација форми и акценат на пластичким својствима скулптуре обележила је дело нове генерације српских уметника, пре свега **Петра Палавичинија, Живојина Лукића и Душана Јовановића Ђукина**. Настајало током и после Великог рата као реакција на академизам и импресионизам, оно је имало снажно упориште у остварењима Сезана, Мајола и кубизма, а проистицало је из инвентивног приступа ренесансној традицији као платформе за експерименте у домену синтетисања форме. Иако су у својим радовима примењени конструктивни принципи грађења и постављања пластичке форме, они су у знатној мери модификовани и немају смелост изворних, авангардних решења. Експерименти ових вајара углавном су се кретали у домену кубизма.

Живојин Лукић школовао се најпре на Уметничко-занатској школи у Београду (1904–1908), а затим у периоду 1910–1914. студирао сликарство, вајарство и архитектуру у Москви, где се захваљујући обавештеним руских професора образованих на европским уметничким академијама упознао са иновацијама Роденовог дела и тенденцијама заснованим на синтези скулпторских форми. По повратку из Првог светског рата Лукић наставља да се усавршава на Академији Друштва интернационалних уметника у Риму (1918–1922) и сарађује са Мештровићем на реализацији његових великих пројеката на Ловћену и у Цавтату. Инвентивност показује његов рани **Акт** (око 1918) из римског периода, који по издуженим и синтетичним формама подсећа на Ђакометијеве радове.





Поштовање у српској средини Лукић је стекао захваљујући изради портретних камеја и гема, клесаних у вишебојном полудрагом камену, а реализованих у неоренесансном духу. Најпознатији су портрети **Момчила Милошевића**, **Ђорђа Јовановића** и **Младе жене** настали у периоду 1920–1933. Осим конвенционалног портретног жанра и меморијалне скулптуре изведених у духу академског реализма, Лукић се огледао и у изради архитектонске пластике на београдским јавним зградама, као што је тимпанон Хистолошког института Медицинског факултета или скулпторална декорација Врачарске штедионице у Београду.

Лукићеви радикалнији искораци у подручје модерног скулптуралног израза заснованог на кубистичкој синтези форми, везују се за бронзани рељеф са представом **Жене са пунђом** (1923). У основи класичан, овај портрет својим стилизованим формама, елегантним линијама и сведеним плановима није јасно указивао на кубистичке корене. Неколико сачуваних фотографија Лукићевих дела насталих у међуратном периоду такође указују на специфичну симбиозу напрегнутих волумена и таласасте сецесионистичке линије.





Лукићеве бронзане и камене портретне бисте **Милојке Грол**, **Радинке Хаџић** (1923), **Госпође Злоковић** (око 1926) и **Мали бата/Љуба Секулић** (1927), представљају највише домете модерности српске скулптуре међуратног периода и најизраженији отклон од традиције академског реализма. Одликује их конструктивна стабилност и чврстина геометризованих волумена, прочишћене форме и оштра, закривљена контура која разграничава глатке површине. Од базе, преко врата, до главе, заобљени и оштроугли волумени степенасто градирају и теку у непрекинутом ритму, тежећи ка пластичкој равнотежи која почива на комбиновању ваљка и лопте. Особена је стилизација косе решена у маси, као и у домаћој скулптури до тада непознат метод геометријског грађења форме.

Петар Палавичини (1887–1958) похађао је клесарску школу у родној Корчули, а од 1905. наставио је школовање у Чешкој, где је 1912. завршио прашку Академију и наставио да ствара током Првог светског рата. Године 1921. долази у Београд, а током 1923/24. као стипендиста француске владе усавршава се у Паризу. По повратку у Београд, ради као професор Уметничке школе (1925–1937), постаје члан прогресивне, модернистички и проевропски оријентисане уметничке групе *Облик* и учествује на Међународној изложби у Паризу 1937, на којој осваја престижно признање *Grand Prix*.



Палавичинијева рана дела обележена су снажним утицајем Мештровића и инспирисана српском народном поезијом. Томе у прилог говоре експресивно-наративни бронзани рељеф **Мајка Југовића** (1910) и *Јадрански циклус*.
Потом започиње период истраживања обележен радикалнијим решењима изведеним из искуства кубизма и пуризма. Почиње да ритмује масе, супротставља обле и оштре форме, па се и поред антропоморфног изгледа његови фигура не може говорити о анатомској тачности тела. У питању су фигуре засноване на чврстој структури облика, контрастима конвексних и конкавних површина, динамици маса, које су постављене у изражен, развијен покрет.





Од раних портрета, као што су *Мој син* (1918) и *Домицела* (1919), које одликују масивне форме и наглашене карактерне црте, даљи развој Палавичинијевог скулпторског идиома у том жанру кретао се ка пластичкој анализи форми и психолошки простудираном изразу лица, треперавој фактури површина и израженим контрастима светлости и сенке. Насупрот таквим делима, стоји неколико портрета синтетичких волумена, као што су: **Растко Петровић** сведен на суштину елипсоидне форме и нешто схематичнији **Дон Кихот** (1922),



затим *Портрет супруге* (1923) и ***Портрет госпође Коњовић*** (1924), који престављају парадигматична остварења Палавичинијевог конструктивног приступа скулптури. Одликује их изразита једноставност и пластичка префињеност глатких површина с једне стране, а с друге, геометријска строгост у постављању основних маса и разради профила и планова.



Док је у поменутих портретима настојао да облике људског лица транспонује у строге, кубистички синтетизоване форме, Палавичини је у делима интимнијег карактера, као што су женски актови **Зрело жито** (1929) и **Мирис** (1921), остварио синтезу чврстих конструктивних облика и деликатније моделације. Иста пластичка формула евидентна је и у **Лопудској сиротици** (1920), чији вретенасти облици благо трепере у сложеним ритмовима пирамидалне композиције. Подавијене ноге представљају базу од које се даље, у континуитету усклађује ток и развија структура волумена. Сличан композициони склоп читава се у скулптури **Жедни пан** (око 1921), чије се форме гипко повијају и расту у висину.



Одлазак у Париз зауставио је даља Палачинијева истраживања у домену модерног скулпторског експеримента. Сустрет са смиренијим токовима у француској скулптури, пре свега „класичнијим“ идиомом Мајола, Бурдела и Жозефа Бернара, као и готички споменици којима се дивио, умногоме су утицали на Палавичинијева коначна опредељења. ***Готска статуета*** (1926) јесте скулпторско остварење на граници претходног и новог циклуса. Заобљена и издужена по вертикалној оси, она подсећа на облику у којој су зглобови утопљени у рафиниране прелазе површина суспрегнутих у синтетизованом волумену.



Захваљујући промени идиома Палавичини током четврте деценије добија више официјелних поруџбина, али паралелно ради индивидуалније конципирану камерну пластику. У низу фигурина покушавао је да пронађе средњи пут ка реализму заснован на мајоловским формама. Њихова чулност проистекла је из модернистичке елаборације Праксителовог скулпторског начела „линије која тече“. Управо та разрађена линија одређује форму, структуру и покрет, доприноси виткости и елеганцији Палавичинијевих радова. Одликују их мирне, класичне форме моделоване глатко, без површинских ефеката. Покрети и ставови су тек наговештени и решени у оквиру рационално постављеног композиционог склопа. Почев од пирамидалних схема у оквиру којих се заобљене форме спирално крећу и хармонизују рашчлањене облике удова, до благих торзија кружних или вијугавих пројекција стереометријских форми у којима Палавичини развија скулпторалне ритмове. Томе у прилог говоре реалистичка остварења оплемењена ренесансном традицијом: ***Девојка са зделом*** (1932), ***Рибарка*** (1933), ***Младић/За плавом птицом*** (1934),



затим фигурине **Дијана** (1936) и **Пролеће** (1939). Палавичинијев опус је један од ретких примера богатих композиционих варијација и пластичког витализма у српској скулптури. Осим реалистичке фигуре *Радника* (1931), његов портрет **Марка Цара** (1935) одликује сензибилна карактеризација лика.



Душан Јовановић Ђукић (1891–1945) започео је студије архитектуре у Дрездену, али око 1913. одлази у Фиренцу, где студира вајарство и проучава дела ренесансних мајстора. Истовремено, био је привучен делима италијанских футуриста, чије је јавне наступе активно пратио. У периоду 1917–1927. живео је у Паризу, где је похађао Школу лепих уметности. Иако се нашао у епицентру посткубистичких експериментација, Ђукић се у том тренутку определио за модернизовани класични ток у духу Мајола. Тек по повратку у Београд 1932, током једне краткотрајне фазе, извео је неколико скулпторских остварења заснованих на модернистичким решењима Бранкусија, кубизма и пуризма. Године 1939, постављен је за наставника у београдској Школи примењених уметности и претежно се бавио керамиком. Иницијална тежња ка поједноставењу скулпторских облика проистекла из Ђукићових афинитета према касноготичким и раноренесаним узорима, касније је надограђена идејом о синтетизованој форми заснованој на геометризацији. Без обзира на стилске промене, у његовом скулпторском опусу читава се инсистирање на чврстој конструкцији облика и мање или више наглашеној геометријској стилизацији људске косе. Линеарна елаборација косе преведена на ниво чистог орнамента евидентна је у каменој скулптури **Девница** (1923) из париског периода, која је заснована на компактним, синтетизованим формама главе и погрса.

Константна потреба за истраживањем и преиспитивањем постигнутог резултирала је код Ђукина поништавањем постигнутих резултата и честим променама у изразу, осцилирањима између конвенционалних решења и креативних резултата. Тако је Ђукиново конструктивно усмерење из треће деценије, у којем се читава интересовање за обликовне принципе кубизма, у наредној, **четвртој декади 20. века** претворено у директније тумачење истих. Тада настаје серија дела која говори у прилог његовом схватању скулптуре као аутономне реалности, које је било и остало најближе Лотовој интерпретацији кубизма у сликарству. Форме љуског тела Ђукин своди на геометризоване облике настојећи да кроз чврсту архитектонику композиције сачува њихове антропоморфне вредности, а истовремено артикулише апстрахован и егзактан пластички ритам. Глава ***Жене са шишкама*** представља прелазно решење од облих, синтетизованих мајоловских маса ка кубистичким варијацијама, у којима се читава утицај афричке пластике, Пикасове слике *Госпођице из Авињона*, Бранкусијеве скулптуре *Уснула муза* и Модилјанијевих скулпторских *Глава*. За Ђукина типична линеарно избраздана маса косе попут шлема, уоквирује главу, коју носи облица врата, док оштре ивице сведених, изломљених површина са извијеним линијама носа, очију и уста, одређују физиономске црте лика. Кроз ту умекшану геометризацију облика Ђукин је постигао утисак рафинираности, упркос чврстој формалној структури.





Сличне особине поседује и *Девојка са мандолином*, где је ритмична геометријска конструкција форми комбиновна са стилизованим линијама, које се у појединим тачкама претварају у оштрије преломе стереометријских волумена. Међутим, Ђукин није спровео истоветни поступак у свим делима овог поетичког низа.



Наглашен гест одваја његову ***Девојку са цветом, Жену крај ланterne, Играчицу и Добошара*** (сви из 1936) од Задкинових, Липшицових и Архипенкових дела, а приближава футуристичким скулпторским решењима. Оно што им је заједничко јесте равнотежа облих и оштро засечених форми, равних и закривљених површина, правих и кривих линија. У основи, ова Ђукинова скулпторска дела демонстрирају Сезаново начело да се све природне форме могу свести на геометријска тела, али са назнакама футуризму својственог кинетичког ефекта. Упркос напуштању кубистичког идиома, Ђукин је остао скулптор модерних схватања и у наредној фази, када у његовом делу доминира социјална тема и мотиви друштвених слојева са маргине.

Модерни еклектицизам

Школовани и формирани на токовима уметничке сцене у Паризу, **Сретен Стојановић** и **Ристо Стијовић** развили су особене скулпторске идиоме. Стваралаштво ове двојице скулптора може се сматрати окосницом главнине истраживања домаћих уметника треће деценије, чији је израз такође био заснован на реалистичком идиому и искуствима Бурдела, Мајола, Деспиоа, па и Родена. И док је **Стојановић** поуке Родена исцрпео у ***Портрету оца*** (1919), односно пре доласка у Париз, Ристо Стијовић на почетку париског периода исказује краткотрајан само интерес за Током боравка у Паризу ова два уметника деле иста почетна интересовања, али са дивергентним резултатима.



Обојица су се опробали у плитким рељефима изведеним у дрвету дајући предност пиктуралним својствима у односу на скулпторалне, али је реч о посве другачијим поетикама. Такође, обојица су настојала да се афирмишу као креатори класичне лепоте, чему у прилог говори **Стијовићева** скулптура ***Чежња*** (сви из 1932/33).

Ни један ни други уметник није настојао да следи експерименталне токове у европској скулптури, будући да су им ближи били готички и ахајски грчки узор, као и ваневропска примитивистичка пластика Египта, Асирије и Кмера. У њиховим делима читава стилски еклектицизам и склоност ка егзотичним темама.





Ристо Стијовић (1894–1974) школовање је започео 1912. у Уметничкој школи у Београду и, после паузе од неколико година због Првог светског рата, наставио га је 1916. прво у Марсеју, а 1917. у париској Школи лепих уметности. Током боравка у Паризу до 1923, активно је излагао на салонима и у приватним галеријама. У Београд се преселио 1928, када је постављен за професора Треће мушке гимназије и до пензионисања 1952. бавио се педагошким радом. Био је члан Уметничког удружења „Лада“ и група *Облик* и *Дванаесторица*.



Стијовићев париски опус само је фрагментарно сачуван, али се може претпоставити да је његово осећање за структуру дрвета дало повода тамошњим критичарима да га повежу са Задкиновим кругом. Стијовићева дела изведена у дрвету јесу парадигма асимилације различитих стилских идиома, које он обједињује захваљујући свом особеном саживљавању са структуром дрвета. Управо у тим радовима долази до изражаја његово интуитивно, **примитивистичко** поимање скулпторалне форме. Дрво је трансформисано у људске ликове и фигуре изразите виталности. Они као да су проистекли из форме комада дрвета, чија је случајна конфигурација послужила Стијовићу као иницијални подстицај и путоказ за даљи обликовни поступак. Томе у прилог говоре његова дела настала 1923/24. по повратку у Београд: *Женска глава/Византијка* (1923), *Жена под велом*, *Играчица* и *Злата/Пролеће* (1924),

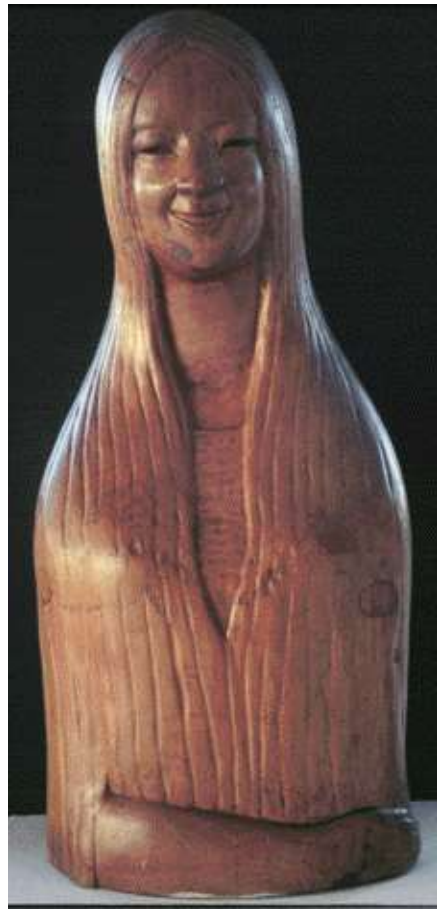


затим **Девојка** (1928), **Каријатида** (1930), **Чезња** и **Леђа жене** (1932). У тим делима нема снажног геста, ни широког замаха нити силовите динамике. Одликује их и један специфичан вид стилизације, посве другачији од пренапрегнутих волумена скулпторских остварења уметника конструктивног смера.



Као ђак француске Академије, Стијовић је настојао да еманципује свој идиом, желећи да се потврди као аутор портрета. Томе у прилог говори рафинирана линија и витка, идеализована форма његове **Жанете**, која реферира на Мајола. Овај стил консеквентно је неговао и у камерној скулптури, да би по повратку у Београд незнатно модификовао стилизацију у серији женских статуета (**Купачица** 1932).





Када има идеју о форми, Стијовић описује облик, полира га и уопштава, што чини и у скулптурама изведеним у различитим материјалима, као што је мермерна скулптура **Злата/Седећи акт** (1925). Притом, инсистира на поетизацији пластичког израза кроз суспрегнуте ритмове и осмех, који у његовим делима егзистира као знак, симбол расположења, али не његов реалистички одраз. Томе у прилог говоре **Девојка са осмехом** (1925), **Девојчица** (1936) и **Стојећи акт жене са осмехом** (1948). Облик је затворен, као и цела композиција, тако да уздржано струјање и претапање линија повезује планове унутар монолитне пластичке масе. Када је био најслободнији и нејнепосредније изражавао своје замисли уобличавајући рудиментарне форме својих скулптура, Стијовић је био и најаутентичнији.



У београдском периоду Стијовић је паралелно радио интимистичку стилизовану пластику и портрете, повремено решавао проблем сложенијих затворених ритмова у вишефигуралним композицијама, а у појединим радовима споменичке скулптуре, као што су *Лавови* за земунски мост, демонстрирао је своја искуства анималисте. Проширујући тематски репертоар током тридесетих година на представе животиња, Стијовић је само незнатно модификовао свој стилски израз усмеравајући га ка поједностављењу форми. Избор модела (зеца, птице, медведа итд.) омогућавао му је крајње сведену скулпторску интерпретацију предметног мотива. У делима насталим током **1936**, као што су: **Коко спава**, **Папагај**, **Сова** и **Орлић**, Стијовић је са свега неколико линија успео да дочара пластичку физиономију животиње и постигне максималну прочишћеност облика.

Сретен Стојановић (1898–1960)

уметничко образовање започео је 1918. у Бечу, а идуће године наставио у Паризу и атељеу Антоана Бурдела. Током боравка у француској престоници до 1920, излагао је на званичном Салону. Године 1922, трајно се населио у Београду, где је био један од оснивача група *Облик* и *Самостални*, а 1937. изабран је за професора новоосноване Академије ликовних уметности. У међувремену боравио је кратко у Русији (1927) и Италији (1933).





Када је Стојановић први пут излагао у Београду 1922, напредни критичари одмах су препознали и истакли вредности његових портретних скулптура. Томе у прилог говоре **Портрет пријатеља** (1920), *Девојка са ружом* (1921), *Ђакомети* и *Мис Чез* (1922), антологијска дела српске међуратне скулптуре. Одликује их рационална конструкција и синтетизована моделаација, које доводе форме до пуног пластичког интензитета. Источњачки компонована глава *Пријатеља* своју изражајну снагу дугује односима светлости и сенке на површинама. Општа визуелна схема, чврста и једноставна, одговара потреби да се тектонски распореде њени главни пластички чиниоци: лопта, елипса, ваљак у компактну скулпторалну композицију.



Насупрот конзистентној моделацији лица у *Портрету пријатеља*, стоји рафинирана, сензуална форма мекше конструисаних портрета *Мис Чез* и *Ђакометија*. Као композициони контрапункт, бразде коврцаве косе у виду аморфне испреплетане масе крунишу чврсто грађен, елипсоидни волумен главе **Ђакометија** (1922). Извесне диспропорције у **Девојци са ружом** доприносе да она делује ахајски, попут грчке коре у искораку, а истовремено и модерно, по својим сведеним пластичким формама оживљеним сецесионистички извијеним линијама косе и цвета.





Ти привидни несклади између главе, трупа и удова, такође су евидентни у издуженој фигури **Пророка** (1921). Ови померени, али усаглашени пластички односи дали су овој скулптури сугестиван израз.



У рељефима изведеним у тзв. „**босанском холу**“ београдске резиденције Кристе и Ђурице Ђорђевића (1922–1927), Стојановић је имао интенцију да скулптуру национално обоји, али на начин супротан Мештровићевом. Пре свега Стојановић је ове радове настојао мотивом да веже за национално тле, а да поступком модернизује традиционалну иконографију. Решавајући рељефе кроз линеарну арабеску и стилизацију уз интервенције бојом (уништени 1941), а иконе кроз разуђене планове и разрађене мотиве, губио је континуитет са претходним резултатима. Томе у прилог говоре сачувана дела из 1932, рељефи **Вереници** и **Мајка и син**.



Током треће деценије Стојановић незнатно модификује свој скулпторски идиом артикулисан у париском раздобљу под утицајем Бурдела. Главни принципи грађења његове скулпторалне форме јесу хармонија, симетрија и асиметрија, а тродимензионалност облика заснована је на конструкцији, моделацији и подели маса, планова. Ослањање на природу приликом израде женских фигура довело је до Стојановићевог одступања од Бурделове концепције и приближавања класичној интерпретацији женске лепоте (***Седећи женски акт*** 1927. и ***Девојка са крчагом*** 1928). У неким од ових скулптура израз је путен и сензуалан, а понекад опор и готово рудиментаран.



Поједине фигуре одишу сензуалношћу или монументалношћу, класичним или конструктивним приступом (***Одмор*** око 1932), док су друге статуете импресионистички моделоване (***Женски акт*** и ***Купчица*** 1932).



Тај развојни ток може се пратити од бурделовски конципиране **Мексиканке** (1920) и **Малог торза** (1922), до каснијих дела као што је **Бард са лиром** (1930), **Роб** (1933) или **Бацач камена** (1934).



Готово сви домаћи критичари запазили су позитивне резултате Стојановићевог непосреднијег приступа портретном жанру, почев од оних класичних, идеализованих (**Биста моје жене** 1928), преко оних натуралистичких, веристичких (**Жанка Стокић** 1938. и **Никола Вулић** 1944), које карактеришу прецизна опсервација и жива моделација,



до психолошки изнијансираних пластичких виђења модела (**Ђурица Ђорђевић** 1934, **Милан Ракић** 1937. и **Моја кћи/Јованка** 1943), које одликује импресионистички треперава фактура.

- Српску скулптуру између два светска рата обележило је преплитање различитих стилских утицаја, почев од **кубизма** у Ђукиновим делима, преко неотрадиционализма или **неоренесансе** евидентним у делима Палавичинија, Ђукина и Стојановића, до **примитивистичких** улива забележених у радовима Стијовића и других. За разлику од академског реализма заснованог на миту, архетипским формама и наглашеном покрету у периоду до Првог светског рата, у међуратном раздобљу скулпторална форма особинама статичности, фронталности и хијератичности подсећа на модерне тотеме.
- Дела поменутих уметника означавају нов начин поимања скулптуре и обликовних поступака заснованих на принципима конструкције и синтезе, геометријској и статичној форми. Упркос иновативним формалним карактеристикама, и даље је у питању обликовање форми изведених из природе. Ипак, приметна је тежња ка елипсоидном или лоптастом облику, рационално грађеном волумену и правилној кривој линији као спољној ивици волумена. Права линија је сведена на паузу између артикулисаних облика и линија супротних својстава, а само изузетно јављају се оштроугле форме.
- Начелно, реч је о затвореној, монолитној скулпторалној маси коју окружује простор. У њој нема продора и шупљина, нити ритмичног односа или прожимања пуног и празног. Чврсто моделована скулптура углачаних површина одупире се пенетрацији простора у. Судећи по тим особинама, као и по равнотежи облика, она остаје класична, традиционална. Ипак, доминира уверење да је скулптура аутономно уметничко дело, које еманира људску мисао и осећање. Иконографски слој постаје мање значајан од пластичког, који чине обликовни поступак и основна форма као носилац значења, па отуда тежња ка идеалном облику, а најчешће је то елипсоид или лопта. Тако је природна форма сведена на битно, прототип, опште.

- Српска међуратна скулптура претежно је антропоморфна, ређе зооморфна, а превласт криве над правом линијом указује на претрајавање миметичке традиције. Извесна арбитарност форме и њена тежња ка имитативном огледа се и у односу масе и детаља. Општој схеми елипсоидне главе подређене су стилизоване црте лица – оне су само назначене, али не и представљене. Другим речима, делови проистичу из целине, они имају значење само у склопу ње, а не сами по себи.
- Доминирају синтетичност и конструктивност глатко моделованог основног облика, чиме је потцртано удаљавање пиктуралног или аналитичког приступа. Индивидуалност уметничког израза је потиснута, јер значење естетског објекта превазилази субјективност приказаног модела.
- Због таквог поимања скулпторалне форме, мења се и схватање архетипске форме и простора. Елипсоидни, лоптасти облик сугерише прапочетак и крај. Такав облик је постао архетип општијег значења – узрок и последица трајања у простору и времену. Он садржи идеју измирења са временом и уклапања у природу, односно спаја органичност природног са духовношћу људског.
- Наглашеним антропоморфизмом и схватањем уметничког као лепог, а лепог као чулног, овај поетички низ у српској међуратној скулптури остаје у домену традиције. У питању је скулптура малог формата, која функционише као модел, стилски образац или прототип новог схватања света, намењен интимној контемплацији.
- Њеним друштвеним функционализовањем током четврте деценије, започиње нови поетички низ заснован на повратку интимном, реалном и социјалном.

Скулптура четврте деценије

- Светска економска криза 1929. изазвала је далекосежне негативне последице не само у друштвенополитичком животу већ и у домену културе и уметности, где се сумња у револуционарне претензије и формално-језичке иновације авангарде манифестовала у идеологији рестаурације, „повратка реду“. Повратак **интимном** – унутрашњем осећању, **реалном** – директном опажању природе/стварности, и **социјалном** – идеји преображаја друштва, требало је да доведе до артикулације „потпуне уметности“. Међутим, идеологија „повратка реду“ била је праћена одбацивањем тековина авангарде и поновним окретањем уметничкој традицији и великим узорима прошлости, те је резулирала стилским еклектицизмом. Креативност се огледала у овладавању општих, техничких конвенција и садржају, што су били сигурни знаци кризе, новог академизма – рестаурације естетике грађанске уметности.
- У српској скулптури четврте деценије доминантна су била два стилска обрасца. Први је модификовани синтетични, конструктивни приступ скулптури изведен из искуства треће деценије, а оличен у тзв. „**конструктивном интимизму**“. Други је тзв. „**импресионизовани реализам**“ обогаћен евокацијама Мештровићевих облика и покрета или академизоване форме, својствене социјално ангажованој уметности четврте и социјалистичком реализму пете деценије. Другим речима, друштвена свест и напредна политичка оријентација нису донеле значајније иновације или стилске мене у српској скулптури. Тражења српских уметника одвијала су се у оквирима „традиционалног“ проблемског регистра, а скулпторска продукција била концентрисана на: **споменичку скулптуру, архитектонску пластику и портрет**. Осим академских, конвенционално конципираних портрета, остатак портретне продукције чине решења заснована на чврстој форми или њеној импресионистичкој анализи са експресивним светлосним рефлексијама на површини.

Повратак интимном – „конструктивни интимизам“

- Конструктивне тежње треће деценије изневерене су у четворој декади поновним академизовањем оперативног поступка и променом општег става. То се огледало у склоности ка пријатној теми, допадљивом предмету малог формата и драгоцености материјала.
- Хедонизам је заменио интелектуализам треће деценије, а његовом прилагођавању интимизму умногоме је допринео доминантан овални облик као носилац антропоморфне чулности. У његовој структури расла је тензија између стереометријске чистоте и духовне сензуалности.
- Чулност је поништила стилску строгост Палавичинија и Стијовића преображавајући је у сензуалност као водећи идеал грађанског укуса. Изузев Ђукина, који је током четврте деценије радикализовао свој израз, у већини случајева радило се о напуштању конструктивних принципа.



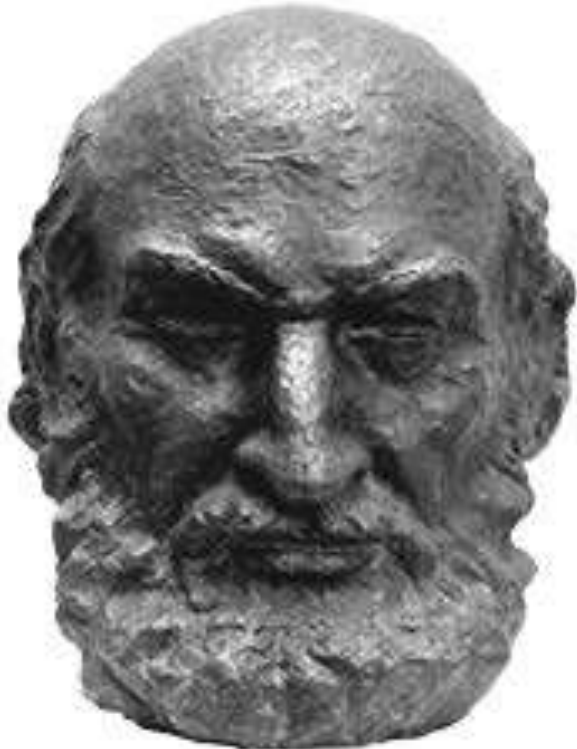
Највећи број аутора настоји да оствари равнотежу између чврсте конструкције волумена и слободнијег моделовања површине, а да истовремено постигне веродостојност приказаног лика. Томе у прилог говоре ***Девојчица*** и ***Девојка са огледалом*** (1934) **Владете**

Пиперског. Иако уопштене, форме су заобљене и меко моделоване. У питању је функционални преображај традиционалног стилског обрасца, евидентан у портретима, статуетама, актовима и скулптурама животиња мањих димензија, намењених интимним просторима грађанских домова. Интимизовањем скулптуре и њеним прилагођавањем грађанском укусу, форме су постале чулно естетизоване, приближене улепшаној варијанти реалног и прожете мање компликовним значењима.



Повратак реалном – „импресионизовани или експресивни реализам“

Овим током доминира жанр портрета и актова, чије су форме третиране аналитички, а површине моделоване импресионистички или експресивно са наглашеним ефектом треперења или пулсирања. Непосредним моделовањем напушта се чисти обрис мирне, геометризоване скулпторалне форме, масе су усталасане, а спољне линије немирне и искидане.



Парадигму таквог повратка реалном представља *Портрет Бурдела* (1928) Ђорђа Ораовца и *Портрет Љубице Сокић* (1939) Стевана Боднарова. То непосредно бележење тренутног визуелног опажаја приближило је овај метод не само импресионизованом реализму, већ и натурализму. Евидентна је тешкоћа да се испод узнемирене површине очува архитектонски чврсто језгро. Идеја покрета преображена је у психолошки израз модела, индивидуално одређеног и реално приказаног. Насупрот томе, главнина скулпторских остварења била је заснована на принципу подражавања реалности, док је аутономност пластичке масе била потиснута.



Живорад Михаиловић и Михаило Томић афирмисали су се на изложбама 1928/29. И поред извесних разлика, њихова сродност се читавала у третману женских фигурина, у којима су обојица покушала да досегну експресивност сензуалне форме женског тела. Тим особинама њихова дела су се везивала за модерније токове српске скулптуре, иако су у суштини припадала интимистичком дискурсу.



Михаило Томић начелно налази инспирацију у античкој скулптури, али у својим делима не евоцира конкретне узор, него на њих реферира сензуалношћу облика и покрета, као и класичном концепцијом односа простора и маса. По оперативном поступку близак је Бурделу, али су његова дела животија. Томе у прилог говоре ***Женски акт*** (1931) и ***Лежећи женски акт*** (1933).





Томићеве скулптуре **Млади свирач** (1934) и **Игранка у берби** (1937) припадају циклусу инспирисаном фолклором Неготинске крајине, обичајима који прате бербу грожђа. Међутим, ова дела одликује извесна контрадикторност, која проистиче из настојања да се динамика маса и пропорције фигуре задрже у оквирима реализма. С временом, Томићев виолентни израз се стишавао и завршио компромисом, конвенционалним решењима.





Живорад Михаиловић оставио је за собом неколико вредних дела, када се са више слободе препуштао вајању облих, сензуалних волумена женских фигура. Његове скулптуре ***Девојка са птицом*** и ***Женски акт са голубом*** из средине четврте деценије одликује складан линеарни ритам, док ***Ева*** (1938) показује смисао за монументално, иако је у питању дело мањих димензија.





Истом дискурсу припадају и **женски актови**
Милана Бесарабића из 1939.



Импресионистички третирана форма
Везиље (1939) **Владете Пиперског**
припада струји интимистички конципиране
скулптуре, и поред тога што је у питању
мотив везан за свакодневни живот и
послове обичне жене.

Повратак друштвеном – социјално ангажована скулптура

- Шпански грађански рат и директивна естетика Коминтерне представљали су главни подстицај у артикулацији социјално ангажоване уметности. Реч је о специфичном уметничком дискурсу у функцији **идеје**, који није био стилски хомоген. Уметност као констатација животне реалности и социјалних чињеница јесте основна одлика ове тенденције. Она нема самосвојну синтаксу, али поседује специфичну друштвену свест, идеологију и угао гледања на стварност, те се у делима припадника ове струје сустичу различита уметничка искуства четврте деценије. Београдска група *Живот* (1934) и њени експоненти у домену скулптуре, **Владета Пиперски** и **Стеван Боднаров**. У њиховим делима, социјална свест изражена је **темом, мотивом, покретом или радњом**.
- Скулптура настајала у окриљу ове тенденције истакла је у први план људску фигуру, тј. човека као учесника друштвеног процеса. Стога констатовање чињеничне стварности поседује снажне социјалне конотације. У оквиру социјално ангажоване скулптуре настају **портрети, људске фигуре** у свакодневним пословима, борбено покренути мушки **торзои** или пучке **групне композиције**.
- Она није креирала аутентичну скулпторску форму, али је донела другачију мотивацију и нова значења. Тако, портрет има функцију да преко индивидуалне карактеризације укаже на одређени **друштвени тип**. Међутим, остајући у фрагменту и малом формату социјално ангажована скулптура није успоставила ширу комуникацију са публиком. Без поруџбина и материјалне подршке државе, програм напредне уметности није се ни могао исказати.
- Захтев за израженијим **друштвеним ангажманом уметности** нису заговарали само левичарски оријентисани критичари и уметници окупљени у групи *Живот*, већ и други аутори, који су желели да изразе своје неслагање са затеченом друштвенополитичком ситуацијом. Они су такође допринели су јачању **реалистичког дискурса** у српској скулптури четврте деценије.
- Тај реалистички ток био је додатно ојачан даљом оријентацијом афирмисаних српских скулптора, као и доласком словеначког скулптора **Лојзе Долинара** у Београд (1932).

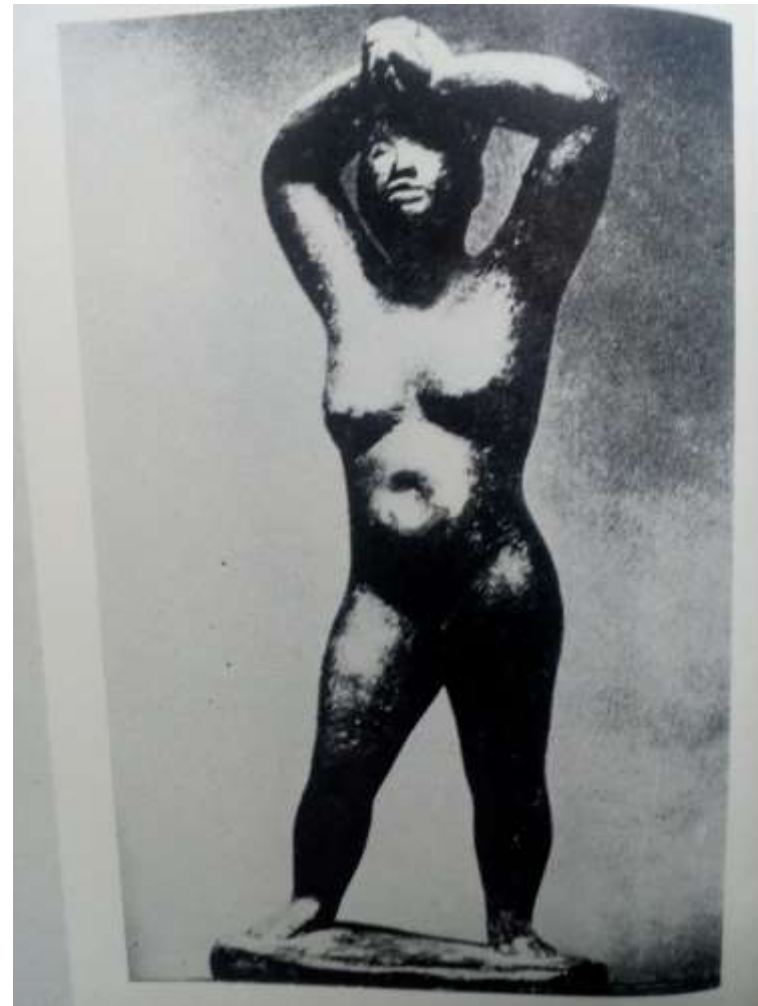


Боднаров као вајар иступа на изложби *Независних* 1936/37. представљајући се публици портретима, као што је **Пјер Крижанић** (1940). На наредној изложби *Независних* 1938/39. Пиперски је изложио програмско дело социјалне уметности (изгубљено) *Млади радник* (1938). **Радета Станковић** иступио је на београдску уметничку сцену делима, попут скулптуре **Водоноша** (1939), која су својим реализмом измицала нормама грађанског естетизма.





Социјално ангажованом дискурсу припадају рељефи **Бранка Шотре** *Ратари* и *Копачи* (1934), као и скулптура *Рањени рудар* (1941) **Лојза Долинара**, настала у Београду.



Године 1939. настаје скулптура **Пали ратник Антуна Аугустинчића**, бившег припадника социјално ангажоване групе *Земља* из Загреба. Насупрот томе, дела **Косте Ангели Радованија**, као што су **Праља** (1939) и **Девојка са рукама у коси** (1942), антиципирају развојне токове српске скулптуре после 1950.