

jovan bijelić
apstraktni predio, 1920.

117

sava žumanović
skulptor u atelieru, 1921.

božidar
gagro

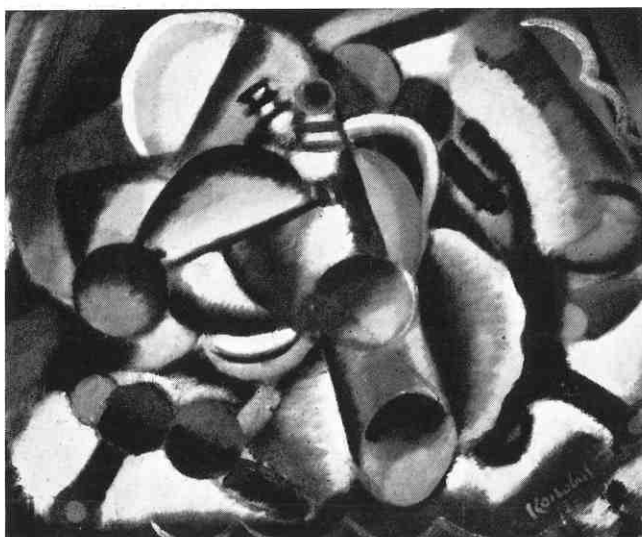
treća
decenija,
konstruktivno
slikarstvo



Po zadatku koji je preuzela, po ciljevima kojima je namijenjena, po kriterijima kojima je rukovodena i po trudu kojim je ostvarena izložba III decenija u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu¹ jest višestruko zanimljiv i značajan fakat izložbeno-kritičke prakse u nas, potencijalan uzorak, tako reći, sustavne galerijske i kritičke djelatnosti, nedostatak koje se uvijek duboko osjećao i odražavao, a napose u najnovije vrijeme, kad je komercijalna i senzacionalistička orijentacija počela osvajati i ovo područje navodeći na »umješnost« i improvizaciju. Bez obzira na primjedbe koje se mogu staviti koncepciji i realizaciji ove prve teme, zamisao ciklusa studijskih kritičkih izložbi, s kojom je istupio Muzej, posvećenih tematskim, genetskim ili povijesnim cjelinama naše najnovije umjetnosti, zamalo nepoznate, umjesna je i urgentna. U jedinstvenoj težnji za aktualiziranjem složenih isječaka povijesnog događanja u njenoj se osnovi prepliću namjera prezentiranja, »davanja da se vidi« i misaona historijsko-umjetnička obrada u kojoj se obuhvaćene pojave najprije problematiziraju, a zatim sistematiziraju u logičan niz pojmova i odnosa. Tako

postavljena, budući da nije ni samo izlagačkog ni samo teorijskog ili ilustrativnog karaktera, ova kva manifestacija ima se ravnati prema dvostrukim kriterijskim zahtjevima: mora, s jedne strane, biti izložbeno cjelovita i odmjerena a, s druge, faktografski razvijena, precizna i idejno zaokružena.

U pretpostavke takve planske zamisli ulazi i tehnika ekipnog rada: usklađenost svih postupaka nameće se kao preduvjet za postizavanje krajnjeg cilja. Usklađenost, naravno, ne mora značiti uniformiranost; podrazumijeva samo određen usvojeni operativni standard. A kako se najavljeni i započeti ciklus odnosi na modernu umjetnost XX st. u čitavoj Jugoslaviji, valja imati na umu i to da se u tom stadiju našeg historijsko-umjetničkog iskustva, još uvijek početnog i necjelovitog, te uz djelomičnu razvojnu odvojenost pojedinih pojava, topološki i psihološki strukturiranih, još uvijek po nacionalnim glavnicama, napose nameće odgovornost osjetljiva posla obrade pojava s kojima sažvljenost nije podjednaka.



¹ Izložba je bila otvorena od 26. XII 1967. do 20. II 1968. Koncepcija i koordinacija: Miodrag B. Protić. Izvanredno dokumentiran katalog sastavni je dio izložbe.



Neće biti nimalo slučajno što se pažnja organizatora usmjerila na razdoblje trećeg decenija. Usprikoš tome što su do stvaranja političke zajednice pojedine jugoslavenske sredine živjele u različitim okolnostima, njihove su se kulture razvojno usmjeravale i modelirale po zajedničkim općim odrednicama te tako, koliko god ne bi bilo uputno zanemariti postojeće specifičnosti i diferencijalna određenja, bilo bi jednako tako pogrešno ne sagledati opću sukladnost, ili, dapače, u najnovije vrijeme, istovjetnost. Sve su te jugoslavenske kulture u XX stoljeću kulture malih etničkih cjelina na periferiji evropskih kulturnih metropola, ponesene, nakon vjekovne najelementarnije egzistencijalne ugroženosti, gorljivom željom za afirmacijom vlastitog subjekta. Jedno od nesumnjivo najočiglednijih očitovanja i njihova specifičnog perifernog odnosa i latentne težnje za samopotvrđivanjem jest želja za asimiliranjem evropskih vrijednosti i iskustava, ono famozno »preboljeti Evropu« i »naučiti evropski govoriti« R. Petrovića. Zanimljivo je da se, gledajući unazad, asimilacija evropskih iskustava događa postupno, ciklički i periodički: najprije oko prelaza stoljeća i na početku našeg vijeka, zatim dvadesetih godina i napokon u prethodnom, šestom deceniju. Ta tri razdoblja modernizma, koja se izmjenjuju s razdobljima sinteze i revitaliziranja snaga vlastitih tradicija, te tri moderne, ne može se niti smije gledati u vrijednosnom svjetlu crno-bijelih, »svijetlih« i »mračnih«, naprednih i natražnih razdoblja, već jedino u smislu relativnog određenja poopćenog odnosa prema u tom času sagledanim uzorima. Međutim, dok je razdoblje prve moderne koliko-toliko sagledano i istraženo, makar jednostrano i makar samo faktografski, i dok je tek minulo vrijeme u uzbuđenju »otkrivanja« vidjelo samo svoj vlastiti ulog, projekciju vlastite situacije, dotle je moderna dvadesetih godina ostajala nerazvijetljena, većini nepoznata i u cjelini neo-cijenjena.

»Da bi rekonstruisao ovo kao i svako drugo razdoblje — reflektovano uglavnom u tri jugoslavenska kulturna centra — istoričaru su pri ruci analitički i sintetički metod koji su u takvom uzajamnom dijalektičkom odnosu (indukcije i dedukcije) da se međusobno stvarno ne mogu isključivati. Srećom postoje događaji sa značenjem ogledala epohe, njenih opštih imenitelja, prema tome i 'sintetskih jedinica' koje taj poduhvat olakšavaju«² — piše M. B. Protić. Zapamtimo da Protić ide, prvo, za historijskom rekonstrukcijom odgovarajućeg razdoblja, da, potom, ima na umu izdvajanje »sintetskih jedinica« koje se, napokon,

temelje na nekim pojavama i događajima »sa značenjem ogledala epohe«. Njegov je pristup načelno selektivan, i istodobno, u krajnjoj liniji totalizirajući.

Predmet izložbe definiran je kao: Treća decenija, konstruktivno slikarstvo. Ta definicija, međutim, ne odražava impliciranu razradu najopćenitije i okvirne »sintetske jedinice«, tj. modernizma: u tekstu Protić posvećuje relativno veliku pažnju misaonim, literarnim i deklarativnim manifestacijama u uvjerenju, zaključujemo, da se u njima ogledava epoha i u uvjerenju »da je početkom decenije uticaj literature — eseja i kritike u prvom redu — na opštu atmosferu u slikarstvu bio osetan«. Moramo dodati — *određene literature*, probranog niza pojava modernističkog karaktera kojima on daje, čineći korak naprijed od dosadašnje kritičke prakse, neuvjetovanu važnost. On kaže: »Već po svojoj nematerijalnoj prirodi reč je bila katalizator, raskrznica, oblast žarkih apstrakcija, ciljeva, ideja, a literatura, odjednom, spona s presudnim dilemama intelektualne Evrope. Njena uloga bila je utoliko veća ukoliko su pojam i svha slike bili nejasniji. Zbog solidarnosti, saradnje i ekstaze obdarenih, u tom trenutku još nije postojalo zatvaranje svake umjetnosti u svoje krugove i probleme.«³ Što se tiče jedinstvenosti atmosfere, općeg stava, nema razloga da se ne složimo. Međutim, možda ipak neposredno djelovanje DADE, ZENITA, PUTEVA I SVEDOČANSTAVA — relativnih po domašaju i značenju i na literarno-misaonom planu — na sudbinu likovnih pojava ne bismo mogli pretpostaviti; literarne i opće kulturno-revolucionarne ideje nisu bile ništa manje zamagljene i neprecizne od slikarskih! Primjer Micića i njegova »zenitizma« nije jedini. A ono što je najbistrije napisano o slici i slikarstvu nije napisano u spomenutim listovima. Literatura naših slikara — prije nego što bi se zaputili u Pariz — bili su uglavnom njemački teoretičari i interpretatori suvremene umjetnosti: Mayer-Graefe, Kandinsky itd. Valjalo je, čini nam se, posvetiti posebnu pažnju onom krugu ideja, sezanskih, na primjer, koje su najneposrednije orijentirale postupke pojedinih slikara.

Na samom početku razdoblja III decenija, oko godine 1920, ne bi se moglo govoriti o izdiferenciranom osjećaju za stil, bar za one stilske pojmove kojima danas operiramo. Moderno, novo, jedini je stil. Tako jedino Cézanne može postati ekspresionist (vidi: Schneider, Gorenčević itd.) jer su pojmovi kako jednog tako i drugog sinonimi za novo, jednako kao što se kubizam i ekspresio-

² Katalog izložbe, Treća decenija, konstruktivno slikarstvo, Muzej savremene umjetnosti, Beograd 1967, str. 10.

³ Ibid., str. 11.

nizam usko prepliću i zamjenjuju. Sintagma »konstruktivni ekspresionizam« ponovo na to upućuje.

Termin »konstruktivan« pojavljuje se u tekstovima nekolicine umjetnika i kritičara dvadesetih godina; njim se nastoji odrediti stilaska osobenost umjetnosti oko god. 1925. Preuzeo ga je u novije vrijeme L. Trifunović, pokušavajući da ga učini zajedničkim nazivnikom stilskih pojava od godine 1914. do 1930.⁴ Velika i gotovo jedina prednost toga termina je u tome što se nametnuo. Doduše, on aproksimativno pokriva pretežan dio slikarskih pojava III decenija. Ako je slikarstvo »plehanog« razdoblja konstruktivno, konstruktivno je i sve ono što je izlazilo iz Lhoteova ateljea. Budući da se u drugim slučajevima manje ili više određeno pletu sezansičke postavke, i tamo proširivanje pojma može biti uvaženo. Međutim, njegovi su nedostaci višestruki. Prije svega, on se podudara s homonimnim terminom evropske historije umjetnosti kojeg je značenje posve različito.⁵ Valjalo bi upravo sada, kad se historija naše moderne umjetnosti počinje konstituirati, s posebnom pažnjom uvoditi nazive kojih je funkcija da optimalno pokriju pojave na koje se odnose i da u isto vrijeme omoguće logično uklapanje tih pojava u strukturu pojmova opće historije umjetnosti. Uz to, termin »konstruktivan« donekle pojednostavnjuje opažena obilježja; ne mali broj slika, i onda kad imaju zatvoren oblik ili istaknut crtež, još uvijek nemaju »konstruktivističkih« pretenzija. Prema tome, kao sintetski pojam koji se odnosi na ukupnost slikarskih pojava u III deceniju, pojam »konstruktivizam« nije neumjestan, ali nije ni najprikladniji jer nepotpuno, pa i djelomično nasilno, totalizira tu ukupnost.

Čini nam se da je potrebno pobliže ukazati na spomenuti paradoks: na odnos između »modernizma« i »konstruktivizma«. Modernizam je pojam, zajednički nazivnik niza može biti raznorodnih pojava, prije stav nego stil. Konstruktivizam, naprotiv, zajednički je nazivnik formalnog jedinstva koje nazivamo stilom. Odnos između modernizma i konstruktivizma dvadesetih godina vrlo je zanimljiv. Razdoblje modernizma u slikarstvu mogli bismo vremenski ograničiti na sam početak trećeg decenija, na period između god. 1919. i 1922/23. U tom razdoblju, u okvirima modernističkog raspoloženja, dolazi do stilski disparatnih odjeka više evropskih izama. Međutim, već počev od V jugo-

⁴ Lazar Trifunović, Konstruktivizam u srpskom modernom slikarstvu I i II, DELO, br. 5 i 6, Beograd 1956. — Trifunović je odustao od tog termina; godine 1964. u predgovoru jedne izložbe posvećene slikarstvu dvadesetih godina predložio je izraz »novi realizam« (Novi realizam treće decenije, izložba, Kulturni centar, Beograd).

⁵ Taj, a i druge nedostatke termina Protić ima na umu, ali ga ipak zadržava. — Vidi: katalog, str. 18.

slavenske izložbe god. 1922, nazire se pojava izuzetno jedinstvenog stila »euklidovskog« (Krlježa), »konstruktivističkog« (T. Manojlović) slikarstva, koji u biti znači uzmak od modernističke egzaltacije prethodnog trenutka, negaciju modernizma i, na kraju krajeva, kratkotrajan i razvojno jalov pokušaj izmirenja s klasičnim nasljeđem. Taj se konstruktivizam — bez obzira na konstruktivističke elemente u prethodnom razdoblju, na Cézanneovu teoriju i Lhoteovu pedagogiju — pojavio kao stil i kao stil je oko god. 1927/28. bio i napušten. On je, s jedne strane, proizvod nesporazuma sa slovom i duhom kubističkih teorija; s druge, valjalo bi taj zbijeni razvojni slijed dovesti u vezu s dijalektikom evropskih likovnih kretanja, koja su nakon rata pokazivala također tendenciju odricanja od modernizma (Picassov i Derainov klasicizam, Valori plastici, »magični realizam« i Neue Sachlichkeit u Njemačkoj).

Da zaključimo o koncepciji i teorijskim problemima izložbe: Protić nam je ponudio relativno složenu analitičko-sintetičku metodu pristupa slikarskim pojavama trećeg decenija. On je pretpostavio suštinsku rekonstrukciju diferencijalnoj definiciji. Bio je, po našem mišljenju, neoprezan što se odviše oslonio na logiku vlastitog sistema povjerovavši da njime može bez većih problema pokriti ukupnost pojava tog razdoblja. Jedna slobodnija struktura cjeline — u kojoj bi se mogle količinski i prezentacijski istaknuti majoritetne pojave, ali u kojoj bi one minoritetne također dobile svoje mjesto i pravo na različitost, na nesklad — adekvatnije bi poslužila svrsi historijske i genetske rekonstrukcije. Ali svejedno, valja podvući da nam je Protić ponudio potpunu i smišljenu, pa i obrazloženu metodu što je, ponavljamo, nov i pozitivan primjer u našoj izložbeno-kritičkoj praksi.

Datumski najstarije izloženo djelo je mrtva priroda »Voće« (1912) M. Kraljevića. Izložena je kao ilustracija ranog sezanzima u nas. Djelo je mirno i sezanzovski stabilno komponirano s tonovima koji teže karakterističnoj modulaciji. Odgovarajuća faza V. Becića (ciklus »Klasija« iz 1911) nije zastupljena, ukoliko akvarel »Šuma« doista nije iz 1911. Becić je predstavljen »Autoportretom« iz god. 1920. u kojem se obuzetost sezanzinom ogleda tako živo da naš slikar nalikuje portretom Cézanneu! Kubistički crteži P. Dobrovića iz god. 1913. predstavljeni su također kao znaci koji predskazuju treći decenij. Rane manifestacije srednjoevropskog ekspresionizma obilježene su »Portretom dra Pelca« (1917) Z. Šulentića, a bilo bi dobro da su obilježene i samim počecima — crtežima Lj. Babića ili portretima J. Mišea iz godine 1914. Vjerujemo, također, da je bilo umjesno naći mjesta i za Milana Steinera o čijoj je važnosti za stvaranje



nove atmosfere i za usmjeravanje mladih umjetnika oko Proljetnog salona A. B. Šimić ostavio ono lijepo svjedočanstvo⁶.

Problematičan je sezanim B. Popovića, M. Milunovića i M. Tartaglie. Milunovićev »Enterijer s torzom« (1929) i »Mrtva priroda s lubenicom« (1930/31) pokazuju za promatrano vrijeme zakašnjeni lični slučaj preispitivanja slikarske savjesti, koje su ranije već prošli manje-više svi slikari trećeg decenija. U Tartaglinu opusu postoji također jedan prelazni trenutak u kojem je Cézanneovo slikarstvo poslužilo kao katalizator za razrješenje njegove trećedecenijske situacije; bilo je to godine 1927, na prelazu od ovih slika kojima je zastupan na izložbi ka njegovu kasnijem karakterističnom tonskom intimizmu koji će sazreti neposredno na kraju istog desetljeća. Međutim, veliko je pitanje koliko se njegovo slikarstvo ranih dvadesetih godina dade svesti pod pojam sezanim. Pokazalo se da je Tartaglia jedan od slikara koji su najmanje potonuli u općenitosti tvrdog razdoblja oko sredine decenija; nije mu izbjegao, ali uspijeva da ga na vlastiti način interpretira, ostvarujući preciznost kompozicije, zatvorenost linije i volumena,

⁶ A. B. Šimić: Slikarstvo u nas, Savremenik, 1921, str. 74.

uz istovremeno podlaganje probranim hromatskim harmonijama. Vidovićevska slika »Stari škver u Splitu« (1918) označava etapu Tartaglina preobražavanja od mladalačkog »Autoportreta« do tih zrelih slika dvadesetih godina što su okupljene oko remek-djela »Češljanje« (1924).

Nekolicina srpskih slikara u razdoblju modernizma ostavila je niz lijepih dokaza vlastitog intelektualnog i slikarskog nemira. Bijelićev »Apstraktni predeo« (1920) veže se na »kozmičke« vizije prirode njemačkih ekspresionista oko Plavog jahača. Šumanović se s poznatim kompozicijama »Skulptor u ateljeu«, »Kompozicija sa satom« (1921) potvrđuje u kontekstu vremena kao ličnost izuzetne zamišljene i asimilativne snage. Iznenađuju nepoznati radovi M. Konjovića, M. Petrova i I. Radovića. Mala »Kubistička mrtva priroda« M. Konjovića iz god. 1922. primjer je intuitivnog kubističkog razlaganja predmeta; kompozicija je na zanimljiv način oživljena bojom. Još dvije mrtve prirode M. Konjovića iz te iste godine govore da je njegova kubistička preokupacija utemeljena, te da je valja uzeti kao komponentu modernizma dvadesetih godina. Nakon nekih akvarela koji su po dinamici linearnih zapleta bliski ekspresionizmu,



akvareli, crteži i kolaži I. Radovića iz god. 1923/24. također su važan doprinos modernizmu i odaju smion i radoznao duh koji eksperimentira s kompozicijama raznorodnih, grafičkih i slikovnih elemenata. Prevodilac Kandinskog, M. Petrov, došao je jednako tako do strogih apstraktnih kompozicija poput one koja nosi broj 77 iz god. 1924. (akvarel). Petrov upotrebljava osnovne geometrijske elemente, brojeve i slova. — Međutim, ta njihova avantura, taj njihov mladalački izlet duha odviše je brzo došao na udar kolektivne tradicionalističke podsvijesti koja je zapanjujuće djelotvorno zbrisala ovo tražiteljsko, eksperimentatorsko raspoloženje: Radović već god. 1923. slika svoje superklasične »Tri gracije«, koje će Konjović naslikati god. 1927. u ne manje klasičnom izdanju. Kao što će Bijelić od »Muškarca i žene u pejzažu« (1921), preko vrlo lijepe »Mrtve prirode s fetišom« do »Mrtve prirode« iz god. 1928. prijeći put od traženja djelatnih statičkih sila, skrivenih u ljudskom liku i u pejzažu, do bogate lirske reprodukcije materije i inkarnata na kojima treperi topla svjetlost, tako će i Šumanović svoj razigrani zamah najprije snažno sabiti (»Mornar na molu«, 1921/22), a potom ga smiriti (»Predeo sa ženskom figurom«, »Autoportret«, 1925).

V. Gecan, među Hrvatima najskloniji eksperimentu, slikom »U krčmi« (1922) zrelo upotpunjava antologiju inovacija. Dva portreta K. Ružičke, kao i crteži Slovenca A. Černigoja, nastali su također u nastojanju da se likovna organizacija predstave pretpostavi prirodnom opažanju.

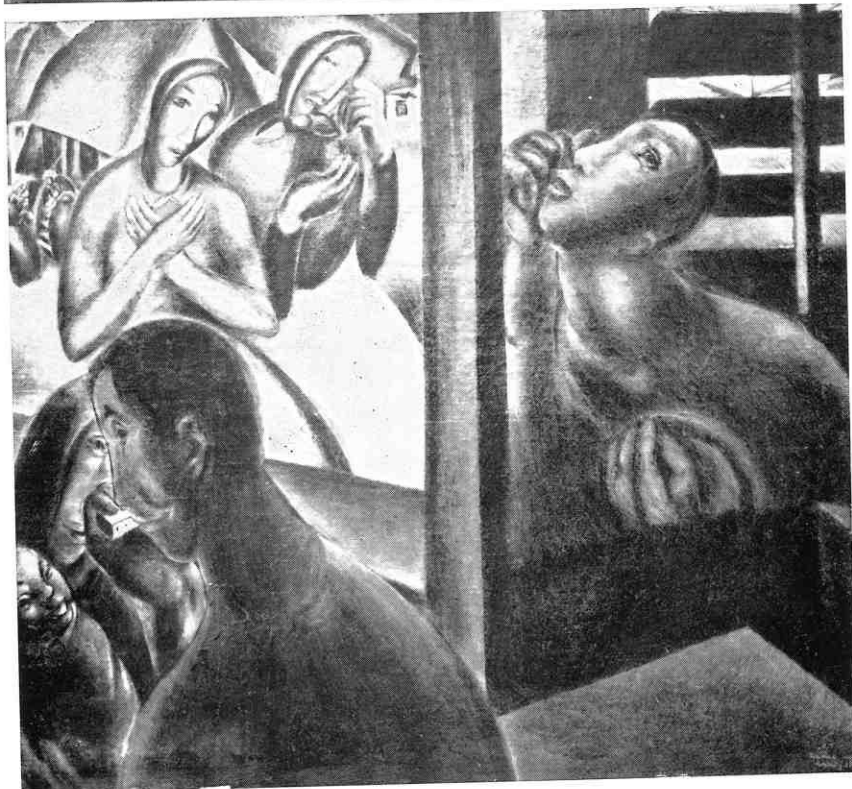
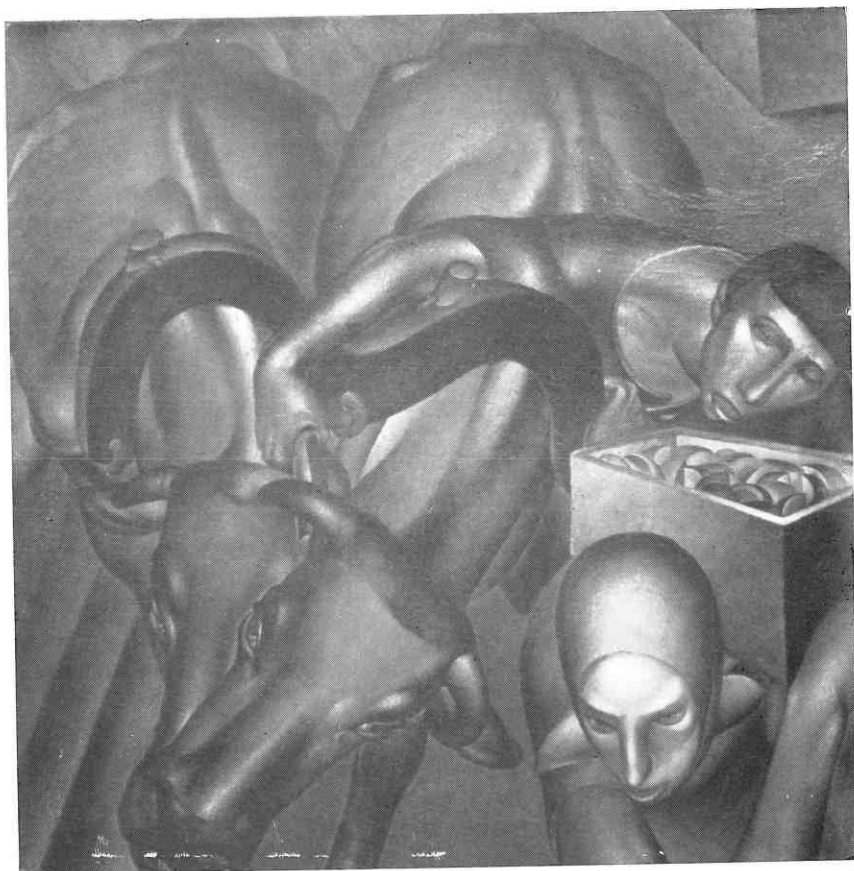
Jezgro Proljetnog salona nije na izložbi ni tretirano ni predstavljeno kao cjelina; razloženo je uglavnom oko kategorija sezanizma i ekspresionizma. Međutim, dobar dio Uzelčevih, Trepšeovih i Gecanovih slika najneposrednije asocira slikarstvo Miroslava Kraljevića, njegov hibridan i sugestivan način, koji se mladim umjetnicima na prijelazu iz drugog u treći decenij činio i te kako modernim. Trepšeov »Autoportret«, nešto manje njegovi vrlo živi i sigurno komponirani akvareli, Gecanova dragocjena »Ženska glava« (1922), izuzetno pastozna i nekonvencionalna, mogu se uzeti kao najbliži Kraljevićevoj inspiraciji. Na stranu njegova dekorativnost, svojevrsna ironičnost Uzelčevih likova i situacija (»Kokota«), hitrina poteza i presijavanje zelenkastih tonaliteta, ne izlaze iz Kraljevićeve likovne orbite.

tone kralj
težaci, 1925.

france kralj
selo u sloveniji, 1925.

124

lazar ličenoski
kcmpozicija, 1929.



Nijednom dosad u svojoj historiji slikarstvo u Jugoslaviji nije bilo stilski tako jedinstveno kao u razdoblju pravog »konstruktivizma«, sredinom trećeg decenija. Bez obzira na to od kakvih razvojnih pretpostavki polazio, konstruktivizam vodi zatvorenoj liniji, punom volumenu, strogo statičnoj i ponegdje teatralnoj kompoziciji. Boja je gotovo u pravilu suspregnuta, figuralnost potpuna i često naivna. Kao da se još dublje od iluzije stvarnosti željela dohvatiti, zarobiti, sama predmetnost figure, pejzaža, prostora, sama težina i čvrstoća. — Braća Kralj ulaze u tu maniru u izrazitom ekspresionističkom raspoloženju, lako uočljivom po sižeima — religioznim, socijalno angažiranim (mitski život sela); oni su skloni složenim kompozicijama punim napregnutosti i patosa. »Tajna večera« (1923) Tone Kralja zakašnjela je secesijska varijacija. V. Pilon, naprotiv, naginje »magičnom« realizmu i traženoj naivnosti figuralnih motiva. Uz poznate slike Becićeve, Varlajeve, Stanojevićeve, Jobove, nastale u tom razdoblju, izdvajaju se dva autoportreta Lea Juneka. Svježe očišćeni, zabljesnuli su škrtim sjajem zasjenjenih zlatno-smeđih i sivo-zelenih tonova. Izvanredna otmjenost lika, jednostavna ali potpuno sigurna postava u kadru i fino, račičevsko, titranje života na licu, stavljaju te Junekove mladenačke slike među najbolja djela trećeg decenija. Ž. Nastasijević se kreće od klasicističke uravnoteženosti i simetričnosti (»Venera«, 1925) do naivno-strogih pogleda na periferijske puste ulice (»Knez Danilova ulica«), koje kao da su u dalekom i provincijskom srodstvu s De Chiricovim ferarskim podnevima. Isti taj naivan i kao obezračen prostor sreće se na ritmički živom »Cirkusu« V. Stanojevića i na jednom neobičnom djelu M. Konjovića (»Crkva u Cassisu, 1925). V. Pomorišac pokazuje sklonost ka patetičnom kompozicionom aranžiranju punom geste koje na »Iskušenju sv. Antonija« dolazi nadomak napadnosti. Bijelićeve slike iz god. 1927. — »Mala Dubravka«, »Djevojka s voćem« i druge — već su građene na drugačijim načelima; operiraju svjetlom i sjenom, otkrivaju nam raskoš tvari. »Kastiljanski pejzaž« Lj. Babića zalutao je na ovu izložbu. Možda Babić uistinu nije čovjek trećeg decenija; kao da ga je mimoišao. Ali mjesta za njegove »Crvene zastave« (1921) moglo se naći. Isto kao što se moglo naći mjesta za još koju sliku Z. Šulentića, makar po cijenu smanjivanja broja izložaka, na primjer, ranog Joba ili Pomorišca.

Putovi do jednog vremena nad kojim je visila opasnost zaborava postali su prohodniji. Zaborava koji po sebi znači i koji sa sobom nosi obezvređenje. A svaki je povratak sjećanju — dobitak; bar po iskustvu kojim nas bogati. Povratak trećem de-

ceniju bogati nas s više od iskustva, bogati nas istinskom povijesnom prisutnosti intelektualnog i kreativnog napora jedne generacije koja je gorila u želji drugačijeg potvrđivanja, gledajući bistro i mladalački osiono na vrijednosti naslijeđenih načina likovnog izražavanja i duhovnog života uopće, zanoseći se i lomeći se u htijenju da modernije likovne spoznaje učini oruđem vlastitog opredjeljenja i, u isto vrijeme, zalogom djelotvornijeg sudjelovanja u razvitku matične kulture. Bogati nas čulnim i intelektualnim oživljavanjem jedne u našoj zajedničkoj prošlosti zapretane vizije, koja se gradila u živoj historijskoj prepletenosti osobnih imaginacija i nadosobnih sila, čije nagovještavanje, prostiranje i neumitno rastvaranje nosi u sebi uzbudljivost postajanja i nestajanja ljudskih bića. Bogati nas, napokon, antologijom djela koja ako i nisu produbljenim poznavanjem postala ljepša, postala su istinitija, određenija, jasnije vezana uz viziju koja ih je rodila.

Uz viziju obilježenu intelektualizmom. Dapače, racionalnošću. Pretežno naivnom i diletantskom usporedimo li je s onom koja krasi evropske profesionalce racionalnog mišljenja, pa ipak tom i takvom kvalitetom odnosa prema slici i prema slikanom predmetu, koji mišljeno pretpostavlja opaženom, strukturu pojavi, cerebralno emotivnom i ekspresivnom, jasno lirski maglovitom, znanstveno romantičnom. Poza i patos, kad se pojave, nisu »romantični« nego »moderni«. »Čisto plastičke« vrijednosti (da parafraziram Babićeve »čisto slikarske«), zakonitost unutarnjeg ustrojstva slike — koju je Rastko Petrović za taj trenutak izvanredno definirao kao »paralelan svijet« — podređuje proces zamišljanja i povlači u dubinu plastičke ideje premise estetskog rasuđivanja.

»Objektivnost« kao slikarski ideal ne dovodi do znanstvene istine, ali dovodi do stila; mnogi koji nisu bili načistu s idealom intuitivno su usvajali stil. Zbog čega su ga tako brzo napustili? Od mogućih razloga ostanimo kod dva najjednostavnija: tek nazrevši autonomiju slike, njen »osobeni sunčani centar«, slikarstvo trećeg decenija ostajalo je u granicama estetizma koji će se zemljašima i nadrealistima učiniti potpuno neprikladnim za ciljeve koje budu sebi postavili. Uz to, zapostavilo je boju; vrijeme koje dolazi upravo će se opijati čas podgrijanom i euforičnom, čas intimističkom i profinjnom bojom, potražiti će u njoj istinu i spas slikarstva. Naravno, potražiti će i nove svece da se na njih zakune.