



СТВАРИ ВИБРАНТНЕ

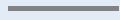
—
СТВАРИ СВЕЧАНЕ

—
THINGS VIBRANT

—
THINGS DIGNIFIED



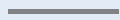
СТВАРИ ВИБРАНТНЕ



СТВАРИ СВЕЧАНЕ



THINGS VIBRANT



THINGS DIGNIFIED







Ствари вибрантне — [Леонид Шејка] ствари свечане

Изложба названа према једном цитату пронађеном међу белешкама Леонида Шејке, *Сйвари вибрантне* — *сйвари свечане*, представља серију прича о покушајима уметника да начине промене у друштву, о њиховом протесту који би водио ка свету коначно погодном за живот — *un monde enfin habitable* (Андре Бретон). Ове тежње могу се назвати и утопијским и јасно се могу сагледати у уметничким радovima. Ипак, главну улогу овог пута преузимају предмети и материјали који нису део музејских збирки, већ се чувају као документацијски материјал. Изложени свакодневни предмети, употребљавани или настали током рада и уметничких експеримената и истраживачких процеса, стављени су у јукстапозицију са уметничким делима, како би се проширио угао сагледавања њихове улоге у контексту уметничког стварања и друштвеног ангажовања уметника.

Овај својеврсни омнибус састоји се из серије засебних прича чији се јунаци понекад сусрећу, путеви им се укрштају, некада имају утицаја једни на друге, али то није увек нужно. Неке од прича дешавају се паралелно, у смислу простора и времена, док друге граде сопствени континуум. Све приче повезује једна нит — предметност, однос према предмету, релација субјекат–објекат. То приче чини још занимљивијим, имајући у виду да једна од борби која се води кроз уметност, а коју воде и јунаци ових епизода, јесте борба против пролазности. Интригира помисао зашто су за ту борбу изабрали ствари, које су према својој материјалној природи осуђене на пролазност? Или можда и нису...

Најоштрије промене парадигме у уметности донели су авангардни покрети, најпре они који припадају корпусу историјских авангарди с почетка двадесетог века (футуризам, конструктивизам, дадаизам, надреализам, зенитизам), а затим и неоавангарде 1960-их и 1970-их година. Ове промене мењале су истине о свету, о друштву, супротстављајући се модернистичком моделу сагледавања уметности у односу према реалном животу, уводећи нове приступе у којима се уметност и живот изједначавају. Како би то постигле, авангарде се буне против аутономије уметности, сматрајући да уметност припада „мрежи животне праксе”.¹ Петер Биргер каже: „Аутономија уметности је категорија буржоаског

1 Петер Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.

друштва”, што борбу авангардних уметника ставља у шири друштвени и политички контекст, у сукоб са самим буржоаским друштвом и његовом културом, а у име хуманијег окружења. То није био нимало лак подухват и било је потребно више покушаја да би се уметност и живот исцелили, обрисале границе које су их раздвајале и створило хуманије подручје за уметника, активног у друштвеном животу. У напорима за ослобађање уметности и њено приближавање животу, авангардни уметници заговарали су напуштање естетског поља уметности које је гајио модернизам и тежили су да га замене друштвеним релацијама. Залагали су се за семантичку промену парадигме у смислу скретања фокуса са естетске димензије на друштвени садржај и контекст у којем уметничко дело настаје. Уметник је ангажован у социјалним дешавањима, поставља питања и гласно протестује, одбацујући ауру генија преиспитујући своју позицију у ширем друштвеном контексту, као и позицију уметности. Уметност види као средство деловања ван поља уметности. У настојањима да унесу живот у уметност, уметници с почетка двадесетог века су у своја дела уводили предмете из свакодневне културе, па су тако омиљени начини изражавања били колажи, асамблажи, фото-монтаже, аутоматски текстови надреалиста, редимејд, али и акције понашања, са идејом стварања једне нове уметности која би била ближа модерном човеку и његовом сензибилитету.

У следећем авангардном таласу, борба против аутономије уметности вођена је кроз главну расправу о предметности у уметности и самом предмету уметничког дела. Као алтернатива за дестабилизовање традиционалних ликовних медија

(сликарства и скулптуре) појавиле су се идеје о дематеријализацији уметности² и концептуалној уметничкој пракси, као и одрицање од традиционалних медија и окретање предметности.³ Уметничке праксе преиспитују токове и достигнућа цивилизације, као и то колико су они у служби свеџа коначно ѿојогној за живојџ. Као одговори на културу конзумеризма коју подржавају масовни медији, ренесансу доживљавају редимејд и други облици монтаже (Петер Биргер), али се у новим облицима враћају и уметничке акције и праксе које потпуно негирају предметност и материјалност. Измештањем ствари из њиховог првобитног значења и функције, уношењем утилитарних предмета у ново семиотичко поље уметности, разбијају се кодови устаљеног естетског модела, што доноси промене у систему друштвене комуникације. „Само уметност, потпуно одвојена од (лоше) животне

2 Више о удаљавању од предмета у новим уметничким праксама у текстовима Џека Бирнама (Jack Burnham, „Systems Esthetics”, *Artforum* 7:1 (Sep 1968), str. 30–35) и Луси Липард (Lucy R. Lippard with John Chandler, „The Dematerialization of Art”, *Art International* 12:2, New York, Feb 1968, str. 31–36).

3 За разлику од Џека Бирнама и Луси Липард, Мајкл Фрид истиче нужност објекта и предметности у новим уметничким праксама (Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998, *Art and Objecthood* (1967), стр. 148–155).

праксе постојећег друштва, може да постане средиште око којег се може организовати нова животна пракса.”⁴

Нова животна пракса реконтекстуализује предмет, мењајући његово значење, али мења и значење уметничког дела. Аутономија уметности укида се променом функције — уместо да се она представља свету, тај исти свет се показује кроз уметност.⁵

Ствари и догађаји

Поред уметничких дела разврстаних по збиркама, у депоима Музеја савремене уметности чувају се и предмети, белешке, изјаве уметника, фотографије, најразличитији докази и сведочанства, ресурси за разумевање и читање уметности од времена историјских авангарди до данас. Ови материјали стизали су кроз легате и поклоне које су Музеју предавали уметници или чланови њихових породица. Уз уметничка дела, архивски материјали и лични предмети драгоцени су за истраживање и стицање нових сазнања, за тумачење порука и наратива.

Сврха легата и поклона је да се дела уметности трајно сачувају и учине доступним јавности, са идејом општег добра. Архивска грађа која не улази у збирке Музеја такође служи овој сврси, али је посебно значајна због тога што пружа увек нове увиде и тумачења. Враћајући се архивској грађи и материјалима који садрже информације о прошлим догађајима, ми их поново тумачимо, са различитих полазишта, уносећи различите системе искустава у тумачење, односно креирамо исказе и, како Валериј Подорога каже, производимо историјске истине.⁶ Архивски

4 Петер Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998, стр. 77.

5 Дејан Сретеновић, *Уметности ирисвајања*, Орион Арт, Београд, 2013, стр. 37.

6 Валериј Подорога, „О филозофији архива (белешке)”, *Трећи ирограм*, број 147, лето 2010, Београд, стр. 57.

7 Мишел Фуко, *Археологија знања*, Плато, Београд, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 140.

предмети могу се посматрати као тестимонијуми јер они носе трагове догађаја, кодове и шифре које треба одгонетнути како бисмо дошли до истине или јасноће. Догађаји из нечије личне историје остављају материјализоване трагове у виду докумената, фотографија, различитих меморабилија, и захваљујући њиховој интерпретацији, дешифровању трагова и исказа, архивски предмети наставаљају свој живот, уместо да остану мртве ствари похрањене у кутијама и на полицама музејског депоа. Мишел Фуко архивом назива системе који успостављају исказе као догађаје и ствари, „пре свега закон онога што може бити речено, систем који уређује појаву исказа као сингуларних догађаја”.⁷ Стога, архивску документацијску грађу треба

схватити као „динамичан систем трансформације исказа“⁸ којем се враћамо при дешифровању и продукцији историјских истина.

Изложба *Сйвари вибранйне — сйвари свечане* преиспитује значај предмета и личних прича у контексту уметности, али и значај легаторства и поклона поједи-наца музејима. Изложени предмети нашли су се у Музеју захваљујући поклоно-давцима и припадају легатима Милице Зорић и Родољуба Чолаковића, Ане Чолак

8 Валериј Подорога, „О филозофи-ји архива (белешке)“, *Трећи про-грам*, број 147, лето 2010, Београд, стр. 57.

Антић, Вана Живадиновића Бора, Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац, Ратиславе Табаковић, Мирољуба Тодоровића, као и поклони-ма Јелене Јовановић и Драге Панић.



Things Vibrant — [Leonid Šejka] Things Dignified

The exhibition, named after a quote found among Leonid Šejka's notes, *Things Vibrant — Things Dignified*, is a series of stories about artists' attempts to provoke changes in society, about their protest that would lead to a world finally suitable for life — *un monde enfin habitable* (André Breton). These aspirations can also be called utopian and can be read in works of art. However, this time, the central role is taken over by objects and materials that are not part of the museum's collections but are kept as documentary material. The exhibited everyday objects, used or created in the course of work on artistic experiments and in research processes, are juxtaposed with works of art to broaden the angle of reviewing their role in the context of artistic creation and social engagement of artists.

This omnibus of a kind consists of a series of separate stories whose heroes sometimes meet, their paths cross, sometimes they influence each other, but that's not always necessary. Some stories are parallel in space and time, while others establish their own continuums. All the stories are connected by one common thread — objecthood, the relationship towards the object, the subject-object relation. This makes the stories even more interesting, having in mind that one of the struggles being fought through art, and the heroes of these episodes also fought, is the fight against transience. It's intriguing to think about why they chose things for this struggle, which, by their material nature, are doomed to impermanence? Or maybe they're not...

The avant-garde brought about the sharpest paradigm shifts in art, primarily the corpus of historical avant-garde movements from the early twentieth century (futurism, constructivism, Dadaism, Surrealism, Zenitism) then the neo-avantgarde in the 1960s and 1970s. These changes affected the truths about this world and society. They opposed the modernist model of perceiving art in relation to real life while introducing new approaches in which art and life were equated. To achieve this, the avant-garde movements rebelled against the autonomy of art, convinced that art belongs to the "network of life practice."¹ According to Peter Bürger, "the autonomy of art is a category of the bourgeois society," which gives a broader social and political context to

the struggle of avant-garde artists, putting it in conflict with the bourgeois society and its culture in the name of a more humane environment. This was not

1 Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Belgrade, 1998.

an easy venture, and it took several attempts to heal art and life, erase the boundaries that separated them and create a more humane area for the artist, actively involved in social life. In their efforts to liberate art and bring it closer to life, avant-garde artists advocated abandoning the modernist emphasis on aesthetics and sought to replace it with social relations. They promoted a semantic paradigm shift in the sense of changing the focus from the aesthetic dimension to the social content and context in which the work of art is created. The artist was engaged in social events, asked questions, and protested loudly, rejecting the persona of a genius and reexamining both his position in the broader social context and the position of art. Art was seen as a means of acting outside the arts field. In the early twentieth century, in an effort to bring life to art, artists introduced objects from everyday culture into their works. Thus, their favorite ways of expression were collages, assemblages, photo-montages, Surrealist automatic texts, readymade, and behavioral art, all with the idea of creating a new kind of art that would be closer to modern man and his sensibility.

In the next avant-garde trend, the struggle against the autonomy of art was mainly led through the debate on objecthood in art and the very object of the work of art. As an alternative for destabilizing traditional art media (painting and sculpture), ideas emerged about

the dematerialization of art² and the conceptual art practice, forsaking traditional media and turning to objecthood.³ The artistic practices reexamined the developments and achievements of civilization and measured their contribution to *a world finally suitable for life*. As a response to the consumerist culture supported by mass media, readymade and other forms of montage experienced a renaissance (Peter Bürger); however, artistic actions and practices that completely negated objecthood and materiality also returned in new forms. By removing things from their original meaning and function, by introducing utilitarian objects into the new semiotic field of art, the codes of the established aesthetic model were broken, which caused changes in the system of social communication. "Only art that is completely removed from the (bad) praxis of life in the existing society can become a center of new praxis of life."⁴

The new life practice re-contextualized the object, changing its meaning, but it also changed the meaning of the work of art. The autonomy of art was abolished by changing the function — instead of presenting it to the world, that world itself was shown through art.⁵

2 More on abandoning objects in new artistic practices in the writings of Jack Burnham (Jack Burnham, "Systems Aesthetics", *Artforum* 7: 1 (Sep 1968), pp. 30–35) and Lucy R. Lippard with John Chandler, "The Dematerialization of Art", *Art International* 12: 2, New York, Feb 1968, pp. 31–36).

3 Unlike Jack Burnham and Lucy Lippard, Michael Fried emphasizes the necessity of the object and objecthood in new art practices (Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998, *Art and Objecthood* (1967), pp. 148–155).

4 Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Belgrade, 1998, p. 77.

5 Dejan Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, Orion Art, Belgrade, 2013, p. 37.

Objects and events

In addition to works of art categorized into collections, the depots of the Museum of Contemporary Art also store objects, notes, artist statements, photographs, various evidence and testimonies, resources for understanding and reading art from the time of the historical avant-garde movements to the present day. These materials arrived as part of legacies and gifts presented to the Museum by artists or members of their families. Along with the works of art, archival materials and personal items are valuable for research and acquisition of new knowledge, interpretation of messages and narratives.

The purpose of legacies and gifts is to preserve works of art permanently and make them available to the public, with the idea of the common good. Archival material that is not included in the Museum's collections serves the same purpose, but it is particularly significant because it continuously enables new insights and interpretations. By revisiting archives and materials containing information about past events, we interpret them again, from various viewpoints, introducing different systems of experiences into our interpretations, or in other words, we create statements and, according to Valery Podoroga, produce historical truths.⁶ Archival objects can be regarded as testimonies as they carry traces of events, codes, and passkeys that need to be deciphered so that we can achieve truth or clarity. Events from someone's personal history leave materialized traces in the form of documents, photographs, various memorabilia, and owing to their interpretation, decoding traces and statements, archival objects continue to live, instead of staying dead things stored in boxes on the shelves of museum depots. Michel Foucault said archives were systems that establish statements as events and things, "The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events."⁷ Therefore, archival documentation should be understood as a "dynamic system of statement transformation"⁸ to which we return when deciphering and producing historical truths.

The exhibition *Things Vibrant — Things Dignified* reexamines the significance of objects and personal stories in the context of art and the importance of legacies and individual gifts to museums. The exhibits were obtained by the Museum thanks to donations, and they belong to the legacies of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković, Ana Čolak Antić, Vane Živadinović Bor, Milan Dedinac and Radmila Bunuševac Dedinac, Ratislava Tabaković, Mirosljub Todorović, as well as gifts from Jelena Jovanović and Draga Panić.

6 *Ibid.*, p. 57.

7 Michel Foucault, *Arheologija znanja*, Plato, Belgrade, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998, p. 140.

8 Valerij Podoroga, "O filozofiji arhiva (beleške)", *Treći program*, no. 147, summer of 2010, Belgrade, p. 57.

Епизода: Породица

У омнибусу *Сивари вибранџине* — *сивари свечане* Леонид Шејка се појављује у неколико епизода. Захваљујући великом броју породичних фотографија, у епизоди „Породица” реконструише се неколико прича из Шејкиног детињства.

Леонидов отац Трофим Васиљевич Шејка био је официр Руске царске војске, а након слома Царске Русије емигрирао је у Југославију, где га је Други светски рат затекао као официра, топографа генералштаба у Војсци Краљевине Југославије. После Априлског рата је заробљен и на путу до логора у Немачкој, преживео је бродолом „Свете Јелене”, брода који је превозио ратне заробљенике из Грчке.

Након несреће се нашао у заробљеништву, у логору Офлаг VI-Ц Оснабрик, у Немачкој. После бомбардовања тог логора од стране британских снага, све до

краја рата био је заробљен у Офлаг XXI-ц, у Скоки, у Пољској. О бродолому 27. маја 1941. и катастрофи у којој је погинуло 214 а преживело 289 југословенских војника, Трофим је написао потресно сведочење, које се чува у документацији легата. Његов боравак у заробљеништву остао је забележен на бројним фотографијама из логора, обележеним печатом логора на полећини, које је слао супруги Катарини. Сачувао је и фотографије супруге и сина Леонида које је добијао од њих.

Шејка је имао свега девет година када је почео рат и кад му је отац био заробљен. Похађао је Руску основну школу у Београду, одакле су сачуване две одељенске фотографије, из 1941. и 1942. Школску 1944/45. годину провео је у Бугарској, у граду Бургас, одакле је сачувао фотографске успомене.

Мајка Катарина Зисић (Зисијадис), грчког цинцарског порекла, била је ћерка Леонида Зисића, пре Првог светског рата окружног инжењера у Ваљеву, познатог по пројектовању мостова. Зисић је са Чедомиром Гагићем израдио пројекат и предрачун за подизање зграде Ваљевске штедионице, уселене 1905. године. Катарина, која је пре брака била оперска певачица, држала је до образовања и културе. У легату се налазе бројне њене фотографије, а посебно је занимљива једна на којој је млада Катарина са својом мајком. Поменута фотографија послужила је Шејки (потписаном као Рег Талбот) да 1958. године наслика *Енџеријер Зисића*, једну од слика са његовог списка дела која наговештавају постојање Замка.

Episode: Family

In the omnibus *Things Vibrant — Things Dignified*, Leonid Šejka appears in several episodes. Based on many family photos, some stories from Šejka's childhood have been reconstructed in the episode "Family."

Leonid's father was Trofim Vasiljevič Šejka, an officer of the Russian Imperial Army who emigrated to Yugoslavia after the collapse of the Russian Empire, where the Second World War found him as an officer-topographer in the General Headquarters of the Army of the Kingdom of Yugoslavia. He was captured following the April War and, on the way to a concentration camp in Germany, he survived the shipwreck of "Saint Jelena", a ship transporting prisoners of war from Greece. After the accident, he found himself in captivity at the Oflag VI-C Osnabrück camp in Germany. After British forces bombed the camp, he remained imprisoned at Oflag XXI-C, in Skoki, Poland, until the war's end. Trofim wrote a disturbing testimony about the shipwreck on May 27, 1941, and the disaster that took the lives of 214 Yugoslav soldiers and left 289 survivors, which is kept in the legacy's documentation. His stay in captivity was recorded in numerous photographs from the prison camp, marked with the camp's seal on the back, which he had sent to his wife, Katarina. He had also kept the photographs of his wife and son Leonid that he received from them.

Šejka was only nine years old when the war began and his father was taken away. He attended the Russian elementary school in Belgrade, where two class photographs were preserved, from 1941 and 1942. He spent the school year 1944/45. in Bulgaria, in Burgas, which is also recorded in his photographs.

His mother, Katarina Zisić (Zisijadis), of Greek Cincar origin, was the daughter of Leonid Zisić, a district engineer in Valjevo before the First World War, known for designing bridges. Zisić and Čedomir Gagić were together responsible for the design and calculations behind the construction of the Valjevo Savings Bank building, open to use in 1905. Katarina, who was an opera singer before her marriage, paid great attention to education and culture. There are many photos of her in the legacy, however, there is one of young Katarina with her mother, which is particularly interesting. The mentioned photograph inspired Šejka (signed as Reg Talbot) to paint the *Interior of the Zisić* in 1958, one of his paintings from the list of works that suggest the existence of the Castle.

Породица / Family



Епизода: Макета

Епизода „Макета” говори о периоду након рата и Шејкином образовању, али и првим већим уметничким покушајима. Завршио је архитектонски одсек Средњотехничке школе, затим је 1960. године дипломирао на Архитектонском факултету у Београду. О овом делу његовог живота говоре сведочанства и диплома о завршеним студијама. Пре уписа на факултет, годину дана је радио као шеф градилишта хотела „Морава” у Чачку. Тешко је подносио радничку атмосферу и често је у осами цртао и сликао.⁹ Учествовао је на свега неколико архитектонских конкурса. Један од њих, за време студија, био је конкурсни задатак за споменик Марксу и Енгелсу који је израдио у сарадњи са Ољом Ивањици, студенткињом вајарства. На конкурс је изабрано решење Хранислава Стојановића и сарадника, које никада није у целости изведено, а сарадња Оље Ивањици и Шејке се наставила и прерасла у пријатељство и даља уметничка истраживања. Оља је Шејки била чест партнер у акцијама на ћубришту, а заједно су оформили Друштво пријатеља Балтазара, које је иницирало оснивање Медиале.

Леонид Шејка био је идејни вођа групе Медиала, чији је заједнички циљ било интегрално сликарство. Шејка је био уверен да је дошло време велике синтезе, да се савремена уметност нашла пред изазовом да интегрише све до тада стечено уметничко искуство. За њега су Леонардо да Винчи и Јоханс Вермер били узорите велике интеграције. Шејка је ове идеје развијао и пре оснивања Медиале. Почетком 1950-их се окренуо сликарству, а од 1955. године почео је да развија један посебан лични универзум, којем је остао веран све до смрти. Свој свет Шејка је најпре описао у тексту *Граг — Ђубришије — Замак*. Оригинална свеска са текстом куцаним на писаћој машини и писаним руком чува се у Легату Ане Чолак Антић. Тај лични универзум даље ће описивати и појашњавати у текстовима које је објављивао у часописима *Видици*, *Поља*, *Разлој*, *Данас*, *Сџугенџи*, *Умејносџи* и др., као и у књизи *Тракиџаџи о сликарсџиву*, објављеној 1964. године, за коју је 1965. добио Нолитову награду.

9 Ирина Суботић, „Леонид Шејка: Подаци о личности и делу”, у *Леонид Шејка, реџросџекџивна изложба 1952–1970*, Музеј савремене уметности, Београд, 1972, стр. 22.

Episode: Model

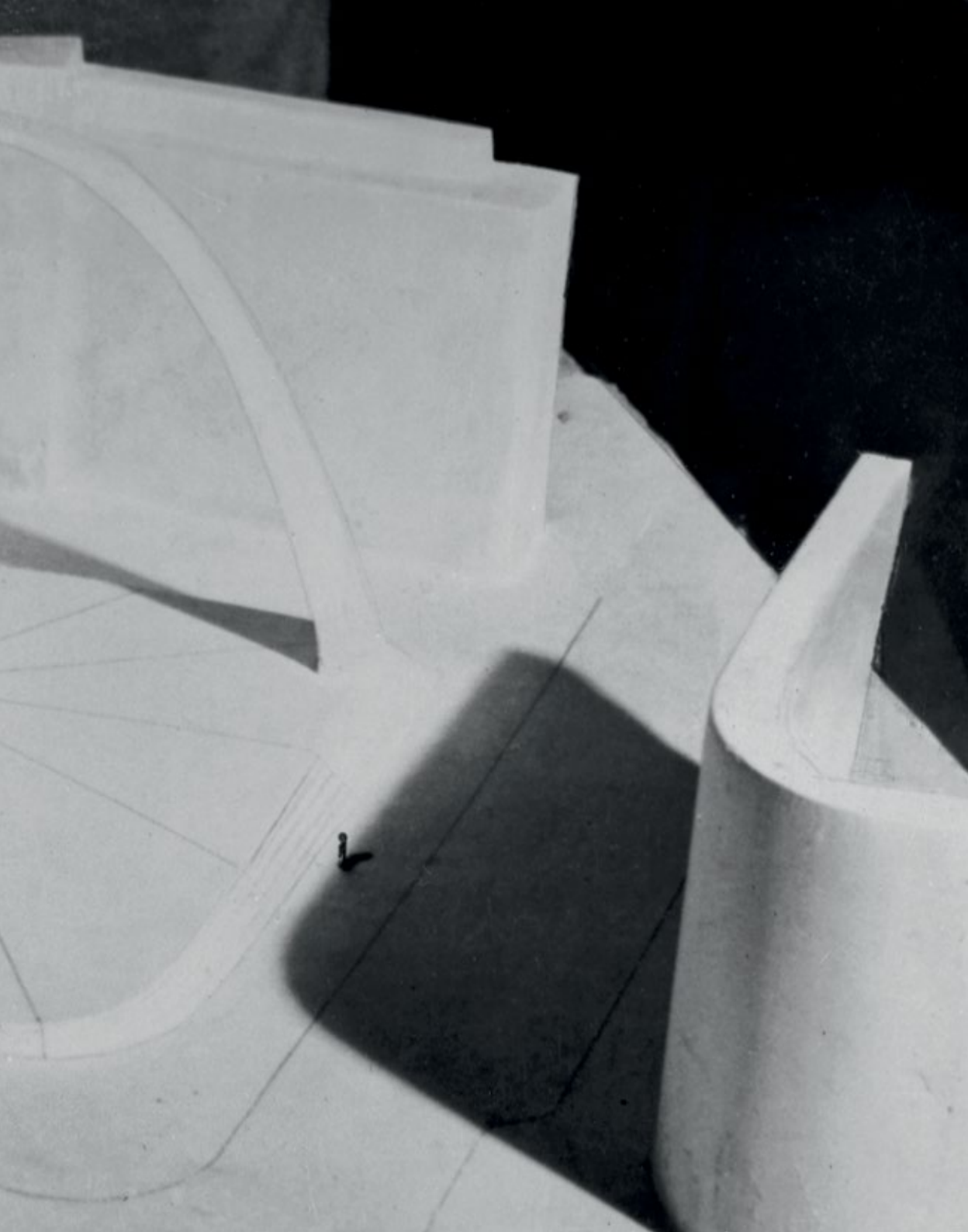
The episode “Model” speaks about the post-war period and Šejka’s education, as well as his first significant attempts at creating art. He graduated from the architectural department of the Technical High School, and in 1960, he obtained a degree from the Faculty of Architecture in Belgrade. Certificates and the university diploma testify about this portion of his life. Before enrolling at the university, he worked for a year as the head of the construction site of the “Morava” hotel in Čačak. He had a hard time enduring the workers’ lifestyle and often retired to draw and paint in solitude.⁹ He only participated in a handful of architectural competitions. At the time of his studies, one of those was a competition assignment for a monument to Marx and Engels, which he made in collaboration with Olja Ivanjicki, a sculpture student. The solution of Hranislav Stojanović and associates was chosen in the competition, which was never fully implemented. Still, cooperation between Olja Ivanjicki and Šejka continued and grew into a friendship and joint artistic research. Olja was Šejka’s frequent partner in his actions at the garbage dump, and together they formed the Society of Friends of Balthazar, which initiated the creation of Mediala.

Leonid Šejka was the ideological leader of the group Mediala, whose common goal was integral painting. Šejka believed that the time of a grand synthesis had come, that contemporary art was facing the challenge of integrating all the artistic experience acquired until then. Leonardo da Vinci and Johannes Vermeer were role models for this great integration. Šejka nurtured these ideas even before Mediala was founded. In the early 1950s, he devoted himself to painting, and from 1955, he began to develop a specific personal universe, to which he remained faithful until his death. Šejka first described his world in the text *City — Junk Yard — Castle*. The original notebook with the text written on a typewriter and by hand is kept in the Legacy of Ana Čolak Antić. He further described and explained this personal universe in his articles published in the journals *Vidici*, *Polja*, *Razlog*, *Danas*, *Student*, *Umetnosti*, etc., as well as in his book *A Treatise on Painting*, published in 1964, for which he received The Nolit Award in 1965.

9 Irina Subotić, „Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu”, in *Leonid Šejka, retrospektivna izložba 1952–1970*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, p. 22.

Макета / Model





Епизода: Ђубриште игралиште

Свеска *Град* — Ђубришће — Замак садржи текст који је настао између фебруара и априла 1957. године а објављен је 1982. у издању *Књижевних новина*, после Шејкине смрти. Текст је написан након Шејкиних експерименталних и истраживачких излета, које можемо пратити и у другој свесци из легата — *Књиџа-објектџ бр. 3*. Од 1955. Шејка је био посвећен истраживањима аморфних структура, перспектива апсолутног илузионизма и нулте површине, монтаже, слике у слици, цитата, фото-колажа и идеје опсесионизма.

У периоду ширења интересовања за разне ликовне поступке и идеје, Шејка је формирао четири различите личности аутора, којима је дао различита имена, занимања и особине.¹⁰ У *Књиџи-објектџу бр. 3*, у новембру 1958, бележи да се његова централна личност раслојава на четири секундарне личности које сарађују на извођењу опуса Ђубришта. Те личности су Шејка — класификатор статистичар, задужен за питања космогоније и физике; Рег Талбот — фотограф задужен за регистрације; Леон Леш — геолог и сликар задужен за геологију; и Леон ван Кис — сликар и песник, неко ко тражи Замак.

Експериментисање и систематско изучавање аморфних структура Шејка започиње 1955. године, што је занимљиво ако се има у виду да је тада у Југославији енформел био тек у повоју.¹¹ Те године, уметник у својој *Књиџи-објектџу бр. 3* наводи аморфне структуре које заокупљају његова истраживања: биљке, драперије, згужвана хартија, паучинасте материје, облаци, разливена течност, кристаласте структуре, микроорганизми, животиње, увело лишће, отпаци отпалог малтера, облици труљења, ватра. Све ове белешке, композиције и цртеже настале током експериментисања, потписује са Леон Леш.

Шејка се у више наврата враћао аморфним структурама и елементима енформела, уводећи их у своје слике као детаље, а у серији слика соба из 1960. оне су готово неизоставан део. На композицијама *CADIS* уочљива је у првом плану разорена сфера, симбол света, која као да ће сваког тренутка да се распадне на хиљаде комадића.

Ђубриште је Шејкино игралиште. Настало је 1956. године, када је сам, са Ољом Ивањицки, или пак с неким другим пријатељем-сведоком, обилаго београдске депоније. Игре на ђубриштима су биле радње — шетње, акције сакупљања и проглашавања предмета Ђубришта, иницијације. Своје Ђубриште је доводио у везу с дадаистичком негацијом уметности.

Поменути текст почиње речима: „Једног дана добио сам поруку. Поруку, наређење, молбу, предлог? Ни до данас нисам сазнао. Укратко, морао сам да отпутујем. Али куда? Изгледа да је то било свеједно. Могао сам да идем у ма ком правцу и да не погрешим, да то увек буде прави.“ Прича о Граду, Ђубришту и Замку

заправо је прича о Шејкином виђењу путовања човека кроз живот, ка симболичком Замку. У наставку текста, објашњава како су предмети са Ђубришта, у ствари, отисак Града, одбачени објекти који су изгубили своју функцију, ослобођени сврхе и значења из претходног живота. Такви објекти се класификују и даље обрађују, при чему им се додељује ново значење — проглашавањем кроз деструкцију или мултипликацију мења се њихова семантичка димензија. Систем који је Шејка осмислио спајао је предмет и радњу, а ознака система била је *кварџура*, квадрат са дијагоналама. Квартуром је обележавао „освојене предмете Ђубришта“ и такве акције је називао *Пролашавање*. Проглашавање су пратиле и многе друге административне радње — „сакупљање, класификација, регистровање, набрајање, сређивање у колекције, испитивање његовог облика, порекла, распореда, односа, дејства, затим растурање или разбијање, контрола њихове судбине, итд.“ Паралелно са акцијама проглашавања, Шејка је спроводио и *десџрукције*. На сликама би црном бојом, црним мастилом или колажом прекривао одређене осликане делове.¹² У *Књизи-објекту бр. 3*, под датумом 30. 9. 1957, забележио је још један церемонијал: „Извршена је деструкција — цепање цртежа малог формата, око 50 ком. На основу ове акције направљен је објекат-слика са монтираним комадима једног поцепаног цртежа из ове групе. Поцепани комади осталих цртежа увијени су у новину и бачени на изабрано место. Цртежи су цепани уз уводни и завршни церемонијал деструкције.“

Тема складишта и мултипликација су саставни део Ђубришта. Када предмет изгуби функцију и значење, нађе се на Ђубришту, где се предмети гомилају, као и њихове структуре, методе, стилови, информације. Тако настаје мултипликација, зона прекомерног нагомилавања и множења предмета. Сакупљене предмете Шејка је уграђивао у своје објекте-кутије — *Зџифџ мулџиџилекс*.

Зона максималне густине и вертикалног простирања предмета у Ђубришту јесте — складиште. Појмове мултипликације и складишта Шејка је повезивао с потрошачким друштвом и надолазећом културом конзумеризма и гомилања смећа и отпада. Често је говорио о отпацама који настају приликом космичких летова, наводећи да и на Месецу постоји једно прилично велико ђубриште.

Ђубриштем Шејка истиче пролазност којом је свет загушен, као и бесмислом и лажима. Говорио је да оно нуди безброј могућности и путева који не воде никуда. У Ђубришту се налази пустиња која крије лавиринт, а на излазу из лавиринта је Зид. Пролазак кроз лавиринт и преко Зида јесте најкраћи пут до циља — Замка.

10 *Ibid.*, стр. 32.

11 *Ibid.*, стр. 28.

12 *Ibid.*, стр. 32.

Episode: Playground Junk Yard

The notebook *City — Junk Yard — Castle* contains a text written between February and April 1957 and published in a 1982 edition of the literary magazine *Književne novine* after Šejka's death. The text was created after Šejka's experimental and research excursions, which we can also trace in the second notebook from the legacy — *Book-Object No. 3*. Since 1955, Šejka dedicated himself to researching amorphous structures, perspectives of absolute illusionism and the zero surface, montage, picture-in-picture, quotations, photo-collages, and obsessionist ideas.

While expanding his interest in various artistic procedures and concepts, Šejka formed four different personalities of the author, to whom he attributed different names, occupations, and characteristics.¹⁰ In his *Book-Object No. 3*, in November 1958, he noted that his central personality was divided into four secondary characters who collaborated on the performance of the Junk Yard opus. Those people were Šejka — the classifier statistician in charge of cosmogony and physics; Reg Talbot — photographer in charge of registration; Leon Leš — geologist and painter in charge of geology; and Leon van Kis — a painter and poet, someone searching for the Castle.

Šejka's experiments in and systematic study of amorphous structures started in 1955, which is interesting if we keep in mind that at the time Art Informel was still in its beginning in Yugoslavia.¹¹ That year, in his *Book-Object No. 3*, the artist lists the amorphous structures that occupy his research: plants, draperies, crumpled paper, cobwebs, clouds, spilt liquid, crystalline structures, microorganisms, animals, fallen leaves, scraps of mortar, forms of decay, fire. He signed all these notes, compositions, and drawings created during the experiments as Leon Leš.

Šejka repeatedly returned to amorphous structures and elements of Art Informel, introducing them into his paintings as details. In a series of pictures of rooms from 1960, they are almost indispensable. In the CADIS compositions, a broken sphere is visible in the foreground, a symbol of the world, which seems about to disintegrate into thousands of pieces at any moment.

The Junk Yard is Šejka's playground. It originated in 1956, when he visited the Belgrade junk yards alone, with Olja Ivanjicki or some other friend-witness. The games on the landfills were actions — walks, actions of collecting and proclaiming the objects of the Junk Yard, initiations. He connected his Junk Yard to the Dadaist negation of art.

The mentioned text begins with: "One day, I received a message. A message, an order, a request, a proposal? To this day, I have not found out. In short, I had to travel. But where? It looks like it didn't matter. I could have gone in any direction and not be wrong, but always be right." The story of the City, the Junk Yard, and the Castle is actually the story of Šejka's vision of man's journey through life towards the symbolic Castle. Later in the text, he explains how the objects from the Junk Yard are, in fact,

an imprint of the City, discarded objects that have lost their function, freed from the purposes and meanings from the previous life. Such things are classified and further processed, whereby they are assigned a new meaning — proclamation through destruction or multiplication changes their semantic dimension. The system that Šejka designed connected an object with action, and the mark of the system was a square with diagonals - *Kvartura*. He used the mark to label the “conquered objects of the Junk Yard” and dubbed such actions *Proclamation*. Many other administrative activities accompanied a proclamation — “collecting, classifying, registering, enumerating, arranging in collections, examining the shape, origin, distribution, relationship, action, then dismantling or breaking, controlling their fate, etc.” In parallel with the acts of proclamation, Šejka carried out *destructions*. He would cover certain painted parts with black paint, black ink, or collages in his paintings.¹² In *Book-Object No. 3*, dated 30 September 1957, he noted another ceremony: “A destruction was performed — the tearing of small-format drawings, about 50 pieces. Based on this action, an object-painting was made by mounting the pieces of a torn drawing from this group. The torn pieces of the remaining drawings were wrapped in newspaper and thrown in the chosen place. The drawings were torn with an introductory and closing ceremony of destruction.”

The topics of warehouses and multiplication are an integral part of the Junk Yard. When an object loses its function and meaning, it goes to the Junk Yard, where things accumulate, as well as their structures, methods, styles, information. This creates multiplication, a zone of excessive proliferation and accumulation of objects. Šejka installed the collected items in his objects-boxes — *Zgift multiplex*.

The zone of maximum density and vertical spread of objects in the Junk Yard is — the warehouse. Šejka associated the concepts of multiplication and warehouse with the consumer society and the upcoming culture of consumerism and proliferation of garbage and waste. He often talked about the waste generated during space flights, stating that there was a rather large garbage dump on the Moon.

Šejka’s Junk Yard highlights the transience that overwhelms the world, in addition to nonsense and lies. He used to say it offers countless possibilities and paths that lead nowhere. In the Junk Yard, a desert hides a labyrinth, and at the labyrinth’s exit, there is the Wall. Passing through the labyrinth and over the Wall is the shortest way to reach the goal — the Castle.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 32.



FRONTALNA POSTAVKA II • 1956
SLIKA 25x25cm





Ћубриште
игралиште /
Playground
Junk Yard

Епизода: Фатаморгана Замка

У тексту „Замак”,¹³ Шејка каже: „Замак је можда острво слободе, зона измирења супротности (медиа), тераса земаљског раја.” Такође, говорио је да није сигуран да Замак постоји, помињући могућност да је он само фатаморгана Замка и да је део неког Ђавољег плана како би још више замрсио пут по Ђубришту. Фиксирање фатаморгане, односно сликање Замка, још једна је игра коју Шејка изводи на Ђубришту. И сама слика Замка, каже Шејка, јесте илузија. Негде на зиду Ђубришта постоји тераса која сугерише постојање једног света симетричног, коначног, где су све супротстављености, све разлике и сав хаос, измирени. Око Замка, Шејка прави посебну атмосферу узвишености са религијским призвуком, бавећи се филозофским и метафизичким темама, служећи се на аутентичан начин сопственом симболиком. Пошто је Замак тек привид, он га никада није насликао, већ слика представе које наговештавају постојање Замка. Много важније од самог Замка јесте путовање до њега и идеја о његовом постојању. То путовање је трагање за центром, за успостављањем целовитости и хармоније, откривање пуноће живота. Приче о путовању ка Замку, коме се тежи као крајњем идеалу, јесу слике соба, ентеријера, одаја и тераса.

Саставни део фатаморгане Замка је *CADIS* — круг уписан у квадрат са дијагоналама. *CADIS* представља средиште света, свет као центричан и симетричан, као супротност Ђубришту и Складишту, где нема центра и нема перспективе. *CADIS* је симбол света, његов најсавршенији облик. Кроз круг као симбол неба и квадрат као симбол земље, он представља вертикалу која чини јединство два елемента. У знаку броја четири, јавља се као самосталан мотив или је чинилац слике.

Ђубриште и Замак су антиподи — хаос и ред; хаос у ком живимо и ред ком наша бића теже, док је Град метафора растројства и пропасти који стварају Ђубриште. Ова два пола условљавају један други. Од Ђубришта до Замка, Шејка нас води преко Соба, Одаја, Тераса, Мртвих природа. У Замку, човека чека апсолутно биће, хармонија, исцељење, целовитост.

¹³ Леонид Шејка, „Замак”, *Дело*, октобар 1972, број 10/XVIII, Београд, стр. 1098–1099.

Episode: A Mirage of the Castle

In his text called “Castle,”¹³ Šejka writes: “The castle is perhaps an island of freedom, a zone of reconciliation of opposites (median, *mediala*), a terrace of earthly paradise.” He also spoke of how he was doubtful if the Castle existed, mentioning the possibility that it was just a mirage of a Castle and part of some Devil’s plan to further complicate the road through the Junk Yard. Fixating the mirage, that is, painting the Castle, is another game Šejka performed at the Junk Yard. The very image of the Castle, Šejka says, is an illusion. Somewhere on the wall of the Junk Yard, there is a terrace that suggests the existence of a symmetrical world, a final one, where all oppositions, all differences, and all chaos are reconciled. Around the Castle, Šejka creates a unique atmosphere of sublimity with a religious overtone, dealing with philosophical and meta-physical themes, using his own symbolism in an authentic way. Since the Castle is only an illusion, he could never paint it, but he painted images that hinted at the Castle’s existence. Much more important than the Castle is the journey getting there and the idea of its existence. This journey is a search for the core, establishing wholeness and harmony, discovering the fullness of life. Stories about the journey to the Castle, which is strived for as the ultimate ideal, are paintings of rooms, interiors, chambers, and terraces.

An integral part of the mirage of the Castle is *CADIS* — a circle inscribed in a square with diagonals. *CADIS* represents the center of the world, the world as centric and symmetrical, as opposed to the Junk Yard and the Warehouse, where there is no center and no perspective. *CADIS* is a symbol of the world, its most perfect form. Through the circle as a symbol of heaven and the square as a symbol of earth, it represents the vertical line that makes up the unity of the two elements. With the sign of the number four, it appears as an independent motif or is a factor in the painting.

The Junk Yard and the Castle are antipodes — chaos and order; the chaos we live in, and the order to which our beings gravitate, while the City is a metaphor for the disorder and ruin that cause the Junk Yard. These two poles are mutually conditioned. From the Junk Yard to the Castle, Šejka leads us through Rooms, Chambers, Terraces, Still Life. An absolute being, harmony, healing, and wholeness await man in the Castle.

13 Leonid Šejka, “Zamak,” *Delo*,
Oct. 1972, No. 10/XVIII, Belgrade,
pp. 1098–1099.

Фатаморгана Замка /
A Mirage of the Castle



Секрет
Хранить в сейфе

Секрет
Хранить в сейфе

Секрет
Хранить в сейфе

Секрет
Хранить в сейфе

Убио целу породицу

Нешто пре 20 А. Новак је из засаде пуцао на Давида и ранио га. Пошто је видео да жртва неможе да бежи, он је притрчао и дотукао Давида са неколико метана из пиштоља, а затим му ножем нанео неколико тешких убода по лицу и осталом делу тела. Кад је дотукао Давида убица је улетео у Давидову кућу, где су му били мајка, жена и троје деце. Новак је прао у дворишту смртно ранио Давидову мајку, затим је са -20 убода ножем убио Давидову жену Јулију а потом и троје деце. Најмлађем сину је било 17 месеци, средњој девојци три године а најстаријем 5 година. Нему је завао 21 убој, сина и девојчицу је ископао са 15 усуда. Давидова мајка је умрла од повреда. Убица је пресудио криво одело и нестао. Мотиви овог злочина још нису познати.

ВОЈНИКА 4500742.

уметак :



прилажем ову дуплу слику која је на неки начин у стању да покаже однос дана и ноћи у граду.

+3+

Како је добијена швака ? - у крематоријуму претвореном у обличног зваку "еритроцит". остатка имају подударност



Епизода: Згужвани папир / Papier froissé

Уметничка пракса Вана Бора представља фигуративни, натуралистички надреализам. Посвећен уметничким истраживањима и потрази за револуционарним решењима, у својим колажима, фотограмима, цртежима, сликама, Бор предмет третира као симбол, било да се ради о човеку, жени, птици или пределу. У композицију уграђује како реалне тако и иреалне предмете, који постају знак, измаштани предели и односи, алузије на могућу реалност. Епизода „Згужвани папир / Papier froissé” појашњава сликарске експерименте овог уметника. Бор је 1990. оставио Музеју легат са четрдесет шест уметничких дела која су додата његовим ранијим поклонима и делима из Легата Марка, Шеве и Маре Ристић, као и делима из поклона Јелене Јовановић, што заједно чини значајан део Боровог опуса и омогућава да се његов рад сагледа у целисти, у свој комплексности и обиму.

Стеван Живадиновић — Ване Бор рођен је у Бору 1908. године. Отац му је био лекар, па се породица, заједно с војском и осталим цивилима, повлачи преко Албаније, а од 1914. до 1918. деца Живадиновића (најстарији син Вук, ћерка Јелица и најмлађи Ване) одлазе на школовање у Француску.¹⁴ У Паризу је редовно посећивао места где су се окупљали надреалисти, често узимајући учешће у дискусијама. Бретону је Бор био занимљива фигура и обраћао му се са: „*Toujour étrange, toujours paradoxal*” (увек чудан, увек парадоксалан). Завршио је студије права на Сорбони, а касније је предавао на Правном факултету у Суботици. Током студија (1927–1931) живео је на релацији Париз — Врњачка Бања, где су његови родитељи водили луксузан и популаран санаторијум. У том периоду настају његове слике у техници *papier froissé* или згужвани папир, као и *швоиле дефроиссее*, односно наборане слике.

Уз Боров легат, 1990. године, стигао је текст коментара о овим сликама, где он појашњава саму технику израде и тумачи је и повезује са другим надреалистичким приступима. Од надреалистичких слика остало је једва неколико, а како су све слике поменуте у Боровом коментару изгубљене, сачуване су фотографије — две фотографије изгубљених слика у Легату Вана Живадиновића Бора из 1990, *Les tentations de Saint-Antoine* (1929) и *Пуж кула* (1930) — а уз поклон Јелене Јовановић, 2003. године Музеј је добио и фотографију слике *Егип у ѝросѝору* (1930).

Једина сачувана из овог периода је *Алије у веѝру* (1928), коју је Ване Бор поклонио Музеју савремене уметности 1983. године. Сliku је из Оксфорда у Београд донео Бранко Алексић, књижевник из Париза.



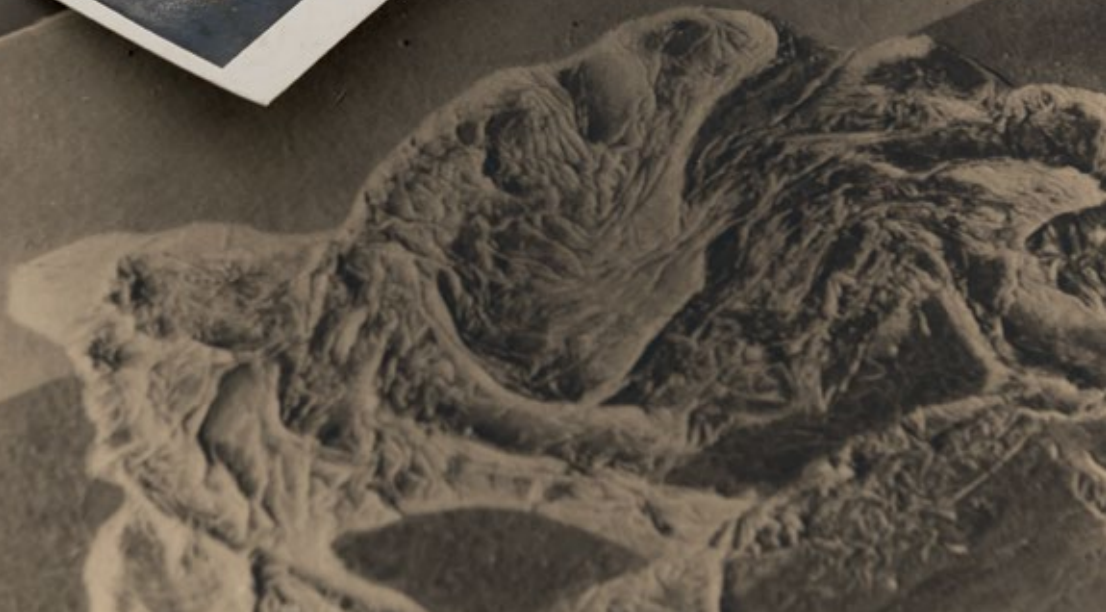
- 14 Велики broj pripadnika beogradskog kruga nadrealista bili su francuski Hanci, koji su nakon povlacenja srpske vojске u Prvom svetском ratu, preko Albanije, iz Grčke bili poslani brodovima u prijateljsku Francusku, da nastave školovanje. Do kraja rata u južnoj Francuskoj se školovalo oko 6.000 srpskih Haka, a najviše njih u srpskim gimnaziјama u Niци и Boлијеу. Од nadrealista, u Француској су учили: Растко Петровић, Александар и Никола Вучо, Јулијана Лула Вучо, Марко Ристић, Јелица Шева Ристић, Ване Бор, Душан Матић, Димитрије и Милан Дединац.

NTAR NA SLIKU LES TENTATIONS DE SAINT-ANTOINE
SLIKE RADJENE U VRNJCIMA



fe
okrive

erana površina se



Episode: Papier froissé

Vane Bor's artistic practice represents figurative, naturalistic Surrealism. Dedicated to artistic research and the search for revolutionary solutions, in his collages, photographs, drawings, paintings, Bor treated the object as a symbol, whether it was a man, woman, bird, or landscape. He incorporated both real and unreal objects into the composition, which became signs, imaginary landscapes and relationships, allusions to a possible reality. The episode "Papier froissé" explains this artist's painting experiments. In 1990, Bor left a legacy to the Museum with 46 works of art that were added to his earlier gifts and pieces from the Legacy of Marko, Ševa, and Mara Ristić, and works donated by Jelena Jovanović, which together make up a significant portion of Bor's oeuvre and allow to review his oeuvre in its entirety, complexity, and scope.

Stevan Živadinović — Vane Bor was born in Bor in 1908. His father was a doctor, so the family, together with the army and other civilians, retreated through Albania, and from 1914 to 1918, the Živadinović children (eldest son Vuk, daughter Jelica and youngest Vane) were schooled in France.¹⁴ In Paris, Bor regularly visited places frequented by surrealists, often taking part in the discussions. Breton thought Bor was an interesting figure and addressed him with "Toujour étrange, toujours paradoxal" (always strange, always paradoxical). He completed his law studies at the Sorbonne and later taught at the Faculty of Law in Subotica. During his studies (1927–1931), he shared his life between Paris and Vrnjačka Banja, where his parents ran a luxurious and famous sanatorium. Paintings date from this period are done using the technique of *papier froissé* or crumpled paper, as well as *toile defroissée*, i.e. wrinkled paintings.

Along with Bor's legacy in 1990, the text of a commentary on these paintings came, in which he explains the technique of production and interprets it by establishing a connection with other surrealist approaches. Of his surrealist paintings, only a few remain, but though all the paintings mentioned in Bor's commentary have been lost, photographs have been preserved — two pictures of lost paintings in the Legacy of Vane Živadinović Bor from 1990, *Les tentations de Saint-Antoine* (1929) and *Snail Tower* (1930) — and in 2003, with the gift of Jelena Jovanović, the Museum also obtained a photograph of the painting *Oedipus in Space* (1930).

The only painting preserved from this period is *Algae in the Wind* (1928), which Vane Bor donated to the Museum of Contemporary Art in 1983. The painting was brought to Belgrade from Oxford by Branko Aleksić, an author from Paris.

14 Many members of the Belgrade circle of surrealists were French students, who after the withdrawal of the Serbian army through Albania in the First World War were sent from Greece by ships to friendly France, to continue their education. By the end of the war, about 6,000 Serbian students were educated in southern France, most of them in Serbian high schools in Nice and Beaulieu. The surrealists who studied in France were: Rastko Petrović, Aleksandar and Nikola Vučo, Julijana Lula Vučo, Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, Vane Bor, Dušan Matić, Dimitrije and Milan Dedinac.

Епизода: Монтажа реалности

У Оксфорду се Бор нашао после Другог светског рата. Живадиновићу се није допала идеја да се надреалистички уметнички покрет и револуција коју је он видео као напоре да се делује кроз уметност, прикључи политичкој, партијској револуцији. Након притисака, уцена и претњи Љотићеваца, односно припадника Српског добровољачког корпуса у новинама *Нова борба*,¹⁵ Бор је 1944. емигрирао у Енглеску, где је водио повучен живот без контаката са Београдом. Одмах по доласку у Лондон, започео је рад на серији надреалистичких колажа у књизи *Italian Pictures*, као и на серији цртежа које је сам називао „стрипови“. Колажи Вана Бора су тема епизоде „Монтажа реалности“.

Кључна фигура надреалистичког колажа био је Макс Ернст. Бор је 1927. године стигао у Париз на студије права на Универзитету Сорбона. У Паризу су на свадбеном путовању тада били и Марко Ристић и Борова сестра Шева Ристић. Заједно су обишли изложбу Макса Ернста у Галерији Ван Лер. Бора је ова изложба инспирисала да почне и сам да ствара надреалистичка ликовна дела. У књизи *Анџи-зиг* из 1932. године,¹⁶ Марко Ристић и Ване Бор наводе да је Макс Ернст од колажа створио „један надреалистички активитет који се одликује по томе што несвесни и потиснути емотивни односи са материјалним светом нису изражени директним цртањем појединих елемената тих односа, него довођењем у неочекивану везу већ постојећих елемената издвојених из њихове првобитне средине (*le dépaysement*), тако да они тек у тој сликарској метафори откривају оно што је у њима стварно било садржано или скривено рационализмом првобитне слике“.

Према сведочењу аутора које се налази на почетној страници књиге *Italian Pictures drawn with pen and pencil*, тражио је енглеске гравуре које би му послужиле за колаже, али није био задовољан оним што је нашао. Наишао је на књигу путописа кроз Италију у сликама, у којој су биле гравуре архитектуре и предела, без људских фигура. У самој књизи направио је 66 интервенција-колажа у поступку *le dépaysement*, од којих је неке посветио својим пријатељима и саборцима надреалистима — Бретону, Елијару, Максу Ернсту, Далију и Тристану Цари. Поступак је значио додавање људских фигура у ведуте италијанских градова са гравура — Рима, Напуља, Пизе и Фиренце. На страницама где су његови колажи остављао је коментаре на француском језику. Колажи нам доносе приче

15 Горан Миленковић, „Птица, књига, дрхтај: критика идеологије као самоконституисање библиотечке свести“, *БЕЛЕЖНИЦА, Часопис за библиотекарство, књижевност и културу*, Година 13, 2011, број 23, Народна библиотека Бор, стр. 12–17.

16 Стеван Живадиновић Бор, Марко Ристић, *Анџи-зиг: ѝрилої за ѝравилније схваїање надреализма*, Надреалистичка издања, Београд, 1932.

о модерном човеку који насељава универзум старе Европе, говоре о односу историје, мита, прогреса и појединца. У егзилу, Бор испитује везе између сна и живота, прошлости и садашњости, појединца и света, човека и судбине. Често праћена немирима, та веза никада није непосредна, већ је увек присутна кроз симболе, митове, знаке.





Episode: A Montage of a Reality

After the Second World War, Bor found himself in Oxford. Živadinović didn't like the idea of the surrealist movement in art and the revolution, which he saw as efforts to act through art, joining with the political party-led revolution. After pressure, blackmail, and threats from the people of Dimitrije Ljotić, i.e., members of the Serbian Volunteer Corps, published in the newspaper *Nova borba*,¹⁵ Bor emigrated to England in 1944 where he led a secluded life without contact with Belgrade. Immediately after arriving in London, he began work on a series of surrealist collages in the book *Italian Pictures* and a series of drawings that he called "comics." Vane Bor's collages are the topic of the episode "A Montage of a Reality."

The key figure in the surrealist collage was Max Ernst. Bor arrived in Paris in 1927 to study law at Sorbonne University. Marko Ristić and Bor's sister Ševa Ristić were on a honeymoon in Paris at the time. Together, they visited Max Ernst's exhibition at the Galerie Van Leer. This exhibit inspired Bor to start creating surrealist works of art. In the 1932 book *Anti-Wall (Anti-zid)*,¹⁶ Marko Ristić and Vane Bor claimed that Max Ernst made from collage "a surrealist activity characteristic in that unconscious and repressed emotional relationships with the material world aren't expressed by directly drawing individual elements of those relationships, but by establishing an unexpected connection between already existing elements separated from their original environment (*le dépaysement*) so that only in this painterly metaphor they can reveal what was really contained in them or hidden by the rationalism of the original image."

According to the author's testimony written on the first page of the book *Italian Pictures drawn with pen and pencil*, he looked for English engravings that could serve for collages, but he wasn't satisfied with what he found. He came across a travelogue through Italy in pictures, which contained engravings of the architecture and landscapes, without human figures. In the book, he made 66 interventions-collages using the technique of *le dépaysement*, some of which he dedicated to his friends and fellow surrealists — Breton, Eluard,

Max Ernst, Dalí, and Tristan Tzara. The technique meant adding human figures to the vedutas of Italian cities in the engravings — Rome, Naples, Pisa, and Florence. He left comments in French on the pages with his collages. These collages bring us stories about the modern man inhabiting the universe of old Europe and speak about the relationship between history, myth, progress, and the individual. In exile, Bor examined the connections between dream and life, past and present, the individual and the world, man and destiny. Often accompanied by turmoil, this connection, though never immediate, is always present through symbols, myths, signs.

15 Goran Milenković, „Ptica, knjiga, drhtaj: kritika ideologije kao samokonstituisanje bibliotečke svesti”, *BELEŽNICA, Časopis za bibliotekarstvo, književnost i kulturu*, Godina 13, 2011, broj 23, Narodna biblioteka Bor, pp. 12–17.

16 Stevan Živadinović Bor, Marko Ristić, *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Belgrade, 1932.

Епизода: Пут птица

Авангардна мисао и деловања баштине се и међу стварима и уметничким делима из легата брачног пара Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац. Легат који броји четрдесет дела ликовне и примењене уметности, као и један природњачки куриозитет, Музеју је 2001. године поклонила Радмила Бунушевац Дединац, дугогодишња новинарка и уредница у листу *Полиџика*. Њен супруг Милан Дединац био је новинар и уредник у листу *Полиџика*, затим саветник југословенске амбасаде у Паризу, директор Југословенског драмског позоришта, али пре свега, један од тринаесторице потписника манифеста надреализма. О њему се говори као о најизразитијем лирику међу надреалистима. Пријатељ Марка Ристића још од школских дана, Дединац се уважавао и дружио са Растком Петровићем. Један је од покретача часописа *Пуџеви* и *Сведочансџива*. Епизода под називом „Пут птица“ говори о Дединчевим опсесијама птицама и оним што симболизују — путовањима, лутањима, слободним кретањима.

Своју прву антипоему *Јавна џџица* објавио је у децембру 1926, а на њој је радио од 1922. године. У *Јавној џџици* преплићу се екстаза и бунт против ограничавања и спутавања човека. Дединац доноси поезију људских дилема и распињања, осећања сопствене и друштвене недовољности.

Штампана на свега 13 страна у око 200 примерака, поема је илустрована са три надреалистичка колажа која је израдио сам Дединац. Одмах по објављивању, Дединац је неколико примерака послао у Париз — Бретону, Елијару и Арагону, као и Марку Ристићу, који је тада био у Паризу на брачном путовању. Књижевна критика *Јавну џџицу* истиче као једно од најзначајнијих надреалистичких дела, а Ристић је појаву Дединчеве поеме искористио за неку врсту прогласа надреализма. У *Јавној џџици* је видљива и неодојива веза између текста и слике. Прожимање ликовног и литерарног је важно за надреализам, и готово сва надреалистичка издања су била илустрована.

Птица је један од најважнијих и најприсутнијих мотива у Дединчевом стваралаштву. У *Јавној џџици* она је и главни лик у причи.

Разни предмети из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац имају тему птице — Пикасов тањир *Лик са џолубом*, тањир Жана Лирса, *Пеџао*, комади народне керамике са представама ждрала, петла, као и посебан куриозитет, витрина *Пџице из џројске Америке*. Радмила Бунушевац је сведочила да је витрину купила од старе Италијанке у Ровињу, где су она и Дединац живели током последњих година његовог живота.¹⁷ Дединац је гајио посебан однос према „птицама из Амазоније“, како су их звали. Птица као да је била посебан симбол за Милана Дединца. Симбол слободног лета, љубави, везе са сновима, надреалним световима, потпуно субјективна и опсесивна веза. Аутор је у истрајавању да пронађе ту птицу, како би савладао бол, неспокојство и усамљеност, и достигао мир.



17 Жана Гвозденовић, „Сведочанства Радмиле Бунушевац Дедицац”, у: *Лехај Милана Дединца и Радмиле Бунушевац-Дединца*, Музеј савремене уметности, 2004, Београд, стр. 14.



17 Žana Gvozdrenović, "Svedočanstva Radmile Bunuševac Dedinac", *The Legacy of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac*, Museum of Contemporary Art, 2004, Belgrade, p.14.

Episode: Birds' Path

Avant-garde ideas and actions are also preserved among the objects and works of art in the Legacy of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac Dedinac. The legacy of this married couple, which includes forty works of fine and applied art and one natural wonder, was donated to the Museum in 2001 by Radmila Bunuševac Dedinac, a longtime journalist and editor of the *Politika* newspaper. Her husband, Milan Dedinac, was also a journalist and editor of *Politika*, then an adviser to the Yugoslav Embassy in Paris, director of the Yugoslav Drama Theater, and above all, one of the thirteen authors of the Manifesto of Surrealism. He is often described as the greatest lyricist among the surrealists. Dedinac was a friend of Marko Ristić since school days and liked spending time with Rastko Petrović, whom he respected deeply. He was one of the founders of the magazines *Putevi* and *Svedočanstva*. The episode entitled “Birds’ Road” speaks about Dedinac’s obsessions with birds and what they symbolize — travels, wanderings, unrestricted movement.

He published his first antipoem, *The Public Bird*, in December 1926, which he had been working on since 1922. In *The Public Bird*, ecstasy and rebellion against restraints and the repression of man are intertwined. Dedinac wrote the poetry of human dilemmas and pains, feelings of both own and social inadequacy.

Printed on only 13 pages in about 200 copies, the poem was illustrated with three surrealist collages made by Dedinac himself. Immediately after the publication, Dedinac sent several copies to Paris — to Breton, Eluard, and Aragon and Marko Ristić, who was there on honeymoon at the time. Literary critics acknowledged *The Public Bird* as one of the crucial surrealist works, and Ristić used the appearance of Dedinac’s poem to proclaim a kind of a surrealist manifesto. In *The Public Bird*, we observe the inseparable link between text and pictures. The interweaving of art and literature had a significant role in Surrealism, and almost all surrealist editions have been illustrated.

The bird is one of the most essential and widely present motifs in Dedinac’s work. In *The Public Bird*, it is also the main character in the story.

Various items from the Legacy of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac Dedinac have a bird theme — Picasso’s plate *Figure with a Dove*, Jean Lurçat’s plate *Rooster*, pieces of folk ceramic art with representations of cranes, roosters, as well as a special exhibit, the glass case *Birds from Tropical America*. Radmila Bunuševac testified that she bought the display case from an old Italian woman in Rovinj, where she and Dedinac spent the final years of his life.¹⁷ Dedinac had a special relationship with the “birds from the Amazon”, as they were called. The bird as a symbol seemed to have a particular meaning for Milan Dedinac. It is an emblem of free flight, love, connection with dreams, surreal worlds, a wholly personal and obsessive relationship. In his persistent attempts at finding the bird to overcome pain, anxiety, and loneliness, the author achieved peace at the end.

Епизода: Један човек на прозору

Дединац је имао веома активан друштвени живот и ангажман, наспрам прилично скромног песничког опуса. Између објављивања његове прве две поеме било је потребно да прође десет година. *Један човек на прозору* објављена је 1937. године, најпре у септембарском броју часописа *Наша стварност*, посвећеном одбрани културе у Шпанији, а затим истог месеца и као самостално издање. Током времена између две објављене поеме, Милан Дединац се повукао из јавног живота, огласивши се једино текстом у алманаху *Немојуге–L'impossible* 1930. године.

Један човек на прозору је поема о догађају који се десио у реалности — разорном удару кошаве у Београду. Дединац се окреће друштвеној стварности, ономе што је заједничко, насупрот лирским описима интимних доживљаја и унутрашњих борби у *Јавној њици*. Надреалистичким метафорама, асоцијацијама, поређењима и паралеллама, он у поеми придружује и поиграва се са фактима из новинских репортажа. На крају поеме, он преноси чланак из дневних новина *Полиџика*. Ако је у *Јавној њици* износио унутрашње осећаје, у *Једном човеку на прозору* спољашњи догађаји и њима изазван немир насељавају унутрашњост једног бића, што води до дестабилизације појединца.

Као и прва поема, ово издање је мултимедијални рад. Цртеж за насловну страну је урадио Петар Добровић и тај цртеж се чува у Легату Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац у Музеју савремене уметности, а текст поеме прате два фото-репортерска снимка. Заједно са наводима из штампе, ови снимци доприносе двоструком дискурсу који Дединац примењује у поеми — поетском и документарном. Добровићев цртеж човека ухваћеног у паукову мрежу као да додатно објашњава превођење ветра и њиме ношеног немира на језик осећања и унутрашње стрепње у човеку.

Episode: A Man in the Window

Dedinac led a very active and socially engaged life, in contrast to his relatively modest poetic oeuvre. Ten years passed between the publications of his first two books of poetry. *A Man in the Window* was published in 1937, first in the September volume of the magazine *Naša stvarnost*, dedicated to the defense of culture in Spain, and then in the same month as an independent publication. During the time between the two published poems, Milan Dedinac withdrew from public life, only once appearing as the author of a text in the almanac *Impossible-L'impossible* in 1930.

A Man in the Window is a poem about an event that happened in reality — a devastating windstorm in Belgrade. Dedinac turned to social reality, to what is common, as opposed to the lyrical descriptions of intimate experiences and internal struggles in *The*



Public Bird. He linked surrealist metaphors, associations, comparisons, and parallels in the poem with the facts from newspaper reports and toyed with them. At the end of the poem, he quoted an article from the daily newspaper *Politika*. If in *The Public Bird* he expressed his inner feelings, in *A Man in the Window*, the inside world of a person is inhabited by external events and the unrest they cause, which leads to the destabilization of the individual.

Like his first poem, this one is also a multimedia work. The drawing for the title page, which is kept in the Legacy of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac Dedinac in the Museum of Contemporary Art, was done by Petar Dobrović and two journalist photographs accompany the text of the poem. Together with citations from the press, these photos contribute to the double discourse that Dedinac used in the poem — poetic and documentary. Dobrović's drawing of a man caught in a spider's web seems to explain further the translation of the wind and the restlessness it carries into the language of feelings and inner anxiety in man.

Епизода: Фигуре далеких путовања

Своју страст и фасцинацију путовањима и далеким пределима, било да се говори о географским или метафизичким појмовима, Милан Дединац је делио са пријатељем Растком Петровићем. Прича која носи назив „Фигуре далеких путовања” плете се око поклона које је Растко донео или слао Милану и Радмили Дединац. Петровић је из Африке донео ритуалну фигуру жене са крчагом израђену у бронзи, пореклом из Бенина, као и хермафродитску фигуру од дрвета, која припада култу плодности и култу иницијације, из Обале Слоноваче. Петровић се 1923. године запослио у Министарству иностраних дела и као дипломатски службеник је често боравио у иностранству. Од 1926. до 1930. године је живео и радио у Риму, а од 1935. године у Чикагу и Вашингтону. Од децембра 1928. до краја јануара 1929. путовао је по Западној Африци, упознајући се са културама, обичајима и животом племена Обале Слоноваче, Буркине Фасо, Малија, Гвинеје, Либерije, Сијера Леонеа и Сенегала. Током овог путовања пасионирано је прикупљао комаде примитивног оружја, вотивне и употребне предмете, тако да је направио колекцију која се данас углавном чува у Спомен-музеју Надежде и Растка Петровића. Умео је да препозна вредности и умеће домородачког становништва које описује Клод-Леви Строс: „Такозвани примитивни народи су умели да израде прикладне методе за уклапање ирационалног — у његовом двојаком облику логичке случајности и афективне необузданости — у рационално.”¹⁸

Растко је уживао у томе да дарује својим пријатељима. Поред ове две фигуре из Африке, он је из Америке Радмили Бунушевац послао малу индијанску фетиш-лутку с почетка двадесетог века. По доласку у Чикаго, Петровић је наставио своје походе и обишао је Мексико, Кубу и Канаду. По индијанским резерватима је сакупљао предмете, као део баштине једне цивилизације у нестајању. Радмила Бунушевац је сведочила да је индијанска луткица стигла неупакована, само са цедуљицом о примаоцу, у редакцију листа *Полиџика*.

Милан Дединац је више пута сведочио да је један од његових књижевних узора био Растко Петровић, с којим је био пријатељ, а сарађивали су и у часописима *Пушјеви* и *Сведочансџива*. У четвртом броју *Сведочансџива*, из децембра 1924. године, Петровић пише: „Један од песника које ја највише волим и које читам увек, са све већим уживањем и са све више разумевања, јесте Милан Дединац. Извесне ствари које је он написао ушле су потпуно у мој живот као неке од народних песама које ми сачињавају један велики део детињства.”¹⁹

18 Клод Леви-Строс, *Дивља мисао*, Нолит, 1978, Београд, стр. 310.

19 Растко Петровић, Милан Дединац, *Сведочансџива*, *Књижевни часопис*, број 4, 21. децембар 1924, Београд, стр. 12–16.

Episode: Figures of Distant Journeys

Milan Dedinac shared his passion and fascination with travels and distant landscapes, whether geographical or metaphysical concepts, with his friend Rastko Petrović. The story entitled “Figures of Distant Journeys” revolves around the gifts that Rastko brought or sent to Milan and Radmila Dedinac. Petrović brought from Africa a ritual figure of a woman with a jug made of bronze, originally from Benin, and a hermaphrodite figure made of wood, which belongs to the cult of fertility and the cult of initiation, from the Ivory Coast. In 1923, Petrović got a job at the Ministry of Foreign Affairs, and as a diplomatic official, he often stayed abroad. From 1926 to 1930, he lived and worked in Rome, and from 1935 in Chicago and Washington. From December 1928 to the end of January 1929, he traveled through West Africa, learning about the cultures, customs, and life of the tribes in Ivory Coast, Burkina Faso, Mali, Guinea, Liberia, Sierra Leone, and Senegal. During this trip, he passionately collected primitive weapons, votive and utility objects, so he made a collection that is today primarily kept in the Memorial Museum of Nadežda and Rastko Petrović. He was able to recognize the values and skills of the indigenous population described by Claude-Levi Strauss: “The so-called primitive peoples managed to devise appropriate methods for fitting the irrational — in its dual form of logical accident and affective recklessness — into the rational.”¹⁸

Rastko enjoyed giving presents to his friends. In addition to these two figures from Africa, he sent a small Indian fetish baby doll from the early 20th century from America to Radmila Bunuševac. After arriving in Chicago, Petrović continued his trips and toured Mexico, Cuba, and Canada. In Indian reserves, he collected objects that he believed were part of the heritage of a vanishing civilization. Radmila Bunuševac stated that the Indian baby doll arrived unpacked, with only a note about the recipient, to the editorial office of *Politika*.

Milan Dedinac confirmed multiple times that Rastko Petrović was one of his literary role models and that they were friends who also collaborated in the magazines *Putevi* and *Svedočanstva*. In the fourth volume of *Svedočanstva*, from December 1924, Petrović writes: “One of the poets I love the most and who I always read, with increasing enjoyment and with ever more understanding, is Milan Dedinac. Certain things he wrote have entered my life completely, like some of the folk songs that make up a large part of my childhood.”¹⁹

18 Claude Levi-Strauss, *Divlja misao (Wild Thought)*, Nolit, 1978, Belgrade, p. 310.

19 Rastko Petrović, Milan Dedinac, *Svedočanstva, Književni časopis*, No. 4, 21 December 1924, Belgrade, pp. 12–16.

Фигуре далеких путовања /
Figures of Distant Journeys





Епизода: Сребрна медаља у освит рата

Светска изложба у Паризу 1937. године била је посебан глобални спектакл. Под теретом светске економске кризе, у јеку борби Шпанског грађанског рата и пред вратима новог светског сукоба, са надом у социјалистичке струје у Европи, Француска организује међународну сензацију на преко сто хектара површине око Ајфеловог торња, између Марсових поља и Дома инвалида, и у новоизграђеној палати Шајо. За потребе *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Међународна изложба уметности и технике у савременом свету) изграђено је и преко 200 павиљона у којима су постављене националне и тематске изложбе. Централна места испред Ајфелове куле била су резервисана за павиљоне две највеће силе у том тренутку — СР Немачку и Совјетски Савез. Ипак, реална дешавања и опасности које ће ускоро прерасти у трагедију светских размера маскирала је раскошна представа уметности и техничких достигнућа попут телевизије.

И Краљевина Југославија је добила значајно место, тик уз улаз на трг Трокадеро. Национални наступ је организован за веома кратко време и донео је бројне несугласице, али и награде за уметнике који су прихватили позив Одбора за организовање изложбе. Припрема наступа Краљевине Југославије била је поверена Министарству трговине и индустрије, а наступ је приређен у више секција: уметничкој, туристичкој и индустријској. На конкурс за архитектонско решење павиљона изабран је пројекат Јосипа Сајсла. У фебруару 1937. године, када су радови на изградњи павиљона већ увелико трајали, Одбор је послао позивна писма на адресе 66 уметника из Београда, Загреба и Љубљане. Одмах су реаговала удружења уметника из сва три града, незадовољна културном политиком и избором чланова Одбора за организовање изложбе у чијем саставу су били Милан Кашанин, Мило Милуновић и Тома Росандић, као и начином на који су уметници позвани да представљају државу. Хрватски уметници (Стојан Аралица, Владимир Бецић, Љубо Бабић, Јеролим Мише, Антун Мотика, Ернест Томашевић, Крсто Хегедушић, Вилко Геџан, Лео Јунк, Ђуро Тиљак, Јурај Планчић, Вјекослав Параћ, Франо Шимуновић, Бруно Булић, Антун Аугустинчић, Франо Кршинић, Хинко Јун, Франо Кедрин, Грга Антунац, Франо Џота и Вања Радауш) одбили су да учествују у смотри и изразили сумње да ће овако организована изложба бити на задовољавајућем уметничком нивоу. Позив је одбио и Иван Мештровић, који је био позван као централна фигура репрезентације, чак је пројектовање павиљона било условљено димензијама његових скулптура. И уметници из Љубљане су послали протестно писмо, сматрајући да је избор уметника из Словеније лош и да чланови Одбора морају сносити последице за такве поступке. Ипак, део уметника из Љубљане се одазвао позиву, а одбили су га Максим Седеј, Франце Павловец и Антон

Гојмир Кос. И уметници из Београда су се побунили: одржане су две расправе у Уметничком павиљону на Калемегдану. Они су подржали ставове колега из Загреба и Љубљане и оптужили чланове Одбора да раде мимо уметничких организација у земљи и не гарантују пун успех и веродостојну презентацију у Паризу.²⁰ Од позваних из Београда, учешће су одбили Петар Добровић, Михаило С. Петров, Бранко Поповић, Михаило Томић, Милош Вукотић, Душан Јовановић и Винко Грдан.

Државна селекција је сачињена од радова аутора из Србије и Словеније који су се одазвали позиву, углавном они који су већ живели у Паризу. Излагали су Лојзе Долинар, Тине Кос, Франце и Тоне Краљ, Петар Палавичини, Ристо Стијовић, Сретен Стојановић, Тома Росандић, Миливој Узелац, Иван Табаковић, Јован Бијелић, Марко Челебоновић, Недељко Гвозденовић, Коста Хакман, Милан Коњовић, Петар Лубарда, Мило Милуновић, Предраг Пећа Милосављевић, Зора Петровић, Иван Радовић, Рихард Јакопич, Матија Јама, Матеј Стернен и Фердо Весел. На изложби није изложена скулптура Петра Лободе, која је поломљена приликом транспорта.

У Павиљону је била представљена и туристичка понуда Југославије. Привредни, индустријски и технолошки напредак земље дочарани су на штандовима у оквиру различитих тематских изложби.

Југословенски уметници су на Светској изложби добили укупно 137 медаља. Гран-при су добили: Сајсл (за решење павиљона чије прочеље са четири стуба без базе и капитела је зарадило и похвале Корбизјеа), Лубарда, Милосављевић, Милуновић, Табаковић, Челебоновић, Палавичини, Росандић и Узелац. Златне медаље су добили Хакман и Стијовић, а сребрне Петровић, Радовић, Стернен и Кос. Бронзану медаљу освојио је Франце Краљ. Међутим, критике кажу да Краљевина Југославија није адекватно представила савремену уметност. Од свега што се тих година дешавало на југословенској уметничкој сцени, представљени су само колоризам и интимизам, који су у југословенску уметност ушли преко париских ђака.

20 Тадашњи медији извештавали су са скупова београдских уметника које је организовало Удружење ликовних уметника. (Види: „Београдски уметници су осудили рад Одбора за организовање уметничког дела нашег павиљона на Париској изложби”, *Правда*, Београд, 25. 2. 1937.)

Episode: Silver medal at the Dawn of War

The International Exhibition in Paris in 1937 was a global spectacle. Burdened by the world economic crisis, amid the Spanish Civil War and at the threshold of a new world conflict, with faith in European socialists, France organized an international sensation on more than 100 hectares around the Eiffel Tower, between the Champ de Mars and Hotel des Invalides, and at the newly built Palais de Chaillot. For the *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (International Exhibition of Arts and Techniques in the Contemporary World), over 200 pavilions were built in which national and thematic exhibitions were set up. The central positions in front of the Eiffel Tower were reserved for the pavilions of the two greatest powers at the time — FR Germany and the Soviet Union. However, the actual events and dangers that would soon turn into a tragedy of world proportions were masked by a lavish performance of art and technical achievements such as television.

The Kingdom of Yugoslavia also had an important place, right next to the entrance to Trocadero Square. The national performance was organized in a very short time and brought numerous disagreements, but also awards for artists who'd accepted the invitation of the Exhibition Organization Committee. The Ministry of Trade and Industry was given charge of the preparations for the presentation of the Kingdom of Yugoslavia, which was organized in several sections: art, tourism, and industry. The project of Josip Sajsl was selected at the competition for the architectural design of the pavilion. In February 1937, when the works on the pavilion construction were already in full swing, the Committee sent out invitations to 66 artists from Belgrade, Zagreb, and Ljubljana. Associations of artists from all three cities reacted immediately, dissatisfied with the cultural policy and the selection of the members of the Exhibition Organization Committee, which included Milan Kašanin, Milo Milunović, and Toma Rosandić, as well as how artists were invited to represent the state. Croatian artists (Stojan Aralica, Vladimir Becić, Ljubo Babić, Jerolim Miše, Antun Motika, Ernest Tomašević, Krsto Hegedušić, Vilko Gecan, Leo Junek, Đuro Tiljak, Juraj Plančić, Vjekoslav Parać, Frano Šimunović, Bruno Bulić, Antun Augustinčić, Frano Kršinić, Hinko Jun, Frano Kedrić, Grga Antunac, Frano Cota, and Vanja Radauš) refused to participate in the event and expressed doubts that the exhibition organized in that way would achieve a satisfactory artistic level. Ivan Meštrović also rejected the invitation, though he had been called as the central figure of the national team and the dimensions of his sculptures conditioned even the design of the pavilion. Artists from Ljubljana sent a letter of protest as well, believing that the selection of artists from Slovenia was terrible and that the members of the Committee should be held responsible for their actions. However, some artists from Ljubljana responded to the invitation, and among those who rejected it were Maksim Sedej, France Pavlovec, and Anton Gojmir Kos. Artists from Belgrade

also rebelled: two debates were held in the Art Pavilion in Kalemegdan. They supported the views of colleagues from Zagreb and Ljubljana and accused the members of the Committee of working outside the arts organizations in the country and not guaranteeing complete success and a credible presentation in Paris.²⁰ Among those invited from Belgrade, Petar Dobrović, Mihailo S. Petrov, Branko Popović, Mihailo Tomić, Miloš Vukotić, Dušan Jovanović, and Vinko Grdan refused to participate.

The national selection included authors from Serbia and Slovenia who responded to the invitation, primarily those who already lived in Paris. Lojze Dolinar, Tine Kos, France and Tone Kralj, Petar Palavičini, Risto Stijović, Sreten Stojanović, Toma Rosandić, Milivoj Uzelac, Ivan Tabaković, Jovan Bijelić, Marko Čelebonović, Nedeljko Gvozdenović, Kosta Hakman, Milan Konjović, Petar Lubarda, Milo Milunović, Predrag Peđa Milosavljević, Zora Petrović, Ivan Radović, Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen, and Ferdo Vesel exhibited at the event. A sculpture by Petar Loboda, which was broken during transport, wasn't featured in the show.

The tourist offer of Yugoslavia was also presented in the Pavilion. The country's economic, industrial, and technological progress was illustrated at the stands within various thematic exhibitions.

Yugoslav artists won a total of 137 medals at the World's Fair. The Grand Prix was won by: Sajsl (for the design of the pavilion whose facade with four pillars without base and capital earned the praise of Le Corbusier), Lubarda, Milosavljević, Milunović, Tabaković, Čelebonović, Palavičini, Rosandić, and Uzelac. Hakman and Stijović won gold medals, and Petrović, Radović, Sternen, and Kos won silver medals. The bronze medal was awarded to France Kralj. However, critics say that the Kingdom of Yugoslavia did not adequately present contemporary art. Of everything that was happening on the Yugoslav art scene in those years, only Colorism and Intimism were displayed, which entered Yugoslav art through its Parisian students.

20 At the time, media brought reports from the meetings of Belgrade artists organized by the Association of Fine Artists. (See: "Beogradski umetnici su osudili rad Odbora za organizovanje umetničkog dela našeg paviljona na Pariskoj izložbi," *Pravda*, Belgrade, February 25, 1937.)

RÉPUBLIQUE
MINISTÈRE DU COMMERCE

EXPOSITION INTERNATIONALE
DES ARTS ET DES MÉTIERS

PARIS



DIPLOME
DE MÉDAILLE

DÉCERNÉ À

Zora Petkovic

CLASSE 27

LE COMMISSAIRE GÉNÉRAL,

Yugoslavie

LE 25 NOVEMBRE 1925

LE MINISTRE DU COMMERCE

P. Cheysson

FRANÇAISE
COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE

INTERNATIONALE
TECHNIQUES



1937

DIPLÔME
D'ARGENT

Provoitch. — Beograd.

Belgrade.
MARS 1937
COMMERCE,

GROUPE VI
LE PRÉSIDENT du Jury Supérieur,

J. Lammot



Епизода: Стваралачка сила

У депоу Музеја чува се стара картонска фасцикла у којој се налази хрпа танких, пожутелих папира са текстом (тезама и изјавама) писаним руком и куцаним на писаћој машини. Неколико примерака је на српском језику, али већина носи исти текст који је преведен на италијански језик. Исти текст исписан на 38 папира различитих димензија, у похабаној коверти, заједно са 47 минијатурних цртежа — скица макета — пратећих илустрација за тезе. У питању је рад Ивана Табаковића из 1955. године, под називом *Ликовна морфолоија сиваралачке силе*; бар тако пише на првој, насловној картици из коверте. Исте године, рад је био изложен на самосталној изложби у Галерији УЛУС-а *Порекло и облици ликовној исцртавања*, која је обележила драстичан преокрет у идеји, језику и естетици Ивана Табаковића.²¹ Рад је представљао и наредних година, најпре у Градској галерији савремене уметности у Загребу 1959. године, а затим у Јакопичевом павиљону у Љубљани 1961. У каталогу изложбе у Љубљани назив овог рада је „Порекло и извори ликовног изражавања (студије ликовне анализе и документација)”. У Легату се чувају макете које је Табаковић користио за припреме поставке у Љубљани.

Тезе окупљене у делу *Ликовна морфолоија сиваралачке силе* јесу Табаковићева теорија коју је развијао средином 1950-их, одмах по формирању групе Шесторица, у којој су били још и Недељко Гвозденовић, Миленко Шербан, Предраг Пећа Милосављевић, Стојан Аралица и Иван Радовић. Као изразити индивидуалац, у константној тежњи ка експерименту, истражује појмове слике, сликарства и уметности, окреће се инспирацији која долази из научних и природних феномена, покушавајући да измири интимно и универзално, егзистенцијално и апстрактно, човека и космос. А све су то, према речима самог аутора, „... нови извори једне шире, универзалније и савременије ликовне концепције”. Сматрао је да је уметност инструмент сазнања. Уметност и наука, као покретачи, користе машту и интуицију, а преко те границе маште и реалности налази се сазнање. Он тежи синтези науке и уметности, духовне слике и естетске представе,²² проширујући поље свог истраживања и чинећи амалгам уметности, филозофије, етике, науке, окултног, алхемије и езотерије.²³ Овај рад својим концептом и поступком издваја Табаковића из модернистичке климе која је била доминантна на званичној уметничкој сцени у Југославији.

Рад је изложио 1968. у југословенском павиљону на 34. Бијеналу у Венецији, под називом *Феноменологија или извори ликовној исцртавања и сиварања*,²⁴ заједно са колажима, цртежима и фото-монтажама које илуструју његову теорију. Стога се може закључити да је ова макета била радна верзија, предмет који је настао у процесу стварања, као и да је уметник овај рад мењао временом, како је долазио до нових сазнања.

Рукопис, макета, као и пратећи колажи, цртежи и фото-монтаже из серије чувају се у оквиру Легата Ратиславе Табаковић, уметникове супруге, који је она, према жељи Ивана Табаковића, 1983. године уступила Скупштини града Београда, са обавезом да се сва уметничка дела предају Музеју савремене уметности „на чување, старање, стручну обраду и излагање”.

Из истог периода су и слике са мотивом сенке, као идеје о преплитању човека и универзума, испитивања асоцијативних, космичких простора, које покушава да измири са субјективним и егзистенцијалним призорима из свакодневног, реалног живота.

21 Лидија Мереник, „Биографија Ивана Табаковића”, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004, стр. 99.

22 Лидија Мереник, „Далеки циљеви Ивана Табаковића”, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004, стр. 52.

23 *Ibid.*

24 Ана Ереш, *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990). Културне политики и политичке изложбе*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2020, стр. 183.

Episode: Creative Force

An old cardboard folder is kept in the Museum's depot, containing a pile of thin, yellowed papers with handwritten and typed text (theses and statements). Several copies are in Serbian, but most have the same text translated into Italian. The text is written on 38 paper cards of different dimensions, stored in a worn envelope, together with 47 small drawings — sketches of models — the accompanying illustrations for the theses. This is the work of Ivan Tabaković from 1955, entitled "Art Morphology of the Creative Force"; at least, that's what it says on the first cover card from the envelope. That year, the work was presented in a solo exhibition at the ULUS Gallery called *Origins and Forms of Art Research*, which marked a drastic change in the idea, language, and aesthetics of Ivan Tabaković.²¹ In the following years, he displayed the work in the City Gallery of Contemporary Art in Zagreb in 1959 and then in the Jakopič Pavilion in Ljubljana in 1961. The work was titled "Origin and Sources of Artistic Expression (Studies of the art analysis and documentation) in the catalog for the exhibition in Ljubljana." The Legacy includes the models Tabaković used when he prepared the exhibition in Ljubljana.

The theses proposed in the work, "Art Morphology of the Creative Force", are part of Tabaković's theory that he developed in the mid-1950s, immediately after the Group Six was formed, which also included Nedeljko Gvozdenović, Milenko Šerban, Predrag Peđa Milosavljević, Stojan Aralica, and Ivan Radović. As a distinct individual, in constant pursuit of experimentation, he explored the concepts of painting, fine art, and art in general, turning to inspiration coming from scientific and natural phenomena, trying to reconcile the intimate and universal, the existential and the abstract, man and the cosmos. And all these, according to the author, are "...new sources of a broader, more universal and more modern artistic conception." He believed art to be an instrument of knowledge. Art and science, as drivers, use imagination and intuition, and beyond this border between imagination and reality is knowledge. He aimed for a synthesis of science and art, spiritual representation and aesthetic performance,²² expanding his research field and making an amalgam of art, philosophy, ethics, science, occult, alchemy, and esotericism.²³ With its concept and procedure, this work sets Tabaković apart from the modernist climate that dominated the official art scene in Yugoslavia.

In 1968, he exhibited the work entitled "Phenomenology or Sources of Artistic Research and Creation,"²⁴ together with collages, drawings and photo-montages illustrating his theory, in the Yugoslav Pavilion at the 34th Venice Biennale. We can, therefore, conclude that the model was a working version, an object that was developed in the process of creation, and that the artist changed this work over time as he arrived at new insights.

The manuscript, model, and the accompanying collages, drawings and photo-montages from the series are kept in the Legacy of Ratslava Tabaković, the artist's wife,

which she, at the request of Ivan Tabaković, donated to the Belgrade City Assembly in 1983, with the obligation to hand the works over to the Museum of Contemporary Art “for safekeeping, preservation, professional treatment and display.”

Paintings with the motif of the shadow, as an idea of how man and the universe intertwine, of examining associative, cosmic spaces, which he tried to reconcile with subjective and existential scenes from real everyday life, date from the same period.

21 Lidija Merenik, “Biografija Ivana Tabakovića,” *Ivan Tabaković*, Gallery Matica srpska, Novi Sad, 2004, p. 99.

22 Lidija Merenik, “Daleki ciljevi Ivana Tabakovića,” *Ivan Tabaković*, Gallery Matica srpska, Novi Sad, 2004, p. 52.

23 *Ibid.*

24 Ana Ereš, *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938–1990). Kulturne politike i politike izložbe*, Gallery Matica srpska, Novi Sad, 2020, p.183.



Стваралачка сила /
Creative Force

CHOCOLAT FIN
TABLETTE
ЛОГИЈА ЛУК-УМ
Tablet
CRÈME-NOISETTES



Епизода: Свеска визија

Део богате и разноврсне збирке уметничких дела из Легата Милице Зорић и Родољуба Чолаковића чини и 19 Миличаних таписерија насталих у периоду од 1958. до 1971. године.

Уметница Милица Зорић одрасла је у Београду уз оца Светозара, оснивача машинског одсека и професора на Техничком факултету у Београду, посвећеног колекционара. У сведочењима Милице Зорић, колекција њеног оца, која је умногоме страдала у бомбардовању Београда 1915. године, бројала је преко 200 уметничких дела, углавном аутора из друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века, као и један цртеж Камија Короа.²⁵ Током Другог светског рата, већем делу збирке се губи траг, али је један мали број дела сачуван и постао је основа на којој ће се касније формирати уметничка колекција брачног пара Чолаковић. Године Првог светског рата Милица је често проводила у породичној кући очеве сестре Милеве Петровић, мајке Надежде Петровић. Међу предметима који се чувају уз Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића у Музеју савремене уметности, налази се и једна црно-бела фотографија Милеве Петровић са децом, настала пре Првог светског рата. Амбијент са згуснутим иконама и делима славне сликарке и рођаке оставио је на младу Милицу снажан утисак. Током тридесетих, Милица долази у контакт са новим, револуционарним идејама и приступа радничком покрету. Као особу од поверења, партија је ангажује на обављању илегалних задатака, између осталог и у Паризу, заједно са Родољубом Чолаковићем, будућим супругом.

Почетком Другог светског рата ухапшена је у Бијељини и депортована најпре у логоре Јасеновац и Лоборград а потом у логор на Бањици, у којем остаје до краја рата, када се поново састаје са супругом Родољубом. Логорске страхоте описивала је у приповеткама које је почела да пише крајем 1947. године а то тешко искуство ће бити утиснуто у лични доживљај и промишљања света и судбине човека који ће тежити да пренесе и у својим ликовним остварењима. Након рата, Милица се посветила писању текстова о уметности, објављујући их у часописима *Књижевности*, *Дело*, *Лешојис Мајице српске*, итд., али се већ у првој половини педесетих опробала и практично у визуелним уметностима, најпре сликањем на свили и стаклу. Велику инспирацију за рад дала јој је посета изложби мексичке културе одржаној почетком шесте деценије у Паризу, која ће је усмерити и ка њеној великој уметничкој пасији — таписерији. Свеска у којој је Милица бележила своје идеје, сакупљала и колажирала фотографије из часописа, новинске чланке који су били подстицајни за њен рад и процес уметничких истраживања, налази се такође у архиви Легата који је заједно са супругом Родољубом предала Музеју. Већ са првом самосталном изложбом, 1959. године, у Музеју примењене уметности

у Београду и касније учешћима на југословенским изложбама у Антибу и Паризу, Милица је привукла пажњу и локалне и иностране стручне јавности, посебно француске ликовне критике која врло похвално пише о њеном таленту и аутентичном изразу. Новинске чланке који су пратили њене интернационалне успехе Милица је сакупљала и чувала у албуму.

Промишљајући таписерију пре свега сликарски, примењујући технику традиционалног веза, апроприрајући, аплицирајући и колажирајући фрагменте са народних ношњи, уметница је уводила специфичан технички поступак у креирању садржаја несвакидашње иконографије. На Миличиним таписеријама су се тако прожимали зооморфни облици, људска бића са вертикално усађеним очима, мотиви и визуелне референце из митова, фолклора, народске и средњовековне уметности, актуелних историјских дешавања, уједињени њеном снажном поетском визијом модерног света. Док у првом делу Миличиног опуса доминирају фигурација и наративност, у каснијим фазама њеног рада у фокусу су истраживања и експериментисања са самом формом, продубљивање површине таписерије и улазак у сферу асоцијативне апстракције, и даље на путу повезивања искустава традиционалног и модерног стваралаштва. Време које је Милица Зорић провела у развијању сопствене уметничке праксе било је и време њених активних настојања да промовише таписерију као аутохтону ликовну дисциплину и модеран визуелни стваралачки израз.

25 Светлана Митић, *Из Лејана Милице Зорић и Родољуба Чолаковића*, Музеј савремене уметности, 2015, Београд.

Episode: A Notebook of Visions

Nineteen tapestries created by Milica Zorić in the period from 1958 to 1971 are part of the rich and diverse collection of works of art from the Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković.

The artist Milica Zorić grew up in Belgrade with her father Svetozar, a professor and founder of the mechanical engineering department at the Technical Faculty in Belgrade, an avid collector. According to Milica Zorić, her father's collection, largely destroyed in the 1915 bombing of Belgrade, included over 200 works of art, primarily by authors from the second half of the nineteenth and first half of the twentieth century as well as a drawing by Camille Corot.²⁵ During the Second World War, most of the collection was lost, but a small number of works were preserved and became the basis of the art collection formed later by the Čolaković couple. Milica spent most of the First World War in the family home of her father's sister Mileva Petrović, the mother of Nadežda Petrović. Among the items kept in the Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković in the Museum of Contemporary Art is a black-and-white photograph of Mileva Petrović with her children, taken before the First World War. Young Milica was deeply impressed by the atmosphere cluttered with icons and works by her famous painter cousin. During the 1930s, Milica came into contact with new, revolutionary ideas and joined the labor movement. As a person of trust, the party engaged her to perform illegal tasks, among other things in Paris, together with Rodoljub Colaković, her future husband.

At the beginning of the Second World War, she was arrested in Bijeljina and deported first to Jasenovac and Loborgrad concentration camps and then to the camp in Banjica, where she remained until the end of the war when she was reunited with her husband, Rodoljub. She described the horrors of the concentration camps in the short stories that she began writing at the end of 1947, and this problematic experience would leave a strong imprint on her personal experience and reflections about the world and human destiny, which she would attempt to convey in her artworks. After the war, Milica devoted herself to writing articles on art, which she published in magazines *Književnost*, *Delo*, *Letopis Matice srpske*, etc., but already in the early 1950s, she tried her hand at visual arts, first painting on silk and glass. She was greatly inspired in her work by a visit to the exhibition of Mexican culture held at the beginning of the sixth decade in Paris, which would direct her to her great artistic passion — tapestry. The notebook in which Milica recorded her ideas, collected and collaged magazine photographs and newspaper articles that were stimulating for her work and the process of artistic research is also kept in the Legacy's archives, which she and her husband Rodoljub together donated to the Museum. Already with her first solo exhibition, in 1959, at the Museum of Applied Arts in Belgrade and later participation in Yugoslav exhibitions in Antibes and Paris, Milica attracted the attention of the local and foreign professional public, especially French art

critics, who complimented her talent and authentic way of expression. Milica collected newspaper articles that followed her international career and kept them in an album.

By thinking out the tapestry primarily as a painter, applying the technique of traditional embroidery, appropriating, applying and collaging fragments of folk costumes, the artist introduced a specific technical procedure in creating the contents of an unusual iconography. Milica's tapestries are permeated with zoomorphic forms, human beings with vertically set eyes, motifs and visual references from myths, folklore, folk and medieval art, current historical events, united by her strong poetic vision of the modern world. While the first part of Milica's oeuvre is dominated by figuration and the narrative, in the later phases of her work, the focus is on research and experimentation with form, deepening the surface of tapestries and entering the sphere of associative abstraction, still on the path of connecting experiences of traditional and modern art. The time that Milica Zorić spent developing her own artistic practice was also the time of her active efforts to promote tapestry as an autochthonous art discipline and modern form of creative visual expression.

25 Svetlana Mitić, "From Milica Zorić and Rodoljub Čolaković Legacy",
From Milica Zorić and Rodoljub Čolaković Legacy, Museum of
Contemporary Art, 2015, Belgrade



Свеска визија /
A Notebook of Visions

Епизода: Think about Signalism

Један од најобимнијих у Музеју савремене уметности је Легат Мирољуба Тодоровића, песника, родоначелника и теоретичара сигнализма. Тодоровић је 2015. године Музеју савремене уметности поклатио уметничке радове (цртеже, колаже, графике, мејл арт), пратећу документацију и бројне сигналистичке публикације. Рана младалачка интересовања која је аутор током педесетих показивао за науку, научну и научнопопуларну литературу, повезао је са књижевношћу, односно поезијом, главном окосницом његовог целокупног креативног рада. Инспирисан књигом британског научника Харолда Спенсера Џонса *Животи на дружим свејовима*, Тодоровић 1960. започиње рад на експерименталној поеми *Планетиа*, коју након пет година објављује у Нишу. Иновативан начин мишљења, коришћење достигнућа науке у песничкој игри, домаћа критика је дочекала похвално, оценивши поему као „нови звук у поезији”.²⁶ По речима пољског песника и естетичара Јулијана Корнхаузера, ова поема представља и први манифест сцијентизма,²⁷ како је Тодоровић иначе дефинисао припремну фазу сигналистичког покрета.

Сцијентизам, као увод у сигналистичка истраживања, био је за уметника непресушан извор „...идеја и већине креативних метода које су у зрелом добу сигнализма само усавршаване”.²⁸ Већ први експерименти у визуелизацији језика у песмама, где су „...речи, делови реченица и стихова, формуле и графикони, ишчупани из свог контекста и бачени на белину папира...”, деловали су му као да зраче нову енергију: „... Језик песме и језик истраживања се проширио, истегао, извукао из свог тесног одеа речи, смисла, реда, негентропије, и закорачио у још неиспитано царство знака и семиологије...”²⁹ Сигнализам, како финално именује своју уметничку поетику, Тодоровић уводи крајем шездесетих година, везујући га у самом називу за латинску реч *signum* и још више за новолатинску реч *signal*, која ће одређеније конотирати и упућивати на правце и области одакле је добијао највеће креативне подстицаје, а то су кибернетика, семиологија, теорија информације и комуникације. Покрет ће брзо привући и неке од протагониста нове уметничке праксе, попут Марине Абрамовић, Зорана Поповића, Неше Париповића, као и друге и различите ствараоце, што ће Тодоровић, између осталог, тумачити њиховим препознавањем широких изражајних могућности које је семиологија отвараола у готово свим гранама уметности.

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, аутор наставља са сигналистичким истраживањима, придружујући се уметничким појавама које су иницирале радикалне промене и редефинисања структуре стварања и посматрања уметности. У том периоду Тодоровић интензивно ради на визуелној, компјутерској, пермутационој, објект и гестуалној поезији, дефинишући последњу као „нови, отворени комуникативни систем, где уметник (песник, произвођач дела), а често

и акција самог корисника (конзумента) тог дела, још увек у процесу производње, постају саставни део коначне уметничке творевине”.³⁰ Сигналистичким манифестацијама припадају *Гордијев чвор* и *Гесџуална ѿоема*, обе из 1971. године, својеврсне телесно-гестуалне изведбе уз коришћење компјутерског материјала (траке и картице) и рачунара као стваралачког инструмента који је Тодоровић већ раније увео у свој песнички рад. У ауторовом широком истраживачко-стваралачком опусу из поменутог периода налази се и пример Тодоровићеве објекат поезије под називом *Време је новац*, где, како истиче један од врских познавалаца сигналазма, писац и публициста Миливоје Павловић: „Запажамо неке од основних значајки поетике сигналазма — визуелне, језичке и парајезичке структурне целине, чија нас фрагментарна иконографија упућује на планетарност и космичност (месечева полулопта, лик космонаута Армстронга, мапе земаљског шара)”.³¹ Рад у ком доминирају „...одбачени елементи технолошке цивилизације, рекламни спотови, речи и реченице извучене из различитих контекстуалних целина и распоређене по објекту у новом семантичком поретку..”³² наћи ће се и у Тодоровићевој гестуалној поеми *Месечев знак*, такође представљеној на овој изложби.

26 Разговор са Миливојем Павловићем, септембар 1996,
<http://www.miroljubtodorovic.com/pages/Stolece.pdf>,
приступљено 17. 1. 2022.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Пројекат Растко 2014,
<http://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1.pdf>, приступљено 18. 1. 2022.

31 Цитат преузет са www.miroljubtodorovic.com. О делу http://www.miroljubtodorovic.com/pages/odelu_2.htm, приступљено 18. 1. 2022.

32 *Ibid.*

Episode: Think about Signalism

One of the most extensive legacies in the Museum of Contemporary Art is the Legacy of Miroljub Todorović (Skopje, 1940), poet, founder, and theoretician of Signalism. In 2015, Todorović donated various works of art (drawings, collages, graphics, email art), accompanying documentation, and a substantial number of Signalist publications to the Museum of Contemporary Art. The author connected his youthful interests in science, scientific literature, and popular science from the fifties with literature, i.e., poetry, the core of his entire creative oeuvre. Inspired by the book by British scientist Harold Spencer Jones *Life on Other Worlds*, in 1960, Todorović began working on the experimental poem *Planet*, which he published in Niš five years later. Local critics praised his innovative way of thinking and use of scientific breakthroughs in poetic play, describing the poem as “a new sound in poetry.”²⁶ In the words of the Polish poet and literary critic Julian Kornhauser, the poem represents the first manifesto of Scientism,²⁷ as Todorović defined the preparatory phase of the Signalist movement.

As an introduction to research on Signalism, Scientism for the artist was an inexhaustible source of “ideas and most creative methods that were only perfected in the mature stage of Signalism.”²⁸ Already the first experiments in language visualization in poems, where “words, parts of sentences and verses, formulas and graphs, [were] torn out of context and thrown on the whiteness of the paper,” seemed to him to radiate new energy: “The language of the poem and the language of research has expanded, stretched, released itself from its tight suit of words, meaning, order, negentropy, and stepped into the still unexplored realm of sign and semiology.”²⁹ Todorović introduced Signalism, as he finally named his artistic poetics, in the late 1960s, tying the concept with its name to the Latin word *signum* and even more for the neo-Latin word *signal*, which would connote and indicate the directions and areas from which he received the greatest creative stimuli, namely cybernetics, semiology, information, and communication theory. The movement would soon attract some of the protagonists of the New Art, such as Marina Abramović, Zoran Popović, Neša Paripović, as well as various other authors, which Todorović would interpret, among other things, as their recognition of the wide range of expressive possibilities offered by semiology in nearly all branches of art.

In the late 1960s and early 1970s, the author continued his research in Signalism, joining artistic phenomena that initiated radical changes and redefined the structure of creating and observing art. During this period, Todorović worked intensively on visual, computer, permutation, object, and gestural poetry, defining the latter as a “new, open communication system, where the artist (poet, producer of the work), and often the action of the user (consumer) of the work, still in the process of production, become an integral part of the final work of art.”³⁰ Signalist manifestations include *Gordian Knot* and *Gestural Poem*, both from 1971, a kind of body-gestural performances with

26 Conversation with Milivoje Pavlović (in Serbian), Septembar 1996, <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/Stolece.pdf>, accessed 17/1/2022.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Miroljub Todorović, Vreme neo-avangarde, Projekat Rastko 2014, <http://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1.pdf>, accessed 18/1/2022.

31 Quote in Serbian taken from www.miroljubtodorovic.com. About the work: http://www.miroljubtodorovic.com/pages/odelu_2.htm, accessed 18/1/2022.

32 *Ibid.*

the use of computer material (tape and card) and computer as a creative instrument, which he had previously introduced in his poetry. In the author's extensive research and creative opus from the mentioned period, there is an example of Todorović's object poetry called *Time is Money*, where, as one of the best experts on Signalism, writer and publicist Milivoje Pavlović points out: "We notice some of the basic features of the poetics of Signalism — visual, linguistic and paralinguistic structural units, whose fragmentary iconography suggests planetarity and cosmicity (half-moon, the figure of the cosmonaut Armstrong, maps of the globe)."³¹ A work dominated by "rejected elements of technological civilization, commercial videos, words, and sentences extracted from different contextual units and arranged in an object according to a new semantic order"³² would also be recognized in Todorović's gestural poem *Moon Sign*, included as well in this exhibition.



Think about Signalism





НАЈВЕЋИ
Љубом
капет



Литература

1. Бошко Антић, „Плава гробница, Трагедија заробљених српских војника у Солунском заливу“ (фелтон), *Одбрана, Маџазин Министарства одбране Србије*, година III, број 42, јун 2007, Београд
2. Бошко Антић, „сведочења преживелих, Трагедија заробљених српских војника у Солунском заливу“ (фелтон), *Одбрана, Маџазин Министарства одбране Србије*, година III, број 43, јул 2007, Београд
3. Петер Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.
4. Тамара Бјажић Кларин, Јасна Гаљер, „Југославенски павиљон на Свјетској изложби у Паризу 1937. и репрезентацијска парадигма нове државне културне политике“, *Радови Института за историју уметности*, Загреб, број 37, 2013.
5. Thomas Brandemeier, „Die Saumacht / Проклета власт“, Владо Кристл, ЕПД-филм, 9/1986“, *Up & Underground Critical Theory Dossier*, број 0910, 2006.
6. Jack Burnham, „Systems Esthetics“, *Artforum* 7:1 (Сеп 1968)
7. Јерко Денегри, „Сликаство Владе Кристла у вријеме боравка у Загребу до 1962“, *Up & Underground Critical Theory Dossier*, број 0910, 2006
8. Слободанка Дојчиновић, „Савезна комисија за преглед филмова“, *Библиотека информацијских средстава Архива Југославије — инвентари фондова и збирки*, Архив Југославије, Београд, http://www.arhivu.gov.rs/index.php?download_command=attachment&file_command=download&file_id=869081&file_type=oFile&modul=Core%3AFileManagement%3AFileModul (приступљено 28.1.2022.)
9. Ана Ереш, *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990). Културне полијике и полијике изложбе*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2020.
10. Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998, *Art and Objecthood* (1967)
11. Мишел Фуко, *Археологија знања*, Плато, Београд, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.
12. Група аутора, *Тайсерије Милице Зорић: синџеза наслеђа и модернизма*, Спомен — збирка Павла Бељанског, 2019, Нови Сад
13. Јана Гвозденовић, *Лејлај Милана Дединца и Радмиле Бунушевац-Дединац*, Музеј савремене уметности, Београд, 2004.
14. Александар Игњатовић, „Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године“, *Годишњак за друштвену историју*, година XI, свеска 2–3, 2004, Удружење за друштвену историју, Београд, 2006.
15. Милена Јокановић, „Кабинет чудеса Шежиног стваралаштва“, *Живои уметности*, број 108, 2021.
16. Gottfried Knapp, „Вријеме самоприказивања експеримент видеотеатра Владе Кристла у Lenbachhaus“, *Süddeutsche Zeitung*, 06/07/1977“, *Up & Underground Critical Theory Dossier*, број 0910, 2006.
17. Владо Кристл, „Куће анархије (Нешто о филмским борделима)“, *Filmkritik*, 9/1970“, *Up & Underground Critical Theory Dossier*, број 0910, 2006.
18. Бранко Кукић, *Пућ у Замак*, Рад, Београд, 1994.
19. Бранко Кукић, „Хаоскосмогонија Леонида Шејке“, Каталог изложбе „Пут у Замак“, Модерна галерија Ваљево, Ваљево, 1987
20. Lucy R. Lippard with John Chandler, „The Dematerialization of Art“, *Art International* 12:2, New York, Feb 1968.
21. Клод Леви-Строс, *Дивља мисао*, Нолит, Београд, 1978.
22. Слободан Ж. Марковић, *Књижевни покрети и појмови између два свјетска раја*, Обелиск, Београд, 1970.
23. Срђан Марковић, *Леонид Шејка и Медиа*, Просвета, Ниш, 1993.

24. Радмила Матић Панић, „Растко Петровић — Ликовни критичар и есејиста“, у *Српски кријичари 5 / Расјко Пејровић / Есеји / Кријике*, Музеј савремене уметности, Београд, 1995.
25. Лидија Мереник, „Далеки циљеви Ивана Табаковића“, Монографија Иван Табаковић, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004.
26. Горан Миленковић, Виолета Стојменовић (ур.), *Из надреализма Ване Бор*, зборник радова, Народна библиотека Бор, 2009.
27. Горан Миленковић, „Птица, књига, дрхтај: критика идеологије као самоконституисање библиотечке свести“, *БЕЛЕЖНИЦА, Часопис за библиојкарство, књижевност и културу*, Година 13, 2011, број 23, Народна библиотека Бор
28. Весна Милић, „Легат Ане Чолак Антић“, „Дела Леонида Шејке“, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1998.
29. Ангелина Милосављевић-Аулт, *Складиштије смисао и функција складиштија у уметничком систему Леонида Шејке*, Пункт, Београд, 2014.
30. Светлана Митић, *Из Леиџа Милице Зорић и Родољуба Чолаковића*, Музеј савремене уметности Београд, Београд, 2015.
31. Растко Петровић, „Милан Дединац“, *Сведочанства, Књижевни часопис*, број 4, 21. децембар 1924, Београд
32. Валериј Подорога, „О филозофији архива (белешке)“, *Трећи њирограм*, број 147, лето 2010, Београд
33. Миодраг Б. Протић, Каталог ретроспективне изложбе „Иван Табаковић“, Музеј савремене уметности, Београд, 1977.
34. Дејан Сретеновић, *Уметност и присвајања*, Орион Арт, Београд, 2013.
35. Дејан Сретеновић, *Црно шело, беле маске*, Музеј афричке уметности, Београд, 2004.
36. Дејан Сретеновић, *Урнебесни кликер. Уметност и њолика београдској надреализма*, ЈП Службени гласник, Београд, 2016.
37. Дејан Сретеновић, *Црвени хоризонт: авангарда и револуција у Југославији 1919–1932*, Центар за нове медије kuda.org, Нови Сад, 2021.
38. Маја Станковић, „Од предметне ка системској уметности“, *Култура*, 2019, бр. 165
39. Љиљана Стојановић, Каталог изложбе „Југословенски павиљон Париз 1937“, Музеј савремене уметности, Београд, 1988.
40. „Столеће сигнала“, Разговор са Миливојем Павловићем, септембар 1996, <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/Stolece.pdf> (приступљено 17. 1. 2022.)
41. Ирина Суботић, „Леонид Шејка: Подаци о личности и делу“, каталог ретроспективне изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1972.
42. Ирина Суботић, „Ани Чолак-Антић, с поштовањем и љубављу“, *Леиџи Ане Чолак-Антић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1977.
43. Ирина Суботић, *Од авангарде до Аркадије*, Clío, Београд, 2000.
44. Леонид Шејка, „Замак“, *Дело*, октобар 1972, број 10/хviii, Београд
45. Леонид Шејка, „Ђубриште“, *Дело*, октобар 1972, број 10/хviii, Београд
46. Леонид Шејка, *Град — Ђубриштије — Замак*, ниро Књижевне новине, Београд, 1982.
47. Леонид Шејка, *Тракиџи о сликарству*, Градац К, Чачак, 2013.
48. Миланка Тодић, *Фојографија и слика*, Цицero, Београд, 2001.
49. Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Пројекат Раско 2014, <http://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1.pdf> (приступљено 18. 1. 2022.)
50. Стеван Живадиновић Бор, Марко Ристић, *Анџи-зиг: њирој за њравилније схваћање надреализма*, Надреалистичка издања, Београд, 1932.
51. Сјеван Живадиновић Бор, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1990.

Списак изложених ствари

- Сликарски прибор и реквизити Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Гитара Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Леонид Шејка, *Кайалој Ђубришија*, 1956, свеска, Легат Ане Чолак Антић
- Леонид Шејка, *Град – Ђубришије – Замак*, 1957, свеска са рукописом, Легат Ане Чолак Антић
- Леонид Шејка, *Књија-објекај бр. 3*, свеска, Легат Ане Чолак Антић
- Цртежи, скице и белеше Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Лична документа Леонида Шејке (диплома Архитектонског факултета, Уверење о држављанству, сведочанства из гимназије), Легат Ане Чолак Антић
- Текст Трофима Васиљевича Шејке, „Двадесет година катастрофе брода ‘Јелена Каванариоти’ у Егејском мору приликом транспортовања заробљених југословенских официра од стране Немаца на дан 27. V 1941. године”
- Писмо Миодрага Трпковића Леониду Шејки, 1962, Легат Ане Чолак Антић
- Писмо Ане Чолак Антић Леониду Шејки, 29. I. 1969, Легат Ане Чолак Антић
- Плакат са изложбе Леонида Шејке у Галерији Арсо, Бјен, Швајцарска, 1970, Легат Ане Чолак Антић
- Плакат Изложбе Медиале у Галерији УЛУС, 1969, Легат Ане Чолак Антић
- Позивнице за отварања изложби Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије из атељеа Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Породичне фотографије Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Школске фотографије Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије са „Трочасовне изложбе” у Галерији Графички колектив, 31. 10. 1969, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије акција Леонида Шејке *Пројашавање*, са Ољом Ивањицки, 1958, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије Леонида Шејке са Илијом Савић, 1958, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије дружења из Гроцке и из атељеа Радомира Рељића, Легат Ане Чолак Антић
- Филм поводом изложбе „IV Београдски тријенале савремене ликовне уметности” одржане у Музеју савремене уметности 1970, Легат Ане Чолак Антић
- Фотографије са путовања Леонида Шејке и Ане Чолак Антић, Легат Ане Чолак Антић
- *Чийаји редом, само чийаји ирви љуји*, текст пронађен у документацији Леонида Шејке, Легат Ане Чолак Антић
- Леонид Шејка, цртежи на паклицама цигарета, 1967–68, Легат Ане Чолак Антић
- Леон ван Кис (Леонид Шејка), *Без назива*, 1956, ц-б. фотографија, Легат Ане Чолак Антић
- Оља Ивањицки, Владан Радовановић и Леонид Шејка, *Лажно ђењање*, ц-б. фотографија, Легат Ане Чолак Антић
- Оља Ивањицки и Леонид Шејка, *Макеја за сјоменик Марксу и Ениелсу*, 1954/55, ц-б. фотографија, Легат Ане Чолак Антић
- Дадаистички летак, 1938, штампа/папир, 254×324 мм, инв. бр. 1873, поклон Јелене Јовановић
- Писмо Вана Бора Марку Ристићу, Врњци, недеља, 26. октобар 1930, поклон Јелене Јовановић
- Писмо Вана Бора Марку Ристићу, Врњци, 13. мај 1932, поклон Јелене Јовановић
- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Les Tentations de Saint-Antoine*, 1929, (фотографија изгубљене слике) Легат Вана Живадиновића Бора
- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Пуж кула*, 1930, (фотографија изгубљене слике) Легат Вана Живадиновића Бора
- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Егип у ѝросјору*, 1930, (фотографија изгубљене слике) поклон Јелене Јовановић
- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Секс ѝојем*, (фотографија изгубљене слике), поклон Јелене Јовановић

- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *На њржишију немих ѡесама*, 1930, (фотографија изгубљене слике), поклон Јелене Јовановић
- Ване Бор и Марко Ристић, „Развој материјалистичке делатности до 1929“, текст објављен у књизи *Анђи-зиг*, 1932, Легат Вана Живадиновића Бора
- Стеван Живадиновић – Ване Бор, *ITALIAN PICTURES*, интервенције колажи у књизи, 1944, Легат Вана Живадиновића Бора
- Писмо Ђорђа Костића Марку Ристићу, Висконсин, 4. 7. 1977, са каталогом изложбе на Универзитету Висконсин и исечцима из новина, поклон Јелене Јовановић
- Писмо Миодрага Б. Протића Марку Ристићу у вези са изложбом „Трећа деценија — Конструктивно сликарство“ у МСУ, 1967, поклон Јелене Јовановић
- Цртежи глуве деце, објављени у часопису *Сведочансиѡва*, бр. 7, фебруар 1925. године, поклон Јелене Јовановић
- Цртежи непознатог аутора (иницијали З. П.) и свеска са рукописом Марка Ристића, поклон Јелене Јовановић
- Летак за надреалистичке публикације, поклон Јелене Јовановић
- Диплома сребрне медаље Зори Петровић са Светске изложбе у Паризу 1937. под називом „Међународна изложба уметности и технике у савременом свету“ (Exposition Internationale des Arts et Techniques)
- Сликарски прибор Зоре Петровић
- Каталог Југословенског павиљона са Светске изложбе у Паризу 1937.
- Бележница Милице Зорић Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- Албум са исечцима из штампе Милице Зорић Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- Блок са цртежима и скицама Милице Зорић Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- Фотографије са путовања Милице Зорић Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- Књиге из библиотеке брачног пара Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- *Ное Живановић*, ц-б. фотографија, фотографисао Марко Ристић, поклон Драге Панић (фотографију је добила од Марка Ристића)
- *Иван Табаковић*, ц-б. фотографија, поклон Драге Панић (фотографију је добила од Херме Богдановић, удовице Борислава Богдановића)
- *Иван Табаковић*, „Ликовна морфологија стваралачке силе“, текст и скице за рад *Феноменологија или извори ликовној исцраживања и сцварања*, 1955, Легат Ратиславе Табаковић
- Пабло Пикасо, *Лик са ѡлубом*, керамика (тањир), 23 цм (R), Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- Жан Лирса, *Пејѡао*, порцелан (тањир), 24 цм (R), Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Пејѡао*, керамика (тањир), 26 цм (R), Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Ждрал*, керамика (тањир), 24 цм (R), Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Риццуална фиѡура жене*, почетак 20. века, Западна Африка, месинг/бронза, 12×6×5 цм, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Куццина хермафродитска фиѡура*, почетак 20. века, Западна Африка, меко дрво / биљни пигменти, 31,7×8,5 цм, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Индијанска беба-луццкица*, почетак 20. века, текстил, дрво и др, 9×4,5×2 цм, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *Пццице из ццројске Америке*, застакљена дрвена витрина са десет препарираних птица, 59,5×42,5×21 цм, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- *У кући ццородице Надежде Пејѡровић*, ц-б. фотографија, поклон Драге Панић (фотографију је добила од Љубице Луковић, сестре Надежде и Растка Петровића)

- Милева Пејировић са децом, ц-б. фотографија, из Бележнице Милице Зорић Чолаковић, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- Александар Дероко, *Маја Африке*, штампано у првом издању путописа „Африка“ Растка Петровића, издање Геце Кона из 1930. године (Љубазношћу Народне Библиотеке Србије)
- Владо Кристл, *Утопија (Die Utopien)*, 1964, 10 мин, експериментални филм у боји, филмска трака 16 мм, приказиван у Музеју савремене уметности 1980. године
- Владо Кристл, *Маглен – Маглен*, 1967, 10 мин, анимирани филм, филмска трака 16 мм, приказиван у Музеју савремене уметности 1980. године
- Ђовани Анђела, *Дада и неодада (DADA E NEO-DADA)*, 1963, 10 мин, документарни филм, филмска трака 16 мм, приказиван у Музеју савремене уметности 1973. године
- *Осврће Пајам*, 1967, уље/ платно, 44,5×34,5 цм, инв. бр. 2116, Легат Ане Чолак Антић
- *Мртва природа са цибејком*, 1969, уље, акрилик / дрво, 14×16,5 цм, инв. бр. 2106, Легат Ане Чолак Антић
- *Мртва природа са јорџрејом*, 1969, уље, акрилик / дрво, 47,5×32 цм, инв. бр. 2111, Легат Ане Чолак Антић
- *Мртва природа са јсом*, 1970, уље/ платно, 19,2×15 цм, инв. бр. 2110, Легат Ане Чолак Антић
- *Половне сивари VI*, 1967, уље/ дрво, 21,5×34,5 цм, инв. бр. 2145, Легат Ане Чолак Антић
- *Сивари бачене на јолицу модерног сликарства*, 1968, уље/ платно, 31×17,3 цм, инв. бр. 2118, Легат Ане Чолак Антић
- *Језро антишела II*, 1966, уље/ дрво, 19×13,5 цм, инв. бр. 2103, Легат Ане Чолак Антић
- *Сиражара*, 1956, уље/ платно, 46×35 цм, инв. бр. 2120, Легат Ане Чолак Антић
- *Дескрипција – кубус*, 1956, уље/ картон, 32×22,5 цм, инв. бр. 2165, Легат Ане Чолак Антић
- *Складиште*, 1969, уље, акрилик / платно, 61,5×62 цм, инв. бр. 2133, Легат Ане Чолак Антић
- *Складиште*, 1969, уље, акрилик / платно, 100×70 цм, инв. бр. 2134, Легат Ане Чолак Антић
- *Ђубриште*, 1970, уље, акрилик / платно, 61×50 цм, инв. бр. 2131, Легат Ане Чолак Антић
- *Енџеријер Зисића*, 1958, уље/ платно, 48×70 цм, инв. бр. 2125, Легат Ане Чолак Антић
- *Вермеров крчај (Млеко искона)*, 1970, уље, акрилик / платно, 63×42 цм, инв. бр. 2124, Легат Ане Чолак Антић
- *Соба с шкандалејом*, 1964, уље/ панел, 50×34×6 цм, инв. бр. 1147, Легат Ане Чолак Антић
- *Инкубус алхемичара Фаусца*, 1964, уље/ дрво, 33,5×13,5×7,5 цм, инв. бр. 1148, Легат Ане Чолак Антић
- *Ковчежић (Куџија)*, 1966–68, уље, акрилик/ дрво, 27,5×16×14,5 цм, инв. бр. 2150, Легат Ане Чолак Антић
- *Zgift multiplex*, 1957, картонска кутија, асамблаж, 31,5×16,5×6 цм, инв. бр. 2152, Легат Ане Чолак Антић
- *Цилиндрична јозиција*, 1957, жица, картон, дрво, 29,5×18,5×4 цм, инв. бр. 2153, Легат Ане Чолак Антић

Леонид Шејка

- *Паде, Вавилон велики*, 1967, уље/ дрво, 27×20 цм, инв. бр. 2099, Легат Ане Чолак Антић
- *Соба*, 1968, уље, акрилик / дрво, 31×34,5 цм, инв. бр. 2100, Легат Ане Чолак Антић
- *Језро антишела (Центрична мртва природа II)*, 1967, уље/ дрво, 22,5×13,5 цм, инв. бр. 2105, Легат Ане Чолак Антић
- *CADIS 12*, 1968, уље, акрилик / дрво, 47×31 цм, инв. бр. 2113, Легат Ане Чолак Антић
- *CADIS 13*, 1968, уље, акрилик / платно, 50,5×33 цм, инв. бр. 2114, Легат Ане Чолак Антић
- *Че је жив*, 1968, хемијска оловка, акрилик, летрасет / картон, 195×190 мм, инв. бр. 818, Легат Ане Чолак Антић
- *Нови имџулс (Појон)*, 1956, оловка, колаж, темпера / папир, 358×250 мм, инв. бр. 827, Легат Ане Чолак Антић
- *Распеће*, 1968, уље/ дрво, 37×34,5 цм, инв. бр. 2101, Легат Ане Чолак Антић
- *Тајна вечера*, 1968, уље, акрилик / дрво, 39,5×41 цм, инв. бр. 2121, Легат Ане Чолак Антић
- *Мртва природа с карџом*, 1957, уље/ платно, 14×22 цм, инв. бр. 2148, Легат Ане Чолак Антић
- *Жуџа ниша*, 1968, уље, акрилик / дрво, 28×16 цм, инв. бр. 2139, Легат Ане Чолак Антић

- *Десѝрукција флаше*, 1956, уље / стаклена флаша, h=27 цм, инв. бр. 2160, Легат Ане Чолак Антић
- *Флаша – дефункционализовани објект*, 1956, уље / стаклена флаша, h=24 цм, инв. бр. 2161, Легат Ане Чолак Антић
- *Флаша – ѝроплашавање објект*, 1956, уље / стаклена флаша, h=21,5 цм, инв. бр. 2162, Легат Ане Чолак Антић
- *Коцка (Зодијак)*, 1967, уље, темпера / дрво, 9,5×8×5 цм, инв. бр. 2097, Легат Ане Чолак Антић
- *Кай*, 1967, уље/платно (каширано на дрво), 6×5,5 цм, инв. бр. 2149, Легат Ане Чолак Антић
- *Мулѝийл – куйѝиѝа*, 1969, колаж у пластичној кутиѝици, 7×7×2,5 цм, инв. бр. 2179 (I,II), Легат Ане Чолак Антић
- *Комѝозиѝиѝа*, 1950, комбинована техника, 16,5×13 цм, инв. бр. 2878, Легат Марије Кораћ
- *Бик*, 1954, оловка у боѝи / папир, 26х31 цм, инв. бр. 2881, Легат Марије Кораћ
- *Кайѝиѝ*, 1956, туш, оловка / папир, 300×210 мм, инв. бр. 799, Легат Ане Чолак Антић
- *Марѝруѝа локалне шеѝње бр. 2*, 1957, туш у боѝи / папир, 425×300 мм, инв. бр. 836, Легат Ане Чолак Антић
- *Сан разума изазива ѝруђење*, 1965, туш/папир, 330×233 мм, инв. бр. 785, Легат Ане Чолак Антић
- *Десѝрукција црним*, 1956, оловка, туш / папир, 355×315 мм, инв. бр. 826, Легат Ане Чолак Антић
- *Лавиринѝ*, 1969, туш, летрасет/папир, 570×385 мм, инв. бр. 761, Легат Ане Чолак Антић
- *Складишѝе (Празно)*, 1969, туш, летрасет/папир, 570×385 мм, инв. бр. 763, Легат Ане Чолак Антић
- *Сакрални ѝриѝиѝих*, 1970, уље/дрво, 17,5×16,5 цм, инв. бр. 2096, Легат Ане Чолак Антић
- *Црѝеж*, око 1930, туш/папир, 243×188 мм, инв. бр. 1329, поклон Јелене Јовановић
- *Црѝеж*, око 1930, туш/папир, 241×184 мм, инв. бр. 1333, поклон Јелене Јовановић

Растко Петровић

- *Африка – Зеѝеле*, 1928, акварелисани цртеж / папир, 175×210 мм, инв. бр. 258
- *Африка – Комо-Ту Свеѝа шума*, 1929, оловка, пастил / папир, 175×210 мм, инв. бр. 252
- *Африка – Магона 5° над Екваѝором*, 1928, оловка, оловке у боѝи, акварел / папир, 175×210 мм, инв. бр. 247
- *Африка – Куликаро – Ниѝер*, 1928, акварелисани цртеж, пастил / папир, 175×210 мм, инв. бр. 251
- *Африка – Бобо Ђуласо*, 1929, оловке у боѝи, пастил, акварел / папир, 175×210 мм, инв. бр. 265
- *Там-Там у Ђавали*, 1929, акварелисани цртеж, пастил / папир, 175×210 мм, инв. бр. 266
- *Африка – То из Банзане раса Бамбара*, оловка/папир, 175×210 мм, инв. бр. 260

Стеван Живадиновић Ване Бор

- *Одмор у манасѝиру*, 1930, колаж/папир, 147×108 мм, инв. бр. 1311, поклон Јелене Јовановић
- *Saint Tropez*, 1932, ц-б. фотографиѝа, 8,2×5,7 цм, инв. бр. 204, поклон Јелене Јовановић
- *Saint Tropez*, 1932, ц-б. фотографиѝа, 8,2×5,9 цм, инв. бр. 205, поклон Јелене Јовановић
- *Saint Tropez*, 1932, ц-б. фотографиѝа, 5,9×8,2 цм, инв. бр. 206, поклон Јелене Јовановић
- *Алѝе у веѝру*, 1928, уље/платно, 33,5×41 цм, инв. бр. 2397, поклон аутора
- *Манифесѝ*, туш, акварел / папир, 324×210 мм, инв. бр. 1148, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Порѝреѝ (Мрѝѝвачка ѝлава)*, 1927, колаж/папир (каширано на картон), 185×130 (картон 250×225) мм, инв. бр. 1153, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Илусѝираѝиѝа за васѝиѝање деѝе*, 1931–32, колаж/папир, 84×175 (107×195) мм, инв. бр. 1162, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Архѝиѝекѝиѝура ѝрве десѝрукѝиѝивносѝиѝи*, колаж/папир, 90×134 (160×220) мм, инв. бр. 1165, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић

Владан Радовановић

- *Да и не*, 1958, фотографиѝа, 42×29,7 цм, инв. бр. 291
- *Лажно ѝењање*, 1958, фотографиѝа, 42×29,7 цм, инв. бр. 291

Ђорђе Костић

- *Црѝеж*, око 1930, туш/папир, 168×175 мм, инв. бр. 1336, поклон Јелене Јовановић
- *Химен*, око 1930, туш/папир, 300×250 мм, инв. бр. 1341, поклон Јелене Јовановић

- *Portrait d'Oedipe Jeune*, 1929, црвени туш / папир, 270×210 мм, инв. бр. 1151, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Une aventure de l'espace*, 1929, црвени туш / папир, 270×210 мм, инв. бр. 1155, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Mère et fils*, 1929, црвени туш / папир, 270×210 мм, инв. бр. 1156, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић
- *Сјоменици*, 1927, акварелисани цртеж / папир, 211×324 мм, инв. бр. 898, Легат Марка, Шеве и Маре Ристић

Иван Табаковић

- *Каријатида* (Скица), лавирани туш / папир, 130×210 мм, инв. бр. 861, Легат Ратиславе Табаковић
- *Сайанизам*, око 1930, колорисани цртеж, туш / папир, 285×230 мм, инв. бр. 860, Легат Ратиславе Табаковић
- *Гасовија и мајловија сјања (IV)*, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, фотомонтажа, 50,1×35,5 цм, инв. бр. 278, Легат Ратиславе Табаковић
- *Суйројносј и сукоб свејла и ѿаме...*, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, фотомонтажа, 35,5×50,4 цм, инв. бр. 274, Легат Ратиславе Табаковић
- *Свејлосни зраци-боје, ѿвор и мајија сликарсјива*, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања, фойомонјажа*, 50×35,6 цм, инв. бр. 266, Легат Ратиславе Табаковић
- *Свејло и ѿама. Ојворено и зайворено око ѿледа...*, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, фотомонтажа, 50×35,4 цм, инв. бр. 267, Легат Ратиславе Табаковић
- *СВЕТЛО – фойосфера, хемосфера и кинетичке јројуберанце*, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, колаж, 35,5×50 цм, инв. бр. 264, Легат Ратиславе Табаковић
- *Мајерија – ликовне ајрејације сјваралачке силе: зрачење-кондензација-крисјализација*, 1955, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, темпера, колаж, 35,5×50,4 цм, инв. бр. 262, Легат Ратиславе Табаковић
- *Извори свакој збивања*, 1955, темпера на сивом папиру, из циклуса *Феноменологија или извори ликовној исјраживања и сјварања*, 43,7×32 цм, инв. бр. 348, Легат Ратиславе Табаковић

Мирољуб Тодоровић

- *Време је новац*, Објект–поема, 1969, колаж / картонска кутија, 335×255×125 мм, инв. бр. 1508, Легат Мирољуба Тодоровића
- „Гестуална песма”, 1971, Из књиге *Алјол*, ласерска фотографија / картон, 42×30 цм (×4), инв. бр. 298, Легат Мирољуба Тодоровића
- „Месечев знак (Сигнал Арт)”, 1971, Из књиге *Алјол*, фотографија/фотопапир, 40×30 цм (×4), инв. бр. 297, Легат Мирољуба Тодоровића
- *Гордијев чвор*, 1971, фотографија/фотопапир, 40×30 цм (×6), инв. бр. 296, Легат Мирољуба Тодоровића
- *Визуелна јесма*, 1970, колаж/картон, 710×500 мм
- **Зора Петровић**, *Цијанке*, 1936, уље/платно, инв. бр. 32, 150×130 цм
- **Надежда Петровић**, *Младић с црним шеширом*, 1899, уље/картон, 50,5×35,5 цм, инв. бр. 2269, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића
- **Алберто Ђакомети**, *Пешак, сува игла* / папир, 300×145 мм, инв. бр. 318, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- **Петар Добровић**, *Један човек на јрозору*, 1937, туш/папир, 340×210 мм, инв. бр. 1299, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- **Пабло Пикасо**, Плакат посвећен светском конгресу омладине за мир 1953, штампа/папир, 530×430 мм, инв. бр. 319, Легат Милана Дединца и Радмиле Бунушевац Дединац
- **Милица Зорић**, *Издаја на јозби*, 1963, таписерија, 140×200 цм, инв. бр. 2303, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића

Изложба / Exhibition

КУСТОСИ: Сенка Ристивојевић и Мирослав Карић
CURATORS: Senka Ristivojević and Miroslav Karić

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН: Андреј Долинка
GRAPHIC DESIGN: Andrej Dolinka

АУТОРИ ТЕКСТОВА:
Сенка Ристивојевић и Мирослав Карић
WRITERS: Senka Ristivojević and Miroslav Karić

ЛЕКТУРА И ПРЕВОД: Маја Војводић Јовановић
PROOFREADING AND TRANSLATION:
Maja Vojvodić Jovanović

ФОТОГРАФИЈА И ВИДЕО: Бојана Јањић
PHOTOGRAPHY AND VIDEO: Bojana Janjić

МЕНАџЕРКА ЗА ОДНОСЕ СА ЈАВНОШЋУ И МАРКЕТИНГ:
Славица Пешић
PUBLIC RELATIONS AND MARKETING MANAGER:
Slavica Pešić

КОНЗЕРВАЦИЈА: Биљана Шипетић, Тамара Карајчић
и Марко Божовић
CONSERVATION: Biljana Šipetić, Tamara Krajačić
and Marko Božović

ТЕХНИЧКА РЕАЛИЗАЦИЈА: Драган Стошић,
Никола Цветковић, Зоран Јаковљевић,
Дејан Клајић, Саша Сарић и Влада Видаковић
TECHNICAL REALIZATION: Dragan Stošić,
Nikola Cvetković, Zoran Jakovljević, Dejan Klaić,
Saša Sarić and Vlada Vidaković

ПОДРШКА:
Народна библиотека Србије
Југословенска кинотека
Музеј Југославије
Сава Ристовић

SUPPORT:
National Library of Serbia
Yugoslav Film Archive
Museum of Yugoslavia
Sava Ristović

Каталог / Catalogue

ИЗДАВАЧ: Музеј савремене уметности
Ушће 10 • Блок 15 • 11070 Нови Београд • Србија
PUBLISHER: Museum of Contemporary Art
Ušće 10 • Blok 15 • 11070 New Belgrade • Serbia

ЗА ИЗДАВАЧА: Маријана Коларић • директорка
ON BEHALF OF THE PUBLISHER: Marijana Kolarić •
director

КУСТОСИ ИЗЛОЖБЕ, АУТОРИ ТЕКСТОВА И УРЕДНИЦИ
КАТАЛОГА: Сенка Ристивојевић • Мирослав Карић
EXHIBITION CURATORS, WRITERS AND CATALOGUE
EDITORS: Senka Ristivojević, Miroslav Karić

ПРЕВОД: Маја Војводић Јовановић
TRANSLATION: Maja Vojvodić Jovanović

ФОТОГРАФИЈЕ: Бојана Јањић
PHOTOGRAPHS: Bojana Janjić

ДИЗАЈН: Андреј Долинка
DESIGN: Andrej Dolinka

ШТАМПА: Бирограф • Београд
PRINTED BY: Birograf • Belgrade

ТИРАЖ / PRINT RUN: 300

ISBN 978-86-7101-386-4

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/76(497.11)"19"(083.824)
73/76(497.11)"19":929(083.824)

РИСТИВОЈЕВИЋ, Сенка, 1982–

Ствари вибрантне — Ствари свечане : Галерија-легат
Милице Зорић и Родољуба Чолаковића, Београд /
[аутори текстова и уредници каталога Сенка
Ристивојевић, Мирослав Карић]; [превод Маја Војводић
Јовановић]; [фотографије Бојана Јањић] = Things
vibrant — Things dignified : Milica Zorić and Rodoljub
Čolaković Gallery-Legacy, Belgrade, 11/02 – 06/06/2022
[writers and catalogue editors Senka Ristivojević, Miroslav
Karić]; [translation Maja Vojvodić Jovanović]; [photographs
Bojana Janjić]. – Београд : Музеј савремене уметности =
Belgrade : Museum of Contemporary Art, 2022 (Београд :
Бирограф = Belgrade : Birograf). – 78 стр. : фотогр. ; 21 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. – Тираж 300.
– Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија: стр. 72–78.

ISBN 978-86-7101-386-4

1. Карић, Мирослав, 1975– [autor]
а) Ликовна уметност – Србија – 20в – Изложбени
каталози б) Ликовни уметници – Србија – 20в –
Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 79428873

Музеј савремене уметности · Београд
Галерија-легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића

—
Museum of Contemporary Art · Belgrade
Milica Zorić and Rodoljub Čolaković Gallery-Legacy

11/02 – 06/06/2022



9 788671 013864

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ · БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART · BELGRADE · 2022
ISBN 978-86-7101-386-4