

K problematiki nove stvarnosti na Slovenskem

Dr Iztok Durjava

kustos Muzeja ljudske revolucije Slovenije u Ljubljani

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
75.03 = 7.036.7 (497.1 Slovenija) »19«

Predmet referata je pojav nove stvarnosti na Slovenskem iz srede 20. let, ki je pomenil ostro zarezo v dotedanji likovni umetnosti. Nove poglede na ta problem sem predstavil v tekstu za katalog razstave Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920—1930 iz leta 1986. Menim, da zaslužijo nekateri problemi, ki sem jih tam obravnaval širšo pozornost, pojav nove stvarnosti namreč ni omejen le na slovenski likovni prostor, in je prav, da jih predstavim na pričujočem kongresu.

Že površen pogled na zgodovino slovenskega modernega slikarstva zadostuje za ugotovitev, da se je začel ekspresionistični zagon v slovenski likovni umetnosti sredi 20. let umirjati. Kritiki so drugačen, nov likovni pojav označili s terminom nova stvarnost. Umetnostnozgodovinska stroka je v tem pojavu spoznala ekspresionizmu popolnoma nasprotno likovno prakso, kasneje pa je to stališče zaradi ohranjanja konsistentnosti razvoja slovenske likovne umetnosti omilila s tezo o novi stvarnosti kot specifični fazi ekspresionizma.

Sodobniki in spremljevalci tega likovnega dogajanja so prelom zasledili najprej v likovnem ustvarjanju slikarjev Franceta in Toneta Kralja, prvakov ekspresionistične revolucije in vodilnih inovatorjev naše povojne likovne umetnosti. Slikarjema so kmalu zatem sledili še stanovski kolegi iz vrst ekspresionistične avantgarde. Razgledanost po sodobni evropski likovni umetnosti je kritikom omogočala hitro reakcijo na domače likovne pojave, ki so tokrat brez večje časovne zamude sledili splošnemu pozivu k redu v umetnosti. Na drugi strani pa je umetnost morala ostati povezana tudi z domačim okoljem in njegovo likovno tradicijo. Tako je zlasti France Stelè ob budnem spremljanju ustvarjanja bratov Kraljev v njunih delih zaznal celo zamatke novega slovenskega likovnega izraza.

Ob vseh teh ugotovitvah velja pripomniti, da so o pojavu nove stvarnosti verjetno odločali še drugi, tehtnejši razlogi, ki jih moramo iskati v družbenih, po-

litičnih in ideoloških razmerah časa. Če se strinjamo s tisto ugotovitvijo, da je nova stvarnost nasprotje ekspresionizma, in če vemo da so bili pobudniki nove umetnosti prav ekspresionisti, potem se je najbrž treba vprašati zakaj so spremenili svoja umetnostna načela? In morda še eno podvprašanje: zakaj je ekspresionizem v svojem času tako močno buril duhove, da so se ob njegovem nastopu lomila ideološka kopja, medtem ko so novo stvarnost sprejeli z odprtimi rokami? Odgovor na vprašanje daje verjetno razlaga osnovnih lastnosti ekspresionističnega gibanja.

Ekspresionizem je bil otrok prvih povojnih let z vsemi družbenimi nasprotji in posledicami vojne katalizme, z grožnjo revolucije, socialnimi nemiri in ideološkimi kontraverzami, kar je tudi odsevalo v njegovem oblikovnem radikalizmu, socialni kritičnosti in ideološki radikalnosti nasploh. Prav te njegove lastnosti pa so postale sporne v času, ko je slovenska meščanska družba zopet našla samo sebe. Ekonomska in politična stabilizacija sredi 20. let jo je namreč do te mere ohranila, da je pozabila težave prvih povojnih let in se zopet z upanjem zazrla v bodočnost. K tej iluziji je morala prispevati svoj delež tudi likovna umetnost na svoj način odgovoriti na poziv k redu. In da je bila prav nova stvarnost tista likovna praksa, ki naj bi ji bilo dano, da najustrežneje izrazi cilje in prizadevanja začasno ekonomsko stabilizirane meščanske družbe, je ugotovil kritik Stanko Vurnik v uvodu kataloga razstave Kluba mladih v Splitu proti koncu leta 1925, kjer je med drugim zapisal: *Ta nova, zdrava umetnost, koja u sebi imade uvete dužeg života od dosadašnje, osvojila je danas svu Evropu i po svome odklanjanju individualističkih i subjektivističkih momenata, jasno je, da je ona KOLEKTIVNO, internacionalno DOBRO, što dosadašnja umetnost nije bila. Ta i takova umetnost, u koliko je danas možemo presuditi, uporedna je pojava sa onim današnjim životnim osećanjem, koji se, što dalje tim jače, ispoljava i koji vodi, preko svih ličnih*

strasti pojedinaca, u doba, kada će rasparčana i u ratu obolela Evropa videti združen Sever i Jug, Istok i Zapad, u složnom i smišljenom radu za opšte kolektivne ciljeve.¹ Vurnikova ideološka konstrukcija, v katero je vključil sodobno likovno umetnost, pa ni bila osamljena. Pritegnili so mu tudi drugi, na primer pesnik Anton Vodnik, čigar pogled je segel še nekoliko dlje: *Čutim v nas napor, da se ustvarijo nove vrednote. Čutim nastajanje novega življenskega nazora, ki bo individualistično razkrojeno Evropo zilil v višjo enoto.*²

Seveda pa novostvarnostni u d a r mladih slovenskih slikarjev ni bil naključno dejanje. Tako se zlasti njihovemu prvemu enotnemu javnemu nastopu botrovali številni medsebojni dogovori, o čemer se lahko prepričamo v sočasni korespondenci. V mislih imam likovno razstavo jeseni 1926, ki so jo organizirali kot del velesojemske gospodarske razstave v Ljubljani. To je bil pregled več ali manj vsega sočasnega likovnega ustvarjanja na Slovenskem in člani Kluba mladih, ki so se medtem preimenovali v, po imenu sprejemljivejše Slovensko umetniško društvo, so razstavili v posebnem oddelku, torej ločeno od ostalih likovnih umetnikov in arhitektov. Slovenska likovna umetnost in z njo tudi nova stvarnost, se je tokrat na nov način soočila z meščanskim trgom in tudi France Stelè je ugotovil, da je bila to bolj iz *bazarnih vidikov sestavljena zbirka.*³ Kritičnik Karel Dobida pa je videl v velesojemski likovni prireditvi nov korak na poti k demokratizaciji umetnosti: *Načelo splendidne izolacije je premagano in če hočemo, da bo tudi upodabljaljoča umetnost postala svojina ljudskih mas kot je to n.p.r. glasba, je treba pozdravljati idejo takih zares demokratskih prireditev, ki so neprecenljivega vzgojnega pomena.*⁴ Ivan Vavpotič je v govoru ob otvoritvi razstave duhu časa ustrezno opredeljeval položaj umetnine: *Ko preneha biti umetnina samo le nekaka duhovna vrednota, ali pa objekt snobizma, marveč postane tudi v našem gospodarskem življenju realna vrednota, ki se bogato obrestuje, tedaj šele je postal narod vreden svojih umetnikov in vreden evropskega kulturnega slovesa.*⁵

Pomembno napotilo za opredeljevanje splošnih značilnosti slovenske nove stvarnosti je Stelètova ugotovitev, ki jo je zapisal leta 1938, češ da je bilo v naši novi stvarnosti bolj malo *socialno in etično pridigar-ske primesi*. Zaradi te lastnosti se nova stvarnost močno razlikuje od socialno in etično izrazito angažiranega ekspresionizma. Obrat posameznih umetnikov od ekspresionizma v novo stvarnost spremlja tudi upadanje socialne vsebine v njihovih delih. Tako imenovana tihožitja z delovnim orodjem slikarjev Nandeta Vidmarja in Franja Stiplovška so dovolj zgovorni primeri novostvarnostnega angažiranja, saj se v njih idejno pomenljivi atributi spreminjajo samo v zanimive slikarske objekte, ki so zaradi odsotnosti njihovega uporabnika izgubili vsakršno socialno vsebino. Še zlasti v novostvarnostnih delih bratov Kraljev je zelo očiten upad slikarskega angažiranja. Nujno nekdanj kritično introspekcijo slovenskega podeželja je, ob oživitvi in navezavi na ruralno slikarsko tradicijo vesnanov, nadomestilo slikovno poveličanje kmečkega življenja in dela kot alternative dehumaniziranemu mestnemu življenju. Nadaljnje likovno soočanje bratov Kraljev s

slovenskim podeželjem pa se je odvijalo v znamenju iskanja slovenskega likovnega izraza.

Poleg novega kmečkega žanra slikarjev Kraljev, je novostvarnostni umetnostni kompromis uveljavil v ekspresionizmu manj pogoste teme meščanskega realističnega slikarstva kot so portret, tihožitje, krajina, akt. To pa ni bilo edino spogledovanje nove stvarnosti s preteklo meščansko umetnostjo. Ena izmed osnovnih značilnosti nove stvarnosti je bila tudi v tem, da je povrnila sliki vrednost solidnega obrtniškega izdelka in ji uveljavila status v sebi zaključenega in samostojnega organizma. Nova stvarnost pa je navsezadnje uresničevala cilj, da objektivizira svoj odnos do sveta. Novostvarnostni slikar rešuje portretno nalogo z asketsko obravnavo modela in statično frontalnostjo, se izogne psihologiziranju in emotivnosti, ter ves čas vzdržuje specifično distanco do objekta slikanja. Zelo omejeni predmetni inventar interiorov, kjer ponavadi žde portretiranci in nujni pogled skozi okensko odprtino v naravo, pa sta še dodatni značilnosti sicer barvno umirjenih novostvarnostnih portretnih formulacij. Avtoportretno nalogo pa novostvarnostni slikar skoraj po pravilu iskoristi za sporočilo o novem statusu svojega umetniškega početja. Tako se nam predstavlja kot soliden producent realnih umetniških dobrin in predvsem kot človek brez izrazitih ustvarjalnih dilem.

Nova stvarnost je po začasni ekspresionistični anatemi obudila tudi motiv ženskega akta v različah ležečega akta, polakta in dvojice ženskih aktov. Akt pa v novi stvarnosti ni več projekcija potlačene erotične želje in pseudopornografskih intenc rahlo lascivnega meščanskega slikarstva, ampak zopet funkcionira kot oživljena klasična tema.

Pogost motiv je tudi tihožitje, ki je v svojem izvirnem pomenu nedvomno ustrezal novostvarnostni umetnostni ideologiji. Že omenjena tihožitja z delovnim orodjem in slikarska tihožitja kot samostojne upodobitve, pa tihožitje kot del drugih motivov na primer krajine v Pokrajini s tihožitjem Franja Stiplovška, so najbolj pogoste variacije v novostvarnostnem slikarstvu. V tem slikarstvu se srečemo tudi s krajino, ki pa jo avtorji v primerjavi s predhodniki obravnavajo na nov način. Krajina namreč ni več v slikovni prostor prenešen detajl neskončnega naravnega kozmosa, ampak je v okvirih slike zaokrožen in obvladljiv, največkrat urbanizirani predel narave. Celo kadar je to lokalno določena pokrajina, slednja izgublja svoje specifič-

¹ Stanko Vurnik: (Uvod). *Izložba slovenačke umjetnosti novijeg doba*. (XI. razstava Kluba mladih.), Split, Umjetnički salon Galić, 28. XI.—19. XII. 1925 (rk).

² Janko Traven: *Obraz mlade slovenske literarne generacije*. (Angelo Cerkvenik, Miran Jarc, Tone Seliškar, Anton Vodnik, in Josip Vidmar o našem času in o sebi.) Dom in svet 15. II. 1927, XX XX, št. 2, s. 91.

³ Fr. (ance) Stelè: *Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti*. (II. del.) Dom in svet 15. V. 1927, XX XX, št. 4, s. 156.

⁴ K. (arel) Dobida: *Jesenska razstava. Slovensko umetniško društvo*. Ljubljanski Zvon 1926, XLVI, št. 12, s. 742.

⁵ Ivan Vavpotič: Uvod. *Pokrajinska razstava »Ljubljana v jeseni«*, Ljubljanski velesojem, Ljubljana 1926, s. 31 (rk).



270. Nande Vidmar, *Vas št. Rupert*, 1925.

nosti in je samo povzetek bistvenih, strukturalnih posebnosti. Na tak način preoblikovana pokrajina zaživi v sliki svoje posebno življenje, odmaknjeno od stvarnosti, kot na primer v maketi podobnem št. Rupertu slikarja Nandeta Vidmarja ali v na kristale spominjajoči podobi kraškega štanjela slikarja Toneta Kralja.

O kompromisnem statusu reprezentativnega dela slovenske nove stvarnosti govori tudi motena recepcija likovnih del, ki jim pač ne moremo pripisati kompromisnega značaja. To še posebej velja za novostvarnostni opus slikarja Vena Pilona, saj nas zlasti njegovi portreti prepričujejo, da je ostal ves čas samosvoj iskalec resnice o sebi in sočloveku. Zato se niti ne čudimo ostrim besedam na Pilonov račun, na primer izpod peresa Karla Dobide, ki je sicer našel veliko pohvalnih besed za druge slikarje: *V portretih je ta brutalnost često docela neosnovana. Tak je Portret sestre, ki pa še ne spada k najbolj brezobzirnim primerom te vrste. Slikarju ni za le p o t o, niti za izrazitost linij in barv kot takih, glavno mu je, da doseže krepak duševni portret.*⁶

Na podobo nove stvarnosti pri nas so seveda vplivala tudi likovna dogajanja v evropskem prostoru, predvsem pa tista neorealistična umetnost, ki se je izognila družbenemu in socialnemu angažiranju. Analiza naših novostvarnostnih del in primerjava s tujimi vzori, pa opozarja na naš poseben eklekticism. Znano je, da je odigral pomembno vlogo pri formiranju slovenske nove stvarnosti 15. beneški bienale spomladi 1926, ki so si ga naši slikarji ogledali, ob tem še zlasti tedaj dobro zastopane predstavnike evropskega neorealizma. Po kasnejših odmevih sodeč, je zbujal precejšno pozornost zlasti André Derain.

Ne glede na očitno dovolj močno družbeno podlago in ugodno recepcijo, je nova stvarnost počasi izgubljala svoje mesto v slovenskem likovnem prostoru. Ob koncu 20. let začno skoraj vsi pobudniki nove stvarnosti opuščati njeno strogo likovno shemo in iskati nove poti likovnega izražanja. Novo stvarnost je očitno čakala usoda svojega predhodnika-ekspresionizma. Skoraj je težko verjeti, da so se o novih likovnih poteh odločali le v umetniških ateljejih, zato je potrebno tudi tokrat poiskati tehtnejše vzroke za nove spremembe.

Ob analizi družbenih, socialnih, političnih in ideoloških razmer na Slovenskem ob koncu 20. let je jasno, da so konec nove stvarnosti kot koherentnega umetnostnega gibanja povzročili v primerjavi z ekspresionizmom, povsem nasprotni vzroki. Njen kompromisni značaj, dovzetnost za potrebe umetnostnega trga in pasivni odnos do družbenih in socialnih problemov časa, niso več ustrezale potrebam meščanske družbe, ko se je zopet začelo krhata razredno premirje in se je ekonomska in politična kriza začela vedno glasneje oglašati. V slovenskem umetnostnem prostoru so se pojavile nove umetnostne ideologije, na primer proleterška umetnost. Pomembnejša od tega pa je bila ponovna ideološka diferenciacija znotraj meščanske umetnosti, s katero je rastel odpor do nove stvarnosti. Analiza likovnega življenja v drugi polovici 20. let pa opozarja na konkretna idejna in politična razhajanja med slovenskimi umetniki, zlasti med člani Slovenskega umetniškega društva, ki mu je grozil razpad. Čeprav je v slovenski likovni umetnosti po padcu nove stvarnosti širok izbor likovnih izrazov in vsebin, pa je med njimi vedno bolj prevladujoča usmeritev v socialni realizem. Nova usmeritev je pomenila izziv za večino likovnih moči pri nas, celo za starejše slikarje kakršen je bil Rihard Jakopič. Očitno so bile družbene in idejne razmere močno zapletene, saj so vsilile celo nikdar pretirano angažiranega Miha Maleša k naslednjim ostrim besedam: *In danes, v dobi stroja, filma, aeroplana, radija in kolektivnega človeka, se zdi, da je prišel njen čas, da ne bomo več slikali za stene stanovanj posameznikov ali za galerije-kajti ne za enega, za stotisoče bomo delali.*⁷

Ne bo odveč, če po splošnem pregledu nove stvarnosti na Slovenskem nekoliko pobliže pogledamo sliko, ki so ji tedaj pripisovali programski značaj, še danes pa velja za najbolj značilno delo slovenske nove stvarnosti. To je Družinski ali tudi Rodbinski portret Franceta Kralja iz leta 1926, ki ga je prvič razstavil na omenjeni velesejemski prireditvi jeseni istega leta. Kritiki so sliki posvetili res izjemno pozornost, tako lahko izbiramo med nekaterimi relevantnimi analizami.

Očitno je, da je kritike bolj kot vsebina pritegnila oblikovna plat Kraljeve slike, saj je po njihovem mnenju pomenila odločilno novost v primerjavi z ekspresionizmom. Novi plastični vizualni kanon Družinskega portreta je Stanko Vurnik označil takole: *Tu je konec slikarstva, barv, poprej silne epičnosti in izraznosti, to je zmaga plastike na vsej črti.*⁸ Tudi France Stelè je posvetil precej prostora plastični organizaciji in konfiguraciji slike ter jo poskušal umestiti v za-

⁶ Kot. op. 4, s. 746.

⁷ Miha Maleš: Uvod. *Rdeče lučke ali risbe o ljubezni*, Ljubljana, 1929.

hodnoevropsko vizualno tradicijo: *On je novo stvarnost, ki si je osvojila realno otipljive, četudi brutalno učinkujoče velike oblike telesne plastike in prostornosti, postavil na tisto izhodišče, na katerem temelji umetnost Rafaela, Leonarda in Michelangela, na tisto izhodišče ob prehodu iz prvotne ljubke renesanse v visoko, jer je za umetnost še dosti odprtih potov ven iz strogih geometričnih oblik in ne le ena, ki je obvladala naslednji razvoj, namreč pot znanstveno konsekvantne linearne perspektive, osvojitve popolnega, enotno gledanega izrezka iz narave in pribava sredstev za popolno optično prevaro očesa.*⁹

In medtem, ko kritiki očitno niso imeli nobenih težav pri opredelitvi oblikovnih lastnosti slike, pa jih je njena vsebina spravljala v zadrego, saj je Stanko Vurnik zapisal: *Novi realizem, pa vendar še tako subjektivna slika, da jo bo brez slikarjevega komentarja malokdo vsebinsko doumel.*¹⁰

Nekoliko bolj uspešno se je z vsebino Družinskega portreta spopadel Karel Dobida, ki je po različnih ugibanjih na koncu še vedno malce dvomeče zapisal: *Slikar je čisto enostavno hotel samo naslikati sebe in svoje.*¹¹

Ali lahko omenjenim komentarjem sploh še kaj dodamo? Morda je potrebno oblikovno opredelitev slike dopolniti z opozorilom, da v njej odseva hotenje po prenovi slikarstva in prepričanje, da je bila pot, ki jo je prehodila ne le ekspresionistična, ampak tudi vsa ostala sodobna umetnost zgrešena. Konkretnije pa Krakot so plastičnost naslikanih figur in predmetov, prostorska jasnost in preglednost ter osrediščenost. Slika Družinski portret torej prisega na zakone, ki jih je avantgardna umetnost zavestno zanikala in tako s svojim slikarskim jezikom odseva tudi zahteve po redu v družbi in njenih odnosih.

Osnovni programski pomen slike po mojem mnenju izhaja iz njene vsebine, ki je sočasna kritika ni mogla, oziroma ni hotela razumeti, čeprav je izhodišče za analizo slike dovoljo razvidno. Če je namreč Družinski portret programska slika nove stvarnosti in nasprotje ekspresionistične slike, potem v njej zaman iščemo skritih pomenskih pasti. Zato tudi sestavine slike in razmerja med njimi ne zahtevajo kakšnih posebnih interpretacijskih posegov, ampak jih moramo razumeti v njihovih realnih pomenih.

Kaj je torej Družinski portret sporočal slovenskemu meščanu iz leta 1926, ko se je takole mimo pasjega, avtomobilskega, kmetijskega in drugih oddelkov velesejemske prireditve prebil do oddelka II v Paviljonu K, ki je gostil likovno razstavo?

S Kraljevo sliko monumentalnih dimenzij, se mu je odprl pogled v notranjost umetnikove delavnice, kjer je kakor na fotografskem posnetku ujet trenutek iz slikarjeve družinsko-umetniške intime. V prvem planu slike je na levi strani kip slikarjeve žene-matere z golim otrokom, ki stoji na okroglem podstavku. Ženo je kipar upodobil do kolen in v trenutku, ko radoživemu fantiču pomaga pri stopicanju. Na desni strani slike, prav tako v ospredju, pa stojita prava portretirana člana družine. V ozadju je upodobljen slikar-kipar, ki se bliža svetli odprtini vrat in očitno zapušča atelje. Čeprav lahko živi in neživi par matere z golim otrokom aludirata na Madono z otrokom in bi nas lahko vaza z žitnim klasom, ki deli sliko v dva enakovredna dela, napotila tudi k iskanju simbolnega sporočila slike, pa se vseeno zdi, da je pomen slike drugje in preprostejši.

Slikar odhaja iz ateljeja, ker je svoje delo kot kipar opravil. Seveda bi se mu lahko pridružila tudi žena z otrokom vred, ki je očitno že utrujen od dolgega poziranja, saj že počiva v materinem naročju. Pa vendar morata še za hip počakati v ateljeju zaradi gledavca iz leta 1926, pa tudi zaradi nas, ki danes opazujemo sliko. Gledalec je namreč tisti, ki mora oceniti ali je umetnik dobro opravil svoje delo in zdi se da ga k temu tudi materin pogled vzpodbuja. Tako se lahko prepričamo, da je kip, za katerim visi na steni umetnikova ekspresionistična slika, dovršen in obrtniško dober posnetek modelov. Ogled je zaključen in zdaj lahko odidemo tudi mi.

⁸ Stanko Vurnik: *K sodobni upadablajoči umetnosti. (Razmotrivanja spričo jesenske umetnostne razstave).* Dom in svet 15. XI. 1926, XXXIX, št. 8, s. 280.

⁹ Kot. op. 3.

¹⁰ V. (Stanko Vurnik): *»Ljubljana v jeseni«, Umetnostna razstava na velesajmu.* Slovenec 11. IX. 1926, LIV, št. 207, s. 7.

¹¹ Kot. op. 4, s. 744.

to sacral construction, which was by no means marginal but, owing to highly engaged architects and civil engineers (Buneta, Pičman, Jamnicki, Babić, etc), courageously joined the current endeavors. Then, the projects for Saints Cyril and Methodius' Church were designed, the Chapel of the Holy Heart was enlarged and St. Theresa's Church constructed. Analysis of these sacral buildings is an attempt at re-evaluation of the social segment providing substantial shaping features not only to its own visual environment but also to the overall scene of the city.

Ivanka Reberski

CROATIAN PAINTING IN THE TWENTIES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TENDENCIES OF NEOREALISM

Figural endeavors of the Croatian painters in the mid-twenties appeared to integrate quite well into the general European context, at the same time preserving the continuity of home tradition and artistic practice. During the short-term, stylistically uniform appearance of Croatian neorealism, with a prevailing neoclassical and magic-realistic component present in all our painters belonging to any generation without exception between 1923 and 1926, a quite synchronous stylistic correlation with European tendencies of neorealism can easily be recognized. Clear stylistic determinations and a high quality level were achieved thereby to such an extent, that this short period is quite distinctly differentiated, imposing itself as one of the most important chapters of Croatian painting in the development of its figural modernism.

Iztok Durjava

NEOREALISM IN SLOVENIA — SOME PROBLEMS

This paper deals with the appearance of neorealism in the Slovene visual arts in the mid-twenties. Analysis of social and ideological motives is related to the appearance of a new way, thereby using those facts about neorealism and other »new realisms« in Europe that indicate this phenomenon to be part of the outward appeal for order (*rappel à l'ordre*). Among the documents on neorealism, early contemporary criticism in particular reveals that this visual direction, as compared to expressionism, was accepted to a considerably greater extent. Nowadays, however, it has been recognized that the reception of expressionism was obstructed not only by its formal, but primarily by its political and social radicalism. In contrast to it, neorealism is characterized by its compromising nature corresponding to the socio-political position in the mid-twenties, characterized by temporary economic stabilization and optimistic vision of the development of the middle-class society. Thus, the analysis of some best known works of neorealism points to their compromising character.

Zoja Bojić

ZENITHISM AND ITS CENTRAL FIGURES

Born to kindle the fire in which the entire Antiquity was supposed to go up in flames but which turned out to be disastrous to itself alone, zenithism aspired to represent the world's avant-garde, but succeeded only in presenting of any distinct concept but, unfortunately, also remained so, since reproducing other esthetics does not appear to be

a step forward in creating it own. Great or small talents, crowded around the journal, either did not want or did not know how to represent a zenithic prototype of artist for a prolonged period of time. Waiting for Barbarogeni, Micić and Poljanski, as if being Beckett's figures, could not avoid becoming tragic personalities, whereas the fascinating semi-darkness winding around them tends to place the entire movement, to a much greater extent than any other movement belonging to the galloping twentieth century, in the mythical sphere of history.

Zlatko Teodosievski

FICTION AND SCIENCE FICTION IN PAINTING

The terms we commonly use in colloquial speech or in professional discussions and papers, referring to current visual arts, constitute part of our vocabulary, thereby occasionally changing their meaning considerably in relation to the original one. At the same time, everyone will add some specific meaning of his own, which often makes their use quite absurd.

There is no apparent difference between the terms fiction and science fiction, the latter being quite infrequently used in modern painting. When applied in a study of visual arts, though, meaning is further complicated, especially because there they are as a rule used as they are applied in literature, where different »laws« are valid, or some subjective, actually senseless »meaning« is arbitrarily imposed upon them.

Vlastimir Kusik

OSKAR NEMON (1906—1985) — A CONTRIBUTION TO THE BIOGRAPHY OF A FAMELESS SCULPTOR

Oskar Nemon, a sculptor, is almost completely fameless within the Croatian and Yugoslav art. As a young sculptor recommended by Ivan Meštrović, he left the country as early as 1924, first going to Vienna and then to Brussels, where he graduated from the Academy of Visual Arts. In the eve of World War II, he moved to England, where he died. As an extremely gifted sculptor, he made a distinguished career, first in Belgium within the circle of surrealists, and thereafter in England as a portraitist of well-known figures.

Oskar Nemon belongs to a large number of our artists who lived and worked, and became famous and respected abroad, but have been completely forgotten in their home country they loved so much. The study of his works of art provides an opportunity and imposes a duty to evaluate his opus and incorporate it into the body of our art history to an adequate extent and in a proper manner. Thus, the study and evaluation of this opus will acquire its full sense and justification.

Snježana Pintarić

PUBLIC MONUMENTS OF ANTUN AUGUSTINČIĆ UNTIL WORLD WAR II

During the 1932—1941 period, Antun Augustinčić, then still a young and quite unrecognized sculptor, was awarded a number of prizes at both Yugoslav and international