

Džemil Bektović

Pioniri bošnjačkog modernog slikarstva u Bosni i Hercegovini

sa osvrtom na Makedoniju

Skoplje, 2021

Издавач: Меѓународен балкански универзитет
Izdavač: Međunarodni balkanski univerzitet

Соиздавач: Бошњачка културна заедница
Saizdavač: Bošnjačka kulturna zajednica - Skoplje

Подготви: Аднан Салих
Spremio: Adnan Salih

Рецензија: д-р Хасан Џило
Recenzija: d-r Hasan Džilo

Коректура: д-р Ален Калајџија
Korektura: d-r Alen Kalajdžija

Техничка обработка: Владимир Ѓорѓиески
Tehnička obrada: Vladimir Gjorgjieski

Дизајн: Сеид Таировиќ
Dizajn: Seid Tairović

Тираж: 500
Tiraž: 500



Министерство за култура
на Република Македонија

Подржано од Министерство за култура
на Република Северна Македонија



— || — || —

Džemil Bektović

Pioniri bošnjačkog modernog slikarstva u Bosni i Hercegovini

sa osvrtom na Makedoniju

Skoplje, 2021

Utemeljitelji i pioniri modernog bošnjačkog slikarstva Od stećaka do modernizma

Sadržaj:

UVOD

I. HISTORIJSKI KONTEKSTI UMJETNOSTI BOŠNJAKA

6

I.1. Stećci – autentični umjetnički izraz

I.2. Osmanska umjetnost - glavni tokovi

I.2.1. Participacija Bošnjaka u okvirima osmanske umjetnosti- slučaj Matrakči i Osman Nakaš

I.2.2. Osmanska umjetnost 19 vijeka – hibridna umjetnička naracija i predvječere modernizma

II. PIONERI BOŠNJAČKOG MODERNOG SLIKARSTVA U BOSNI I HERCEGOVINI

28

II.1. Pojava moderne - osnovopoložnici modernog bošnjačkog slikarstva

II.1.1. Omer Mujadžić

II.1.2. Ismet Mujezinović

II.1.3. Behaudin Selmanović

II.1.4. Rizah Štetić

II.1.5. Hakija Kulenović

III. PIONERI BOŠNJAČKOG MODERNOG SLIKARSTVA U MAKEDONIJI

90

III.1. Participacija i mjesto bošnjačke umjetnosti u Makedoniji

III.1.1. Hilmija Čatović

III.1.2. Fehim Husković

Zaključak

Literatura

UVOD

Glavna intencija ove knjige je da promovira doajene i osnovopoložnike bošnjačkog modernog slikarstva, njihov rad i opus. Uz to, u razradi teme neophodno je bilo dati uvid u problem profilacije modernizma kod Bošnjaka i njihovo integrisanje u glavne tokove moderne evropske umjetnosti. Na samom početku mora se naglasiti da se radi o jednoj veoma specifičnoj umjetničkoj produkciji u domenu slikarstva, iz prostog razloga što po prvi put se sada pojavlju autori koji „kosmički“ ulaze u sferu evropske umjetničke prakse iz jednog drugog kulturološkog miljea. Upravo ta fascinantna metamorfoza i ekspresno uključivanje, iza jednog perioda skepse i okljevanja, bošnjačke umjetničke elite u evropocentrične umjetničke naracije, pa i pomirenje onog tradicionalnog, umjetničkog nasljeđa i filozofije života sa onim modernim i neistraženim umjetničkim izrazom, su bili glavni izazovi u pisanju ove knjige. To su pozicije i relacije, historijske i umjetničke, koje dosada nijesu skoro uopšte tretirane na propisan način u našoj historiju umjetnosti u smislu nacionalnog samodeterminisanja i sopstvene valorizacije umjetničkog doprinosa svjetskoj kulturni baštini.

Zbog svega navedenog bilo je neophodno pozabaviti se problemom tranzicije bošnjačke umjetnosti iz one etablirane, tradicionalne islamsko-osmanlijske u novu moderno-evropsku umjetnost. To je svakako veoma kompleksan problem, sa brojnim spoljnim i unutrašnjim faktorima i implikacijama, problem jedinstven po vrsti - prelaz iz jednog kulturološkog svjetonazora i diskursa u drugi. Prelaz veoma bolan po Bošnjake jer se mjenjaju fundamentalni postulati samoga života i njegovi derivati. Ovo se posebno odnosi na period okupacije Bosne i Hercegovine kada se zbog prodora oblika života nove civilizacije i kulture, zapadne i kršćanske, nasuprot orijentalnoj i islamskoj, za Bošnjake predstavlja udar i potres, opšti poremećaj psihičkog i društvenog bića.¹ Zbog toga je neophodna dublja analiza svih segmenata koji sačinjavaju ove relacije - historijske, političke, kulturološke, sociološke, umjetničke – da bi se u potpunosti razumjeli tokovi razvoja bošnjačkog identiteta i njegove sastavne elemente. Shodno tome, koncept ovog rada je da istraži slojevitost bošnjačke participacije, posebno u likovnim

¹ Muhsin Rizvić, Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda (1887-1918), El-Kalem, Sarajevo,1990

umjetnostima, u različitim kulturološkim supstratima što hronološki odgovara periodu 19 vijeka i prve polovine 20 vijeka.

U prvom dijelu knjige razrađeni su, u hronološkom smislu, umjetničke epohe prisutne u stvaralaštvu Bošnjaka od najranijih umjetničkih ekspresija do prvih pojava modernizma. Posebnost i autentičnost stećaka su predmet prvične opservacije u razradi formativnog nivoa umjetnosti kod Bošnjaka. Ovaj jedinstveni fenomen, fenomen bez pandana u svijetu, u svakom smislu određuje dalji razvoj umjetničke prakse u Bosni i Hercegovini i šire, i predstavlja **basis** specifičnog umjetničkog diskursa koji traje u periodu srednjovjekovne bosanske države. Sa gubitkom nezavisnosti bosanske države i dolaskom osmanlijske imperije na našim prostorima ova se umjetnička tradicija gubi i započinje jedna sasvim druga, po vokaciji i sadržaju, umjetnička praksa.

Onda se predmet interesovanja koncentriše uopšte na glavne tokove osmanlijske umjetnosti, od prvičnih umjetničkih ekspresija pa sve do modernih varijanti umjetnosti 19 vijeka koji se niveliraju prema evropskim obrazcima. Najprije je elaborirana tema sa kratkim osvrtom na začetke i genezu specifičnog izraza osmanlijske umjetnosti, i refleksije osmanlijske umjetnosti na Balkanu kroz rad bošnjačkih umjetnika koji permanentno daju svoj doprinos u domenu islamske civilizacije. Fascinantni su primjeri konstantnog i avangardnog stvaralaštva bošnjačkih autora u domenu minijaturnog slikarstva, ali se tu posebno izdvajaju dva slikara, legendarno glasovita i prema turskoj historiji umjetnosti dva najbolja egzemplara: Osman Nakaš i Nasuh Matrkčija. Njihov se opus analizira u formi „studije slučaja“ da bi se na eksplikativan i plastičan način prikazala potpuna „utopljenost“ naših umjetnika u islamsko-osmanlijskoj umjetnosti. Izbor je sveden na ova dva autora jer oni predstavljaju paradigmu bošnjačke aktivne participacije kroz stoljeća u zajedničku kulturološku i umjetničku matricu sa ostalim narodima koji žive i stvaraju u okvirima osmanlijske imperije.

U tom kontekstu separatno se ne razmatra period austro-ungarske okupacije Bosne i Hercegovine 1878-1914, period kada se, možda prvi put u historiji, tako drastično cijepa bošnjačko nacionalno tkivo. To je momenat kada Bošnjaci se razdvajaju i žive u dva potpuno različita sistema po organizaciji i ideologiji. Bošnjaci van Bosne i Hercegovine, prvenstveno u Sandžaku, Crnoj Gori, Kosovu, Albaniji i Makedoniji, nastavljaju da žive i stvaraju u okvirima osmanlijske države sve do 1912 godine, dok u Bosni i Hercegovini se odvija grčevita borba očuvanja nacionalne i duhovne posebnosti.

Drugi dio se fokusira na umjetnost između dva svjetska rata, period kada Bošnjaci žive u okvirima Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, period kada se zatire bilo kakva pojavnost bošnjačkog nacionalnog identiteta, ali i epoha u kojoj se rađaju kao „feniksi iz pepla“ velikani bošnjačke moderne umjetnosti koji su istovremeno osnovopoložnici bošnjačkog modernog slikarstva.



Radimlja, Stolac, Bosna i Hercegovina

I. HISTORIJSKI KONTEKST UMJETNOSTI BOŠNJAKA

I.1. Stećak – autentični umjetnički i likovni izraz

Zagonetno isklesani kameni blokovi koji odavnina privlače pažnju naučne javnosti su materijalni dokazi egzistencije bosanske države i njenih stanovnika. Bez razlike na brojne valorizacije i različita mišljenja oko porijekla i karakteristika ovih materijalnih artifakata opšte prihvatljiv zaključak je da su stećci kameni nadgrobni spomenici koji su karakteristični za područje stare bosanske države, da pokrivaju ovaj teritorij² i da su vezani za stvaralaštvo autohtonog stanovništva Bosne – Bošnjake. Njihovo datiranje kreće u razdoblju od druge polovine XII vijeka, da njihova prva faza traje i kroz XIII vijek, a onda nastupa period procvata i zrele faze ovih skulpturalnih oblika gdje se intenzivno klešu i ukrašavaju u XIV i prvoj polovini XV vijeka, dok u XVI vijeku postepeno nestaje ova vrsta umjetnosti da bi u drugoj polovici na kraju sasvim zamrla.³ Integrantan je njihov broj i ogromna produkcija koja je iziskivala kompletnu infrastrukturu izvedbe, materijalne resurse i specijaliziranu klasu klesara i umjetnika.⁴ U takvim konstelacijama razvija se autentičan slikarsko-dekorativan repertoar koji ukazuje na izvore i inspiracije. Mali broj stećaka ima natpise i druge epigrafske sadržine uglavnom na bosanskoj ćirilici ili bosančici, sa malim brojem stećaka na latinici.

Najizrazitija likovna svojstva stećaka su njihovi oblici koji su posve različiti od ostalih grobalja i to ih čini originalnim. Postoji više oblika stećaka i svaki oblik referira na određena geografska područja. Generalno se stećci dijele na dvije glavne skupine - ležeće i stojeće.

Prvi osnovni oblik ležećih stećaka je **ploča** i ona je u velikom procentu zastupljena u cjelokupnom nadgrobnom kvantumu. Pravilno i dobro isklesana ploča redovno je u obliku četverostrane prizme, zapravo u obliku pravouglog paraleloipeda. Drugi osnovni oblik ležećih stećaka je **stećak-sanduk ili tumba** koji je homogen, monolitan kamen. On može biti i u varijanti sanduka

² Bašlagić Š., Stećci kultura i umjetnost, Sarajevo,19

³ Ibid

⁴ Smatra se da danas egzistiraju oko 70000 stećaka koja su propisno zavedena i valorizirana, dok sa druge strane se ne zna koliko je broj stećaka uništen ili nestao usled lošeg kvaliteta kamena i klimatskih uslova.

sa postoljem. Prema statističkim podacima ova vrsta stećaka je najčešće rađena, ona figurira u 60% slučajeva. Sanduk je klesan kao i ploča, upravo kao pravougli paralelepiped i smatra se da je ustvari uvećana ploča sa ogromnim dimenzijama i velikom težinom. Vrlo veliki broj sanduka klesan je tako da su čeonice i bočne strane skošene prema dolje, prema unutra, pa su se vertikalne pravougaone strane transformirale u ravnokrake trapeze. Po tome se vizuelno raspoznaju i izgledaju kao skraćene piramide postavljene obrnuto. Ima ih mnogo, različitih vrsta i podvrsta, velikih i malih. Sljedeći ležeći osnovni oblik stećaka je **sljemenjak**, često nazivan u literaturi kao sarkofag. Najizrazitiji dio ovog oblika je njegov krov koji najčešće izgleda kao dvostrešni krov kuće, "na lastavicu", "na sljeme", ili "na dvije vode". Ovaj oblik izgleda impozantno i redovno je lijepo klesan spomenik, posebno u domenu čeonih strana koje su udubljene u konkavnoj formi. Ovakva vrsta klesanja traži posebnu klesarsku vještinu i u profilaciji površine se vidi umjeće umjetnika. Za njih se koristi najkvalitetniji kamen da bi što duže trajali, ali na njima se rade i reljefni ukrasi i natpisi. Postoje sljemenjaci na postolju i dvojni sljemenjaci i oni se obično postavljaju na centralnim pozicijama u nekropolama.



Sljemnik Kulina bana (13- 16.st.), Donja Zgošća kraj Visokog, BiH

Uspravni stećci najčešće se javljaju u obliku pravouglanih paralelopipeda samo u uspravnom položaju, i u velikoj mjeri podsjećaju na antičke stele. Često ovi spomenici su klesani poput uspravljenih sljemenika i uvijek nemaju ravni završetak, nego na sljeme, na tri vode, lučno, pa sve ove forme stvaraju utisak **stuba**. Da bi takvi spomenici čvrsto stajali, moraju se dijelom ukopati, usaditi u zemlju zbog čega je došlo do upotrebe naziva **usađenik**. Svi ovi spomenici u dobroj mjeri izgledaju kao najstariji muslimanski nadgrobni spomenici bez turbana. Prema Bašlagiću ovi nišani su glavni razlog i neposredan povod ovih stubova jer se već krajem XIV vijeka na teritoriji Makedonije i Srbije nalaze ovi nadgrobni spomenici. U većinu slučajeva se klešu u Carigradu i onda importiraju na Skopsko krajište, ali se klešu i u samome Skoplju. Inače običaj pravljenja nišana su Osmanlije preuzeli od Seldžuka koji su imali esencijalnu persijsku kulturološku matricu i tradiciju. Ovde u ovom slučaju najvidljivije se uočava interakcija stare patarske umjetničke tradicije i nove osmanlijske-islamske koje se savršeno nadopunjuju. To se dobro uočava kod nišana XV i XVI vijeka, posebno kada se tiče reljefnog repertoara, a onda i natpisa nišana u staroj bosanskoj ćirilici. Činjenica je da se u to vrijeme sami stećci, kao nadgrobni domaćih kristjana i sljedbenika Crkve bosanske, klešu i postavljaju uspravno. Nije za iznaneđenje što upravo zbog turske prisutnosti na području Srbije i istočne Bosne su ovi nišani ili stubovi najviše zastupljeni, dok ih ima manje u centralnoj Bosni i Hercegovini.



Drugi osnovni oblik uspravnih stećaka je **krstača**. Visina im je relativno najveća dimenzija, znaju biti iznad tri metara. Izazov ove vrste stećaka je mogućnost raznih kombinacija krakova tako da se ponekad dojmje kao piramidalno postavljene, ponekad kao stepenasto postavljene. Oni se također pojavljuju u kombinaciji krstače i ploče ili krstače i sanduka. Oni se kao forma stećaka javljaju najkasnije i zato ih ima u najmanjem broju. Oni se neminovno vezuju sa nišanima, slično kao i u slučaju sa stubovima. U vrijeme kada se Osmanlijska imperija ustaljuje na bosanskom teritoriju izmjenila se struktura stanovništva po vjerskoj pripadnosti. Bošnjaci „bogumili“ u nevjerovatnom roku nestaju, većina njih konvertira u islamu, dok sa druge strane ostaju bošnjaci rimokatolici i pravoslavci. Dok muslimani uvode nišane, pred kršćanima se postavlja dilema: ili nastaviti sa klesanjem i postavljanjem stećaka ili se opredeljiti za neke nove, drugačije spomenike. Stećke kao staru zajedničku umjetničku i kulturološku tradiciju bilo je teško napustiti i oni će se još dugo praviti, sada po ugledu na nišane uspravno. U takvoj situaciji logično je iskoristiti kao formu najsimboličnije obilježje hrišćanstva – krst, koji predstavlja Hristove muke i cjelokupnu hrišćansku doktrinu. Ove vrste nadgrobnih spomenika - krstače i polukrstače - se masovno pojavljuju u južnoj Francuskoj u 13 i 14 vijeku na područjima gdje egzistiraju patareni, istovjerci sa bogumilima bosanskim.



Biljne predstave na nekropoli Radimlja blizu Stolca

No, ono što je najvrednije na stećcima sa umjetničke pozicije posmatranja su svakako njihovi reljefi koji predstavljaju najizrazitije i najbitnije umjetničko svojstvo. Iako postoje brojne klasifikacije oko repertoara na stećcima koji je izgraviran u reljefu klasifikacije američke autorice M. Wenzel i bosanskog autora Šefika Bašlagića se čine najboljim i po njima postoje sljedeći ključni tematski diskursi: **bordure** (obična, tordirano uže, niz paralelica, cikcak, niz stilizovanih listova); **astralni motivi** (polumjesec, zvijezda, krug-sunce, kružni vijenac, polujabuka); **krstovi** (grčki, latinski, andrijin, tau-krst, procesijski, kalvarijski, lorenski, antropomorfni, stilizovani, svastika); **biljni motivi** (liljan, stablo, spirala, rozeta, grozd); **oružje** (mač, štit, štit sa mačem, koplje, luk, buzdovan, sjekirica); **simboli zanimanja** (motika, čekić, dlijeto, knjiga); **predstave životinja** (jelen, konj, pas, lav, zmija, ptica); **predstave ljudi** (glava, ruka, polufigura); **scene** (čovjek na konju, kolo, lov, turnir); **arhitektonski motivi** (utvrđeni dvorci, arkade, šindra, brvna).

Općenito se može kazati da su bordure jedna od dviju najbrojnijih grupa reljefnih motiva stećaka. One su vrlo izraziti motivi koji su po likovnim osobinama geometrijske ili biljne ornamentalne stilizacije sa redovitom skulptorskom obradom i koji kao dekoracije djeluju lijepo i ugodno. Njihov karakter nije simboličan, ne predstavljaju neke teme, niti kakve idejne poruke, nisu ikonografija i nemaju ništa religiozno u sebi. Jednostavno oni su čisti ukrasi.

Astralni motivi u suštini svode se na tri vrste simbola – polumjesec, zvijezdu i sunce. Ovi motivi su karakteristika svih oblika stećaka, zauzimaju vidna mjesta na straničnim područjima spomenika i redovito se prikazuju zajednički. Isključivo su vezani i upotrebljavaju se kao kulturni simboli i imaju korelaciju sa percepcijom bogumilstva u njihovoj ulozi prenošenja duša na onom svijetu i kao simboli smrti čovjeka i njegovog ponovnog rađanja.

Sa druge strane, krstovi koji su druga grupa motiva po zastupljenosti, javljaju se ređe kao samostalni motiv, više su predstavljeni zajedno sa polumjesecom, zvijezdom i suncem. Zsigurno oni ne sadrže punu hrišćansku simboliku, pogotovu ne za neke varijante kao što su krst-rozeta ili rascvjetali krst koji djeluju više kao ukrasi. Sa obzirom da je krst jedan od najstarijih simbola koji se pojavio daleko prije pojave hrišćanstva i njegovo pojavljivanje na stećcima u kontekstu doktrine bosanske crkve i stava odbojnosti prema krstu kao simbolu daje nam za pravo da zaključimo da ovaj motiv nije vezan za krstjansku doktrinu bogomila, nego se koristi kao stilizovana forma sunca koje ima posebnu poziciju u percepciji patarena. Krst-sunce je zapravo supstitucija kruga-sunca i zbog toga se nalazi često u društvu polumjeseca i zvijezde zapravo kao astralni motiv.

مؤلفه آرسنک جهان غازی محمدی و خود بر قوت و آرزوی سید جهان



۱۹

سلطنت
عمر

I.2. Osmanlijska umjetnost - glavni tokovi

Osmanlijska umjetnost spada u kategoriju posebnih i specifičnih izraza u okvirima šireg svijeta islamske umjetnosti. Ona svakako ima svoje prepoznatljive i jasne karakteristike u većinu umjetničkih medija, kao što su arhitektura, keramika, minijaturno slikarstvo i tekstu. Na njima i njihovim proizvodima se mogu ogledati ogromni finansijski izvori tada najmoćnije imperije koji prate ovu produkciju. Na prvi pogled primjetna je značajna uniformiranost u većini umjetničkih praktika osmanlijske provincije. Sa tehničke strane većina proizvoda dostiže najveće standarde izvedbe, pri čemu se zapaža zbog toga određena doza hladnog formalizma. Ono što se zapaža kod osmanlijskih umjetničkih artefakata je da statička priroda osmanlijske umjetnosti i visoki tehnički standardi izvedbe prvenstveno se duže jakom vladinom kontrolom i u ovom sektoru produkcije. Ne slučajno brojni vrhunski umjetnici se nalaze u državnim ateljema i radionicama kako bi se osigurali najviši standardi. Svakako da ovo ima za posljedicu posebno u arhitekturi, ali i u drugim umjetničkim područjima gdje egzistencija o centralno sponzoriranim projektima je obilato dokumentovana, potpunu standardizaciju. Paradoks ponekad leži u činjenici da su vrhunski majstori imali manji manevarski prostor pošto su oni bili upošljeni kao državni umjetnici i nijesu mogli da rade i improviziraju prema sopstvenom nahođenju ili da proizvode umjetnička djela koja bi bila konkurentna na otvorenom tržištu.

Umjetnost knjiga ili minijaturnog slikarstva u osmanlijskom periodu vuče svoje prvičnje korijene dominantno iz Irana pod Timuridima i njihovih rivala Turkomanskih Aqqoyunlu u kasnom 15 stoljeću. U nekim domenima, kao što su kur'anske iluminacije i ilustracije ljubavnih pjesama, oni nikada nijesu napuštali ovo kulturno nasljeđe i ostaju čvrsto na ovim kulturološkim i umjetničkim matricama. Razlozi leže u ubjeđenju da takva umjetnička ekspresija najbolja odgovara ovoj vrsti likovnog diskursa i ustvari je prirodni kontinuitet umjetničkog razvoja koji također dolazi i preko Seldžuka koji su iskusili iransku kulturološku dominaciju. Ipak, u nekim drugim domenima oni razvijaju svoj autentični stil, kao što je slikarstvo knjiga, pri čemu kompletni ciklus vjerskih slika se uspostavlja, skoro po prvi put u islamskoj umjetnosti. Oni uvode kreaciju bukvalno stotinu novih predstava. "Anbiyaname" ili "Knjiga o Poslanicima" iz 1558 godine je rani pokušaj ovog žanra, ali najhrabriji i najprovokativniji iskorak svakako predstavlja knjiga u šest toma koja ilustrira život Božjeg Poslanika Muhameda a.s. "Siyar-i Nebi" (1594), pri čemu se on predstavlja sa belim velom ili sa ogromnim vatrenim nimbusem preko lica. Ilustrirani vodiči za Jerusalem i sveta mjesta u Arabiji sa naslovom "Futuh al-Haramain" postaju veoma popularani tokom 16. stoljeća. Iako vodiči sadrže strogo apstraktnu prirodu oslikavanja koja se izražava na primjer kroz adaptaciju i upošljavanje multipliciranih tački gledanja i naglašenu indiferentnost za pravilne prostorne relacije, oni ipak imaju jasnu koloristiku i živu dinamiku kao kod crtanih stripova.

U sekularnom slikarstvu, koje sadrži uglavnom ilustrirane manuskripte iz tog doba, također se primjećuju važni pomaci u razvoju koji su inspirisani možda željom da se uvede stanoviti realizam – nešto što se pojavljuje konstantnije negoli ranije u islamskoj umjetnosti. Haririjske ilustracije “Maqamat” iz 13 stoljeća sadrže satirične pouke svakodnevnog života; Timuridska “Zafarnama” ili “Knjiga pobjeda” ili Ilkhanidska “Chingiznama” ili “Knjiga Džingiza Hana” sa druge strane glorificiraju u hronološkom redu vojne kampanje vladara u epskom stilu. Ali osmanlijski slikari kada oni rade ove teme i motive oni pristupaju u maniru dnevničara ili novinara koji oslikavaju onda to u prikladnom žanru. Ovakav sistem oslikavanja lagano započinje sa jednom izverziranom serijom “Selimname” iz 1525 godine, da bi 1558 godine dostigao svoj vrhunac u “Suleymannama” od Arifija. Ova historija u stihovima ima dodirnih tačaka sa informacijama koji slove kao hronike koji opisuju uspone i ponekad padove dotične sultanove kampanje. Veliki komadi na kojima su naslikani opsade i bitke često prelaze preko dvije stranice, dok sa druge strane ponekad ilustrirani manuskripti se koncentrišu na detaljne prozne informacije neke pojedinačne kampanje, kao što je ona iz Szigetvara (napisana 1568-69) ili kampanja u Iraku i zapadnom Iranu koju je odradio poznati osmanlijski slikar bošnjačkog porijekla Matrakçi Nasuh 1537 godine i koja sadrži 128 velikih topografskih platana u maniru današnjih turističkih informatora. Ovaj je isti autor zabjelježio sultan Sulejmanovu kampanju u Mađarskoj i još jednu koju je sproveo admiral Barbaros iste 1453. godine. I ovdje, u ovim slikarskim kompozicijama, se zapažaju brojne deskripcije različitih gradova. Slikarske kompozicije ovakve vrste su kasnije bile kopirane u Evropi na brojnim topografskim grafikama u duborezu. Na ovim grafikama su prikazivani veći gradovi Evrope i ova vrsta umjetnosti dugo vremena je bila pomodarstvo u Evropi. Ali treba spomenuti i važan detalj koji se veže za činjenicu da su osmanlijske slikarske kompozicije bile svježije informacije jer su elaborirali i bogato ilustrirali događaje sa imperijalnih kampanja odmah iza završetka istih.

Također se rade ilustrirane prozne historije kompletnih vladavina kao one Bajazida II, Sulejmana Veličanstvenog, Selima II i Murada III. Uz to se naslikavaju i skraćene verzije historije osmanlijske dinastije. U sličnom se maniru rade knjige, kao što je *Surname* (1582), koje opisuju različite javne festivale (proslave Bajrama, sunet sultanovih muških potomaka, svadbe na Dvoru, itd) po čemu se prepoznavalo osmanlijsko društvo. Ali, ipak u koloritu i teksturi osmanlijskog slikarstva, bez razlike dali se radi o individualnim slikama ili panoramskim kompozicijama, ima nešto različito u odnosu na klasične konvencije koje su preuzete iz islamskog slikarstva persijskog tipa. Konstantno njegovane, kroz dugu upotrebu persijskog slikarstva, ove su konvencije dizajnirane da se eliminiiraju realistični prikazi, ili da se održi određena distanca, kako bi se transformirala priroda u umjetnost. Zbog toga persijski slikari koriste imaginativnu aparaturu kako bi dekodirali njihove slike. Većina ovih slika *en masse* se transferira u osmanlijskom slikarstvu, ali u tom procesu oni gube dosta u tim unutrašnjim relacijama, posebno između samih figura, a onda između figura i pejzaža ili arhitektonskih objekata. Ove kompozicione relacije likovnih elemenata sada kreiraju perspektivne dubine i tonalitete. Gusto figurativno riješene kompozicije

osmanlijskog slikarstva se kombiniraju sa brojnim predmetima i oni pokrivaju najveći dio površine kompozicija. Kompozicije u tom kontekstu manipuliraju sa grupama arhitektonskih objekata ili ljudi, pa čak sa bojama *en bloc*, i ove zgusnute scene odaju dojam prefinjenosti i fleksibilnosti linije posebno u domenu izvanrednih serija portreta.

Ova se konstatacija odnosi posebno na fenomen *mimesis* na kome počiva evropska kultura, a koji je veoma izbjegavan u islamskoj umjetnosti. Premisa da je "imitacija osnova čovjekove prirode", muslimanski umjetnici su razumjeli kao savjet da se "slijede dobri primjeri".⁵

Zbog svoje bogate naracije, dugotrajnosti i svježine, minijaturene slike iz osmanskog perioda zauzimaju posebno mjesto u historiji islamskog slikarstva. Ovaj oblik umjetnosti funkcioniše bez prekida gotovo četiri stoljeća. Postoje primjeri minijaturenih slika koje datiraju od sredine XV do početka XIX stoljeća. Umjetnički trendovi i ukusi su evidentni u ovom rasponu.

Osmanlijske minijature i rukopisi su pripremljeni uglavnom za sultana, ali i za važne i moćne figure u njegovom okruženju. Najvažniji radovi su sačuvani na mjestu u kojem su izrađene, na primjer, palača Topkapi u Istanbulu, i u drugim palačama osmanlijskog sultana. Drugi muzeji i biblioteke u Istanbulu također posjeduju rijetke rukopise koji sadrže izvanredne primjere osmanlijskih minijaturenih slika. Osim toga, osmanlijske minijature se mogu naći u muzejima, privatnim kolekcijama i bibliotekama širom svijeta, posebno u Chester Beatty biblioteci u Dublinu.

Posebnost osmanlijske minijature je u tome što prikazuje stvarne događaje, ali se ipak realno pridržava tradicionalnim kanonima islamske umjetnosti u svojim apstraktno-formalnim izrazima. Gotovo sve ove slike tretiraju važne događaje tog doba, kao što su osmanlijske pobjede, osvajanje tvrđava, državne poslove, festivale, oficijalne povorke i manifestacije obrezivanja.

U vezi sa ilustracijom ovih manifestacijama sada su na osmanlijskom dvoru bili potrebni umjetnici - nakkaši (projektanti-slikari). Da bi sačuvali svježinu radova bili su uvijek pripremljeni kako bi se osiguralo da naredbe sultana budu izvršene, pa su zbog toga vrlo brzo radili, što je rezultiralo da osmanlijska minijatura bude lišena fine i složene ornamentike. Osmanlijski su slikari koristili alternativne načine izražavanja, bez suvišnih detalja i fokusirani na suštinu predmeta. Osmanlijske minijature su također zapisi savremenih događaja filtriranih kroz vlastite koncepte stvarnosti umjetnika. Činjenica je da osmanlijska umjetnost njeguje više portrete negoli umjetnost bilo koje druge islamske kulture, s izuzetkom mogulske Indije, što je još jedan pokazatelj naglašenog trenda prema realizmu. Od petnaestog do dvadesetog stoljeća kraljevski portreti postaju sastavni dio umjetnosti knjiga.

Osmanlijsko minijaturno slikarstvo, koje je povremeno pod uticajem različitih umjetničkih stilova, u suštini je oblik onoga što se može nazvati "historijska slika". Većina osmanlijskih minijatura čine djela sa dokumentarnom vrijednošću koja proizilaze iz prikazivanja stvarnih događaja.

⁵ Ajvazoglu B., *Islamska estetika*, Skoplje, 2002

Historijski razvoj osmanskog dvorskog slikarstva minijatura

U osmanlijskom periodu minijature se rade više od tri stotine godina. Najranije osmanlijske minijature su stvoreni pod pokroviteljstvom sultana Mehmeda II, znači oko 150 godina nakon uspostave osmanlijske države.

Sultan Mehmed Osvajač je bio ne samo istinski veliki državnik, već i kulturni čovjek sa liberalnim pogledima. Uprkos činjenici da nije bilo tradicije portreta u islamskom svijetu on je lik svoj naslikao po uzoru na zapadne vladare, pa je zbog toga pozvao i italijanske slikare na njegovom dvoru. Najpoznatiji od tih umjetnika bio je Gentile Bellini koji je naslikao portret mladog sultana kada je posjetio Istanbul 1479-1480 godine. Mehmed je pozirao i lokalnim slikarima koji su izradili njegove portrete. Od dokumentarnih dokaza znamo da su Sinan-beg i njegov učenik Sibilzade Ahmed dva umjetnika koji su izdvojeni za obuku.

Osim portreta niz iluminiranih rukopisa su preživjeli iz ovog perioda. Ovi radovi, koji su vjerojatno izrađeni u Jedrenu, ukazuju na stilove minijatura timuridskog perioda koji se nalaze sredinom XV vijeka u Širazu. No, odjeća i način korištenja boja pokazuju da su ove slike napravljene u osmanlijskom periodu. Minijature ilustriraju djela poznatih pjesnika u turskoj i perzijskoj književnosti. Jedna od najstarijih Dilsizname (Knjiga gluhih) je rad Badi al-Din al-Tabrizija koja je prema kolofonu izrađena u Jedrenu 860 H/1455-56.⁶ Drugi rad iz istog perioda, bez datuma, je kopija Külliya-i Katibi (Sabrana djela al-Kitabija). Ovaj rad koji sadrži najveći broj minijatura iz ovog ranog perioda je kopija Iskendername (Knjiga Aleksandra Velikog) turskog pjesnika Ahmedija.⁷ Ilustracije u ovoj knjizi se bave osmanlijskom historijom i predstavljaju najranije primjere "historijskog slikarstva" koja je postala suština osmanlijske minijature.

Nakon smrti Mehmeda Osvajača, za vrijeme vladavine njegovog sina sultana Bajazita II (1481-1512), umjetnici su dovedeni do palača u Istanbulu i naimenovani u **nakkāshane** (carsko atelje). Među ovim umjetnicima su bili i minijaturisti koji su zapravo glavni elemenat u carskim ateljeima. U ovom periodu portreti u slikarstvu gube na značaju i slikari u carskim ateljeima se sada koncentrišu uglavnom na ilustraciji književnih djela.

Nakon pobjede nad Safavidima i Mamlucima, koji su do tada bile dvije najmoćnije države u islamskom svijetu, Sultan Selim I (1512-1520) donio je veliki broj umjetnika na osmanlijskom dvoru u Istanbulu od kojih je većina iz dvorskog ateljea u Tabrizu. Značajan broj ovih umjetnika su bili oni koje su Safavidi već ranije donijeli iz Herata u Tabriz.

Za vrijeme sultana Sulejmana Veličanstvenog (1520-1566) došlo je do postepenog širenja i jačanja osmanlijske države. Broj umjetnika zaposlenih u carskom studiju također je porastao u ovom periodu. Pored ovih umjetnika koji su dovedeni iz gradova kao što su Herat i Tabriz na istoku bili

⁶ Ova se minijatura nalazi na Oxfordu, Bodleian Library.

⁷ Nalazi se u Veneciji u Biblioteca Marciana, pod rednim Cod. Ili. XC.

su i umjetnici drugih nacionalnosti, kao što su Mađari, Albanci, Bošnjaci, Čerkezi i Gruzijci. Svi ukorijenjeni u različitim umjetničkim tradicijama zajednički rade na bazi direktiva koji stižu iz palate.

U početku persijski utjecaj, naročito slikarske škole iz Herata iz timuridskog perioda, je očigledan. Slike u ovom stilu su nalaze uglavnom u radovima slavnog pjesnika Ali Nevaija, napisani u istočno-turskom dijalektu. Međutim, u periodu vladavine sultana Sulejmana osmanlijske slike su počeli da stiču svoje prepoznatljive i osnovne karakteristike. Nakon deset godina na tronu, topografije gradova i tvrđava i minijatura koja dokumentuje život sultana postepeno su dobili na značaju.

Smrt Husein paše Suleymanname (Book of Suleyman)

Jedna zanimljiva grupa minijatura su one koji ilustriraju vojne kampanje. Jedan broj minijatura, spomenuti zbog svoje velike originalnosti, su pisane i ilustrirane minijature od **Nasuha al-Silahija**, sa nadimkom **Matrakçı** kojeg je dobio zbog njegove stručnosti u sportu koji se zove **matrak**. Dva serijala njegovih najznačajnijih radova sačuvani su u biblioteci palače Topkapi. Jedan od njih se odnose na događaje iz vremena Bajazita II i njegove ilustracije prikazuju tvrđave i gradove (R. 1272). Drugi serijal ilustrira vojne ekspedicije Sultan Sulejmana protiv Mađarske u 1543 i mediteransku kampanju Hajrudina paše, čuvenog admirala Barbarose, koja se desila iste 1608 godine. Ovaj serijal minijatura sadrži nefigurativne predstave mediteranskih luka i gradova gdje se ukotljavljala osmanlijska mornarica na putu za Mađarsku.

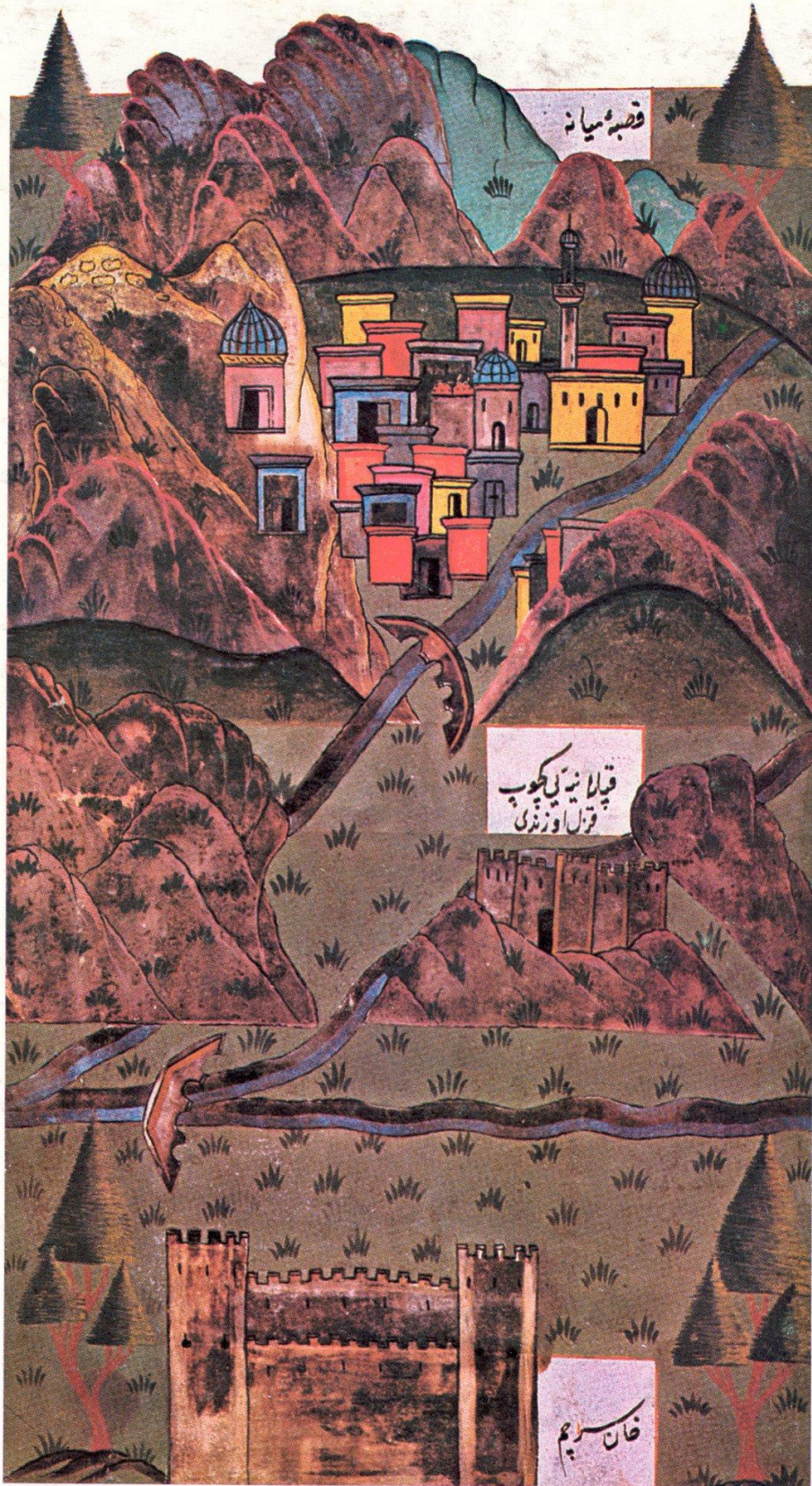
Nasuhov najpoznatiji rad je Beyan-i Mezanil-i Sefer-i Irakeyn (Opis usputnih stanica u dva Iraka), koji opisuje Sulejmanove vojne kampove u blizini gradova pored kojih su prošli tijekom kampanje 1534-1535 u Iranu i Iraku (UK, T.5964). Nasuh je portret gradova kroz slikarske prikaze doveo do stepen izražajnosti bez premca u islamskom svijetu. Osim toga oni djeluju kao izvori historije, te ova vrsta minijature utrla je put za razvoj novih oblika koji se mogu nazvati "gradski pejzaži".

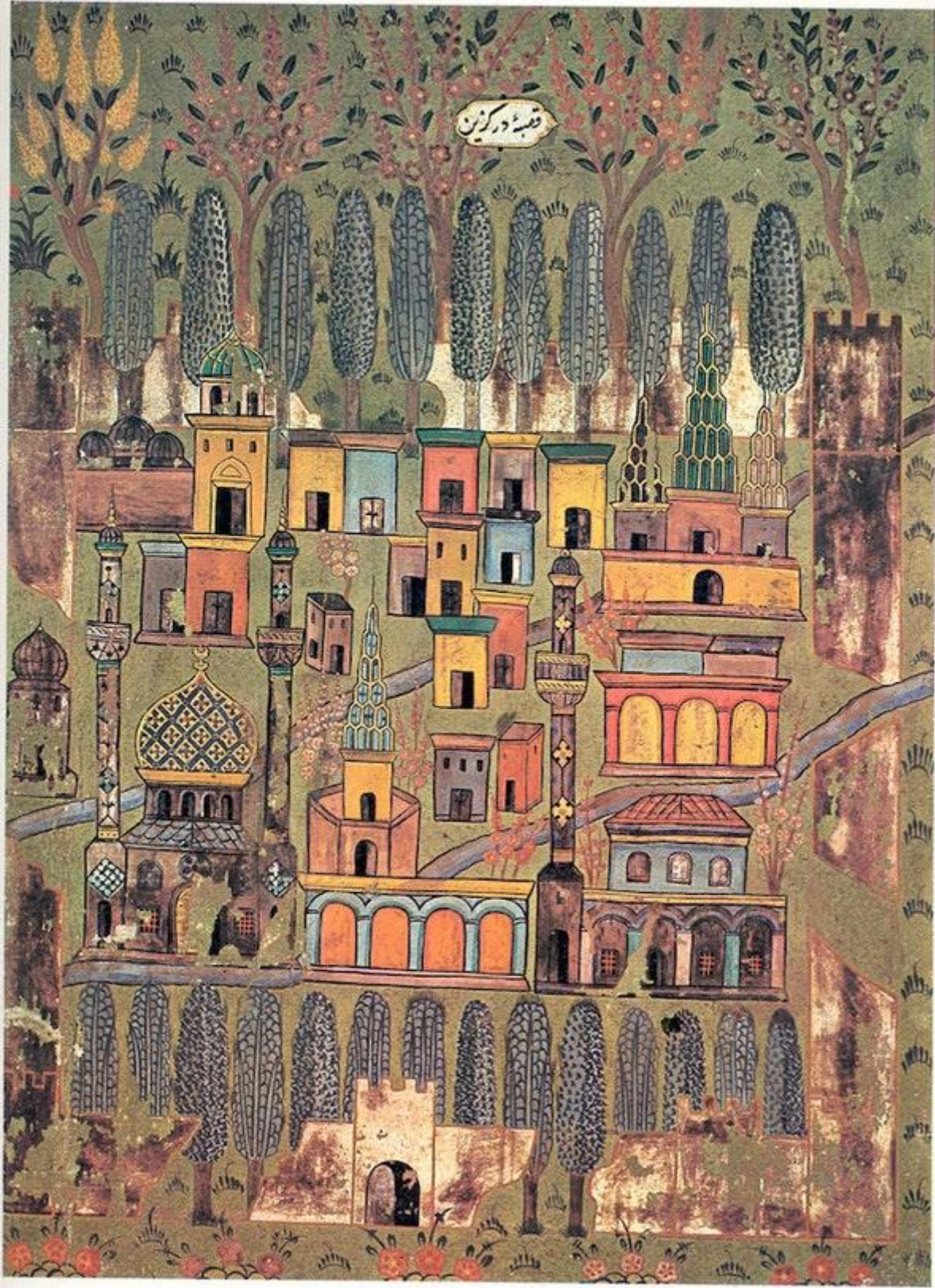
To je bio osmanske tradiciju počinju s Mehmeda II da imenuje posebnog pisac dokumentirati glavnih događaja vladavine sultana.



Ove hronike su poznati kao šahname (Knjiga kraljeva) i njihovi autori šahnameci (pisci šahname-a). Uzimanjem ime persijskih heroja iz poznatog epa o Firdausu, je originalna vrsta Şahname, dok je kasnije osmanlijski sultan tražio da zamjenu - metaforičku – za razliku od perisjkih kolega. Iako tradicija je već dobro uspostavljena do vremena Sulejmana, tokom njegove vladavine Şahname je dobila formalni karakter i nama ostavlja neke od velelijepnih primjera turske minijature. Arifi kojeg je naimenovao sultan Sulejman stekao je renome zbog svoje poezije na perzijskom, dobio je položaj Şahnameci i dodijeljen mu je zadatak pisanja kompletne biografije osmanlijskog sultana u stihu. U cilju provođenja sultanovog projekta, Arifi je okupio najtalentovanije kaligrafe i slikare toga vremena. Kompletan rad se sastoji od pet tomova. Prvi, u privatnoj kolekciji, je posvećen povijesti Proroka. Sadržaj drugog i trećeg toma je nepoznat. Četvrti, zove se Osmanname (Knjiga Osmanlija) opisuje i ilustrira događaje iz perioda Osman Gazi osnivača dinastije, do Yildirim Bajazit, nazvanog Munja.⁸ Peti, poznat kao Süleymanname (knjiga Sultana Sulejmana) je u biblioteci palače Topkapi i bavi periodom od 1520-1558 vrijeme vladavine sultana Sulejmana Veličanstvenog. Iluminirana je sa 69 minijature, vrlo inovativno raspoređene, i postavila je standard za kasnije Şahname. Elegancija s kojim ovi dvorski slikari prikazuju svoje predmete označavaju novu fazu u razvoju osmanlijske minijature i sa stanovišta osmanske historije one su važne slike. Oni opisuju niz pobjeda u ratovima u kojim su Osmanlije proširila svoje carstvo, kao što je osvajanje Rodosa, opsade Beograda, Tabriza i mađarske kampanje, te poznate Mohačke bitke i osvajanje Budimpešte.

⁸ Nalazi se u Kraus Collection, New York.





I.2.1. Participacija Bošnjaka u okvirima osmanske umjetnosti - studija slučaja: Nasuh Matrakči

Najinoventivniji umjetnici osmanlijskog doba svakako su se nalazili u Nakkašhanama, imperijalnim dvorskim slikarskim ateljeima gde su se producirali ogroman broj vjerskih i sekularnih rukopisa. Primarni zadatak ovog esnafsko-umjetničkog udruženja je bio ukrašavanje bibliotečnih jedinica i enciklopedija koji su se naručivali za sultanske biblioteke, ustvari jedna vrsta njihovog oslikavanja i ilustriranja. U ovim nakašhanama umjetnici ne samo što stvaraju originalne stilove i teme koji karakteriziraju dekorativni vokabular tog vremena, nego također utemeljuju poseban žanr historijskih kompozicija gde se dokumentiraju savremeni događaji i ličnosti. Oni reinterpetiraju postojeće teme, eksperimentiraju sa novim idejama i stvaraju specifičnu osmanlijsku sintezu koje je jedinstvena po vrsti. Stilovi i teme koje koriste u iluminiranim rukopisima brzo se šire i na ostale dvorske umjetničke medijume u rasponu od tekstila i tepiha do keramičkih posuda i pločica. U jednoj ovakvoj društvenoj i umjetničkoj konstelaciji, gde se selektiraju najsposobniji i najtalentovaniji umjetnici ne samo osmanlijskog carstva, nego i šire, meteorsku slavu i nepotamljen sjaj uživa jedan bošnjački umjetnik: **Nasuh Matrakči**. Njegov doprinos, posebno vidljiv kroz određene slikarske invencije u domenu koncipiranja samih kompozicija su odredili i neke esencijalne stilske karakteristike samog osmanlijskog slikarstva. Da bi potvrdili ove navode neophodno je elaborirati njegov opus i umjetnički rad kroz analizu njegove pozicije u državi i nivoa participacije u obrazovnom sistemu osmanlijske imperije.

Svakako najveća slava u domenu slikarstva u osmanlijskoj historiji umjetnosti pripada Nasuhu Matrakčiji. On pripada onom krugu rijetkih ličnosti iz historije koji su bili nadareni multitalenti i koji su se oprobali u nekoliko naučnih i umjetničkih polja. **Nasuh bin Karagoz bin Abdullah el-Bosnevi**, poznat kao *Nasuh Matrakči* jer je izumio igru Matrak u kojoj je bio neprikosnoven, ali i kao *Nasuh el-Silahi (Nasuh mačevalac)* zbog izuzetnog vladanja sa ovim ubojitim oružjem, je bio osmanlijski matematičar, profesor, historičar, geografičar, kartograf, majstor proizvodnje mačeva, navigator, izumitelj, poljoprivrednik i slikar minijature. Donešen je u Istanbul u okvirima rumelijske dervišme talentovanih dječaka gdje je educiran, u službi je nekoliko sultana i profesor na najprijestijnijoj sultanskoj školi Enderun.

Matrakči je rođen u XVI stoljeću, navjerovatnije u Visokom, u BiH, a školovao se i radio na dvorima nekoliko osmanlijskih sultana u zlatno doba tog carstva. Slovi za jednog od najglasnijih hroničara tog perioda, a iza sebe je ostavio veoma važna djela i u oblasti matematike, vojnih strategija, književnosti, kartografije, umjetnosti i kaligrafije.

Školovao se i u Egiptu, gdje je 1520. godine pohađao napredne studije iz oblasti vojnih nauka. Dekretom iz 1529. sultan Sulejman Veličanstveni proglasio ga je za glavnog vezira njegovog doba u oblasti umjetnosti ratovanja i metodama korištenja koplja.

Moramo da napomenemo da Osmanlijsko carstvo (1299–1922) iznjedrilo je tokom svog postojanja dugog više od šest stoljeća brojne velike vladare, vojskovođe, naučnike, diplomate i umjetnike. Imperiju koja se prostirala Evropom, Azijom i Afrikom predvodili su pomno birani, obrazovani i trenirani kadrovi koji su, zahvaljujući ostvarenim rezultatima, napredovali u službi; pri čemu njihovo etničko potjecište nema značajnu ulogu u tom procesu. Bitne su bile samo vještina i odanost. U takvom jednom sistemu svi su mogli napredovati. Činjenica da je Osmanlijsko carstvo u tom periodu bilo najveće na prostranom svijetu govori da svi i jesu napredovali, ali samo su oni najbriljantniji uspijevali svojim djelima osigurati status kakav niti jedna vlast poslije raspada carstva nije mogla osporiti, zanijekati ili odbaciti: status neprolaznosti.

Među onim velikanima koji su, zahvaljujući svojim uspjesima, nezaobilazni u proučavanju Osmanlijskog carstva, odnosno koji su stekli status neprolaznih veličina jednog povijesnog razdoblja koje je trajalo više od polovine milenija, posebno mjesto zauzima niz Bošnjaka koji su u određenim trenucima, kao potpuni opunomoćenici velikog sultana, u svojstvu premijera i ministara, utjecali na brojne procese carstva koje je bilo tako bitno da je jednom veličanstvenom pobjedom, osvajanjem jednog veličanstvenog grada kakav je Konstantinopolis (kasnije Istanbul), stavilo tačku na milenijsko razdoblje koje poznajemo kao srednji vijek (5–15. stoljeća). Nasuh je toliko značajna naučna i umjetnička pojava u povijesti Osmanlijskog carstva da ga ne zaobilazi niti jedna značajnija studija o tom carstvu. Radovi o njegovom liku i djelu, njegovim dostignućima u raznim oblastima i disciplinama pisani na turskom, perzijskom, arapskom, engleskom, francuskom, italijanskom i drugim jezicima objavljeni su širom svijeta; od Koreje preko Irana, Turske i Bosne i Hercegovine pa sve do Teksasa. Njegova naučna i umjetnička dostignuća nije mogao previdjeti čak ni sistem koji je nakon raspada Osmanlijskog carstva krenuo u svođenje računa s prošlošću uz tvrdnju da se time račun svodi s nazadnošću i priprema korak kojim je neophodno kročiti u moderan svijet.

Uprkos svim Nasuhovim naučnim i umjetničkim uspjesima, o njegovom životu malo se zna. On sam, na početku svog možda i najčuvenijeg djela o ljepoti pisara i savršenosti računovođa (*Cemâlû'l-Küttâb* i *Kemalû'l-Hisâb*), koje je postalo obaveznim štivom u osmanskim višim školama za računovođe, bilježi da mu se otac zvao Abdullah, a djed Karađoz (Karagöz), te da je rodom iz Bosne. Pretpostavlja se da se rodio 1480. godine. U turskoj historiografiji postoje dvije tvrdnje vezane za njegovo rodno mjesto. Prema jednoj, rodio se u Sarajevu, a prema drugoj u Visokom.

Âşik Çelebi bilježi da je mladi i perspektivni Nasuh elitnu višu školu za nadarene mladiće Enderun pohađao u doba Bajezida II i da mu je učitelj i svojevrsni mentor bio čuveni učitelj i umjetnik Sâî.⁹

Spomenutu knjigu, u kojoj bilježi svoj rodoslov, napisao je za vladavine sultana Selima Yavuz (1470–1520), u čiju ju je čast na koncu i objavio. Iz djela *Tuhfetü'l-guzât (Dar velikim ratnicima)*, napisanog 1530. godine, saznajemo da je u Egiptu boravio tokom namjesnikovanja Hayira Beyeva, te da je ondje, odmjeravajući snagu i vještinu s tamošnjim vitezovima, osmislio igru matrak, po kojoj će na koncu i postati poznat.

Po osobnoj zapovjedi sultana Sulejmana, preveo je s arapskog na osmanlijski poznatu Taberijevu historiju; dodajući pritom dijelove vezane za historiju Osmanskog carstva. Vrlo značajna zapažanja o historijskim zbivanjima od 1520. do 1543. godine zabilježio je u djelu *Süleymannâme*, koje je čitalačkoj publici u Bosni i Hercegovini predstavio Ahmed Zildžić, a važne bilješke o Sulejmanovom pohodu na Iran i Irak pronalazimo u Nasuhovom djelu *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han*. Tokom skoro trogodišnjeg pohoda (1533–1535), od Istanbula do Tabriza, od Tabriza do Bagdada i natrag preko Tabriza do Istanbula, Nasuh je nacrtao minijature svih značajnijih gradova kroz koje je osmanlijska vojska na čelu sa Sulejmanom prošla. Jedini rukopis ovog djela čuva se u biblioteci Istanbulske univerziteta (İÜ Ktp., TY, nr. 5964). Na svu sreću, Hüseyin G. Yurdaydin ovo je djelo, uz vrlo značajan uvodnik o Nasuhovom liku i djelu, napisano na turskom i engleskom jeziku, objavio sada već davne 1976. godine u Ankari.

Nasuh je sultana Sulejmana pratio i tokom uspješnog pohoda na Kneževinu Moldaviju 1538. godine. Bilješke s tog pohoda pronalazimo u djelu *Fetihname-i Kara Boğdan*. Zanimljivo je da su, osim sultana, komandni štab činila četverica paša i da su dvojica, čini se, bili našeg porijekla.

⁹ O kakvoj je obrazovnoj ustanovi riječ, možda i najbolje pokazuje tvrdnja da su u nju bila upisivana samo djeca čiji je IQ bio viši od 120.



I.2.2. Osmanlijska umjetnost 19 stoljeća

Hibridna umjetnička naracija i impakti na bošnjačke umjetnike

U toku 19. stoljeća je nova, zapadna varjanta umjetnosti ušla u osmanlijskoj vizuelnoj kulturi. Inspiracije koje se koriste dolaze kroz materijale, metode i praktike gledanja, sve po uzoru zapadne umjetničke tradicije koja se sada usvaja kao neka nova forma umjetnosti. Ali se to u kontekstu osmanske tradicije i etablirane filozofije umjetnosti čini sa oprezom i selektivnim pristupom, pa se čini logičnim napor modifikacije preuzetih sadržina. To kreće na startu na fasadama i tavanicama vesternizirane arhitekture, a onda i na platnima. Slikarstvo se postupno prilagođava a kasnije i prilično identificira sa zapadnim obrazcima. Posmatramo li na ovaj način identifikaciju dobija se utisak da je „modernizacija“ bila čisto mimetička i da kao takva postaje uglavnom ideološka. U samoj Turskoj očigledna transparentnost usvajanja modela novog stvaranja služi kao metonim za neublaženi uspjeh modernizacije uprkos fanscinantnim nerazdvojnim kontradikcijama i divergencijama. Ovo dovodi do pozicije da slikarstvo zapadnog tipa koje se prakticira u Osmanskoj Imperiji nije isto sa izvornim slikarstvom jer ne sadrži legat svih elemenata zapadnog diskursa. Konsekventno tome ovo slikarstvo često se podupire na metanaracijama modernizacije i nacionalnom identitetu¹⁰. Sredinom 19 vijeka, kada se država reorganizira – period poznat kao Tanzimat- ubrzava se proces modernizacije po uzoru na zapadne modele koji je trajao skoro jedno stoljeće. Ova vrsta prvenstveno birokratske reorganizacije, koja je praćena i ubrzanim tehničkim promjenama koji dolaze sa Zapada, koincidiraju i omogućavaju transformaciju vizuelne kulture unutar Imperije. Uvođenje štampe i upotreba litografskih slika povećavaju interes za evropske arhitektonske forme i doprinose za uvođenje zapadnog načina odjevanja; kasnije pojava fotografije u ranim 1840-im dovodi do kompletne promjene vizuelne sfere - odjeća u zapadnom stilu, novi obrasci i namještaj u okvirima domaće arhitekture, pa čak i nova viđenja javnog prostora. U takvoj konstelaciji neizbježne su bile drastične promjene u državi, kako u ustrojstvu države tako i na kulturološkom planu. Ipak, kada se remizira tijelo umjetničkih artifakata zaključak može glasiti da u domenu historije umjetnost, u ovom periodu 19-og vijeka, u osmanlijskoj državi imamo svojevrzni „dualizam“ - umjetnost koja je i dalje po razumjevanju i vokaciji islamska, ustvari jedna sub-varjanta koju mi nazivamo osmanlijskom, dok sa druge strane imamo pojavnost koju mi označavamo modernom umjetničkom praksom. Ili možemo izložiti preciznije i suprotnu interpretaciju- sada imamo umjetnost koja nije ni potpuno islamska, ni moderna. Ovo je prelazni period sublimacije dva civilizacijska kruga kada nemamo prevlast određenog diskursa ili vizuelnih obrazaca. Iz takve

¹⁰ Wendy M. K. Shaw, *Ottoman painting: Reflections of western art from the Ottoman empire to Turkish republic*, I.B. Tauris, London, 2011

konstalacije odnosa produkti koji se javljaju u domenu umjetnosti su slikarstvo muralnih pejzaža, imperijalni portreti, konstrukcije modernih palača, te razvoj uljanog slikarstva na platnu. Naravno da tranzicija dobija na ubrzanju kada brojni osmanlijski umjetnici odlaze da žive i rade u Evropi, uglavnom u Parizu, gde oni sakupljaju i prakticiraju slikanje na način da ono reflektira i evropske i osmanlijske socijalne i političke kontekste. Ali sada to znači da mnogi savremeni turski umjetnici u svojim djelima imaju tendenciju da adaptiraju lokalne teme, ali često puta u umjetničkom maniru strane provinijencije koji nije bio dokučiv za domaću publiku. Sa druge strane, u predstavljanju pred svjetskom publikom, kada obrađuju neka pitanja poput pokrivanja, siromaštva ili turskog moderniteta oni često gube svoje specifičnosti i postaju nerazumljivi za posmatrača iz drugih kulturnih sfera. Svi ovi elementi doprinose opštoj percepciji „autentične“ turske umjetnosti koja se bazira na statičnoj i mitologiziranoj osmanlijskoj umjetnosti klasičnog tipa i na modernim obrascima koji služe uglavnom nacionalnom predstavljanju vani. Stavljena u službu – političku, nacionalnog identiteta ili da se „bude savremen“ – umjetnost postaje instrument različitih metanarativa i na taj način žrtvuje u samom startu neke sopstvene slobode izražavanja. U jednoj takvoj tranziciji umjetnost dobija snažnu i bitnu poziciju u društvu jer je bila moćno sredstvo izražavanja nacionalnog i modernog identiteta. Tu se pojavljuju umjetnički diskursi avangardnog tipa koji neposredno najavljuju krupna društvena dešavanja koja će se krunisati mladoturskom revolucijom početkom 20 vijeka.

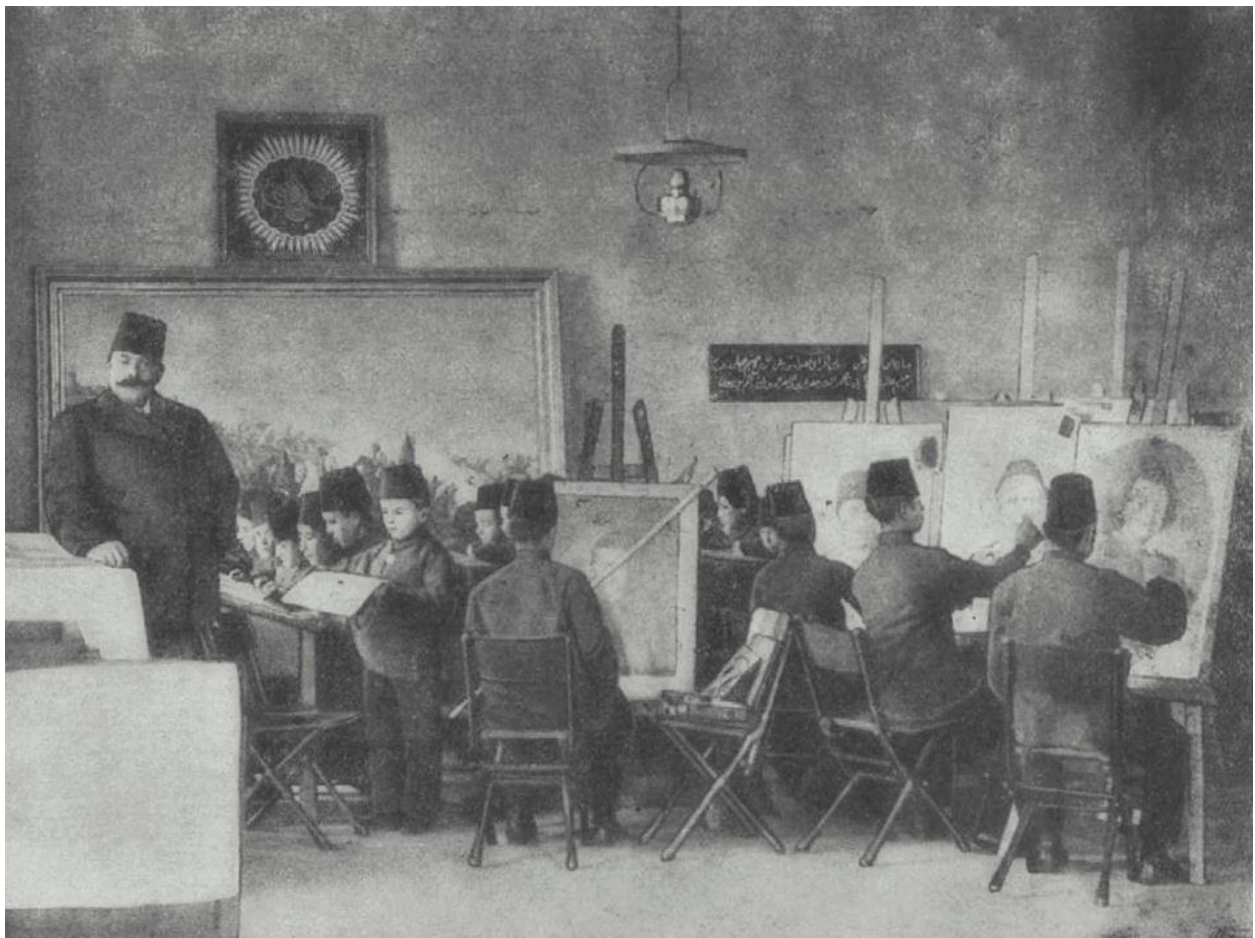
No predmet našeg interesovanja, zanemarujući globalnu ili opštu sliku, su ključni umjetnički fenomeni i likovni diskursi i područja. Ovom prilikom ćemo se zadržati na slikarstvu, glavne protagoniste i specifikke koje ono ima u ovom razdoblju, na brojne relacije sa predhodnim umjetničkim nasljeđem, prvenstveno se ovo odnosi na minijaturno slikarstvo, i kako se razrešavaju protivrječni filozofsko-estetski pristupi u profilaciji umjetničkih djela.

Ključna dilema evropske moderne umjetničke filozofije je svakako bila pristup kompaktnoj kompoziciji koja je bila utemeljena na perspektivi i na dubini prostora, nešto što je uspostavljeno u periodu renesanse i traje sve do pojave impresionizma sredinom 19 vijeka. Kada se ove odrednice pomeraju i kreiraju novi standardi umjetničkih praktika i kompozicija, sve sa ciljem eliminacije mimetičkog prikazivanja objektivne realnosti, to dovodi u konačnici do redukcije predmetnosti u slikarskim kompozicijama koja se završava totalnom apstrakcijom. Ovaj način razmišljanja i izvedbe slikarskih kompozicija naginje brojne evropske umjetnike da svoju inspiraciju potraže u drugim umjetničkim sredinama i diskursima, prvenstveno se to odnosi na islamsku dekorativnu umjetnost, japansku grafiku ili sjevero-afričku skulpturu. Ne slučajno Ežen Delakroa tada izjavljuje da najbolje slikarske kompozicije se nalaze na persijskim ćilimima, Anri Matis putuje u sjevernu Afriku da bi preuzeo najbolje arabeske, te islamske geometrizirane ornamente, dok Pablo Pikaso u kubističkim rješenjima se uglavnom oslanja na vizuelne elemente koja se sadrže u afričkim maskama. Navedeni primjeri pokazuju da je interakcija između islamske i moderne umjetnosti bila dvosmjerna i plodotvorna. U mnogim elementima su ove dvije

umjetničke praklike iste ili slične, razlike ostaju u domenu subjektivnog prikazivanja i konceptu prostora i njegovog sadržaja. Upravo zbog tog uspostavljenog balansa između Zapada i islamskog svijeta i uzajamnog pozajmljivanja, u smislu doktrine i izvjedbe umjetničkih praktika, slučaj sada nacionalno turske umjetnosti koja se udaljava od izvorne islamske kulturološke marice postaje jedinstven. To kulturološko preusmjeravanje osmansko-turske umjetnosti i slikarstva prema nekim zapadnim modelima predstavlja svojevrsnu revoluciju, bez sličnog primjera u islamskim državama, u smislu radikalnog otklona od historijskog nasljeđa i usvajanja ideja Prosvetiteljstva. Ipak neki postulati koji predstavljaju **paradigmu** jedne civilizacije se zadržavaju dobivajući neobične konotacije i rješenja. Ovde se prvenstveno to odnosi na problem trodimenzionalnog prikazivanja i iluzionističkog stvaranja Euklidove šupljine u prostoru što je privilegovan predmet Božje Kreacije prema islamskoj doktrini. U tom kontekstu kada perspektiva u slikarskoj formi, koja se bazira na prostornom opisivanju, dolazi u osmansku umjetnosti ona se ne percipira u tako širokim konotacijama kao na Zapadu. Posebno se ne akceptira kompozicija sa jednom tačkom gledanja, nego se zadržavaju multiperspektivni kontrasti u kombinaciji sa dominantnim elementom islamske vizualne kulture- potencijalno beskrajni obrasci površina – označenim kao **giriha**. Korijeni **giriha** se nalaze u mističkoj i neo-platonskoj tradiciji koji mu daju značaj strukturalnog principa u islamskoj umjetnosti, od svakodnevnih upotrebnih objekata kao što su ćilimi i vaze, pa sve do velikih arhitektonskih elemenata i samih zdanja. Matematički razmatrano prostorna projekcija na površini nije u suprotnosti sa geometrijskim obrascima na istoj površini, ali koristi istu geometriju sa različitim ishodima. Pri tome sadrži naglašeno multiperspektivne negoli jedinačne tačke gledanja. I to je nešto što je potpuno različito u odnosu na renesansnu koncepciju planimetrijske kompozicije koja je zamišljena kao prozor koji krati gledaočev konus vida kako bi zruci linija konvergirali u jednoj tački koja nestaje. Umjesto da nudi spoljašni pogled **giriha** nam ukazuje na unutrašnju apstrakciju. Kao kontrast evropskoj estetici ovde ljepota ne sadrži idealnu reprezentaciju prirode, nego otkrivanje prirode kroz konceptualizovane forme. Funkcija umjetnosti nije transcencija znanja kako bi se postigao progres u spoljnoj ekspresiji, nego transcencija sopstva u okvirima svjesnosti univerzalne nebeske duše. Umjetnički predmet djeluje kao okrenuta sočiva ne projektirajući prema fizičkim okom posmatrača nego prema nevidljivoj predstavi koja je iza značenja gledanog. Ovakvi dijalektični stavovi normalno direktno proizvode specifične umjetničke traume koji se razrešavaju na različite načine. Kroz ovu prizmu odnosa možemo pratiti i kontinuitet osmansko-turskog slikarstva koji ima svoju genezu i razvojne etape.

Predhodnica modernog osmanlijskog slikarstva je svakako bila umjetnička produkcija slikanje knjiga ili takozvano minijaturno slikarstvo. Snažan razvitak minijaturnog slikarstva se duži rigidnoj zabrani bilo kakve vrste figurativnog prikazivanja koju je propisivala islamska šerijatska doktrina sa ciljem eliminacije umjetničkog diskursa koji bi bio stavljen u službi idolopoklonstva i remećenja **teuhidskih** postulata. Kao posljedica ovako postavljenih normi unutar islamske kulturološke matrice izostaju skoro potpuno figurativne kompozicije monumentalnog tipa u sakralnom i

profanom domenu života muslimana. One kompozicije gde dominiraju scene tipične za antičku civilizaciju i umjetnost, a koje se nalaze u palaćama umajadskih vladara, ili veoma rijetko islikavanje važnih ličnosti sa Dvora na keramičkim pločicama u persijskoj slikarskoj tradiciji, su samo izuzetci koji potvrđuju ustanovljeno pravilo islamske umjetnosti zabrane figurativnog slikarstva na arhitektonskim površinama.



OTTOMAN STUDENTS, PAINTING CLASS, EDIRNE
Osmanlı Talebeleri, Resim Sınıfı, Edirne

II. PIONERI BOŠNJAČKOG MODERNOG SLIKARSTVA U BOSNI I HERCEGOVINI

II.1. Pojava moderne - osnovopoložnici modernog bošnjačkog slikarstva

Ponekad postoje historijski paradoksi. Takav je slučaj sa Bošnjacima. Bošnjaci su veoma star narod u historijskom smislu, dok u modernom smislu nacije bošnjačka nacija je veoma mlada. Ovaj paradoks kazuje da su Bošnjaci iako narod sa viševjekovnom tradicijom, krajem 19-og i početkom 20-og stoljeća, dospeli u poziciji stanovitog zastoja u nacionalnom razvitku zbog poznatih historijskih i društvenih zbivanja. Ove okolnosti dovode Bošnjake po mnogim pitanjima u inferiorni položaj, prvenstveno u nacionalnom, političkom, ekonomskom i kulturnom domenu. To je period koji mnogi opisuju kao period historijske zbunjenosti i krize. Ta kriza nacionalnog identiteta traje nekoliko desetljeća, rješavana je u nekim varijantima i periodima u drugoj Jugoslaviji sa nametnutim terminima i identiteskim vrijednostima koji su generirali kulturne hibride **par excellence**. Iza raspada te zajednice naroda Bošnjaci su povratili svoje tradicionalno i historijsko ime i čvrsto odlučili da se vrate bazičnim nacionalnim interesima. Sada, sa obzirom da je u savremenom svijetu postmoderne imperativ revalorizacija sopstvenog kulturološkog miljea i ponovno isčitavanje historijskih fenomena, primarni zadatak koji se postavlja pred savremenim bošnjačkim intelektualcima je da uspostave propisna sagledavanja i odrede prioritete istraživanja kulturne baštine. **A propo** prioriteta bošnjačkog nacionalnog zaokruživanja su profilisanje kulturoloških matrica na kojima počiva svaka moderna nacija. Tu svakako spada i autonomna povijest moderne umjetnosti Bošnjaka koja će biti valorizirana na principima samodeterminacije i eliminacije zlonamjernih tumačenja koji imaju za cilj da prisvoje ili asimiliraju autentične bosnjačke kulturno-umjetničke vrijednosti.

U kontekstu navedenog veoma je važno da se istraži onaj prelomni period između dva svjetska rata, vrijeme kada su Bošnjaci potpuno eliminisani u političkom-društvenom životu i kada je nastupila potpuna negacija nacionalne samobitnosti i posebnosti. U takvim konstelacijama brojni intelektualci i umjetnici su morali probijati te barijere kroz svoje stvaralaštvo i na taj način postaviti temelje savremene bošnjačke historije. Iako su radili često puta u potpuno stranim sredinama i van svog zavičaja oni su kroz umjetničke forme slavili svoje nacionalne kulturne vrijednosti, pripovjedali i baštinili bošnjačku posebnost i duh i uvodili bošnjačku kulturu u tokove evropskog modernizma. To je ustvari onaj period kada se, posebno u domenu umjetnosti i književnosti, polako napuštaju islamske i osmanske kulturološke matrice i postepeno se bošnjački intelektualni korpus integrira u savremene evropske trendove. Zapravo se u ovom prelomnom

trenutku rađa nacionalna svijest i započinje bitka za očuvanje nacionalne samobitnosti i identiteta.

U uobličavanju nacionalnog identiteta ključna odrednica u profilaciji kulturalnih vrijednosti tog identiteta je svakako propisna valorizacija historijskih događaja i ličnosti u jednom širokom okviru nacionalnih težnji i angažmana. Ovo se posebno odnosi na detekciju stvarnih vrijednosti bošnjačke umjetnosti, jer ona, zapravo, predstavlja duhovni kontinuitet bošnjačkog naroda. U historiografiji Bošnjaka i pored brojnih studija pojedinačnih umjetničkih ekspresija i posebnih izdanja za umjetnike monografskog tipa, još nije valjano ispitana historija bošnjačke umjetnosti, posebno moderne, sa standardnim naučnim aparatima i obrazcima hronološkog i stilskog tipa.¹¹ Urgentnost obrade ovog domena se posebno ogleda u podatku da je većinu naših najvećih umjetnika prisvojila srpska i hrvatska historija umjetnosti, ali samo kao propratne autore koji se na veoma pogrešan i tendenciozan način interpretiraju. U ovom smislu mora se naglasiti da, u tim okvirima kreirane historije, bošnjački umjetnici imaju sasvim marginalizovanu poziciju. Očigledno da su te historije dio šireg programa propagande sa ciljem bošnjačke asimilacije u njihove nacionalne korpuse. Iz ovih razloga je neophodna naučna verifikacija i sagledavanja historijskih činjenica i podataka, a onda i sopstveno ispisivanje jedne obimne studije historije moderne bošnjačke umjetnosti. U direktnoj je korelaciji intencija ovog malog kompendija da progovori o pionirima i začetcima savremenog bošnjačkog slikarstva i glavnim protagonistima ove ključne epohe kada se etablira moderni jezik umjetničkih praktika u bošnjačkoj umjetnosti. Njih je po broju pet i oni su prva generacija bošnjačke avangarde iza kojih se kasnije pojavljuju brojni vrhunski umjetnici koji karakterišu period iza drugog svjetskog rata. Znači, radi se o sljedećim umjetnicima – pionerima savremene bošnjačke umjetnosti: Omer Mujadžić, Behaudin Selmanović, Ismet Mujezinović, Rizah Štetić, Hakija Kulenović, Muhamed Kulenović, Meho Sefić i Enver Krupić.

¹¹ Taa standardna hronologija dijeli umjetničke opuse moderne na one prije drugog svjetskog rata, u toku rata i one poslije drugog svjetskog rata. Za prvi period mi imamo veoma oskudna istraživanja i ona se svode na pojedine autore koji se svrstavaju u neke druge kategorije valorizacije, kao što su na primjer pripadnost nekom umjetničkom pravcu ili umjetničkoj grupi, dok ratni i poslije ratni period su bili istraživani kroz prizmu ideoloških tumačenja i percepcija.



Omer Mujadžić, *Odmoranje*, ulje na platnu, 1933

II.1.1. OMER MUJADŽIĆ

Svakako *primus inter pares* i posebnu poziciju unutar bošnjačke umjetnosti ima doajen modernog bošnjačkog slikarstva, akademski slikar i univerzitetski profesor, **Omer Mujadžić**. On spada u onu generaciju umjetnika koja se pojavljuje 20-ih godina kada se profilira moderna uopšte na Balkanu.

U svim elementima Omer Mujadžić je prvenac i utemeljitelj bošnjačke umjetnosti. Osigurao je svoju poziciju avangarde bošnjačkog slikarstva prvenstveno zbog toga što je svoje stvaralaštvo bazirao na akademskim principima, dok sa druge strane u punom kapacitetu je implementirao sve novitete i trendove umjetničkog *mainstream*-a tadašnjeg vremena.



Mujadžić Omer, *Pecanje*, ulje na platnu, 1925

Iz njegove biografije možemo pročitati da je rođen 1903. u Bosanskoj Gradišci, a umro je 1991. u Zagrebu. Već 1918. sa napunjenih 15 godina kao izuzetno darovit slikar, nalik Pikasou, upisuje studije slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a po njegovu završetku, 1924, odlazi u Pariz, u kojem tada dominiraju Pikasova figuracija, Derenovo preispitivanje klasičnih slikarskih načela te Loteovi postkubistički maniri. Ovi podatci govore da već veoma rano upoznaje vrhunske umjetnike i izbliza prati najveća dostignuća umjetnosti, dok njegov umjetnički opus traje punih

70-ak godina. Nakon pariškog iskustva i primanja inspiracije iz francuske savremene umjetnosti, ali i bogate slikarske baštine iz muzeja (ponajprije Engr), Mujadžić se u Zagreb vraća s razrađenim preciznim crtežom i izrazitim zanimanjem za volumen. Godine 1927. i 1928. učestvuje na 25. i 26. izložbi Proljetnog salona u Zagrebu, gdje predstavlja velik broj radova s kojima ovoj izložbenoj manifestaciji, na samom kraju njezina postojanja, daje osobit neoklasicistički prinos¹².

Tih godina nastaje nekoliko Mujadžićevih važnih slika. Kvalitetan mali „**Autoportret**“ (1926) pokazuje sklonost diskretnoj i profinjenoj karakterizaciji, a i ostali portreti potvrđuju Mujadžića kao dobrog portretistu. Slika „**U haremu**“ (1926) odlikuje se istaknutom obrubnom linijom i plasticitetom volumena ženskih tijela, a ulje „**U kahvani**“ (1928) vještinom tonskog rješavanja pojedinih slikarskih dionica. Naposljetku, tu je i često spominjana poznata slika „**Fudbalska utakmica**“ (1929), čija je osnovna težnja monumentaliziranje ljudskoga tijela u pokretu. Očigledne su na ovoj kompoziciji ekspresionističke inspiracije s nekim elementima kubizma. U tom smislu se Mujadžić razvija i prvih godina kada sudjeluje u grupi "Zemlja". Postepenim izgrađivanjem svoje likovne fizionomije nalazi pravu orijentaciju: portret, intimni žanr, figuralnu kompoziciju i mrtvu prirodu.



Mujadžić Omer, *Utakmica*, ulje na dasci, 1929

¹² Aida Abadžić Hodžić- predgovor za katalog Mujadžićeve izložbe: Omer Mujadžić — retrospektivna izložba, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2002.

Ipak, slika "Pecanje"(1925), koju likovni kritičar Lejla Mehulić naziva senzacijom, je Mujadžićevo remek-djelo. U prvom su planu trojica muškaraca, pokazana s leđa kako pecaju na ogradi mosta; druga trojica pecaju na obali rijeke, a u pozadini se vidi njihovo selo sa malom džamijom. Ovu uistinu snažnu sliku magičnog realizma umjetnik je naslikao sa samo 25 godina, četiri godine prije jedne od njegovih najpoznatijih slika, "Fudbalske utakmice". Ona predstavlja reminiscencije na mladost u muslimanskom ambijentu i nedramatizirani **genre** i je u kontekstu njegove preokupacije Bosnom i bosanskim duhom koji se može zapaziti također preko njegovih kompozicija "Muslimanke", "Vezilje" i "Autoportret". Bio je iz boljestojeće kuće u Bosanskoj Gradiški koja je gajila tradicionalne vrijednosti bošnjačke sredine i njegove kompozicije kazuju da je sa sobom u Zagreb ponio previše sjećanja i porodične prošlosti, lako stečene tradicije i identitetskih pripovijesti koje nijesu mogle biti izbrisane u susretu sa drugom kulturom i zemljom¹³. Ovaj osjećaj porijekla i zasebnostu vidljiv i permanentno prisutan u njegovim kompozicijama, bez razlike na njegovo bivstvovanje u drugim sredinama, nikada nije napuštao Omera Mujadžića.



Omer Mujadžić, *Djevojke na izvoru*, ulje na platnu, 1938

¹³ Miljenko Jergović., Omer Mujadžić, sam i ničiji, 2011.

Kada već spominjemo njegov životni put moramo naglasiti da ima nečega u njegovoj biografiji nalik Leonardovoj, nešto u čemu se upravo ogleda njegova veličina i zasebnost. Naime, on je godinama radio na kraju njegove karijere, poput velikana italijanske renesanse, kao crtač u Arheološkom muzeju. Temeljit, strpljiv i virtuozan, crtao je vrijedne iskopine. Također, pola stoljeća ranije, dok je naukovao u Kraljevskoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, kao mladi i perspektivni umjetnik, izdržavao se kao crtač u Botaničkom zavodu. Analogija sa Leonardom Da Vinčijem je u ovom slučaju očigledna. Leonardo je ostao zapamćen u historiji kao kreator kompaktne kompozicije u slikarstvu koja se bazirala na naučnim osnovama, uostalom u tome mu je pripomoglo i njegovo poznavanje prirodnih nauka. On je te vještine prvenstveno stekao kao crtač u bolnici gdje je izradio jedan od prvih anatomskih atlasa u Evropi, ali se posebno zanimao i za biljni svijet i to je jasno vidljivo u svim njegovim kompozicijama. Sličnu biografiju zapažamo i kod Omera Mujadžića i ona kazuje o kakvom se multitalentovanom umjetniku radi.



Omer Mujadžić, *Maršal Tito*, ulje na dasci, 1948



Omer Mujadžić, *Vezilja*, ulje na platnu, 1943



Omer Mujadžić, *Portret Nade Hanžeković*, ulje na platnu, 1952

Ukoliko bi trebali sumirati njegov likovni opus u stilskom pogledu to je svakako predmet široke likovne elobaracije. Neke ključne pozicije u njegovom stvaralaštvu su već detektirale historičar umjetnosti prof. Aida Abadžić-Hodžić i likovni kritičar Lejla Mehulić, ali ostaje problem prave valorizacije njegove uloge i značaja u razvoju bošnjačke likovne umjetnosti. Postaje očigledno da je njegova zaostavština previše impozantna da bi se mogla dalje zamagljivati njegova veličina i genijalnost. Posebno nikako se više ne može dozvoliti da se prof. Omer Mujadžić svrstava u neke druge okvire koji nijesu vezani za bošnjačku likovnu scenu i historiju. Potvrda tome su njegova slikarska platna koja odišu posebnim koloritom karakterističnim za rodnu zemlju i njegov angažman u pronalaženju inspiracije iz sopstvenog tradicionalnog **background**-a. To ga neupitno vezuje za plejadu umjetnika koji sanjaju Bosnu na sebi svojstven način, iz neposredne distance i sa autentičnim umjetničkim naracijama. Kao profesor na Likovnoj Akademiji, bez sumnje je bio primjer i drugim bošnjačkim slikarima koji dolaze iz zagrebačke likovne škole, prvenstveno se ovde misli na Behaudina Selmanovića, Ismeta Mujezinovića, Mehmeda Meha Sefića i Rizaha Štetića. Zagreb je tada bio sasvim logičan izbor za bošnjačke umjetnike zbog historijskih veza koje su se stvorile u periodu austro-ugarske vladavine i zbog nemogućnosti studiranja u Bosni. Jedino je Hakija Kulenović iz ove generacije završio Likovnu Akademiju u Beogradu.

Ali, u svakom slučaju, ono po čemu mu posebna pozicija sleduje u savremenom bošnjačkom slikarstvu je njegov dugogodišnji pedagoški rad na Likovnoj Akademiji u Zagrebu. Profesor Omer Mujadžić je bio mentor i profesor na predmetu crtanja jednom drugom velikanu bošnjačkog slikarstva- Behaudinu Selmanoviću, a kasnije brojnim bošnjačkim studentima i slikarima koji se školuju na ovoj akademiji iza drugog svjetskog rata. On je akademskim aktivizmom obezbjedio poziciju konstantnog aktera na umjetničkoj sceni i mogućnost uvida u tekuća zbivanja na širim prostorima Evrope, ali uvijek pažljivo osmatrajući dešavanja u Bosni i Hercegovini. U prilog tome idu njegovi brojni kontakti sa umjetnicima iz matične države i njegove odluke da izložbe organizuje prvenstveno ovdje. Omer Mujadžić za života je održao samo tri samostalne izložbe – u Sarajevu 1930. godine, u Zagrebu tri godine kasnije te u Tuzli krajem 70-ih.

Na osnovu ovih izložbi, i prikazanih djela na tim manifestacijama, njegov umjetnički opus može se generalno svesti na nekoliko faza. Njegova rana faza nosi obilježja ekspresionizma i djelomično kubizma, s čime se vjerojatno susretao u Francuskoj kada je bio na svojevrsnoj specijalizaciji. Iako ga je ondašnja kritika smatrala akademskim klasičarem, što je bilo sasvim normalno sa obzirom na njegov profesorski angažman, ipak njegova zrela djela odišu magičnim realizmom i Omer Mujadžić će se prepoznavati upravo po ovoj fazi i stilskim opredeljenjem. Poetika magičnog realizma će se osjetiti i nakon kratkog socijalnog opredeljenja i djelovanja u grupama kada se Mujadžić okreće intimnijim temama poput slikanja u interijeru. Ondje svijetlost igra glavnu ulogu, dok su tonovi harmonično usklađeni uvijek sa prizvukom magične tišine. Slikao je i pejzaže, ali veoma je važno naglasiti da je bio i vrsni portretista, skoro bez konkurencije u tom domenu.

Napomenimo da je njegova crtačka virtuoznost bila poznata nadaleko i da je bio jedan od rijetkih umjetnika koji su imali nepogrešivo oko i ruku u "skidanju" karaktera portreta, poput holandskog slikara Fransa Halsa. Zbog toga je imao čast da slika, u različitim vremenima i okolnostima, tri državnika. Naime, radi se o portretima kralja Aleksandra i kraljice Marije, portretu Ante Pavelića kojeg je naslikao u ratnim prilikama u Zagrebu i portret Josipa Broza-Tita,¹⁴ kojeg je radio zajedno sa nekolicinu drugih umjetnika, među njima i lični maršalov slikar - Ismet Mujezinović.

Hrvatski historičar umjetnosti Igor Zidić navodi da je "najzanimljivija epizoda iz Beograda 1934. kada je, Meštrovićevim nastojanjem, izradio za novčarski zavod, novčanicu od 500 dinara i, prema nekim izvorima, čini se vjerodostojnim, bio pozvan da portretira kralja Aleksandra i kraljicu Mariju. S obzirom na Meštrovićeve dvorske veze ta nas vijest ne bi trebala iznenaditi". Također navodi da pri smjeni vlasti, 1941. godine, netko se sjetio da je odličan portretist viđenih osoba bio baš Omer Mujadžić. U onim prilikama, takve se pozive slikar nije usudio odbiti (a bili su, nema dvojbe, i dio nove hrvatske politike prema muslimanima) pa su preda nj sjeli i neki novi prvaci i neki njihovi saveznici".¹⁵ Kada se ubrzo, 1945. godine, instalirala nova, nepomirljiva vlast i Josipu Brozu su trebali portreti pa je Mujadžić kao vanserijski majstor stao i pred novog moćnika, s kistom u ruci. Iako je tim pozivom slikar bio "automatski zaštićen od svakog uznemiravanja", u Mujadžića se, vjerojatno, uvukla zebnja, što je kasnije bilo i vidljivo jer nikada mu država nije organizirala nijednu javnu izložbu, nije je doživio javnu promociju njegove umjetnosti. Ali svakako je da je "Tito sigurno znao koga je on sve valjano portretirao i da je to, možda, novome silniku i bilo najizazovnije: biti uvršten u povijesni, vladarski niz!".¹⁶

Na kraju, kao sublimat možemo izvjesti zaključak da je Omer Mujadžić umjetnik koji je slikao više od sedam decenija. On je, ne samo doajen i osnovopoložnik savremenog bošnjačkog slikarstva, već i beskrajna inspiracija za historiju umjetnosti, historija koja svakako se mora dalje pozabaviti iscrpnije sa svim aspektima Mujadžićevog umjetničkog opusa. Cilj jednog takvog angažmana je maksimalna razrada i analiza njegovog umjetničkog diskursa, ponovno sagledavanje i ocjena njegova utjecaja na početak modernizma u bošnjačkoj umjetnosti i dobijanje zasluženog mjesta u historiji bošnjačke umjetnosti.

¹⁴ Zidić I., Omer Mujadžić-katalog, Odlomci o Mujadžiću (Iskušenja jednog samotnjaka u hrvatskoj umjetnosti i kroz tri diktature), Zagreb, 2016

¹⁵ Ibid

¹⁶ Ibid



Omer Mujadžić, *Žeteoci*, ulje na platnu,



Omer Mujadžić, *U interijeru – ognjište*, ulje na platnu ulje na platnu, 1975



Omer Mujadžić, *Autoportret*, ulje na platnu, 1926



Ismet Mujezinović, *Autoportret sa crvenim maramom*, ulje na platnu, 1974

II.1.2. ISMET MUJEZINOVIĆ

Ismet Mujezinović svakako spada u onu plejadu umjetnika koji su osnovopoložnici modernog slikarstva zajedno sa Omerom Mujadžićem, Behaudinom Selmanovićem, Rizahom Štetićem i Hakijom Kulenovićem, ali i autor koji je ostvario epitet najpoznatijeg i najetabliranijeg bošnjačkog umjetnika još u toku svog života. Ovo se posebno odnosi na njegov poslijeratni period kada je slovio kao autor državnog formata.

Opus Ismeta Mujezinovića je grandiozan, ne samo po kvantitetu, nego i po kvalitetu koji je ostao nenadmašan, bez razlike na njegova stilska opredeljenja. On je jedan od rijetkih umjetnika koji je permanentno bio prisutan na likovnoj sceni i zbog toga se o njegovom stvaralaštvu može naći obimna građa. Ta istraživanja njegovog opusa kojeg su radili bošnjački eminentni historičari umjetnosti Azra Begić i doajen bošnjačke historije umjetnosti profesor Ibrahim Krzović su rezultirali izdavanjem jedne sveobuhvatne monografija koja sadrži sve aspekte i metamorfoze Mujezinovićevog stvaralaštva. Također veoma važnu zaslugu u promovisanju Mujezinovićeg opusa imaju Ćazim Sarajlić i Izet Handžić koji su napisali skoro sve predgovore za kataloge samostalnih izložbi ovog umjetnika. Sa obzirom da je ono razmatrano u drugim kontekstima i relacijama veoma je bitno njegov opus sada razmotriti u okvirima bošnjačke moderne i doprinos koji je dao u tim konstelacijama. Posebno je ovdje u ovom malom kompendiju naglašen interes na njegove prve faze stvaralaštva, preciznije u predratnom periodu, kada se bošnjačka moderna umjetnost oblikuje i formatira. Usput veoma je značajno naglasiti također da je bošnjačka moderna, skoro na opće iznaneđenje, uporedno i sasvim ravnopravno počela se uključivati u sve moderne evropske tokove. Interesantna je ta nagla transformacija iz domena islamske i osmanske umjetnosti i kulture u jedan sasvim novi milje i kulturni obrazac i ona je, svakako, predmet posebne analize i razmatranja.

Jedan od najvećih bošnjačkih slikara Ismet Mujezinović, koji je dosada svrstavan kroz prizmu ideloških kriterijuma bez propisne valorizacije svih aspekata njegovog stvaralaštva, ostavio je izuzetne crteže, akvarele, grafike i platna, nastala u periodu od 1925. do kraja osme decenije 20. stoljeća.

Postoji opšta saglasnost historije da od trenutka kada je ušao u umjetnički život pa do kraja njegovog života smijenila su se tri različita razdoblja naše novije historije kojima odgovaraju tri jasna perioda i opusa Ismeta Mujezinovića: *prvi* –koji traje od prve samostalne izložbe 1926. godine do 1941. pun promjena, sazrijevanja, djelovanja na više područja, period humanističkog i ideološkog opredjeljenja i najzad, sjajnog kolorističkog procvata koji se završava 1941. godine,

izbijanjem rata; zatim *ratni*, koji traje četiri godine. I *treći, poslijeratni*, period velikih poduhvata, ciklusa, široke društvene afirmacije, period plodnih godina rada¹⁷.

U rodnom gradu se školuje u mektebu, ruždiji, a kasnije i medresi. Godine 1919. upisan je u gimnaziju u Tuzli. Prve radove izlaže u izlozima tuzlanskih radnji i knjižara. U periodu od 1921. do 1924. godine zaokupljen je istraživanjem fotografije. U studiju tuzlanskog fotografa Nađa, radi na retuširanju fotografija. Početak djela Ismeta Mujezinovića teško je odrediti – stvaralački nagon i talenat nisu čekali dok dječak izraste. Mladi Ismet Mujezinović crtao je i slikao portrete još u periodu kada je završavao srednju školu. Kakav je bio taj talenat pokazuje jedan njegov grupni portret *Djeca*, nastao oko 1920, sastavljen i naslikan iz čudne mješavine infantilnog i sigurnog pronicljivog gledanja. Još je čudniji i uzbudljiviji jedan gvašem slikan crtež kojeg je Ismet napravio s dvanaest godina – portret *Husein efendije Hafizovića (1919)*¹⁸. Međutim, 1924. godine zbog neslaganja sa očuhom oko izbora svoga zanimanja seli se u Sarajevo (nakon završenog drugog razreda gimnazije, očuh ga upisuje u zanatsku školu, ali zalaganjem prof. Bogdana Babića, Mujezinović se ipak vraća u treći razred gimnazije). Školovanje nastavlja u Sarajevskoj Realci od 1925. godine. Interesuje se za slikarstvo te često posjećuje ateljee svojih profesora – Vojislava Hadžidamjanovića, Petra Tiješića, Sige Sumereckera i Romana Petrovića.

Godine 1925. upoznaje se sa uglednim sarajevskim advokatom dr. Nikom Andrijaševićem „poštovaocem likovne kulture i u to vrijeme jednim od rijetkih mecena sarajevskih umjetnika“. Iste godine Mujezinović slika portret dr. Nike Andrijaševića.

Po završetku srednje škole, priprema se za polaganje prijemnog ispita na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu. Dr. Andrijašević mu pomaže u pripremama te prikuplja neophodnu literaturu za ispit. Uz pohvalu profesora Maksimilijana Vanke polaže prijemni ispit i upisuje se na Kraljevsku akademiju za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu (23. novembra, matični broj 135).

¹⁷ Begić Azra, Monografija Ismeta Mujezinovića, Sarajevo, 2010

¹⁸ Ibid



Ismet Mujezinović, *Sarajevo*, akvarel, 1927



Ismet Mujezinović, *U školi*, ulje na platnu, 1938



Ismet Mujezinović, *Majka*, ulje na platnu,

Boravak na Akademiji u Zagrebu, je vrijeme koje će ostaviti velikog traga u njegovom stvaralaštvu jer dobija naobrazbu kod profesora i umjetnika koji su bili u punoj snazi i čija djela danas označavaju razvoj i pojave u umjetnosti dvadesetih godina. Na Akademiji on profilira interese koji često puta znaju biti kontradiktorni, ali koji dobijaju u njegovoj umjetnosti harmoničnu simbiozu. Ambivalentnost u njegovom radu se ogleda u podatku da je, iako je kasnije ostao poznat po svojim figuracijama, dinamici i realizmu ili ono što se naziva kompletni *mimesis*, on ipak u drugom planu imao jednu liniju svog opusa koju je posvećivao svojem intimitetu koji se veže za rodnu grudu, za svoj grad, za svoju tradiciju, za svoju familiju. Potvrda tome su njegove brojne monumentalne zidne dekoracije koje je radio iza drugog svjetskog rata prvenstveno po Bosni i Hercegovini. Takavi su primjeri dekoracije u hotelu „Beograd“ u Tuzli 1958 godine i hotelu „Bristol“ 1960 godine. Tako će se najmanje dvije tendencije – *angažovana umjetnost* i oblici post-konstruktivne umjetnosti – preplitati u njegovom radu ne samo tada nego i kasnije, tokom cijele četvrte decenije.



Ismet Mujezinović, *Primorski gradić*, akvarel, 1925

Već nakon prve godine studija, oktobra 1926, priređuje prvu samostalnu izložbu u Sarajevu. Iako je izložba bila sačinjena od crteža, akvarela i uljanih slika koje su dijelom nastale i ranije, smjelo se u štampi najavljuje da se ne radi o slikaru početniku nego o gotovom umjetniku.

Prvu značajnu cjelinu slika, s historijsko-kritičkog aspekta, sačinjavaju platna naslikana u tada aktuelnoj konstruktivnoj formi, a među ovim ono najbolje u okviru takvog shvatanja Mujezinović je postigao na portretima porodice Čaldarović, slikanim 1927. godine za vrijeme ljetnih ferija u Bijeljini.

Ovim portretima pridružuje se nemala cjelina slika nastalih u Skradu (Gorskom Kotaru) koju godinu kasnije, a sačinjavaju je tridesetak pejzaža, portreta i studija.

Na pejzažima kao što su *Planinski kraj*, *Kuželjska stijena*, *Skrad* i drugim, spajajući bogato razuđenu plastiku planinskog kraja sa konstruktivnom dogmom, Mujezinović je postigao mnogo više mekoće i životnosti forme, a i kreativnost što upućuje na pamćenje tih nekoliko pejzaža u okviru opusa izrazito figurativnog slikara.

Dvije godine boravka u Parizu, od 1931. do 1933, ne mogu se pratiti na uobičajen način iako je Mujezinović tada, kao i prije i kasnije, bio veoma produktivan. Nije mnogo slikao. Proširio je svoje interesovanje na druge oblasti naročito na književnost, pozorište i film. Sa dobijanjem stipendije studira historiju umjetnosti na Sorboni i na taj način direktno ulazi u svijet evropske avangarde i upoznaje sa svim modernim trendovima tadašnjeg doba. Putuje po Evropi, usput pravi brojne crteže i krokije, prodaje ih i na taj način zarađuje za život. Pariški period znači najprije unošenje novina u realističko-zemljaški crtež i to na više planova. Od tada počinje interes za šire sadržaje, crtež postaje osnovni i najefikasniji medij umjetnikovog izraza, i najzad, sam izraz se razvija u više stilskih oblika.



Ismet Mujezinović, *Kozaračko kolo*, akvarel, 1957



Ismet Mujezinović, *Ruke*, kroki, 1960

Širi raspon tema koje zahvata crtež pariškog i postpariškog vremena potiče iz susreta umjetnika sa boemskim svijetom Pariza. Osim pojedinih figura i likova česti motivi su iz kafana, ljudi za stolom, u razgovoru i atmosferi veselog građanskog života kojem se Mujezinović isprva divi i nastoji mu se približiti, da bi se vremenom počeo odvajati i kritički ga gledati. Već tada on može crtežom da kaže mnogo ili sve, i već tada on postaje majstor crteža pa tek onda slikar. Iako znamo da je Ismet Mujezinović izrazito sklon figuri i da je njegov opus sazdan od figure figura, kad se crteži posmatraju odvojeno, pada u oči velika preokupacija **portretom**. Izgleda da je svakog zabilježio, evidentirao na svoj način vrste i porijeklo pojedinih ljudskih lica i karaktera¹⁹.

¹⁹ Ibid



Ismet Mujezinović, *Meša i Darka*, ulje na platnu, 1952

Prije povratka u Sarajevo, gdje će se konačno nastaniti od 1936. godine, Mujezinović se zadržava u Zagrebu, na Akademiji 1933. i u Splitu 1935. U ovom periodu kontaktira sa doajenom bošnjačke moderne Omerom Mujadžićem koji je nastavio svoj angažman na Zagrebačkoj Akademiji. Najvjerovatnije se zbog toga u ovom period kod Mujezinovića sada pojavljuje interes za druge tematske preokupacije vezane za Bosnu. U tim godinama Mujezinović stiče podršku i nužne uslove za rad i prolazi kroz nekoliko paralelnih oblika djelovanja i izraza. Te paralelizme najbolje ilustruju slike poput *Berbi* ili *Izvlačenje mreže*, zatim crteži koji, uz kontinuitet, zadržavaju i kvalitet i otvaraju nove probleme, te još jedna linija – linija akademsko-realističkih portreta (akvareli iz Gradca, predjeli iz okoline Tuzle, Bijeljine, Sarajeva, Živinica, Vojkovića). Kada su se pojavile na izložbama slike *Uranak pod hrastovima*, *Pehlivani*, prihvaćene su kao djela na koja se nisu mogli primijeniti prethodne kritičke ocjene o virtuoznosti, lakoći i rutinerstvu. Umjetnik otkriva ljepotu kreativnog oplođenog, nadvlađujući konačno očaravajući artizam ili virtuoznost. Ne slučajno

tadašnja likovna kritika piše da je Mujezinović koristio bogate skale zelenih tonova koji su karakteristični za pejzaž srednje Bosne²⁰.

U Sarajevu se stvara “Sintetičko pozorište” – u čijim programima i sadržajima učestvuju umjetnici različitih profila. Iz ovih združenih aktivnosti nastaje “Collegium Artisticum” kojemu je Ismet Mujezinović jedan od osnivača. Rad u “Collegiumu Artisticumu” nakon nekoliko godina je zabranjen od strane vladajućeg režima. Radeći u “Collegiumu Artisticumu” na zajedničkim programima on kompleksnije i drugačije zahvata problematiku *sela*. Takva je bila tematska izložba “Bosansko selo” koju je organizovao “Collegium Artisticum”, oktobra 1940. Na ovoj izložbi najzapaženija su bila sledeća djela: *Žetva, Ručak u školi, Šumarak, Oranje, U razredu, Prosjakinje, Žetva II...* Zeleni demon kao da je ozelenio ova Mujezinovićeva platna, simbolično označivši, u slikarskom smislu, smjenu Morane i Primavere, tonskog slikarstva kolorističkim. Kolorizam je bio, zapravo, snažno motivisan boravcima u sarajevskoj okolini par godina prije organizovane akcije umjetnika posvećene selu. Tu, u sarajevskoj okolini, u selu Vojkovićima, Mujezinović otkriva i neke druge praznove, izvore snage sopstvenog bića iz kojih bujaju intimistička i lirski raspoloženja kroz koja su viđenja djece, seljaka, seoskog predjela i života obasjana i oplemenjena životnom radošću.

Prvom čistom slikom, bez natruha angažovane umjetnosti, može se smatrati vojkovička intima *U vrtu*, iz 1938.. Nema ni sjenki od bliskih uzora, poznatih učitelja, tradicionalnih oblika, nema čak ni one Ismetovske rutine, iščezla je smeđa gama; rasplinuta materija umjesto tonskih slika, koloristička čistota i čednost umjesto angažovane teme i socijalne podloge. Iza ove faze dolazi takozvana Marijina faza koja slijedi tok njegovih preokupacija sa Bosnom i sa upotrebom prefinjenog kolorita koji se i kasnije veoma znakovito i naprasito pojavljuje baš u periodima angažovane umjetnosti kada dominira u njegovim kompozicijama plastičnost, forma i linija. Tokom desetak godina djelovanja, kretanja i traganja od Pariza, Zagreba, Bijeljine, Splita, Gradca, Tuzle, Beograda do Sarajeva i odlaska u NOR, Mujezinović je prešao veliki put. U tom periodu stvorio je dvije jasne cjeline: jednu čine brojni crteži izrazitog kvaliteta i aktuelnosti, a drugu slike nastale iz potrebe da se zadovolje mecene, klijentela, sredina i ublaže sopstvene materijalne potrebe²¹.

Najzad u predratnom opusu, pod kraj četvrte decenije, javlja se treća linija u njegovom slikarstvu. To je bio *poetski realizam*, pa intimizam i kolorizam koji prosto rastapaju socijalnu i idejnu sadržinu dovodeći do čistog kolorističkog slikarstva, ne promjenom stava, koliko nekim dualističkim procesom do smjene angažovane umjetnosti, umjetnošću boje, - *do l’art pour l’arta*.

²⁰ Jevtić Borivoje, Jesenja izložba sarajevskih likovnih umjetnika, Politika, br. 10969, str.10, 1938

²¹ Begić Azra, Monografija Ismeta Mujezinovića, Sarajevo, 2010

Kad se u svijetu realizmi gase pod novim udarom apstrakcije, enformela, u jugoslovenskoj umjetnosti još za vrijeme rata, a naročito nakon rata, umjetnost socijalističkog realizma postaje zvanična umjetnost u kojoj će Ismet Mujezinović ideološkom i principijelnom pripadnošću igrati značajnu ulogu. U ovom tekstu napominjemo samo mali djelić grandioznog opusa Mujezinovića koji je on stvarao na dvije lokacije stanovanja: prva je sarajevska faza koja traje od 1936. do 1953. godine; druga je tuzlanska faza koja traje od 1953. godine do njegove smrti 1984. godine. Ono što je predmet posebnog interesa u ovoj kratkoj analizi umjetničkog opusa Ismeta Mujezinovića je njegov doprinos savremenoj bošnjačkoj umjetnosti u njenom zarišću i njegovo mjesto u okvirima bošnjačke i svjetske historije umjetnosti. U svakom slučaju njegova karijera ima meteorsku brzinu i aktivan društveni, kulturni i umjetnički rad.

Nakon oslobođenja Tuzle radi u Agit-propu oblasnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije za istočnu Bosnu i u Odjeljenju za kulturu i umjetnost Oblasnog narodnooslobodilačkog odbora za istočnu Bosnu. Učestvuje u likovnom oblikovanju „Fronta slobode“ objavljujući ilustracije i vinjete. Novembra mjeseca 1944. odlazi iz Tuzle u Vrhovni štab u Beograd, gdje u propagandnom odjelu Vrhovnog štaba vodi više kulturno-umjetničkih sekcija, a posebno je aktivan u dramskoj i filmskoj sekciji.

Po povratku u Sarajevo, angažira se na formiranju Državne škole za likovnu umjetnost i umjetne zanate, koja je otvorena 7. oktobra 1945. godine. Učestvuje u stvaranju udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine i drugih kulturno-prosvjetnih organizacija. Bio je jedan od prvih predsjednika Savjeta „Bosna-filma“, te godine 1945. izlaže na prvoj izložbi Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine.

Krajem decembra 1946. i početkom 1947. godine učestvuje u portretiranju Tita u Beogradu. Boravi u Moskvi na izložbi jugoslovenske umjetnosti kao član delegacije Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije. Učestvuje u osnivanju Umjetničke galerije koja je otvorena 11. oktobra 1946. godine. U tadašnjem Domu JNA u Sarajevu, 1947. godine, postavlja dva velika platna za ciklus iz narodnooslobodilačke borbe i revolucije: *Ustanak* i *Prelaz preko Neretve*. U izvedbi ovih monumentalnih kompozicija pomažu mu njegovi učenici Ljubo Lah i Mario Mikulić koji su ujedno bili i modeli. Izabran je za člana Naučnog društva NR Bosne i Hercegovine, koje je kasnije preraslo u Akademiju nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Nagrađen je za slikarstvo vlade NR BiH i Savezne vlade FNRJ za crtež.

Naredne godine, Mujezinović završava sliku *Ustanak*, prvu od četiri velike kompozicije iz ciklusa posvećenog narodnooslobodilačkoj borbi za Dom JNA u Sarajevu. Nastavlja rad na nekoliko slika sa temom prelaska preko Neretve. Zbog zauzetosti na dovršenju velikih kompozicija prestaje sa pedagoškim radom u formiranju Državnoj školi za likovnu umjetnost i umjetne zanate i potpuno se posvećuje slikarstvu. Upravo slika *Ustanak* zajedno sa slikom *Juriš* koju radi dvije godine ranije

pokazuju nevjerovatnu sposobnost da svoje akademsko znanje stečeno na zagrebačkoj akademiji i poznavanje historije umjetnosti koje je stekao njegovim boravkom na postdiplomskim studijama u Parizu transponira u novu socrealističku varijantu umjetnosti koja je zahtjevala neke druge vrijednosti. Naime vidljiva je kompozicijska sličnost ovih umjetničkih djela sa romantičarima iz Francuske, prvenstveno u smislu organiziranja strukture u kompozicijama, te posebna inspiracija koja dolazi iz opusa Ežena Delakroea. Kompozicije *Sloboda predvodi narod* je primjer kako Mujezinović na jedan prefinjen način radi apropijaciju u njegovim kompozicijama u kontekstu socijalističke i revolucionarne tematike koja ima zajednički korijen u etičkim principima nepokornosti i borbe za slobodu francuske revolucije.

Kasnije u istom maniru rada od 1956. do 1958. godine radi kartone idejnih rješenja za dekoraciju u radničkom domu „Moša Pijade“ u Tuzli. Mujezinović je naslikao tri medaljona: *Na čelu*, *Kozaračko kolo* i *Radost pobjede*.



Ežena Delakroa, *Sloboda predvodi narod*, ulje na platnu, 1830



Ismet Mujezinović, *Juriš*, ulje na platnu, 1948



Ismet Mujezinović, *Ustanak*, ulje na platnu, 1950

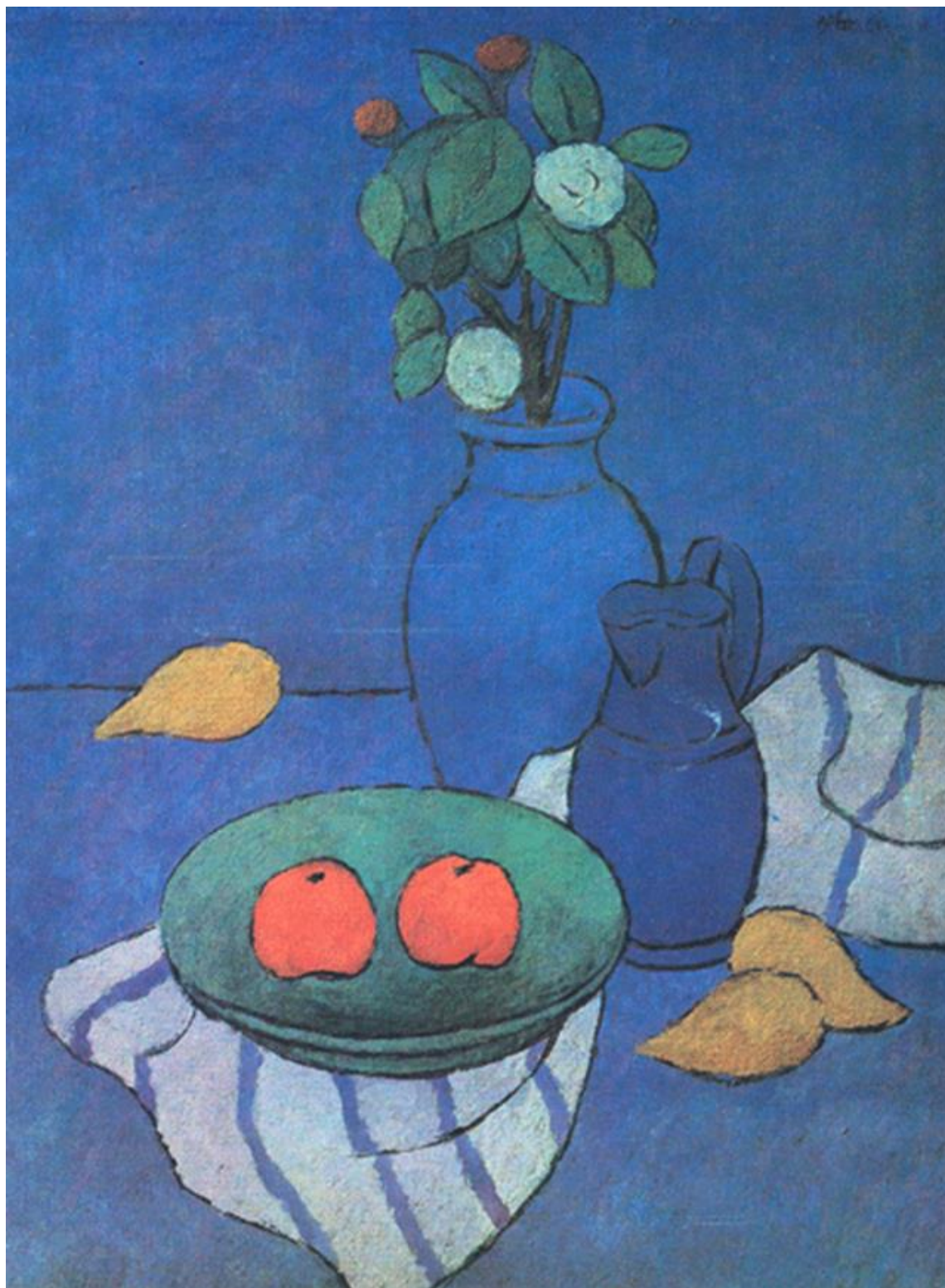
Mujezinović 1960. godine odlazi na studijski boravak u Brisel, Hag i Amsterdam gdje se susreće sa svim novinama koja je nosila evropska umjetnička scena, posebno enformel evropske provincije, nova figurativna umjetnost i novi realizam. Još jedanput je to bila prilika za dobru pripremu u realizaciji umjetničkih djela koja bi sadržala modernističke tokove evropske umjetnosti i sada profinjeni i adaptiraniji socrealistički način umjetnosti. Zbog toga tokom studijskog boravka izrađuje veliki broj skica, crteža i krokija. Kao rezultat pripreme po povratku u Sarajevo završava treću sliku za Dom JNA u Sarajevu – *U slavu boraca Sutjeske*, a istovremeno postaje dopisni član Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Povodom godišnjice oslobođenja Tuzle i otvaranja prvog namjenski izgrađenog izlagačkog prostora u gradu – Izložbenog salona (1963) izlaže na prvoj izložbi tuzlanskih umjetnika. Angažuje se u osnivanju Galerije istaknutih ličnosti, osnovne škole „Centar“ (danas Međunarodna galerija portreta Tuzla), čiji je idejni tvorac i donator. U formiranju ove galerije (1964) za prvu postavku bilo je odabrano 47 radova od kojih 14 Ismeta Mujezinovića koje je poklonio galeriji. Iste godine završena je slika *Oslobođenje Jajca* 1943. za vilu „Zagorje“. Na Prvoj izložbi jugoslovenskog portreta u Tuzli, 1967. godine izlaže Autoportret, koji izaziva znakovitu pozornost na jugoslovenskoj umjetničkoj sceni zbog očiglednih tendencija ekspresionističkog stila. Od te godine pa sve do svoje smrti Mujezinović radi ogroman broj kompozicija koja su bila javnog karaktera i direktne narudžbine državnih organa, pa je shodno tome i njegova aktivna participacija u društvenom životu i institucijama bila permanentna. Upravo takva hiperprodukcija čini Ismeta Mujezinovića jednim od najplodotvornijim bošnjačkim i jugoslovenskim umjetnikom 20. stoljeća.

Danas zbirka slika Ismeta Mujezinovića se sastoji od 2085 djela, dio je cjelokupnog fundusa od osam kolekcija/zbirki u Međunarodnoj galeriji portreta u Tuzli, Bosna i Hercegovina. Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika, na sjednici održanoj od 4. do 6. februara 2013. godine, donijela je odluku da se zbirka proglasi za nacionalni spomenik BiH.²²

Ismet Mujezinović stvarao je u različitim likovnom tehnikama. U Zbirci međunarodne galerije portreta sačuvan je veliki broj crteža olovkom, ugljenom, flomasterom, tušem, zatim slika izrađenih u tehnici akvarela, gvaša, tempere, ulja na platnu uz samo jednu sačuvanu litografiju (*Djevojka sa nanulama*, 1925/30.).

²² [„Zbirka slika Ismeta Mujezinovića“](#). kons.gov.ba. Ovu odluku Komisija je donijela u sljedećem sastavu: Zeynep Ahunbay, Martin Cherry, Amra Hadžimuhamedović, Dubravko Lovrenović, Ljiljana Ševo (predsjedavajuća).



Behaudin Selmanović, **Plave vaze**, ulje na platnu, 1959

II.1.3. BEHAUDIN SELMANOVIĆ

Behaudin Selmanović je umjetnik koji je posebno značajan kako za bošnjačku savremenu umjetnost također i za sandžačku umjetničku scenu jer je prvi diplomirani slikar sa ovog područja. Rođen u Pljevljima 1915 godine kao osmo dijete Salihbega i Atije Selmanović, u porodici koja je izuzetno baštinila tradicionalne vrijednosti na kojima je vaspitavan Behaudin, i to je nešto što ga cijelog života prati kao neki *credo* djelovanja i života. Brzo se opaža, još dok je završavao osnovnu školu u Plevljima, a gimnaziju u Beranama, Pljevljima i Sarajevu, njegova sklonost ka slikarstvu i talenat koji je pri tome iskazivao, te je logična posljedica bila njegov upis na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Na ovoj Akademiji se upisuje 1937 godine kada je imao 22 godine, a završava je u ratnom vihoru II svjetskog rata 1943 godine. Upravo te 1937 godine u "Jugoslovenskom listu" nepoznati autor ističe izuzetan talenat Selmanovića koji je uradio po narudžbini nekoliko portreta istaknutih sarajevskih prvaka, između ostalih i portret Safvet-bega Bašagića kojeg je poklonio središnjoj upravi "Narodne uzdanice". Sa dolaskom na Akademiji umjetnički svjetonazor se širi sa obzirom da posjećuje tri slikarske klase: prof. Krste Hegedušića, prof. Joze Kljakovića i prof. Marina Tartaglie. Važno je napomenuti da mu je na Akademiji između ostalih profesora predavao još jedan bošnjački slikar i izuzetan majstor crteža Omer Mujadžić na predmetu crtanje malog akta i anatomiju čovjeka. Kod Marina Tartaglie provodi specijalku u period od dva semestra 1943 godine, brani diplomski rad i na taj način dobija i oficijalno zvanje – profesor. Iza studija se vraća u Sarajevu gdje Uprava Gazi Husrefbegove medrese mu daje u zakup atelje u potkrovlju zgrade u Aleksandrovoj ulici br. 35. Sa završetkom rata 1945 godine aktivno participira u društvenim aktivnostima i jedan je od osnivača Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine. Na prvoj izložbi ULUBiH-a iste godine izlaže likovne kompozicije "Figura" i "Studija glave" nastale na specijalki kod prof. Marina Tartaglie. Ove kompozicije nose pečat njegovog predratnog opusa u kojem se jasno zapaža akademski profilisana umjetnost srodna sličnim evropskim trendovima. Na osnovu pomne analize ovih kompozicija očigledan je utjecaj mentora Marina Tartaglie koji mu je ulio prvu ljubav prema Sezanu i modernom konceptu umjetnosti kojeg nikada nije napustio. Ovakav stav je u Bosni i Hercegovini, u sklopu sada nove države Jugoslavije komunističkog usmjerenja, koja etablira nove vrijednosti i nove umjetničke praktike bio neprihvatljiv i podložan kritici. Iako od 1945. do 1948. godine radi kao profesor u I i II ženskoj gimnaziji u Sarajevu, a onda i u Državnoj realnoj gimnaziji, Selmanović nije mogao da predaje po akademskim principima nego je morao da radi po uputstvima i direktivama CK, jednu vrstu socio-realističke umjetnosti. Ta vrsta umjetničkog djelovanja je bila potpuno različita od njegove vizije da se prenese mladoj populaciji toplina pejzaža, šarenilo folkloru, probearane bašće i dekorativni ornamenti tradicionalnih nošnja. U takvoj situaciji Selmanović donosi konačnu odluku, napušta rad u prosveti i sve do penzionisanja radi kao slobodan umjetnik.

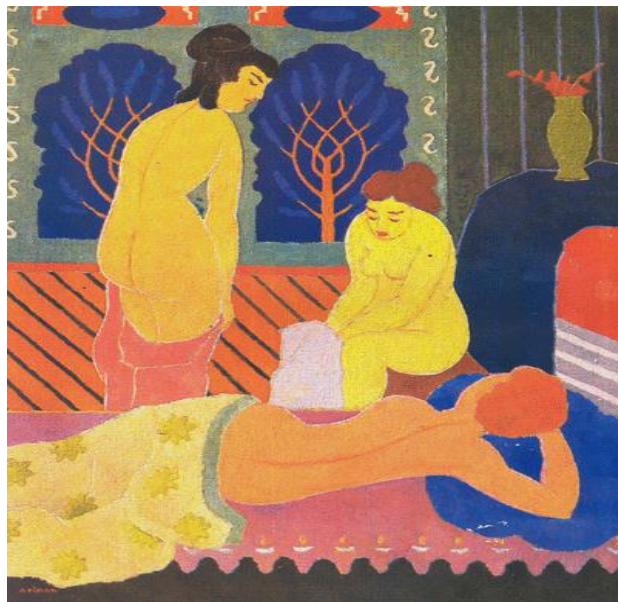


Behaudin Selmanović, *Mrtve prirode*, ulje na platnu, 1957

Pedesete i šesdesete godine, inače posljednje decenije života, bili su period najplodotvornijeg djelovanja Selmanovića. Veoma se jasno zapažaju tri profilisane faze u njegovom stvaralaštvu ovoga doba i brojne varijacije u istraživanju likovnog diskursa. Prva faza je u periodu 1950-54 godine kada još traga za pravom bojom i ritmikom linija sa tendencijom da ih potpuno artikuliše u njegov autonoman opus koji je izbjegavao modulacije, valere, linearne perspektive i planimetrijsko slikarstvo u registrima. Smatrao je da slika može biti realizirana sa osnovnim vizualnim elementima – bojom i ritmom linija. Zbog toga u tom prvom talasu njegovo slikarstvo teži ka svođenju motiva na najosnovnije geometrijske konture i ka sužavanju kolorističkog opsega²³.

²³ Kovač N., Slikarstvo-u-BiH-1945-1990

U drugoj fazi 1954-56 definitivno se etablira glavna orijentacija njegove umjetnosti i rađa prepoznatljivi i originalni stil Behaudina Selmanovića. To je onaj period iza njegovog studijskog putovanja u Turskoj gdje je proučavao islamsku umjetnost koje je odigralo veliku ulogu u profilisanju likovnog diskursa i filozofije. Glavne karakteristije stila su dvodimenzionalnost slikarskih predstava, dominacija forme u odnosu na svjetlost i naglašeno dekorativni elementi u kompozicijama.



Behudin Selmanović, *Žene iz Sarajeva*, ulje, 1967 Osmanijska divanska minijatura klasičnog tipa

Treća faza je najinteresantnija zbog zrelosti i studioznosti u radu, dosljednosti i upornosti u promicanju sopstvenog stila koji je u odnosu na prethodnu fazu doživeo male metamorfoze u likovnim elementima, prvenstveno se to odnosi na istraživanje kolora, dok sa druge strane razvija ustaljen tematski repertoar kojeg se drži do kraja života. Istraživanje kolora nije neka novina za Selmanovića jer je na Akademiji već imao jednu fazu pronalaska kolorističkih rješenja kompozicija upotrebom lazurnih i luminoznih boja koji evociraju, kako je primjetio njegov mentor Tartaglia, na orijentalnu raskoš. Shodno novom imperativu, kako rekosmo koji traje do kraja života, motivi sada dobijaju drugu ulogu i značenje. Ključni motivi su mrtve prirode, figuracije kroz portrete, autoportrete i ženske aktove i posebno pejzaži.

Ključna prekretnica u njegovoj karijeri dolazi kada u septembru 1965. godine boravi u Umjetničkoj koloniji u Počitelju i tu započinje ciklus počiteljskih pejzaža koje tokom 1966 godine doraduje u ateljeu. Kao rezultat ovih aktivnosti otvara svoju prvu samostalnu izložbu u Izložbenom paviljonu u Sarajevu 22.04.1966 gdje izlaže 10 ulja i 20 crteža. Krajem septembra iste godine boravi na dvonedeljnom studijskom putovanju u Francuskoj. Važno je apostrofirati da prva iskustva sa pejisažom umjetnik ima odmah iza rata kada radi četiri nekonzistentna serijala urbanih pejisaža. Urbani pejisaži, koji uglavnom dolaze sa predjela gradske okoline, nikada nijesu odgovarali njegovom duhovnom ustrojstvu, ali i u njima nalazi mogućnost implementacije koloritnih postulata koji postaju srž njegove preokupacije u stvaralaštvu. Tu se nalaze tonske mase okerno-žutih fleka, karakteristična kontura, valeri i akordacije tonaliteta, te određeni atmosferski ugođaj sa ponekim arabesknim grafizmom. Sa ovim iskustvima i novom energijom Selmanović konstruiše mukotrpno i strpljivo samu strukturu pejisaža pokušavajući da dolovi te Sezanove "male senzacije" kombinacijom hromatskih valera, gdje dominira jedan ton, i redukcijom formi i linija na neophodnom minimumu, pri čemu se zapažaju snažno oivičene konture i strogo zatvorene linije. Ne slučajno hercegovački krajolik, modrina Neretve i konfiguracija terena u korelaciji sa nebom su najzgodniji bili u implementaciji ove likovne doktrine. Nekako je najprikladnije bilo da se ova stilska determinanta i opredeljenje za specifičnu vrstu **bosanskog sezanizma** realizira kroz motiv pejisaža jer su umjetničke okolnosti nalagali to. Selmanović je na taj način sproveo svojevrsnu eksperimentaciju modernog diskursa na lokalnim motivima i u ambijentu domaćeg umjetničkog miljea.

To je ono što je ključno u radu Behaudina Selmanovića i zbog čega je u dva navrata išao u Turskoj, poput onog Matisovog putovanja u Magrebu, da prouči temelje islamske umjetnosti i bit kreacije umjetničkog djela. Dobro zapaža historičarka umjetnosti Aida Abadžić-Hodžić kada kaže da se "kao i u Matisovoj *Harmoniji u crvenom* na Behaudinovo slici *Sarajke* iz 1967. godine pogled kroz otvoreni prozor ne doima se poput pogleda u dubini već se prozorski otvor nadaje kao plošno uramljena slika na zidu"²⁴. Matisova izreka koja pokazuje ushićenje pronalaska novog umjetničkog i estetskog obrazca "da se najbolja umjetnička forma nalazi na persijskim ćilimima", ustvari za Selmanovića nije neko otkrovenje nego samo potvrđivanje nove orijentacije fuziranja bošnjačkog tradicionalnog minijaturnog slikarstva i evropskog modernog slikarstva.

²⁴ Aida Abadžić-Hodžić, Behaudinove kompozicije „zlatnog reza“, Slovo Gorčina, Stolac, 2011



Behaudin Selmanović, *Počitelj*, ulje na platnu, 1965-66

U tom kontekstu posebnu poziciju u stvaralaštvu Behaudina Selmanovića imaju njegove studije figure ili grupe figura. Na njima pokazuje svoj talenat i dobru akademsku naobrazbu koju je stekao upravo kod svog profesora Omera Mujadžića jer su prostorno izbalansirane i crtački savršene. Odlična je relacija figura sa prostorom, osobito u enterijeru kojeg Selmanović suvereno vlada, i kolorističkih efekata. Naizgled jednostavne i uprošćene game tonova razbija da bi se dolovio neutralni ambijent u kojem situira figure u prostoru sa pozadinom čisto dekorativnog karaktera, a ponekad rješana u specifičnom ambijentu bogato namještene bošnjačke sobe. Takve primjere imamo na kompozicijama sa ženama iz 1967. godine gdje dekorativna pozadina, virtuozni crtež arabeski na zidu, odražava i najsitniji pokret figura u prednjem planu. Na ovoj kompoziciji, kao uostalom i na drugim radovima, reljefnost i izražajnost oblika na crtežu dovoljno upečatljivo govori o odličnom vladanju materijom i klasičnom tehnikom crtanja i oblikovanja. Dominira promišljena studija anatomske građe, proporcionalnost, logika gesta kao i krajnja strogost u izvođenju²⁵.

U sklopu ove faze, autor se često i kasnije vraća na pejzažne motive, tu posebno se izdvajaju stolački pejzaži, Selmanović nastavlja sa istraživanjem autentičnog i autonomnog likovnog izraza u atmosferi potpune povučenosti i "divnoj izgubljenosti u svojoj opsesiji – svojoj umjetnosti"²⁶. U jednoj takvoj umjetničkoj kontemplaciji dolazimo do njegovog drugog stilskog opredeljenja gdje umjetnik otkriva kolor i njegova sematička značenja koja dovode Selmanovića do srodnika po vokaciji i duši - Anrija Matisa. Djelimično Matisu može zahvaliti što je razriješio sada jednu novu dilemu, dilemu sintetiziranja tradicionalnog islamskog ili osmanskog načina osmišljavanja kompozicijskih ploha i modernog pristupa tome. Ova ambivalentnost u stvaralaštvu Selmanovom, kako su ga od mилоšte prijatelji zvali, najbolje se može sagledati kada se odradi samo letimična komparacija kompozicija Behaudina Selmanovića sa turskim minijaturama našeg Bošnjaka Osmana Nakaša, koji se slavi kao najveći klasični slikar osmanske umjetnosti, i slavnog francuskog foviste Matisa. Potpuna eliminacija treće dimenzije, dimenzije perspektive, koja je ključna u kompaktnim klasičnim slikarskim kompozicijama je potpuna u slučaju Matisa i Selmanovića, dok u osmanskoj minijaturi ona ne egzistira u principu

²⁵ Kovač B., Slikarstvo-u-BiH-1945-1990

²⁶ Affan Ramić, govor u vezi posthumne izložbe Behaudina Selmanovića u Počitelju, 1973. godine.



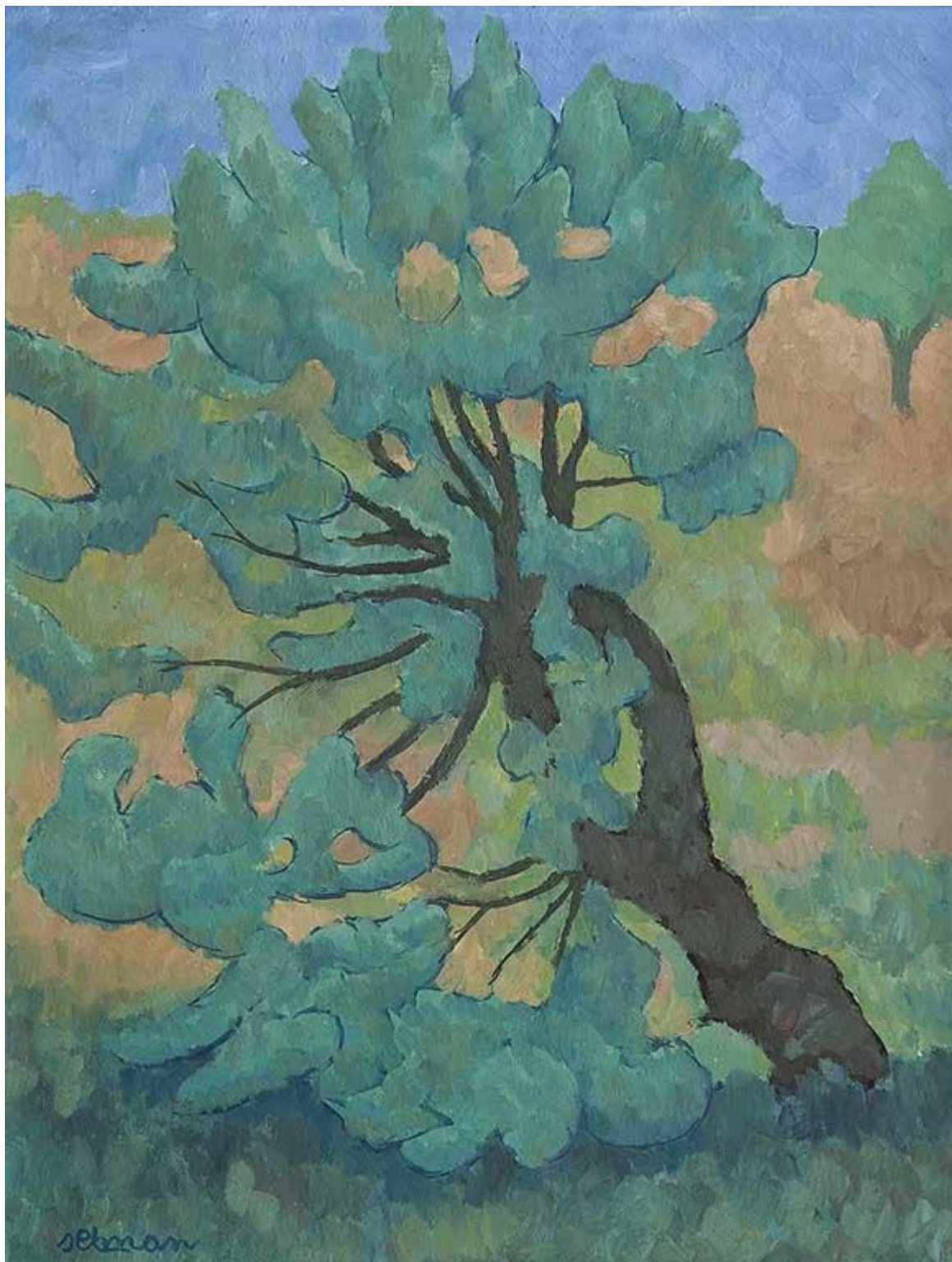
Behaudin Selmanović, *Portret sa jabukama*, ulje na platnu, 1959 Portret iz osmanlijskog slikarstva

Najbrojniju figurativnu skupinu u Selmanovom opusu su ženski aktovi i oni se kreću hronološki od njegovih studija na Akademiji do sredine 70-ih godina. Čini se kao da gubi interes za ovu vrstu tema iza počiteljske faze gdje se uglavno preusmjerava na pejzaže. Specifikum aktova je da se oni nalaze na pozadini panoa koji su linearno dekorisani u stilu cvjetnih tkanina, pločica od fajansa, drapiranih zavjesa sa bojenim granama i bošnjačkih tepiha, te stilizovane i linearne arabeske. Ipak ženski aktovi ne zrače nikakvim erotizmom ili čulnošću kakvu nalazimo kod Matisa na primjer, već oni su određeni oblik na plohi. Ovo očito pokazuje njegovu povučenu narav, patrijahalni i tradicionalni odgoj i utjecaj sredine iz koje je proizašao. Možda upravo zbog toga ženski aktovi odaju utisak čudnog vanvremenskog prikaza, prikaz romantične i nostalgичne utopije, ali i radosne afirmacije života²⁷.

²⁷²⁷ Meliha Husedžinović, Behaudin Selmanović, Monografija, Sarajevo, 19...._ provjeriti

Portreti i autoportreti su rađeni po uzoru na istočnjačku vještinu izrezivanja silueta. Oni predstavljaju najmanju motivsku cjelinu. Uglavnom su plošni, u kolorističnom rasponu od svega dva do tri tona, na neodređenoj ali sugestivnoj pozadini. Kod portreta prevladava duh vajarske tradicije ukočenosti likova pri čemu se naglašavaju psihološke karakterizacije, kao u slučaju Portret brata, ili maksimalno istaknuta skulptorska profilacija na primjeru Portret nećaka. Interesantan je Autoportret Behaudina Selmanovića sa jabukama koji je stilizovan, skoro dvodimenzionalno izveden sa pozadinom dekorativne naravi. Autor ovde pokazuje sav raskoš bošnjačke crtačke škole koja ima kontinuitet od Omera Mujadžića, preko Ismeta Mujezinovića, Hakije Kulenovića, Muhameda Kulenovića do Meha Sefića. Premda slovi kao likovnjak, majstor tonalnih odnosa kolora, na *Autoportretu* dovodi do perfekcije stilizaciju forme i linije, konturno izvedene, i sigurnom rukom izvedene savršene proporcije anatomije tijela da bi na taj način precizirao odnos figuracije i duhovnih dimenzija realnog prostora. Kroz upotrebu redukovane figuracije Selmanović zadržava klasistički prizvuk kompozicija i nije autor koji se kreće prema apstrakciji kao što je to bilo pomodno u njegovom vremenu. Autor nije preokupiran idejom da „skine“ karakter portreta, nego poput kamere da dolovi zaustavljeni protok vremena u ljudskom životu. U korelaciji sa figuracijama bitno je napomenuti da Selmanović ima jednu konstantnu liniju ili trajektoriju stvaranja u domenu crteža kojeg radi permanentno. Prosto to izgleda kao svakodnevni trening vježbanja ruke i oka, neka vrsta pripreme za koloristička platna, nešto što je ostalo kao nasljeđe sa Likovne akademije u Zagrebu gdje se nijesu zapostavili nimalo akademski principi do kojih se čvrsto držao Behaudin Selmanović.

Introvertan karakter Behaudina Selmanovića je možda razlog njegove posebne preokupacije i ljubavi prema mrtvoj prirodi. Slikarski dijalog sa stvarima oko sebe i njihova valorizacija je vrsta potrage za ljepotom običnog na predmetima kao što su vaze sa cvijećem, zdjele sa voćem, flaše, vezeni peškiri, ibrici i džezve, jabuke i kruške. Izbor ovih predmeta u aranžmanu mrtve prirode dovoljno govori o slikarevoj intimi, patrijahalnoj prisnosti i spiritualizacije samog motiva, čiju je materijalnost zamjenila boja. Tragovi sezanzima su ovdje snažno izraženi, očigledna je sintetička metoda rada koja nam dočarava plastičnost oblika, povremene modulacije i male iluzije dubine prostora. Za razliku od klasičnog koncepta mrtve prirode u koju slikar unosi maksimum artizma i tehničke virtuoznosti, poput onog Karavađovog ili Durerovog, Selmanović nastoji da dinamiku kompozicije postigne igrom deskriptivnih elemenata i centralne figuralne mase. Tu pozadina, draperija i ostali detalji nemaju samo dekorativnu funkciju i značaj već sve je povezano sa unutrašnjim odnosom i služi isključivo kao ambijentalna komponenta. Takvi su slučajevi sa platnima Mrtva priroda sa ćupovima, Cvijeće, te Mrtva priroda iz 1957 godine.



Behaudin Selmanović, *Vrba*, ulje na platnu, 1957



Behaudin Selmanović, *Mahrame*, ulje na platnu, 1964

Gorenavedene teme i motivi su okosnica rada Behaudina Selmanovića. On je autor koji nije odstupao od proklamiranih ciljeva i preokupacija i čvrsto se držao svoje životne filozofije i radosti. U svakom slučaju nikakvi spoljni elementi ili utjecaji ne menjaju njegove stilističke i idejne determinante, već ono što ga pokreće su izvori inspiracije i njihove predstave u okvirima autorovog načina rada. Izvor slikarevih ideja i koncepata je ono što u umjetničkom djelu može biti relevantno i primarno u slučaju Behaudina Selmanovića. Jedan takav izvor inspiracije, nažalost posljedni u njegovom opusu, je Stolac gdje u okviru boravka 1969 godine otlikava ciklus stolačkih pejzaža. Pun samopouzdanja, nakon perioda djelimične eliminacije sa javne scene, zbog pozitivnih likovnih kritika i društvenih priznanja iza počiteljskih pejzaža²⁸ Selmanović pristupa ovom ciklusu maksimalno studiozno sa ciljem iskoristiti sopstvenu umjetničku empiriju u dokućavanju specifičnog hercegovačkog pejzaža. Autor u ovom serijalu prodire do same esencije kolorističkog prikazivanja na kojem se zapažaju bezbrojni slojevi gustih i glazurnih tonova, ponekad reljefno prikazani, sa tendencijom doloviti beskrajnu igru svjetlosti izgubljene u prostoru²⁹. Zanimljivo je da impresionistički prizvik koji se primjećuje na kompozicijama se ne dobija upotrebom jakih boja direktno nanesene na platnu već kroz optičku varku prouzrokovanu produbljenom studijom tehnologije boja. Selmanović je tada već bio poznat da ne kupuje gotove boje nego ih sam spravlja i proizvodi. Upravo zbog toga je bio pravi majstor i poznavalac kolorita i tonalnih razlika. Kao posljedica toga pejzaži iz stolačkog ciklusa su pravo jedinstvo harmonije, reda, mjere, tišine, mira i neprolaznosti³⁰.

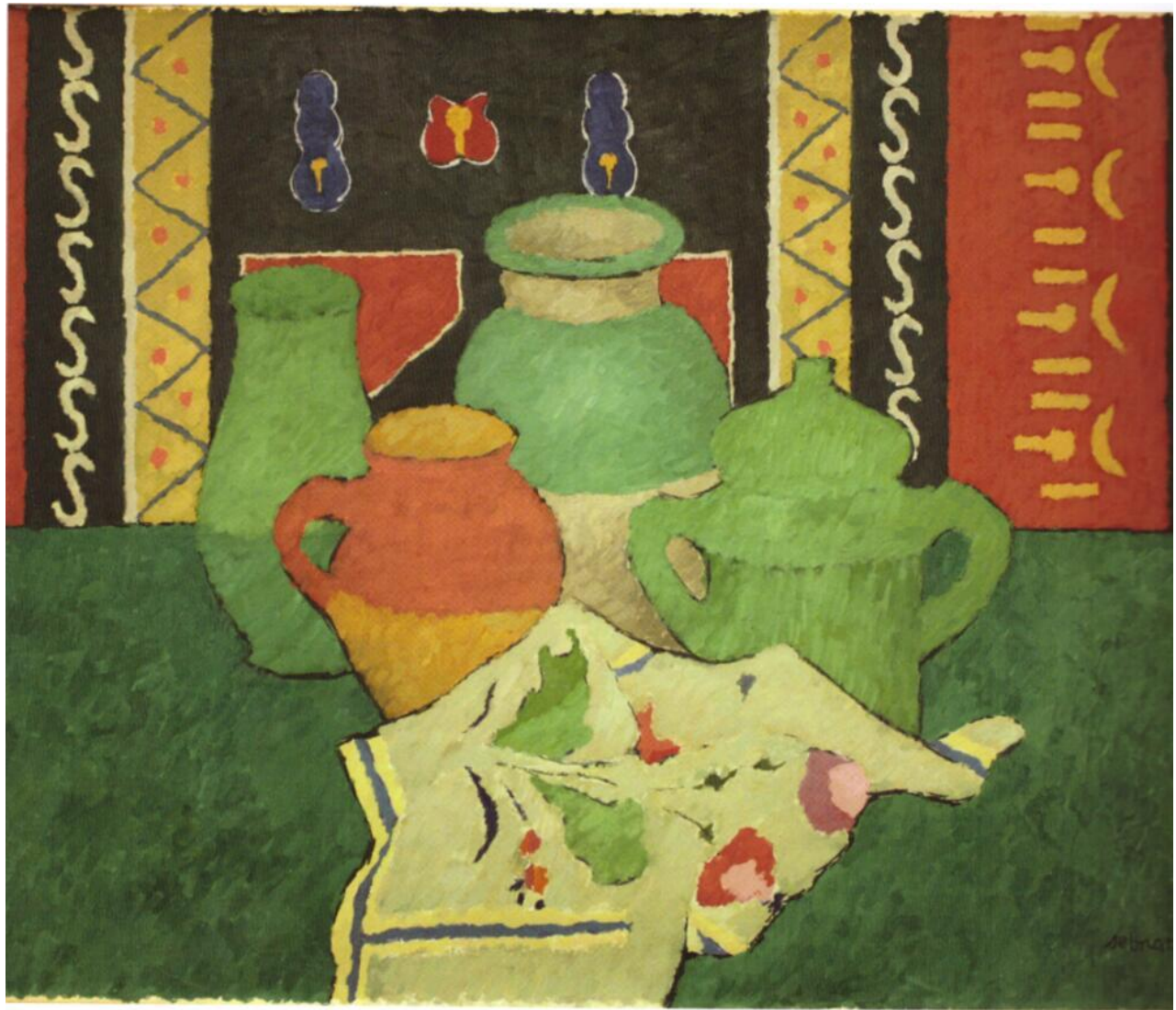
Kasnije, kao rezultat ovog boravka, 1971 godine organizza svoju drugu i posljednu samostalnu izložbu u Domu JNA, u Sarajevu, na kojoj izlaže 38 slika na kojima se vidi razlika u ovom drugoj fazi pejzaža u prilazu, profilaciji i prikazivanju hercegovačkog krajolika.

Neposredno prije svoje smrti Selmanović radi nekoliko pejzaža iz Brista koji su uglavnom varijacije prije neke finalne obrade koje nije uspio završiti. Očigledno je na ovim kompozicijama njegova namjera bila da profilira novi iskorak viđenja novog transcendentalnog pejzaža koji teži ka apstrakciji. Nova inspiracija i izvor nadahnuća je dalmatinski pejzaž koji pokušava odraditi u stilu Ayvazovskog ili britanskih romantičara, koji se usput rečeno bave odnosom mora i neba, na sebi specifičan način kada pojas kopna stavlja uz jednu ivicu platna, dok na drugoj strani kombinira tonske odnose u formi traka koji dočaravaju more i izdignutog horizonta neba. Nažalost bolest koja ga mučila dugi niz godina je onemogućila Behaudina Selmanovića da završi ovaj ciklus pejzaža, a istovremeno je to značilo i kraj jednog opusa autora koji je utemeljio modernizam u bošnjačkoj historiji slikarstva na najbriljantniji način.

²⁸ Najprije 1967 godine dobija sedmojulsku nagradu SR Bosne i Hercegovine, onda 1968 godine dobija status samostalnog umjetnika, 1969 godine dobija penziju te ga Umjetnička galerija BiH šalje u Stolac u svojem muzeju da otlika serijal stolačkih pejzaža.

²⁹Meliha Husedžinović, Behaudin Selmanović, Monografija, Sarajevo, 19...._ provjeriti

³⁰ Ibid



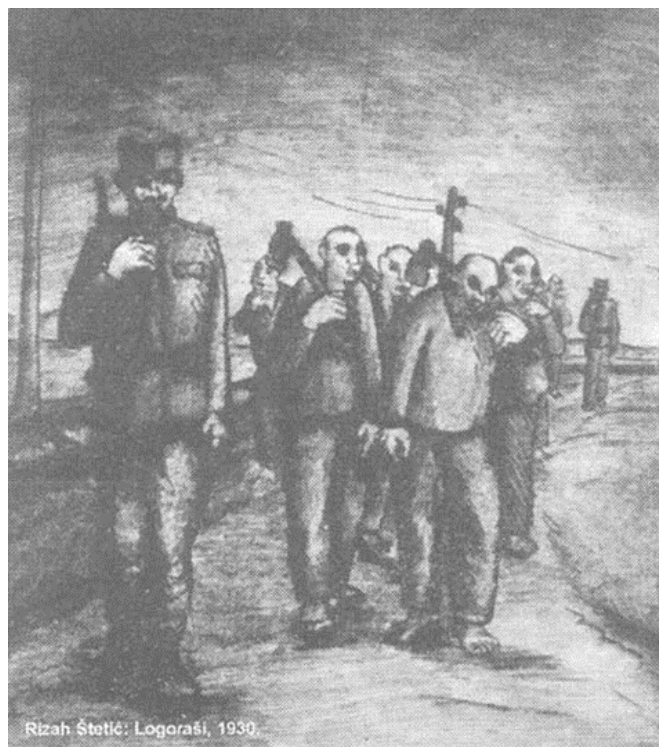
Behaudin Selmanović, *Mrtva priroda s ćupovima*, ulje na platnu, 1954



Rizah Štetić, *Autoportret sa paletom*, litografija, 1932

II.1.4. RIZAH ŠTETIĆ

Rizah Štetić je rođen u Brčkom, 11. oktobra 1908. godine. Studirao je slikarstvo na Akademiji primjenjenih umjetnosti u Zagrebu od 1928. do 1932. godine u klasi profesora Maksimilijana Vanke, Vladimira Becića i Marina Tartaglie. Čini se da je tokom svojih studija bio pod utjecajem ideja umjetničke grupe "Zemlja" što je pronašlo svoj izraz na Štetićevim crtežima i grafičkom opusu u predratnom periodu. Putujući kroz Bosnu crtao je u pojednostavljenoj grafici članove nižih slojeva društva, njihovu bol, patnju, nesreću, strah, beznađe i očaj. Mnogi od ovih crteža su pretiskani u grafičkoj mapi pod nazivom "Bosna" i tiskani u Slavonskom Brodu, gdje je radio kao nastavnik umjetnosti u srednjoj školi. Samo nekoliko njegovih ulja i akvarela iz predratnog perioda su sačuvani. To su uglavnom pejzaži, portreti i pojedine mrtve prirode koje govore o velikom talentu koji baštini način rada velikog francuskog umjetnika Pola Sezana, te je također očigledan utjecaj njemačkih ekspresionista.³¹



Štetić Rizah, **Logoraši**, litografija, 1930

³¹ Husedžinović M., **Rizah Štetić "Mala perspektiva" - predgovor**, Bihać, 2005.

Štetić je II svjetski rat proveo u Brčkom. Tokom tog perioda gotovo da nije ni stvarao. Nakon rata odlazi u Sarajevo i predaje u Školi primjenjenih umjetnosti (ovo mjesto je sačuvao skoro do kraja svog života). Ponovo je počeo slikati pejzaže i oglušio se na pritiske da prihvati i prakticira socijalistički realizam. Pedesetih godina, međutim, on obogaćuje riznicu umjetničkih dokumenata narodnooslobodilačkog rata s nekoliko slika na temu izbjeglica i ratne siročadi. Ove teme mu nije niko dodjelio; one predstavljaju njegovo lično iskustvo - jedno autentično svjedočenje o tragediji i patnji lišeno deskriptivnog simbolizma i patosa u kompoziciji i gestima. Učestvuje na grupnim izložbama Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine u kojima se zapažaju "lirski štimunzi" i kompletne kompozicije "svodi na usku skalu tonova u težnji da dade srž predmetu, ali opet s nastojanjem da se približi realizmu".³² On i kasnije nastavlja tendenciju "na manir koji se već pokazivao i na ranijim izložbama" gdje "njegov isključivi ljubičasti ton dominira na većini slika" pri čemu mu tadašnja likovna kritika zamjera "nedostatak kolorističke invencije i šablon, što sprečava umjetnika da realistički izrazi stvarnost".³³ Njegova najbolja slika iz tog perioda je "*Pejsaž Šejkovići II*" u kojoj "tamno ljubičasti ton Štetićevog pejzaža ne govori ni o dobu godine, ni o dobu dana, dat je uopšte, bez obzira na okolnosti u kojima je sagledan, nekako apstraktno-sintetički shvaćen".³⁴

Sa druge strane u tom period radi i figurativne kompozicije, kao na primjer "*Mati*" što je „određen pokušaj da se obradi tema stradanja iz vremena fašističkog terora. Zamišljena je simbolički“ u kojoj autor koristi „stilizovanost kompozicije koja više bi odgovarala skulptorskoj nego slikarskoj koncepciji“. Štetić se sve više interesuje savremenim, sadržajnim temama. Na ovaj način se više udubljuje u „pitanje njihovog umjetničkog izražavanja, kako bi ih likovno istakao, te učinio vidljivom patetiku i smisao sižea koji obrađuje“.³⁵

Na VII izložbi likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine Rizah Štetić je izložio pet ulja i tri tempere. Za njegova ulja rečeno je da su "pejsaži, da u njima dominira čovjek, novi naš čovjek – radnik na radilištima. U ovim pejzažima čovjek nije nosilac, niti je u prvom planu pa čak ni u dugom planu slike. Ove slike prikazuju radilišta (Rudnik "*Tito*" u Banovićima, "*Pilana*" u Živinicama) i održavaju "ono što je karakteristično" i kako likovni kritičar i pisac Isak Samokovlija kaže "postupan metod rada". Zaključak koji se naglašava u vezi njegove konjunktore kompozicije je da "nema čovjeka u prvom planu".³⁶

³² Humo H., „Brazda“, Časopis za književnost i umjetnost, Peta izložba Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine, God. I, broj 7-8, 1948, str. 631 – 632

Na ovoj izložbi za njegov način stvaralaštva najkarakterističniji rad je "*Pred oluju*", a najuspjeliji "*Brčko pred oslobođenje*", dat najčišće i najprozirnije. Štetić je izložio četiri rada.

³³ "Brazda", Časopis za književnost i umjetnost, VI Izložba likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine, Godina I, broj 12, 1948, str. 932-937

³⁴ Ibid

³⁵ Ibid

³⁶ Isak Samokovlija, *Brazda*, Časopis za književnost i umjetnost, **VII Izložba likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine**, Godina III, br. 1-2, 1950, str. 118-127



Rizah Štetić, *Žena sa testijom*, litografija, 1932,

U periodu od 1946 - 1972 godine Štetić je stvorio impresivnu glavninu rada u kojem dominiraju realističke slike po starim temama evropskog slikarstva - pejzaži i mrtva priroda. Također slika i portrete u kojima pokazuje izuzetnu akademsku naobrazbu sa dosta elemenata stilskih karakteristika profesora iz zagrebačke likovne akademije. Istovremeno može se povući paralele sa portretima Omera Mujadžića koji sadrže ekspresionistički naboj i specifičan kolorit portreta, a od 1969. godine u jednom broju slika dodiruje i prag apstrakcije.



Rizah Štetić, *Djevojčica*, akvarel, 1940



Rizah Štetić, *Dedo*, akvarel, 1940

Ono po čemu se Rizah Štetić u historiju umjetnosti prepoznaje su svakako njegovi pejzaži koje je u toku cijelog života sa posebnom pažnjom radio. "Štetićeви pejzaži ostavljaju utisak da je on svijet posmatrao širom otvorenih očiju" u cilju upijanja neobičnog i fantastičnog bosanskog kolorita prirode. U tom kontekstu nije mogao a da ne primjeti "sivilo zima na Monmartru i ispod mostova Sene; sjaj proljeća na planini Trebević, užurbane žetve ispod olujnog neba u Bosni, zelenilo planine Majevice, krševite planinske vrhove oko rijeke Sutjeske, znamenja drevnog grada Počitelja, odjeke glasova u komešanju oblika i boja po dijelovima bazara Bašćaršije, sunce, kamen i more dalmatinske obale".³⁷ U svojim pejzažima Štetić je izrazio svoj zanos prirodom dok se u mrtvoj prirodi skoncentrisao na kontemplaciju, na svijet predmeta i smisao odabiranja i aranžiranja običnih stvari koje se mogu pronaći na običnim stolovima. Tihi život stvari koji izvire iz njihove nebitnosti poslužio mu je da istražuje odnose u prostoru između masa i predmeta različitog oblika i strukture, da dočara kaleidoskopski spektar cvijeća i slatkoću voća te da dokaže da jedan motiv ne mora biti iscrpljen usprkos beskrajnim ponavljanjima, da voće, predmeti,

³⁷ Husedžinović M., *Rizah Štetić "Mala perspektiva"* - predgovor, Bihać, 2005

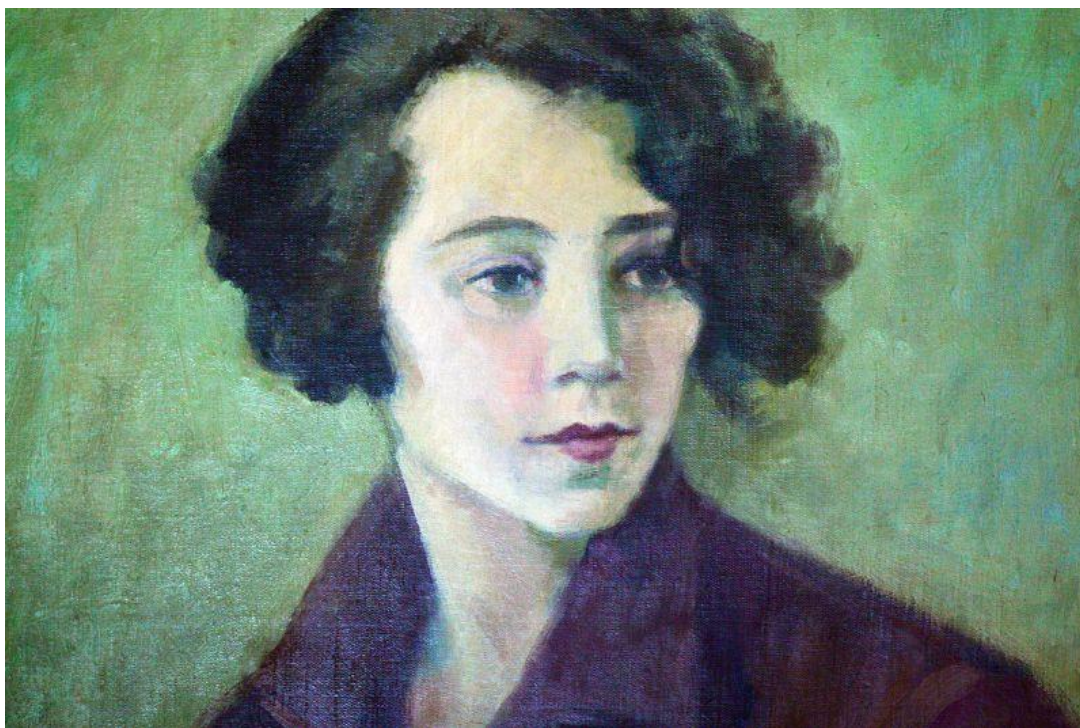
draperije i cvijeće može biti organizirano u cjeline horizontalno i vertikalno ili u klasične kompozicijske trouglove, a u relativno plitkom prostoru s neutralnom pozadinom ili s pozadinom nad kojom dominira otvorena knjiga koja pokazuje reprodukciju nekog drugog slikara.³⁸



Rizah Štetić, *Mrtva priroda*, ujele na platnu, 1973

Sve Štetićeve izložbe tokom njegovog života i posthumno su bile organizirane oko ove dvije teme. Motivi su bili zgodna prilika da se prate evropski trendovi i akademski način rada koji su u vrijeme socijalističke Jugoslavije bili izloženi kritici kao ostatci kapitalističkog svijeta umjetnosti koji se bazira na estetiци forme van savremenog života nove socijalističke realnosti. Zbog toga je Štetić mnogo puta kroz pera tadašnje likovne kritike, koji su sačinjavali uglavnom poznati i renomirani jugoslovenski pisci poput Meše Selimovića, Isaka Samokovlije i dr., bio kritiziran za svoj autentični rad. Izložbe su bile prilika da se razumiju njegova dostignuća, da se umjetnost oslobodi bilo kakvih ograničenja, te da se uključi u tadašnji evropski umjetnički *mainstream* koji se oslanja na teorije i elemente umjetnosti Pola Sezana i ekspresionizma, te se usljed toga pojavljuju platna sa sjenama u tehnici *chiaro-scuro* koja je davala njegovim kompozicijama muzejski izgled.

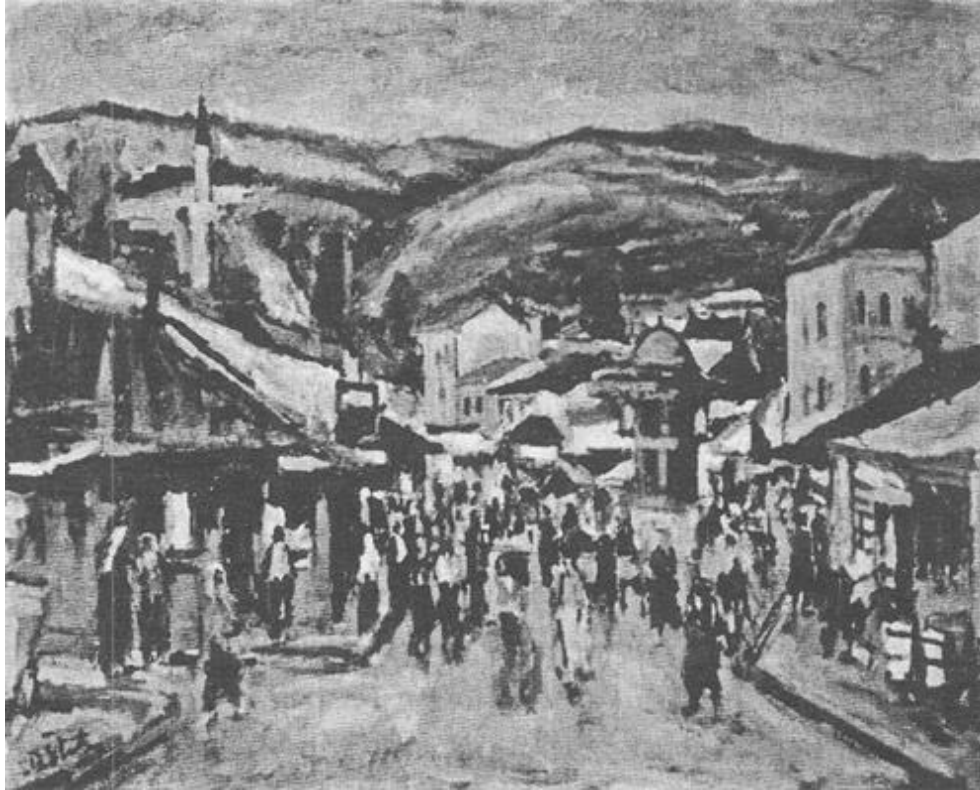
³⁸ Ibid



Rizah Štetić, **Vahida Maglajić**, ulje na platnu, 1952.



Rizah Štetić, **Počitelj**, ulje na platnu, 1965



Rizah Štetić, *Baščaršija*, ulje na platnu, 1957

Štetić je stalno oscilirao između naglasaka boje i tona. U periodu oko 1954. godine on u svoje slike uvodi određene kubističke komponente, zamjenjujući modeliranje s harmoničnim suprostavljanjem geometrijskih ravni. Oko 1966. godine u svojim je pejzažima pokušao prekriti prostor slikanja s gustom mrežom kristalnih oblika s čvrstom geometrijskom strukturom. Njegove boje su ponekad tamne, prigušene te prekrivene maslinasto-zelenim velom. Ponekad su bile fovistički raskošne i dramatično ekspresivne, ponekad pune nježnih refleksija svjetla, nekad obilne sivim tonovima često suprostavljenim naglasku intenzivno obojenih oblika (cvijeće, voće, krov). Tako se u jednoj slici čini da će njegova paleta eksplodirati u svjetlost, a već u sljedećoj Štetić se vraća dubokoj i tamnoj koncentraciji boje.³⁹

Sa druge strane Rizah Štetić pokazuje jedini pored Voja Dimitrijevića u Bosni i Hercegovini izrazitu potrebu da slijedi mijene i tokove jugoslavenske umjetnosti. Njegov *“Enterijer”* iz 1954. kritika je nazvala „poluapstraktnim“. Kasnije će se u svojim djelima koristiti folklornim motivima, kolažima, interpolacijama. Ipak, iz ove perspektive, čini se da će Rizah Štetić i pored ovih napora da prati diktat komunističke Partije u našoj historiji umjetnosti ostati zabilježen kao slikar pejzažista, kao pjesnik bosanskih planina. Kritika socrealizma zamjerila mu je njegov „apstraktno-sintetički“ kolorit, dakle, njegovu najveću vrijednost.⁴⁰

³⁹ Ibid

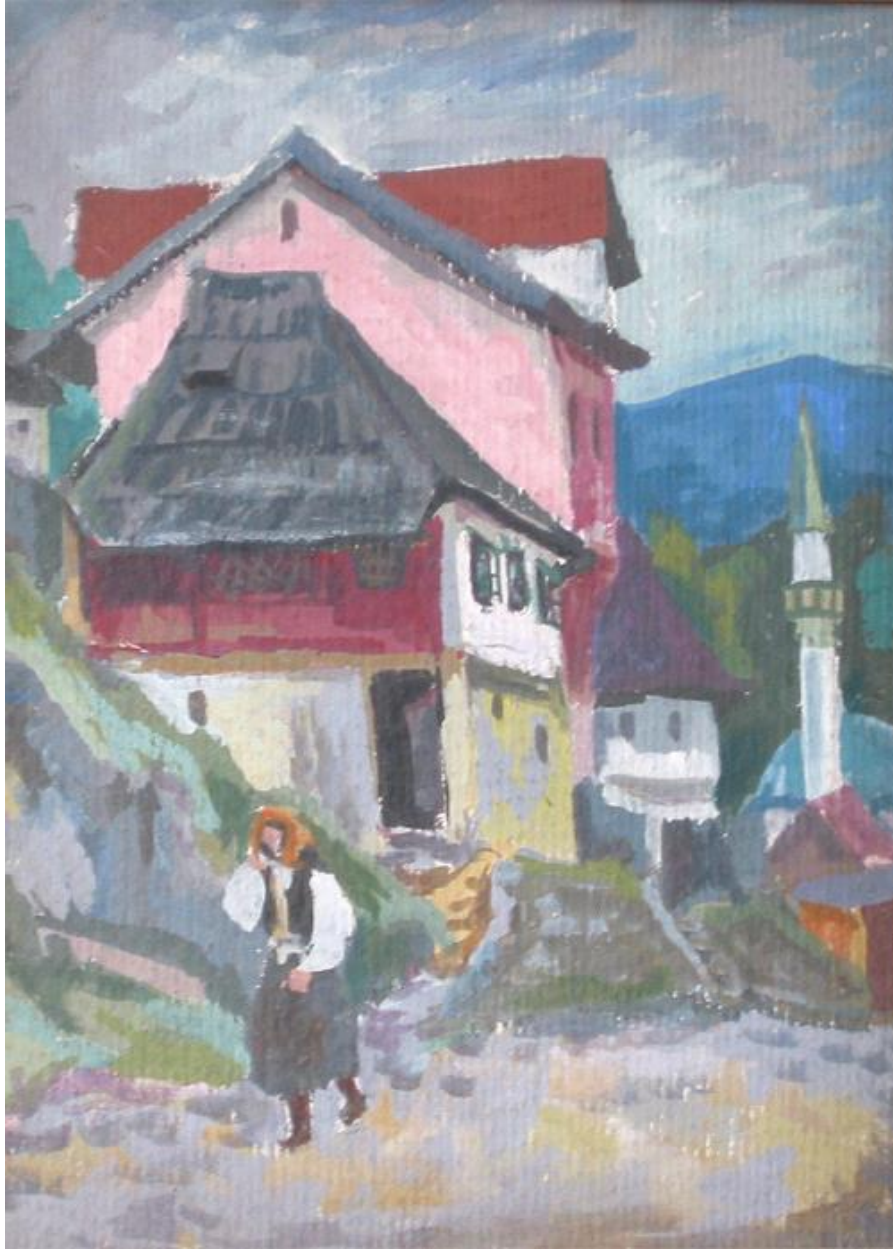
⁴⁰ Begić A., *Umjetnost BiH 1945 – 1974*, Umjetnička galerija BiH: mart-april 1985, Sarajevo,

U jednom drugom domenu umjetnosti grafika Rizaha Štetića znatnije nego kod drugih umjetnika ove nove generacije, zahvata probleme života, životnu stvarnost, ljude i njihove sudbine. Štetića ne zanimaju samo neki usamljeni, zaboravljeni i zapušteni predjeli Bosne. On svoje teme, motive i likove nalazi i u urbanim srednima, a skrećući pažnju na njihovo postojanje, pozivajući na osvješenje i ukazujući takođe da zajednički fizički prostor nije za sve ljude ista humana sfera. To najbolje pokazuju grafike na kojima su predstavljeni nejakim starci koji obavljaju teške poslove, iskrivljenih i od tereta deformisanih tijela, izobličena lica kao u kompozicijama *“Prosjak Ibro”* i *“Stari testeraš”*, gdje se prikazuje sirotinja u dronjcima, gladnog i avetinjskog izraza. Grafika Štetića nastajala je u godinama kada je djelovao u krugu zagrebačkih umjetnika, ali inspirisana je bosanskim miljeom.

1968. godine Štetić provodi izvjesno vrijeme u Nizozemskoj i Belgiji. Okom ovog putovanja on stiče iskustva i mišljenja o prirodi slikarstva. Ovo se odražava u formalnim rješenjima njegovih djela te i sljedeće godine. Iako je eksperimentisao sa slobodnim slikovnim i kompozicijskim elementima prije tog putovanja, tek 1969. godine on značajno napušta slikanje u prirodi. Postaje opsjednut tajnom strukturom, poetskom kaligrafijom, znakovima života skrivenim u materiji, nejasnim oblicima i raspadanjem svijeta. Ove zvukom zaposjednute površine sadrže određene stilske determinatore reformalne umjetnosti. Mada su se kasno pojavile to je bio mali, individualni doprinos historije apstraktne umjetnosti u Bosni i Hercegovini. Postoje još dva ciklusa u opusu njegovih djela, *“Kolaži”* i *“Etnografske Etide”*. Kolaži uključuju raznolikost materije: temperu, narodni vez, isječke iz novina, čak i koru drveta.

Nikad nije dozvolio da materijali korišteni za kolaže nadmaše one slikarske, a nikad se nije potpuno približio pop artu koji je i izazvao ove eksperimente. Neke od materijala korištenim u kolažima, Štetić koristi i u ciklusu *“Etnografske Etide”* koji je obilježen elementima folklora i sadrži figure u narodnim kostimima kao i kompozicijske arabeske u obliku ornamentalnih i kaligrafskih natpisa.

Baziran na pouzdanim temeljima zagrebačke Akademije umjetnosti i kreiran u četrdesetgodinjskom periodu, Štetićevo slikarstvo od brojnih eksperimenata do zrelih radova skoro uvijek ostaje lično, gotovo ispovjedno, ali neopterećeno anegdotom.



Rizah Štetić, *Ulica*, ulje na platnu, 1958

Nikad nije bio agresivan komentator niti zagovornik, već samo jedan nenametljiv i profinjen narator koji je izrazio suradnju oka i ruke kroz ujedinjenje s predmetom posmatranja, insistirajući na osjećaju i emocionalnim privrucima iako se u tim vremenima emocija povukla pred rutinom i stereotipnim procedurama. U vremenu političkog patosa u umjetnosti on ostaje imun na “veliki gest” i u vrijeme kada se razumijevanje prirode slikarstva radikalno mijenja, on ostaje vjeran staroj evropskoj tradiciji vizuelnog shvaćenog kao reprezentativnog, objektivnog te predmetno orjentiranom u suštini.

Njegove slike ostaju neposredno komunikativne, a nisu imali niti opake protivnike ni oduševljene zagovornike na bosanskohercegovačkoj umjetničkoj sceni. Njegova najviša dostignuća u svom susretu, većinom s asocijacijama u prirodi, s određenim aspektima apstrakcije. Dok su se mlađe generacije umjetnika ukrcale na voz koji ih vodi ka suvremenom, on perferire hodanje seoskim putevima. Dalmatinske stjenovite obaleili zelene i plave doline i brda njegove rodne zemlje - sporedne puteve, ukratko slika iskreno do samog kraja, do smrti i crnila koji tvore pozadinu njegove zadnje dvije mrtve prirode.⁴¹

Na kraju da naglasimo da je Rizah Štetić bio dugogodišnji likovni pedagog, prosvetitelj, osnivač i rukovodilac značajnih umjetničkih institucija u Bosni i Hercegovini. Nakon rata radi se na osnivanju „Državne škole za slikarstvo i umjetne zanate“, koja je svečano otvorena 27. X 1945. godine. Ambiciozno zamišljena kao „žarište cjelokupnog likovnog života u Bosni i Hercegovini“, ona je – sa petnaestak učenika i gotovim programom akademije na startu – odigrala i tada i kasnije veliku ulogu u likovnom životu Bosne i Hercegovine.⁴² Upravo zbog važnosti ove institucije ne slučajno Rizah Štetić 1946. godine postavljen je za direktora Državne škole za umjetne zanate u Sarajevu, na kojoj funkciji ostaje do 1950. godine. Te godine je premješten za profesora slikarstva u Državnoj školi za likovnu umjetnost, gdje predaje do 1957. godine. Od 1957. godine do penzionisanja bio je direktor srednje škole za primjenjenu umjetnost. U jednom period sredinom četrdesetih godina obnaša funkciju sekretara Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine,⁴³ a bude izabran za predsjednika ULUBiH-a 1954/55. godine. 1972. godine odlazi u penziju.

⁴¹ Meliha Husedžinović, *Rizah Štetić "Mala retrospektiva"*, Gradska Galerija Bihać, 2005

⁴² Iz kataloga *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1945 – 1974*, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo, 1974

⁴³ *Oslobođenje*, god. VI, br. 732., 27. februar 1945.

II.1.5. HAKIJA KULENOVIĆ

Hakija Kulenović (1905-1987) akademski je slikar, čovjek neobične biografije, često u određenim ratnim periodima na rubu smrti, i autor koji je igrao veoma značajnu ulogu u definiranju umjetničkih tendencija u Bosni i Hercegovini i Jugoslaviji, kao slikar, teoretičar, likovni kritičar i rukovodeće lice u brojnim institucijama. U vezi tim da napomenemo dvije njegove najznačajnije funkcije koji su kreirali likovni život Bosne i Hercegovine: bio je potpredsjednik Saveza likovnih pedagoga Jugoslavije i bio je profesor Više pedagoške škole Sarajevo. Nakon završene trogodišnje gimnazije u Bihacu, četvrtu godinu završio je u Prvoj gimnaziji u klasi Todora Švrakića (1922/23). Studirao je slikarstvo u ateljeu Jovana Bijelića (1923-1924), a kasnije je diplomirao na Umetničkoj školi u Beogradu 1928. On je zapravo jedini od bošnjačkih slikara koji je završio Umetničku školu u Beogradu, za razliku od ostalih - Mujadžić, Mujezinović, Selmanović, Štetić - koji su bili zagrebački studenti. Hakija Kulenović je kasnije nastavio studije na Skandinavskoj akademiji (Académie scandinave) u Parizu, gdje od kraljevske vlade 1927. godine dobio stipendiju, a tamo ostaje do novembra 1928. godine. U tom formativnom period stvaralaštva glavna tema njegovog slikarstva je pejzaž, iako je slikao i figure sa ekspresionističkim prizvukom. Međutim, kada je slikao pejzaže, bio je realist, pokušavajući da pejzaže i atmosferu unese bojama.

Jedna od najpoznatijih slika iz te faze stvaralaštva Hakije Kulenovića je portret *Muzičar Andolije*, naslikan u proleće 1932. godine.⁴⁴ Evidentno je da ekspresionistička nota se može primjetiti na ovim kompozicijama gdje se zapažaju u malim deformacijama ljudskih figura uz prenošenje emocionalnih stanja i karakter samih likova. Hakija Kulenović ovde pokazuje interes za ljudsku psihu gdje su obični ljudi koji se nalaze oko nas predstavljeni sa posebnim dignitetom. Sa druge strane radi dva autoportreta jedanput je dao svoj lik u jednoj realističkoj studiji u ugljenu, a drugi put, 1932. godine, u ulju kao sjedeću polufiguuru s olovkom u ruci i bijelim papirom na koljenima sa izrazitim traženjima u koloritu.⁴⁵

U toku Drugog svjetskog rata najveći dio rata proveo po logorima bez ikakvih mogućnosti da radi u domenu umjetnosti.⁴⁶ Nakon završetka rata Hakija Kulenović se vraća likovnom životu i sa ostalim naprednim umjetnicima aktivno participira u Sarajevu u kojem se vraća iz Beograda. Radi razne projekte i bavi se različitim umjetničkim medijumima. Pored slikanja i aktivnog pedagoškog rada, također radi kao scenograf na nekoliko predstava.⁴⁷

⁴⁴ Model slikaru Hakiji Kulenović je bio Vasa Stanković Andolija (1852-1934), poznati šabački violinista i pevač koji je tokom 1907. godine snimio šest ploča u Sarajevo.

⁴⁵ *Autoportreti sarajevskih slikara*, Muzej grada Sarajeva i Muzej grada Zagreba, 1971

⁴⁶ Prema kazivanju njegovog sina Tvarka Kulenovića u ratnom period Hakija Kulenović je bio primoran da "ode u neki radni logor kod Beča i tu je radio na izgradnji neke fabrike. Bila je postavljena samo konstrukcija fabrike, jedno 30 metara visoki držači, nosači i traverza između njih i on je trebao da to farba. Trebalo je da se popne na nekih 30 metara visine. I kad dođe gore onda pomiče ispred sebe kofu sa farbom i četku."

⁴⁷ Premijera Djelidbe bila je 5. februara 1948., na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu. Ovu predstavu je režirao je Vaso Kostić, dok scenografiju radi Hakija Kulenović.



Hakija Kulenović, *Muzičar (Andolija)*, ulje na platnu, 1932

S istom sviješću o odgovornosti umjetnika za vrijeme u kojem živi, slikao je motive obnove i izgradnje zemlje, omladinske radne akcije, izgradnju velikih hidroelektrana i pruga. Ovo razdoblje prilično je obrađeno, ako ne u bosanskohercegovačkoj, svakako u jugoslovenskoj historiografiji. Znamo korijene i izvore, politiku i političku pozadinu, teoriju i praksu, govore, referate i kongrese, usklađivanje mišljenja i stavova i beskompromisne obračune s protivnicima. Umjetnici postaju revolucionarnim tumačem epohe, koji kroz slikane izraze imaju za zadatak širokim masama naroda dočarati njenu veličinu, zanos, optimizam, besprimjerno herojstvo u ratu i miru? Da bi se to postiglo, od umjetnika se tražio tačan odraz "suštine stvarnosti" i vjernost akademskoj

realističnoj tradiciji, uz zanemarivanje svih doprinosa moderne umjetnosti od impresionizma, a naročito od Sezana na ovamo. Vaskrsnuta je čak i davno prevaziđena hijerarhija žanrova time što je data prednost figuri i figuralnoj kompoziciji nad pejzažom, a pogotovo nad mrtvom prirodom, budući da se ovoj nikako nije mogla pripisati "idejnost" koja postaje *conditio sine qua non* umjetničkog djela.⁴⁸ U takvoj konstelaciji Hakija Kulenović istovremeno radi na ovim "državno" orkestrirane umjetničke tendencije, dok u svom intimnom i ličnim umjetničkim svijetom drži se i privlači ga bosanski i mediteranski krajolik, te je pri tome ostavio nekoliko lijepih veduta Sarajeva i portreta. U krakom rezimeu možemo zaključiti da ova vrsta rada dominira i prepoznaje se u njegovoj drugoj fazi stvaralaštva.



Hakija Kulenović, *Sarajevo*, ulje na platnu, 1964

⁴⁸ Begić A., *Period socijalističkog realizma (1945 – 1951)*, Iz kataloga Umjetnost Bosne i Hercegovine 1924 – 1945, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo; 1985.

Za Hakiju Kulenovića ovaj period bio je sudbonosan. Od tada, on će se djelom i perom boriti za realističku koncepciju slikarstva. Interesantna je njegova toliko puta ponavljana tvrdnja da je oduvijek bio protivnik eksperimentisanja, iako intimno nikada nije potpuno zaboravio da je nekada stajao u problemskim tokovima modernog slikarstva između dva rata. U ovom period naslikao je *Izgradnju nove željezničke stanice u Sarajevu* djelo puno vedrine, sa jasnom i preglednom kompozicijom, realističko bez parolaštva, rađeno na traženu temu, koja je, ipak, podređena jednoj dosljedno sprovedenoj slikarskoj zamisli. Uz *Mješalicu* Ismet Mujezinovića, ovo je, možda najbolja slika s ovakvom tematikom u čitavom ovom periodu.



Hakija Kulenović, *Džamija u Sarajevu*, ulje na platnu, 1955

Baš u ovom period vodi žučnu polemiku sa kritičarima koji su žigosali svaku umjetnost vezana za evropski modernizam, pri čemu je prednjačio pisac Meša Selimović koji je kritizirao Kulenovića za izradu cvijeća i mrtve prirode u njegovim kompozicijama. Tada je Meša Selimović sistematizovao neke postulate teorije socijalističkog realizma primijenjene na likovnu umjetnost. On se zalagao za "dva osnovna principa marksističke estetike: partijnost i idejnost umjetnosti", te se iz tih razloga se okomio na „vaze s cvijećem, mrtve barke, neodređene pejzaže – bog zna s kog kraja svijeta – koji ništa ne kazuju, mrtve prirode u ma kom obliku, izdvojene za sebe i date radi igre boja i slično“ koje je moguće tolerisati samo ako se uklope u "umjetničko djelo bogatije sadržajem". Nakon toga uslijedio je obračun sa impresionizmom kao "proizvoljnom igrom boja", sa ekspresionizmom čije deformacije nastaju "iz sitnoburžoaskog straha pred nerazumljivim životom", sa naturalizmom koji ističe "nevažne, sekundarne stvari...na štetu osnovne ideje".

Na ove konstatacije vrlo brzo je odgovorio Hakija Kulenović u odbranu svojih uvjerenja konstatacijom da je protiv „vulgarizacije tematike, to jest vulgarizacije idejnosti i partijnosti umjetnosti“ jer "ni Marks, ni Engels, ni Lenjin nisu usvajali takvo shvatanje". Postavljajući pitanje: „Možemo li mi našu umjetničku tematiku lišiti cvijeća? Može li biti socijalizma, pa i perioda izgradnje socijalizma bez cvijeća?“, Kulenović je dodao: „Vaze sa cvijećem mi smo sreli na izložbi četvorice laureata Staljinove nagrade, četvorice iz vrhova savremenih sovjetskih umjetnika“ i time uspješno tukao Selimovića njegovim sopstvenim oružjem.⁴⁹

Hakija Kulenović u situacije idejne diferencijacije, te borbe za likovna opredeljenja u sklopu kompleksnih društvenih prilika piše i objavljuje jedan teoretski trakt sa naslovom "O kriteriju ljepote u likovno –umjetničkom djelu" sa podnaslovom "Povodom nekih neumjetničkih pojava" gdje elaborira njegovo viđenje usoglašavanja klasičnih umjetničkih tema, tehnika i koncepata sa socrealističkim pristupom umjetnosti. On naglašava tezu da "mi ne možemo prihvatiti tezu da je samo klasični, samo realistični metod jedini metod kojim se može istinito oblikovati neki sadržaj. Ali isto tako ne možemo prihvatiti ni drugu suprotnost da je samo neka modernistička formula jedino napredna (samo zato što je „moderna“) i društveno vrijedna likovno umjetnička formula. Ja time ne želim ni malo umanjiti, a najmanje omalovažiti tekovine moderne umjetnosti. Ja time želim da kažem da se umjetnost ne može dijeliti na „staru“ i „novu“. I klasični i modernistički kič jednako su bezvrijedni, jednako štetni". Dalje nastavlja i zaključuje da "ljepota je sastavni dio društvenog života. Ona se ne ispoljava samo u najvećim umjetničkim djelima, u kojim je mora biti najviše, ona se ispoljava i u najskromnijem umjetničkom radu, pa i u svakoj privredno radnoj ljudskoj djelatnosti, iz koje i potiče umjetnost".⁵⁰

Nastavio je da slika u tehnikama akvarela i ulja na platnu, na način koji se obično naziva realističkim, ponekad naslonjenim na njegove pariške uzore, ali je u taj u manir unosio svoj temperament i gestu. Možda najbolji reprezent te njegove stilske opredeljenosti je kompozicija

⁴⁹ Ibid

⁵⁰ Kulenović H., *O kriteriju ljepote u likovno –umjetničkom djelu* (Povodom nekih neumjetničkih pojava), Život, Broj 10 - 11, Sarajevo, str. 112-117

“Predjel kod Vranduka” izložene na V Izložbi likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine, zajedno sa dva portreta. Na ovoj kompoziciji maksimalno je naglasio mek kolorit tipičnog bosanskog pejzaža, te portrete, posebno *Portret* sina dobro je postavljene u boji, sa izvjesnom tvrdoćom u anatomiji glave.⁵¹

Iste godine na VI Izložbi likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine slikar Hakija Kulenović izlaže pet ulja na platnu i po jedan akvarel i crtež. I na ovim kompozicijama dominira pejzaž, ali sada drugačije shvaćen i realiziran. Uočljivo je da se ovi njegovi pejzaži razlikuju među sobom i po načinu i fakturi. Osnovna ideja je da se sintentizira lično razumjevanje pejzaža u maniru modernističkih pravaca koji tada dominiraju evropskom umjetničkom scenom sa zahtjevima socrealističke umjetničke doktrine. Svakako primarni motiv je bio da etablira svoj umjetnički izraz, tako da u njegovim pejzažima predstavi ono što je bitno za bosanski krajolik, po konfiguraciji i po cijeloj atmosferi. U njegovim najuspjelijim slikama (“*Gradnja hidrocentrale*” i “*Šejkovići 1948*”) dominira žuta boja koja izražava sunčanu vedrinu čime se izražava životna radost u 1948. godini u ovom kraju, koji je bio jedno od žarišta narodnog ustanka.

Za “*Gradilište optičnog tunela Rama*” karakteristično je da je slika rađena mimo svih drugih njegovih slika. Slikana je širokim potezima kista, puna je kolorita, djeluje intenciozno jednoliko i ostavlja utisak da je materija likovno proizvoljno data, tj. nema razlike u boji i fakturi stijena, zemlje, drveta, lišća, itd. “*Gradina - Šejkovići*” je slika rađena u maniru impresionizma gdje u punoj mjeri je likovno oblikovana. Na ovoj izložbi se izlaže i akvarel „*Ulcinj*“. Ovdje je nebo dato u teškoj modroj boji koja djeluje i kontrastira svemu ostalom na slici, što u krajnoj instance problematizira ovaj inače dobar akvarel.

Istovremeno, bio je jako angažovan kao likovni pedagog i zaslužan je za uvođenje u osnovne i srednje škole nastave slobodnog dječijeg likovnog izraza koji odgovara dječijem psihofizičkom uzrastu. Objavio je 1961. godine knjigu *Likovno vaspitanje* za edukaciju učenika, te *Umjetnost i vaspitanje* kao priručnik za nastavnike i roditelje. To su bile godine kada je Hakija Kulenović, akademski slikar i šef Odsjeka za likovno obrazovanje i odgoj, već bio uveo nove metode u nastavi likovnog odgoja po uzoru na francusku školu u Sevreu.⁵² Za takve potrebe nastave izveo je na Pedagoškoj akademiji više generacija nastavnika likovnog odgoja i likovne kulture. Njegova retrospektivna izložba postavljena je u Sarajevu 1965. godine.

⁵¹ Humo H., “Brazda”, Časopis za književnost i umjetnost, *Peta izložba Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine*, God. I, broj 7-8, 1948, str. 631 - 632

⁵² Biserje, Magazin za kulturu i društvo, **Godišnjica rođenja slikara Ismeta Rizvića**, februar, 2021



Hakija Kulenović, *Jesen pod Ivanom*, ulje na platnu, 1978



Poštenka marka u čast Hakije Kulenović



Hakija Kulenović, Autoportret, oko 1950



Hilmija Čatović, *Dječak*, ulje na platnu, 1977

III PIONERI BOŠNJAČKOG MODERNOG SLIKARSTVA U MAKEDONIJI

III.1. Participacija i mjesto bošnjačke umjetnosti u Makedoniji

U uslovima modernizma u Makedoniji i njegovog razvoja koji je krenuo iza Drugog svjetskog rata javljaju se tendencije koje su bile karakteristične za jugoslovensku likovnu scenu. Svakako učešće brojnih autora koji su tvorili na jugoslovenskom prostoru, a porijeklom su bili iz Makedonije stvarali su uslove za moderni umjetnički izraz. U prvim generacijama se nalaze slikari koji su se školovali van Makedonije i dolaze iz predratnog perioda poput Lazara Ličenovskog, Tome Vladimirovskog, Nikola Martinovskog i Dimitra Pandilovog koji su se školovali najprije u Beogradu, da bi kasnije nastavili usavršavanje u Parizu i drugim umjetničkim centrima Evrope. Ovi avangradni umjetnici su stvorili klimu umjetničkog razvoja koji je eksplozivno tokom šeste decenije. U šestoj deceniji su se postupno stvarali društvene okolnosti slobodnog stvaralaštva koje su direktno utjecali i podstakli prekretnicu u likovnom domenu umjetnosti. Oni su bile utemeljeni prvenstveno na predratne umjetnike koji su donijeli modernizam u Makedoniji, ali su se istovremeno nezaustavljivo probijali i novi stilski pravci, zajedno sa novim poslijeratnim generacijama. Uglavnom školovani van Makedonije oni nadilaze akademske formule fovizma, ekspresionizma, simbolizma i nadrealizma. Ono što je sada trend, iza šezdesetih godine, je apstraktno slikarstvo koje sada predstavlja otkrovenje i jak motiv u djelima mnogih umjetnika. Neki slikarski motivi svode se na fino oblikovanim geometrijskim detaljima, dok se drugi bave enformelom u kontekstu fizičkih, etičkih, socijalnih i duhovnih dimenzija.

Istovremeno sa ovim trendovima pojavljuje se potreba za osnivanjem umjetničkih škola i akademija. Ove škole ubrzo proizvode brojne generacije talentovanih umjetnika koji transmitiraju specifičnu školu umjetnosti koja se bazira na kulturnim i umjetničkom nasljeđu vizantijske, folklorne i orijentalne naravi. U jednom takvom konteksti dva bošnjačka autora aktivno participiraju, najprije kao učenici i studenti na ovim školama, a onda i na likovnoj sceni Makedonije. Najprije se javlja Hilmija Čatović, kojeg historija umjetnosti prepoznaje kao autora koji je radio dugo vremena na Kosovu, Sandžaku i Crnoj Gori, ali koji je svoje početke, svoje prve korake upravo napravio u Skoplju u Srednju umjetničku školu u Skoplju u klasi Lazara Ličenovskog. Usput rečeno važno je napomenuti da je Hilmija Čatović i rođen u Skoplju 1933. godine. Drugi autor koji aktivno učestvuje u umjetničkom životu Makedonije, i koji je predstavljen u ovoj Monografiji bošnjačkih slikara, dolazi kasnije i predstavlja mlađu generaciju bošnjačkih umjetnika. Fehim Husković završava također Srednju umjetničku školu u Skoplju, da bi kasnije nastavio školovanje u Pristinu, upravo na Umjetničkoj Akademiji u prištini gdje je Hilmija Čatović bio profesor.

III.1.1. HILMIJA ČATOVIĆ

Slikar Hilmija Čatović rođen je 15. marta 1933. godine u Skoplju od oca Ilijaza, Rožajca, profesora Velike medrese u Skoplju, i majke Džemilje, djevojačko Zejnelagić, iz Rožaja. Hilmija je osnovnu školu završio u Rožajama 1948, a nižu gimnaziju u Beranama. Odmah po završetku niže škole otišao je na radnu akciju početak izgradnje Novog Beograda. Te godine upisuje se na Srednju umjetničku školu u Herceg Novom. Direktor škole bio je Milo Milunović, a profesori slikarstva Petar Lubarda i Mirko Kujačić. Hilmija je bio u klasi Mirka Kujačića. Kod njega je proveo dvije i po godine.

Škola u Herceg Novom bila je izuzetno kvalitetna, ali zbog svoje teške ekonomske situacije u kojoj se nalazio, Hilmija je bio prinuđen da poslije dvije i po godine učenja u Herceg Novom, 1951. godine pređe kod sestre u Skoplje i da tamo nastavi školovanje. Upisao se u treći razred Srednje umjetničke škole u drugom polugođu. Bio je na slikarskom odsjeku, u klasi poznatog slikara Lazara Ličenoskog. Osim Ličenoskog, profesori su mu bili i Nikola Martinoski, kao i nesto mlađi i moderniji Lazeski. U tom periodu Čatović počinje da se interesuje za monumentalno slikarstvo, pa je često pomagao profesoru Ličenoskom u ateljeu na izradi mozaika. Ljubav prema ovoj slikarskoj tehnici nastavila se i kasnije, pa je u nekoliko navrata i samostalno radio mozaike, a na ovoj tehnici je i magistrirao kod Rajka Nikolića na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Beogradu. O tome Čatović je govorio: "Ličenoski je volio mozaik i stalno je donosio kamenje iz Bečića, crveno kamenje. Zapravo, gdje god je išao, donosio bi neko kamenje, pa smo mu i mi đaci donosili kamenje sa raznih strana. Ja sam često svraćao u atelje kod profesora i pomagao mu da lomi kamen za mozaike. Tu sam dobio neku slikarsku osnovu i želju za mozaikom. Kasnije sam se na Akademiji, a i u životu, bavio mozaikom. Čak sam i magistrirao na mozaiku."

Atmosfera u Srednjoj umjetničkoj školi u Skoplju, bila je slična onoj u Herceg Novom. Bila je i to izuzetno dobra škola. U vrijeme školovanja u Skoplju, Čatovićeva porodica preseljava se iz Rožaja u Novi Pazar. Po završetku Srednje umjetničke škole u Skoplju 1953. godine, koju je završio sa odličnim uspjehom, Hilmija Čatović odlučuje da nastavi sa školovanjem, pa se upisuje na Akademiju primijenjenih umjetnosti u Beogradu. Prvu samostalnu izložbu Čatović je priredio u Novom Pazaru, već poslije četvrte godine studija. To su bili radovi koji su nastali za vrijeme ljeta. Po završetku Akademije, vratio se u Novi Pazar i ubrzo otišao na odsluženje vojnog roka.

Čatović, krajem ljeta 1960. godine, konkuriše u Prištini u novinsko izdavačkom preduzeću "Rilindija" za mjesto dizajnera opreme knjige. Već na samom početku Čatovićevog rada u "Rilindiji" stižu priznanja. Na Sajmu knjiga u Beogradu, neke knjige koje je on pripremio dobijaju nagradu. Kasnije se Čatović bavio i udžbenicima, ilustrovanjem udžbenika, i knjigom uopšte. Nakon godinu dana rada u "Rilindiji" raspisan je prvi konkurs za nastavnike Više pedagoške škole

– likovni smjer. Hilmija je konkurisao i bio je primljen. U toj školi proveo je dvanaest godina kao profesor slikarstva, sve dok ona nije prerasla u Akademiju umjetnosti, na kojoj je takođe na prvom konkursu izabran za profesora. Na Akademiji ostaje sve do marta 1999. godine.

Kada se govori o opusu Hilmije Čatovića presudna su bile pedesete godine 20. stoljeća kada on stvara na području Sandžaka i sredinama koji nijesu se smatrali velikim umjetničkim centrima. Šesta decenija je period dominacije enformela u svjetskim okvirima što predstavlja logičan produžetak posljednjih predratnih stilova nadrealizma i dadaizma. Drugi svjetski rat nije prekinuo borbu dviju tendencija u svjetskom slikarstvu koja se odvija sa pojavom impresionizma i subjektivnog umjetničkog prikazivanja. Jedna tendencija razlaže nemilosrdno klasičnu kompaktnu kompoziciju mimetičkog tipa prema apstrakciji i sve što sljedi iza apstrakcije uključujući dadaizam, nadrealizam i apstraktni ekspresionizam, dok sa druge strane, opoziciono se pojavljuju umjetnički pravci koji žele da zadrže konstruktivne elemente, samu strukturu i formu u slikarskim kompozicijama kao što su to činili ruski konstruktivisti, italijanski futuristi, kubisti i op-artičari. Na jugoslovenskoj umjetničkoj sceni, koja je veoma pomno pratila sve ove umjetničke *mainstream*-ove, veoma bitan elemenat je što se nastavlja jedna nametnuta odozgo tendencija soc-realističkog slikarstva ili blaža varijanta socijalne umjetnosti. U takvim relacijama jugoslovenski umjetnici biraju sopstvene načine izražavanja, prema svom ukusu, okolini i mogućnostima, sa ciljem obezbjediti svoju poziciju u društvu i promovirati stavove i ideje bez direktnih konzekvenci. U okvirima jugoslovenskog slikarstva vodi se velika debata u intelektualnim i teoretičarskim krugovima o ulozi umjetnosti i načinu njene primjene. Ukoliko bismo probali da definišemo karakter tog slikarstva i sami letimičan pogled, sada sa distance, pokazuje da je jugoslovensko slikarstvo iza drugog svjetskog rata slojevito, obeležano procesom kontinuiteta svjetskih trendova, ali i diskontinuiteta sa specifičnom sopstvenom umjetničkom produkcijom. U šestoj deceniji je još uvijek snažna ideja kontinuiteta, prvenstveno u manjim sredinama, koje tek počinju da konstituišu svoju nacionalnu umjetnost i svjesno žele da sačuvaju svoju prirodnu, kulturnu i socijalnu „lokalnu boju“ponavljanjem izvjesnih obrazaca svoje tradicionalne odnosno narodne kulture⁵³. U ovoj deceniji promjene i procesi u domenu slikarstva se ne dešavaju samo u velikim centrima Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, nego već i u Sarajevu, Skoplju, Novom Sadu, Titogradu, Prištini i drugim manjim gradovima. Svaki jugoslovenski narod i svaka sredina stvaraju sopstvenu kulturu i umjetnost⁵⁴.

U takvim uslovima hibridizacije jugoslovenske umjetničke scene kada se umjetnički stilovi ubrzano mjenjaju i prepliću, područje Sandžaka, iako bez posebne slikarske tradicije, ozbiljno stupa na historijskoj pozornici preko pojave mladih i avangardnih bošnjačkih slikara. U tim 50-im godinama, posebno u drugoj polovini, svoje početke na umjetničkoj sceni ima prva generacija

⁵³ Protić M. Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – Nove pojave, Beograd, 1980

⁵⁴ Ibid

sandžačko-bošnjačkih umjetnika, čak i herceg-novanske umjetničke škole: Hilmiya Čatović iz Rožaja, Aljo Smailagić iz Berana, Rasim Hadrović-Polimski iz Bijelog Polja, Besalet Pojatić i Hazbo Nuhanović iz Pljevalja. Oni sa svojom pojavom obogaćuju likovnu scenu Sandžaka i istovremeno daju dalji impetus razvoju modernog likovnog stvaralaštva baziranog na najsavremenijim svjetskim slikarskim trendovima u kontekstu sopstvenog umjetničkog promišljanja i djelovanja. U toj prvoj generaciji prepoznaje se avangradna uloga **Hilmiye Čatovića** (rođ.1933) koji je kroz svoj slikarski opus, ali i profesorskim radom na Likovnoj Akademiji u Prištini i kasnije na Fakultetu za likovne umjetnosti na Internacionalnom Univerzitetu u Novom Pazaru, izgradio poziciju bošnjačkog umjetnika prvenca. Svestrani autor i umjetnik koji se oprobao u mnogim likovnim disciplinama. Cjelokupni je svoj umjetnički angažman posvetio temama koja su bili inspirisani ili vezani za Sandžak. Talenat je veoma rano pokazao još kao učenik u Srednjim umjetničkim školama u Herceg-Novom i Skoplju gdje je absorbirao različita iskustva svojih mentora Mirka Kujačića i Lazara Ličenovskog. Ličenovskom u toku školovanja u Skoplju asistira pri izradi monumentalnih slika i mozaika i ta nova ljubav je razlog što kasnije magistrira na tehnici mozaika na Akademiji za primjenjene umjetnosti u Beogradu. Prije toga diplomira na istoj Akademiji školske 1957-58. zajedno sa jednim drugim bošnjačkim slikarem Omerom Resićem i te godine organizira svoju prvu samostalnu izložbu u Novom Pazaru. Važan je podatak da iza studija 1960 godine Čatović prelazi da radi u Prištini, tačnije u časopisu Rilindija kao dizajner knjiga i ilustrator. Sljedeće godine upošljava se na Višoj pedagoškoj školi kao profesor na smjeru likovne kulture, koja kasnije 1973 godine prerasta u Akademiju likovnih umjetnosti. Njegov angažman na Akademiji u Prištini, jedno vrijeme obnaša funkciju dekana, traje u kontinuitetu do 2000 godine kada odlazi u penziju. Inače je osnivač i u više navrata predsjednik Udruženja likovnih umjetnika Kosova.



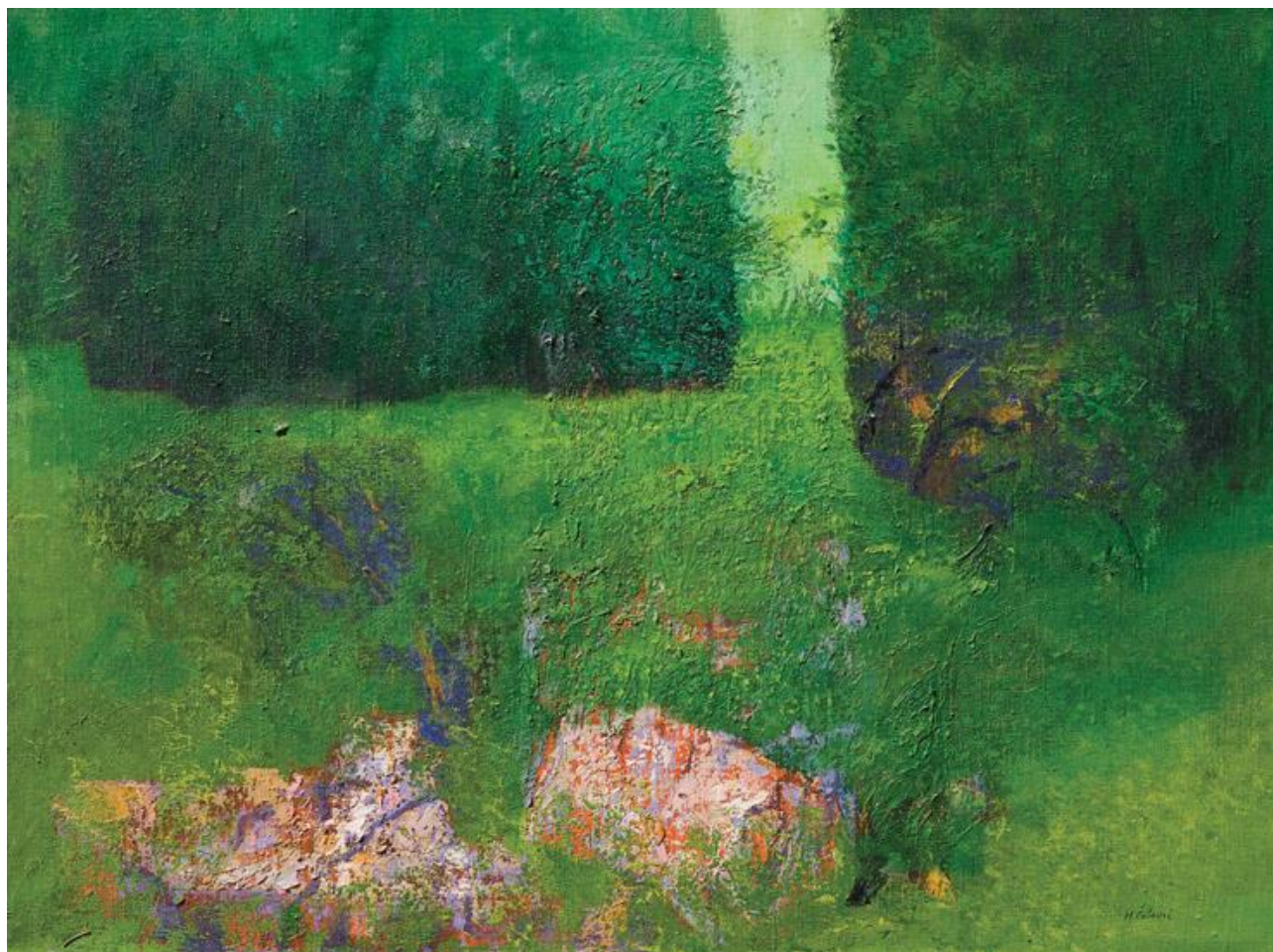
Hilmija Čatović, *Zavičaj*, ulje na platnu, 1989

Opus Hilmije Čatovića ide skoro u kontinuitetu i zbog toga se može grubo podjeliti na dvije faze prema tematskim preokupacijama: prva faza 1957- 1986 i druga faza iza 1992 godine.

Prva faza je vrlo slojevita protkana brojnim aktivnostima različitih domena i obuhvata rad na Kosovu kao dizajnera i ilustratora knjiga, ali i inicijacija umjetnika u pedagoške vode i društvenog i kulturnog života na ovom području tadašnje Jugoslavije. Pored svih ovih radnih obaveza Čatović Hilmija permanentno tvori na likovnoj sceni i njegova djela se već tada otkupljuju u značajnim jugoslovenskim umjetničkim centrima i galerijama. To je faza kada postoje istovremeno nekoliko tendencija u njegovom stvaralaštvu, ali ipak ključna odrednica ove faze je heterogenost, prvenstveno u sadržini i motivima njegovih kompozicija. Najprije akademske principe stečenim na Akademiji je implemetirao u raznim varijacijama posebno u domenu figuracije i figurativnog slikarstva. Prve slike Hilmije Čatovića su imali istraživački karakter, sve dok nije naslikao nekoliko slika sa „dodolama“⁵⁵, ljude ili figure uzdignutih ruku koji pokušavaju da komuniciraju sa nebom, što asocira na neku vrstu šamanističkog rituala. Ovdje je istovremeno sasvim očigledna analogija sa patarenima koji su živjeli u Bosni i Hercegovini, ali i u mnogim dijelovima Sandžaka, i za koje se zna da su sve kultne rituale izvodili na otvorenom prostoru okrenutim dlanovima prema nebu. Ta intencija prikazati praiskonske običaje u idejnom smislu je suštinska i ona naprosto provejava, i autor kao da želi da uspostavi jednu duhovnu liniju sa prethodnim generacijama koji su živjeli u

⁵⁵ Hadžić I., Rožajski zbornik, godina XII, br.12, Rožaje,2005

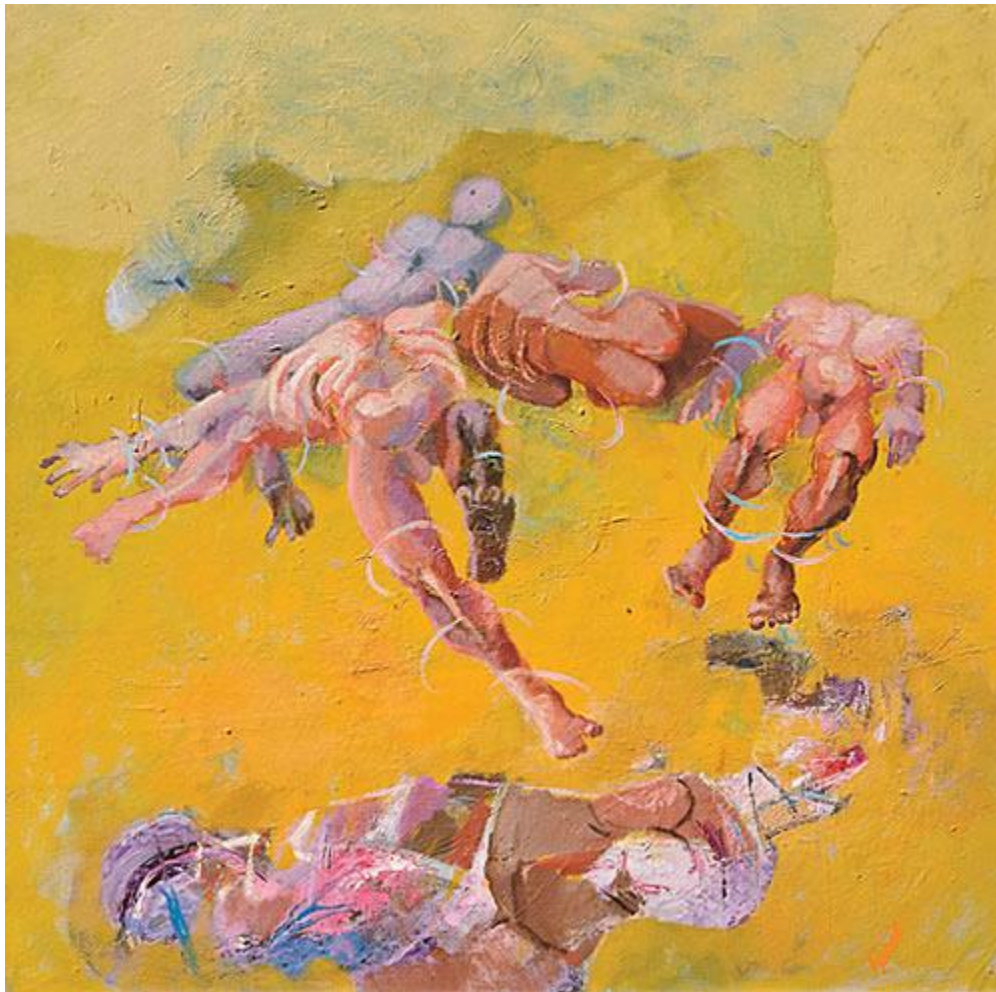
svijetu direktne komunikacije sa prirodom. Kasnije ovaj kontakt sa prirodom se nastavlja i Čatovića širi svoj interes na predmetnost i predmete u prirodi. Sada se javljaju sagorjeli panjevi i kamenje, u kombinaciji sa jednom ljudskom figurom ili više njih. To su u stvari okamenjene ljudske figure koje se međusebno sašaptavaju, razgovaraju. Egzistencijalno vezan za drugu sredinu, duboko svijestan svojih korijena i prostora sa kojih je potekao, on je izatkao svoje slikarske vizije zasnovane na nostalgiji⁵⁶ i sjećanju na svoj rodni kraj. Ovo sjećanje na rodni kraj je razlog njegovog trajnog opredeljenja kasnije da se okrene pejzažu kojeg je on doveo do savršenstva. Njegovi jedinstveni pejzaži su puni duhovnosti i liričnosti i u njima ne notira viđeno, već daje likovnu interpretaciju doživljene slike (**image**) kojoj daruje novi život. Zanimljiv je podatak da je horizont u pejzažu veoma visok, s tim se eliminira nebo kao glavni motiv, da bi na taj način Čatović apostrofirao zemlju i njenu konfiguraciju. Zemlja je veoma često supstitucija za organsku vezu romantičarskog tipa čovjeka i njegove sudbine, čovjeka i smrti, čovjeka i života.



Hilmija Čatović, *Pejsaž*, ulje na platnu, 1988

⁵⁶ Zeković Lj., Monografija -Hilmija Čatović, Centar za očuvanje i razvoj kulture manjina, Podgorica, 2011

U šezdesetim i sedamdesetim godinama *art separatum* predstavlja jedna linija njegovog stvaralaštva koja se iznimno bavi figurativnim reprezentacijama. Na kompozicijama se nalaze portreti, usamljene ljudske figure, rijetko grupne figurativne kompozicije. Očigledan je utjecaj njemačkog ekspresionizma u predstavama ovih pomalo uplašanih i začuđenih likova koji kao da su u nekoj bezvremenskoj *freeze-frame* poziciji. U tom smislu karakteristična je emocija u slikovnosti koja je duboko vezana za starije kulture na Sandžaku, na kompozicijama se da primjetiti razobličenje linije i naglašavanje forme, kolor je vibrantan, izbjegava se kompaktnost u kompoziciji korišćenjem ravne perspektive. Čatović nastavlja da razvija svoju preokupaciju iz predhodne faze sada na način da umjetnik je slobodan u prevazilaženju ograničenja objektivnih stvari i da on treba da se koncentriše na osjećanja i ostale porive koji dolaze od umjetničke inspiracije. Sve to ima samo jedan cilj: otkriti unutrašnje, duhovne i emocionalne osnove ljudske egzistencije. Jednom riječju neka vrsta Munka transmitiranog u sandžačkim kontekstima i okolnostima.

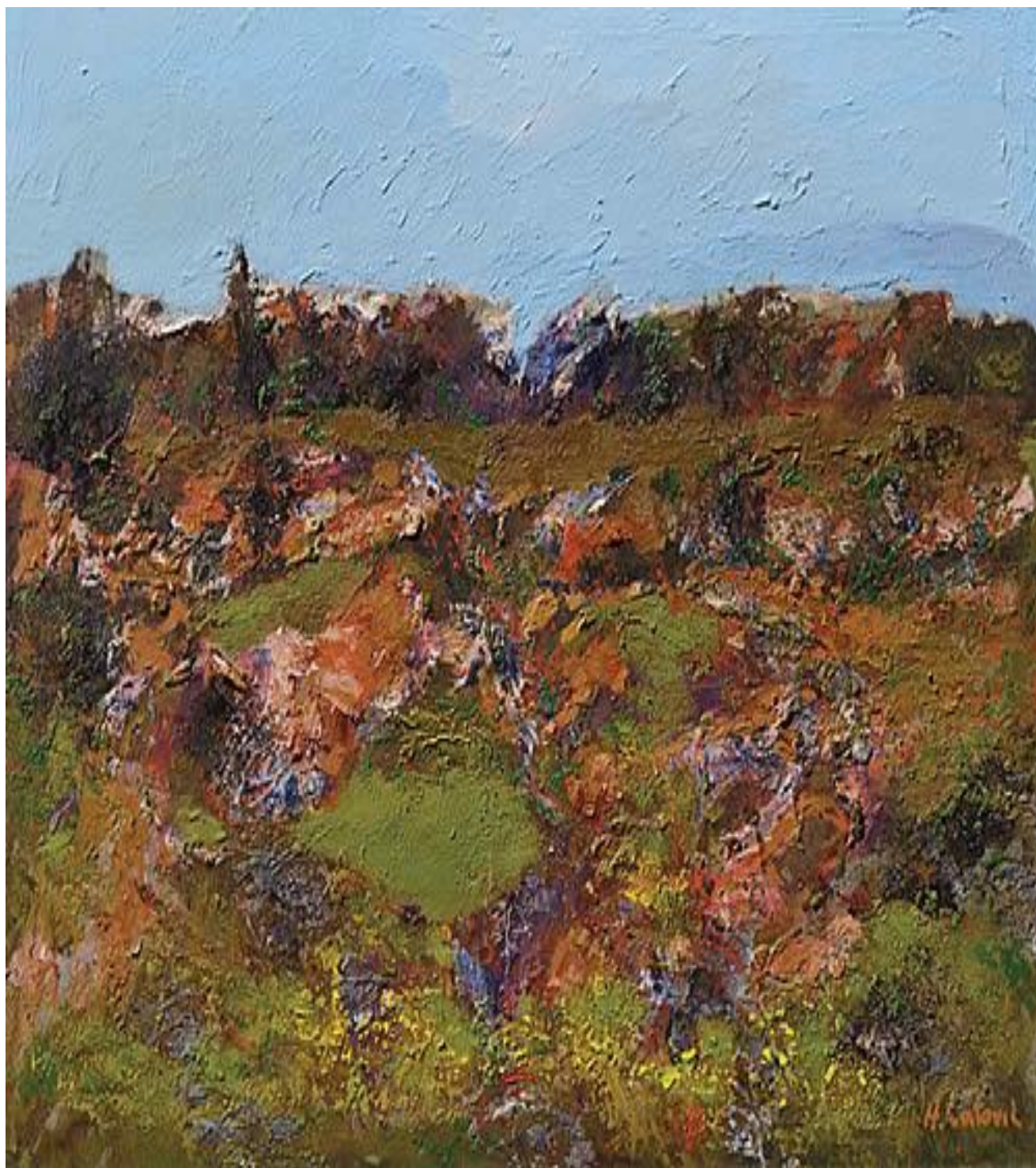


Hilmiya Čatović, *Figuracije*, ulje na platnu, 1987

Također u ovom periodu, posebno u sedmoj deceniji, socijalne teme postaju dio preokupacije u njegovom opusu, ali su one daleko od Kurbeovog razumjevanja realističkih prikaza društvenih prilika i relacija. To nije autor koji želi da proizvede socijalne promjene kroz komentare o obespravljenosti i ugnjetavanosti običnog čovjeka. Njegov je odnos prikazati diskretno, prema uslovima koji su vladali u tadašnjoj socijalističkoj Jugoslaviji, dostojanstvo čovjeka sa Sandžaka u uslovima ekonomskih oskudica i teškog života u ovim pasivnim krajevima. Te predstave prvenstveno uspravnih muških figura, sa asocijativnim rekvizitima- torbom i veknom hljeba, djeluju krajno gordo i ponosito. Slikao ih je okrenutih leđa ili sa licima iz kojih se izgubio svaki trag emocija⁵⁷. Ustvari ova linija u tematskim preokupacijama je zadnja u ovoj fazi likovnog stvaralaštva Hilmija Čatovića, faza izuzetno interesantna i uzbudljiva kada je autor eksperimentisao i traži likovni izraz i temu na kojoj će se u drugoj etapi definitivno opredeliti trajno.

Upravo to opredeljenje za pejisaž je njegov prepoznatljiv znak u njegovoj drugoj fazi stvaralaštva. Naprosto sami način prikazivanja pejisaža i kolorit koji koristi stvaraju takozvani čatovski pejisaž koji je jedinstven u cjelokupnoj historiji bošnjačkog slikarstva, pa i šire. Njegovo transcendentalno prikazivanje gdje se gubi razlika između realnog i poetskog, između imaginarnog i realističkog, jeste jedna vrsta magičnog prikaza koji nije magični realizam evropskog tipa, već konjunktura i konfiguracija kompozicije koja skoro stoprocentno mimetički dolovljava duh sandžačke prirode i kolora koji vlada tim prostorom. Nevjerovatni kontrast toplih i hladnih boja naglašava tu vrstu pejisažnog ambijenta zajedno sa motivima i elementima prirode koji su na mozaički način sklopljeni i uokvireni u kompoziciji. Najbolji sublimat njegovog opusa daje historičar umjetnosti Srđan Marković kada kaže da „stvaralaštvo Hilmije Čatovića u suštini predstavlja pikturalni oblik intimnog dnevnika, sačinjenog od realno-nerealnih fragmenata objedinjenih u prostoru slike“.

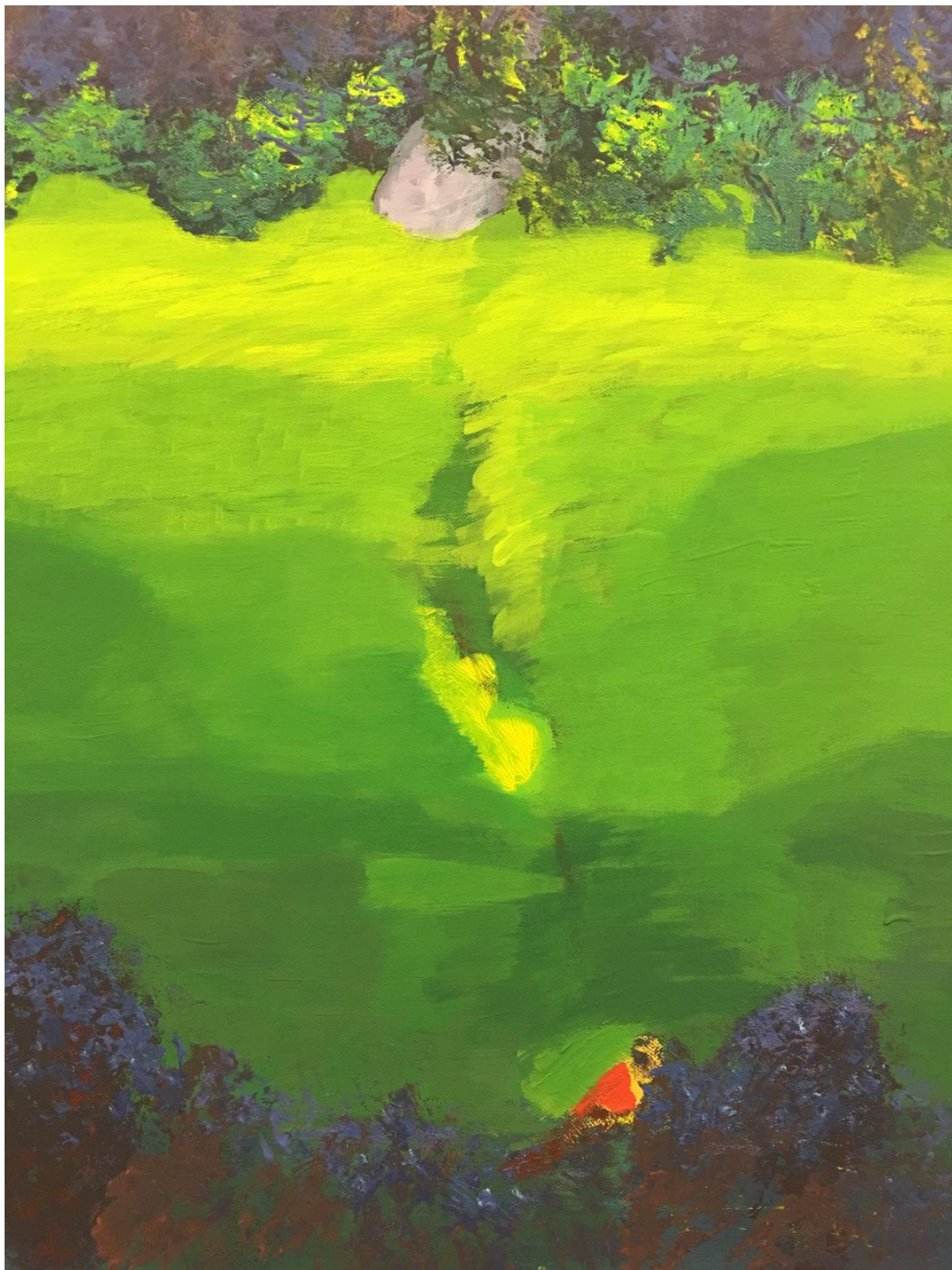
⁵⁷ Ibid



Hilmija Čatović, **Zemlja**, ulje na platnu, 1975



Hilmiya Čatović, *Majka*, ulje na platnu, 1987



Hilmija Čatović, *Ptica*, ulje na platnu, 1987



Fehim Husković, *Istina bića*, akril, 2004

III.1.2. FEHIM HUSKOVIĆ

Fehim Husković je umjetnik koji stupa na umjetničku scenu 80-ih godina 20. stoljeća i više od tri decenije neumorno aktivno tvori u Makedoniji ali i na balkanskim i evropskim umjetničkim područjima. Njegovo stvaralaštvo sadrži mnoge umjetničke medijume, ali vrhunac u svom umjetničkom izrazu dostiže u grafici i slikarstvu. Ukoliko se prati njegova linija razvoja mogu se primjetiti tri faze, koji sadrže ponekad oprečne stilske karakteristike, svakako u njima postoje teme i način rada koji se kontinuirano nadopunjuje. Po vokaciji i osjećaju pripadnosti grafičar Husković svoju akademsku karijeru započinje sa crtežima i grafičkim prikazima koji tretiraju različite teme: sjemena, plodovi iz prirode i erotski nabijene forme. Inspiracija prvenstveno u ovoj fazi dolazi sa polja njegovog rodnog mjesta, asocijacije na djetinstvo i iz neposredne njegove okoline. Kasnije se ovi motivi zamjenjuju su apstraktno-asocijativnim elementima i formama, ono što znači prelazak iz objektivnog domena umjetnosti prema subjektivnom, duhovnom i ličnom razumjevanju metafizičkih tema i nivelacija. Na taj način kroz svoje stvaralaštvo akademski slikar Husković uspostavlja prve standarde ontološkog tipa umjetnosti koji će ga pratiti i u kasnijim fazama.

Važno je napomenuti da istovremeno sa personalnim razvojem likovnog opusa, Husković rano ulazi u sferu akademskog obrazovanja kao profesor na Fakultetu likovnih umjetnosti u Skoplju. U svakom slučaju akademske norme i klasičan način umjetnosti kroz edukaciju studenata odlično se nadopunjuju sa njegovim eksperimentisanjem koje se kreće u brojnim pravcima. Upravo je to bio razlog da se kasnije sredinom 90-ih godina 20. stoljeća fokusira na slikarstvu gdje je istraživao svijet kolora i njegove mogućnosti u izražavanju emocionalnih ekspresija, doživljavanju prirode i pejzaža, te u apstrahiranju amorfnih formi univerzuma. On poput Omera Mujadžića kreće od forme koju kasnije boji i nijansira, ali forma najprije kreće u njegovim kompozicijama od mrlje enformalističkog tipa, da bi kasnije dobijala željene konture određene forme koje se kolorističke potkrepljuju. Asocijativnost je ključna paradigma za ovaj način rada koja ukazuje uglavnom u ovoj fazi na domaći pejzaž, onaj iz njegove pradomovine - Sandžaka. Takozvani peštarski pejzaž dominira u njegovim kompozicijama što u prevodu znači dominacija niskog horizonta i sjajni koloristički prizori koji su rezultat svjetlosnih refleksija prostora koje autor opisuje. Gama zelenih i plavih boja dominiraju u kompozicijama i stvaraju utisak ekspresionističkog prizvuka koji se kombinira ponekad sa impresionističkim elementima i metafizičkog iskustva u slikarstvu. Možda najprikladniji termin u definiranju ove faze opusa Fehima Huskovića je transcendentalni ekspresionizam. Permutacije u stvaralaštvu koji niveliraju zadatu umjetničku ekspresiju su osobine autora koji sa lakoćom postiže savršenu umjetničku formu. U tom maniru rada apstraktni ekspresionizam u djelima Fehima Huskovića doživljava svoju konačnu fazu. Ontološko poimanje formi i perfektni umjetnički diskurs čine njegova djela pijemontom idealne transcendentalne

ekspresije. Ona se kreće od čistih psihičkih automatizma, preko ponekad, nadrealnih scena, da bi u konačnici dobili kontemplativne sadržine karakteristične za neoekspresionističke autore postmodernog razumevanja umjetnosti. To se prvenstveno odnosi na naglašenu i aktivnu imaginaciju koja je zapostavljena veoma često u zadnjim periodima umjetnosti, te posebna pažnja koja se obraća na sholističke sadržine i ljudske emocije. On re-evaulira u širokom rasponu teme različitih profila, opće ljudske drame, univerzalne teme, pitanje, seksplozije, metafizičke dileme, historijske narative...



Fehim Husković, *Inspiracija*, akril, 2007

Druga karakteristika njegove umjetnosti u ovoj fazi je da kompozicija posjeduje autentičnu ambivalentnost prilazu samoj esenciji kompozicija sa jedne strane, što znači da motivske preokupacije se vezuju za formu koja je paradigmatičke naravi, dok sa druge strane imamo razbijanje tih formi koje se dovode do kolorističkih ploha. Na taj način kompozicije fluktiraju introvertno ka dubini ili se svode na pojednostavljene planimetrijske registre. U centru takvih kompozicija se uvijek nalaze prepoznatljive amorfnе forme i oblici koji akcentiraju tu asocijaciju,

tu futurističku dinamičnost koja slavi fenomen vječitog kretanja. Dominira vertikalna struktura u kompozicijama i ona sadrži upakovane ljudske forme u cjelini ili u djelovima. Sve to u jednoj čudnovatoj, ali skladnoj simbiozi i korelaciji sa lirskom tonalitetom boja kroz koje autor izražava svoja osećanja. Na djelima ima grčevite borbe za prevlast u samim kompozicijama niz međugrafičkih prikaza i kolorističkih rješenja. Autor koji je, kao što smo spomenuli, po vokaciji grafičar veoma skladno nalazi odgovore na pitanje koje je mučilo brojne umjetnike u historiji umjetnosti. Ono se odnosilo kome treba dati prvenstvo ili dominaciju u likovnim kompozicijama, liniji ili boli? Očigledno oni podjednako participiraju u slikarstvu Fehima Huskovića. On profilaciji sopstvenih zamisli podređuje sve likovne elemente na taj način što je, kada je potrebno, zanemarivao pikturalnu idealizaciju ili, u odnosu na drugi ključni element, prezentaciju objekta rada sa varijabilnim vrstama linija.



Fehim Husković, *Slučajnost*, akril, 2009

Huskovićava metafizika prostora i vremena, iskazana je spektrom uljanih boja na platnu, u zadnje vrijeme radi sa akrilnim bojama, koje na očaravajući način "proizvode ekspresionističke impresije kod pasioniranih ljubitelja modernog slikarskog iskaza. To je jedan, zacijelo misaono-emocionalni doživljaj, specifičnog individualnog postupka, koji brižljivo sintetizuje na svom platnu motive iz dva svoja zavičaja: Makedonije, po rođenju i Sandžaka, po duhovnoj opservaciji, što ovom umjetniku, bezbeli, daje posebno visoko mjesto u tokovima likovnih strujanja na Balkanu i šire. Umjetničkog promatrača Huskovićeovog likovnog djela, posebno impresioniraju, ne samo prikazivački (spoljni), već metafizički (odnosno unutrašnji) umjetnički planovi, kojima on, sa zapaženom lahkoćom promišlja nove misaone vidokruge koji očaravajuće djeluju i time otvaraju nove horizonte fizičkog i metafizičkog svijeta, što naravno zahtijeva jedno serioznije estetičko tumačenje".⁵⁸

Kako kaže grčka likovna kritičarka djela "profesora Fehima Huskovića ostaju otvorene i nakom završetka rada. U njegovim slikama nikad ništa nije do kraja razjašnjeno. Kada smo ispred njegovih slika, nismo sigurni da li posmatramo biljke, lica, muzičke instrumente ili dijelove ljudskog tijela. On dopušta posmatraču da slika svojom maštom nastavke njegovih slika. Dok način na koji uobičajava da postavlja svoje kompozicije dođu kao fragmenti neke daleke cjeline, na taj način on otvara nove dijaloge, dozvoljava nova tumačenja i piše nove naracije".⁵⁹

U trećoj fazi opet se vraća grafici sada jedan drugi način i sa temama koji se vezuju za semiološke i lingvističke znake. Njegova preokupacija u ovoj fazi je izrada grafičke mape sa naslovima *Glagoljica* i *Bosančica*. Interes u promociji ovih grafičkih mape je uspostavljanje jedne linije kulturološke povezanosti, na originalan umjetnički način, između Makedonije i Bosne i Hercegovine, koji zajednički baštine ove specifične oblike glagoljičnih slova. Na taj način Fehim Husković implementira i ispoljava njegov duhovni *credo* kojeg crpi iz dvije različite kulture. Serijal grafičke mape *Glagoljica* radi zajedno sa prof. Trajčetom Blaževski kao projekat Makedonske akademije nauke i umjetnosti kao prvo autorizirano grafičko rješenje u tehnici linorez u više boja visoke štampe i ovaj serijal sadrži 35 grafičkih rješenja. Oni predstavljaju znakovna obelježja 32 glagoljičnih slova i tri jusova znaka. Svako glagoljično slovo je grafičko likovno i estetsko rješenje uklopljeno u pozadini odabranog ornamenta, simbola ili flore i faune iz makedonskog podneblja. Kasnije kao kruna istraživanja semioloških znaka balkanskih naroda, u ovom slučaju bosanskog pisma, Fehim Husković izrađuje bošnjačku glagoljicu, poznatu kao *Bosančica*. Ovaj serijal je također izrađen u visokoj štampi u linorezu sa nekoliko pastelnih boja, toniranih u opsegu toplog

⁵⁸ Krcić Š., *Individualni ekspresionizam u modernom umjetničkom iskazu*, Slovo o šezdesetj jubilarnoj izložbi slika Fehima Huskovića, Bošnjaci.net, Sarajevo, 2009

⁵⁹ Bosanski umjetnici oduševili Atinu: Izložba o kojoj pišu najznačajniji grčki historičari umjetnosti, vidi link: <https://faktor.ba/vijest/bosanski-umjetnici-odusevili-atinu-izlozba-o-kojoj-pisu-najznacajniji-grcki-historicari-umjetnosti-/59275>

hromatskog spektra. Svako slovo *Bosančice* prate likovno islustrativni elementi iz historijskog i kulturološkog razvoja Bošnjaka, njihovih narodnih običaja, arhitektonskih građevina, artifakata, simbola, izvornih obelježja iz folklor, nakita, historijskih ličnosti kao što je posljednja bosanska princeza čije se turbe nalazi u Skoplju i prepoznatljiv je historijski spomenik Skoplja.



Fehim Husković, *Čuvar mira*, akril, 2011

Zaključak

Retrospektivni i istorijski karakter bošnjačke umjetnost, ovog puta na jugoslovenskom nivou, u okvirima Bosne i Hercegovine i Makedonije, dobila je u ovoj monografiji svoju vrijednost sa obzirom da ona nije dovoljno rasvijetljena i istraživana. Cilj ove Monografije je dati neke aspekte ovog opusa bošnjačkih slikara, koji se smatraju rodonačenicima modernog izraza u Bošnjaka, kako u periodu između dva svjetska rata, tako i u poslijeratnom periodu u vremenu jugoslovenske zajednice. Uz druge likovne pojave u ovom periodima, jer se Monografijom ocenjuju profili decenija, dominirali su razni vidovi apstraktne umetnosti, oni koji su se u toj deceniji na našem terenu javljali.

Svi autori imaju nacionalni predznak, ali također i regionalni karakter. Srećom, Monografija nije aranžirana regionalno nego pojavno, hronološki sa propisnom valorizacijom stilskih razvojnih osobina. Autor je pokušao da prenese strukturalnu shemu bošnjačkog slikarstva iz perioda preporoda i utemeljenja modernizma među Bosnjacima iza perioda osmanlijske kulture i umjetnosti. Ovi periodi obuhvataju nekoliko modernih osnovnih struja i pravaca sa njihovim podvrstama, elementima kontinuiteta i diskontinuiteta, i koji kao sređeni prikazi predstavljaju uzbudljivu panoramu jedne uzbudljive i izuzetne generacije.

Summary

Given that in the modern postmodern world it is imperative to revalue one's own cultural milieu and re-read historical phenomena, the primary task facing contemporary Bosniak intellectuals is to establish proper views and set priorities for cultural heritage research. And the propo priorities of the Bosniak national encirclement are the profiling of the cultural matrices on which every modern nation rests. This certainly includes the autonomous history of modern Bosniak art, which will be valorized on the principles of self-determination and elimination of malicious interpretations aimed at appropriating or assimilating authentic Bosniak cultural and artistic values.

In the context of the above, it is very important to investigate the crucial period between the two world wars, the time when Bosniaks were completely eliminated in political and social life and when there was a complete negation of national identity and uniqueness. In such constellations, many intellectuals and artists had to break through these barriers through their work and thus lay the foundations of contemporary Bosniak history. Although they often worked in completely foreign environments and outside their homeland, they celebrated their national cultural values through art forms, narrated and inherited Bosniak uniqueness and spirit, and introduced Bosniak culture to European modernism. This is, in fact, the period when, especially in the field of art and literature, Islamic and Ottoman cultural matrices are slowly being abandoned and the Bosniak intellectual corps is gradually being integrated into contemporary European trends. In fact, at this crucial moment, national consciousness is being born and the battle to preserve national identity and identity is beginning.

In shaping the national identity, the key determinant in the profiling of the cultural values of that identity is certainly the proper valorization of historical events and personalities in a broad framework of national aspirations and engagements. This is especially true of the detection of the real values of Bosniak art, because it is, in fact, the spiritual continuity of the Bosniak people. The intention of this small compendium to talk about the pioneers and beginnings of contemporary Bosniak painting and the main protagonists of this key epoch when the modern language of artistic practices in Bosniak art is being established is directly correlated. There are five of them and they are the first generation of the Bosniak avant-garde, after which many top artists who characterize the period after the Second World War later appeared. So, these are the following artists - pioneers of contemporary Bosniak art: Omer Mujadžić, Behaudin Selmanović, Ismet Mujezinović, Rizah Štetić, Hakija Kulenović, but also we should mention three another which have been living in the same period without active participation in artistic stage of pre-war modern art movements. Acctually we are talking about Muhamed Kulenović, Meho Sefić and Enver Krupić.

Litertura:

- Abbott, James A. and Rice, Elaine M. *Designing Camelot: The Kennedy White House Restoration*, Wiley, New York, 1997.
- Aida Abadžić Hodžić- predgovor za katalog Mujadžićeve izložbe: Omer Mujadžić — retrospektivna izložba, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2002
- Aida Abadžić-Hodžić, Behaudinove kompozicije „zlatnog reza“, Slovo Gorčina, Stolac, 2011
- Амброзић, Катарина На маргинама Октобарског салона, Књижевне новине, Београд, 16. 11. 1962.
- Anketa: Razgovor kulturnih radnika o idejnoj orijentaciji i praksi u kulturi, Oslobođenje, Sarajevo, 17. 2. 1963.
- Аноним Двије изложбе у Титограду: "Тројица", Побједа, Титоград, 11. 5. 1958. Аноним Уметник и друштво, Политика, Београд, 2. 2. 1963.
- Аноним Хрушчов у уметности одлучно против буржоаске идеологије, Борба, Београд, 11. 3. 1963.
- Argan, Đulio Karlo Kriza umetnosti kao "evropske nauke", Treći program 33, Beograd, 1977, 609–654.
- Argan, Giulio Carlo Studije o modernoj umetnosti, prir. J. Denegri, Nolit, Beograd, 1982. Argan, Giulio Carlo Tekstovi o modernoj umetnosti, prir. J. Denegri, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Арган, Ђулио Карло Полок и мит, Градац 56, Чачак, 1984, 7–9. Argan, Đulio Karlo i Bonito Oliva, Akile Moderna umetnost 1770–1970–2000, knj. 1, Clio, Beograd, 2004.
- Argan, Đulio Karlo i Bonito Oliva, Akile Moderna umetnost 1770–1970–2000, knj. 2, Clio, Beograd, 2005.
- Бајалски, Ристо О одговорности уметника пред народом – саветовање у ЦК КПСС са совјетским књижевницима, Борба, Београд, 10. 3. 1963.
- Балинт, Мајкел Нестанак предмета у модерној уметности, НИН, Београд, 10. 3. 1962.
- Begić Azra, Monografija Ismeta Mujezinovića, Sarajevo, 2010
- Beket, prir. P. Todorović, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Birger, Peter Teorija avangarde, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1998. Бихаљи Мерин, Ото Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Генерације и путеви сликарства, Политика, Београд, 4. 6. 1961.
- Бихаљи Мерин, Ото Размишљања поводом Тријенала југословенске уметности. Визија младих: апстрактно и конкретно, Политика, Београд, 11. 6. 1961.
- Вошковић, Душан М. Stanovišta u sporu. Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981.
- Бошњак, Срето Критика служи просеку, Београдска недеља, Београд, 23. 11. 1963. Броз Тито, Јосип Говори и чланци, књ. 17, Напријед, Загреб, 1965. II Броз Тито, Јосип Говори и чланци, књ. 18, Напријед, Загреб, 1966.
- Bulatović, Dragan Mogućnost zasnivanja semiologije likovnih umetnosti i problem tumačenja beogradskog enformel slikarstva, Časopis studenata istorije umetnosti 3+4 (a), Beograd, 1978, 5–8.
- Bulatović, Dragan Problem znaka u slikarstvu, Časopis studenata istorije umetnosti "3+4" (a), Beograd, 1978, 9–11.

Bulatović, Dragan Pogovor. Od kunsthistorika do interpreta, u: Studije, ogledi, kritike, knj. 4, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990, 243–245.

Burstow, Robert Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism. Unveiling a "Monument to Democracy", in: Art & Ideology. The Nineteenfifties in a Divided Europe, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 37–55.

Vasiljević, Maja Ideološka i poetička usmerenja filmske muzike, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 743–757.

Васильковић, Коста Три београдске изложбе, Студент, Београд, 15. 3. 1960.

Vasiljković, Kosta Problemi materije i vrednovanja, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961.

Vasiljković, Kosta Enformel, nadrealizam... etc., Mozaik 10-11, Beograd, oktobar – novembar 1962.

Васић, Павле Бранислав Протић. Сликарство прожето апстрактним обележјем, Политика, Београд, 5. 3. 1960.

Васић, Павле Мића Поповић, Политика, Београд, 18. 11. 1960. Васић, Павле Резултата има – новог нема, Политика, Београд, 2. 11. 1961. Васић, Павле Енформел, Политика, Београд, 12. 3. 1962.

Васић, Павле Преовлађују млађи уметници, Анкета: "Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?", Политика, Београд, 11. 11. 1962.

Wendy M. K. Shaw, Ottoman painting: Reflections of western art from the Ottoman empire to Turkish republic

Wood, Paul et al. Modernism in Dispute. Art since the Forties, Yale University Press, New Haven & London, 1994.

Гајер, Драган Лазар Возаревић: жито не расте на иловачи, Политика експрес, Београд, 9. 2. 1966. III

Gavrić, Zoran i Denegri, Ješa Branko Filipović – Filo. Izložba 1957–1987, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.

Gavrić, Zoran Slikarstvo Miće Popovića. Informel, u: Mića Popović, Mladinska knjiga i Književne novine, Ljubljana i Beograd, 1987, 41–55.

Gavrić, Zoran Filo Filipović, in: Padiglione Jugoslavo, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 1990.

Golubović, Vida i Subotić, Irina Zenit i avangarda '20-ih godina, Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983. Голубовић, Вида и Суботић, Ирина Зенит: 1921–1926, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета, Београд и Загреб, 2008.

Greenberg, Clement Modernist Painting, in: Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 308–314.

Greenberg, Clement Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.

Denegri, Ješa Bijenale u Veneciji, Umetnost 50, Beograd, 1976, 22–35. Denegri, Ješa Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja, Umetnost 65, Beograd, 1979, 27–42.

Denegri, Ješa Branko Protić (1931–1990), IKA Prometej, Novi Sad, 2000. Denegri, Ješa Rani Filo: okolnosti i kontroverze jednog umetničkog formiranja, u: Filo Filipović. Radovi na papiru 1954–1959, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

Denegri, Ješa i Gavrić, Zoran Filo Filipović: radovi na papiru 1954–1959, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000. Denegri, Ješa i Matić-Panić, Radmila Miodrag B. Protić, Clio, Beograd, 2002.

Denegri, Ješa Enformel i slikarstvo materije, u: Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000: granični fenomeni, fenomeni granica, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 52–53.

Денегри, Јеша Рани енформел Вере Божичковић-Поповић, Призор 3, Лозница, 2003, 104–109.
Denegri, Ješa Olga Jevrić, ТОРУ и Војноиздавачки завод, Београд, 2005. Denegri, Ješa Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji, Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2, Beograd, 2006, 21–31.

Denegri, Ješa "Socijalistički modernizam". Radikalni stavovi na jugoslovenskoj V umetničkoj sceni 1950–1970, Treći program 133-134, Beograd, 2007, 361–386.

Denegri, Ješa Branislav Protić. Radovi 1956–1966, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.

Денегри, Јеша Енформел из колекције Вујићић, Галерија '73, Београд, 2008. Denegri, Ješa Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti, Atoča i ТОРУ, Beograd, 2009.

Denegri, Ješa Mnogostruka lica modernizma, u: Trijumf savremene umetnosti, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171.

Денегри, Јеша Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2010.

Денегри, Јеша Дуго трајање сликарства Миодрага Б. Протића, у: Миодраг Б. Протић. Ars Longa, Галерија САНУ, Београд, 2011, 21–31.

Denegri, Ješa Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti, u: Filo, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 17–31.

Denegri, Ješa i dr. Filo, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011.

Denegri, Ješa Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 375–378.

Denegri, Ješa Socijalistički estetizam, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395–400.

Denegri, Ješa Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 549–555.

Denegri, Ješa Nova figuracija, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 587–599.

Despotović, Jovan i Denegri, Ješa Vera Božičković Popović: slike i crteži, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984. Despotović, Jovan Slikarstvo Vere Božičković-Popović, u: Vera Božičković Popović: slike i crteži, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1984.

Despotović, Jovan Kritika "Kritika kritike", Iskustva 2, Beograd, 1997, 243–265. Despotović, Jovan "Svečana slika" nekad i sad: sećanje na izložbu koje nije bilo, Centar za kulturnu dekontaminaciju i Paviljon "Veljković", Beograd, 13-16. 9. 1997. Деспотовић, Јован "Свечана слика" некад и сад, Књижевне новине, Београд, 1. 5. 1998.

Despotović, Jovan Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela, u: Živojin Turinski. Radovi 1958–1967, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.

Despotović, Jovan i Dobrić, Gordana Živojin Turinski. Radovi 1958–1967, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.

DeCuir Jr., Greg Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u SFRJ, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011. Dimić, Ljubodrag Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952, Rad, Beograd, 1988.

Ђорђевић, Драгослав Београдска ликовна панорама, Борба, Београд, 15. 3. 1962.

Живковић, Станислав Сликаство XX века, Матица српска, Нови Сад, 2005. Zoran Pavlović (1932–2006). Enformel Zorana Pavlovića, Galerija 212, Beograd, 2011. Zurovac, Mirko Umjetnost i egzistencija. Vrijednost i granice Sartrove estetike, Mladost, Beograd, 1978. Ilić, Dušan Pokušaj otuđenja sentimenta, Mozaik 11, Beograd, novembar 1961. if, Biennale mladih, Telegram, Zagreb, 29. 7. 1960. Karamehmedović, Muhamed Šematska predstava stvarnosti – apstraktna umetnost kod nas, Oslobođenje, Sarajevo, 17. 2. 1963.

Kolešnik, Ljiljana ed. Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004. Kolešnik, Ljiljana A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions: Yugoslav Society in the 1960's as a Framework for New Tendencies, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34, Zagreb, 2010, 211–224.

Kovač N., Slikarstvo-u-BiH-1945-1990

Leja, Michael The Challenges of Using Art for Diplomacy. U. S. Interests in Europe during the Cold War, in: Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 30–36.

Jevtić Borivoje, Jesenja izložba sarajevskih likovnih umjetnika, Politika, br. 10969, str.10, 1938

Legrand, Francine C. O znaku i otvorenom delu, u: Posle 1945. Umetnost našeg vremena, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 104–137. Leonardo da Vinči, Traktat o slikarstvu, Kultura, Beograd, 1953.

Luba, Ivona Oblici socrealizma i period "otopljavanja" u poljskom slikarstvu, u: Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010, 74–85.

Lucie-Smith, Edward Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma, Mladost, Zagreb, 1978. Lucie-Smith, Edward Movements in Art since 1945, Thames & Hudson Ltd., London, 2000. Miljenko Jergović., Omer Mujadžić, sam i ničiji, 2011.

Meliha Husedžinović, Behaudin Selmanović, Monografija, Sarajevo, 1994

Мереник, Лидија Лазар Трифуновић и историја српске модерне уметности, у: Л. Трифуновић, Српско сликарство 1900–1950, прир. Д. Давидов, СКЗ, Београд, 2014, IX–XXV. Merleau-Ponty, Maurice Fenomenologija percepcije, "Veselin Masleša" i Svjetlost, Sarajevo, 1978.

Pavlović, Zoran Beogradsko slikarstvo u Oktobarskom salonu, Danas, Beograd, 8. 11. 1961.

Pašić, Feliks Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve, Vepar Pres, Beograd, 1992. XI Пејаковић, Станка Од енформела до апстрактне фантастике. Бранко Филиповић – Фило, Побједа, Титоград, 27. 3. 1982. Рековић, Ратко Ни рат ни мир: панорама књижевних полемика 1945–1965, "Filip Višnjić", Beograd, 1986. Перишић, Мирослав Велики заокрет 1950. Југославија у трагању за сопственим путем: култура – ослонац, претходница и саставни део спољне политике, у: Pisati istoriju Jugoslavije: viđenje srpskog faktora, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2007, 237–282. Перишић, Мирослав Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008.

Petranović, Branko Istorija Jugoslavije 1918–1988, knj. 3, Nolit, Beograd, 1988.

Пикасо, Пабло Уметност је једини темељ моје егзистенције, НИИ, Београд, 20. 1. 1963. Piotrowski, Piotr Totalitarianism and Modernism: The "Thaw" and Informel Painting in Central Europe 1955–1965, Artium Quaestiones X, Poznań, 2000, 119–174.

Протић, Миодраг Б. Поводом изложбе француског сликарства. Париска школа, Политика, Београд, 24. 2. 1962.

Protić, Miodrag B. Estetičke i etičke alternative, Danas, Beograd, 25. 4. 1962.

Протић, Миодраг Б. Аутентичност и развој уметности, Политика, Београд, 14. 10. 1962.

Протић, Миодраг Б. Аутентичност је угрожена, Анкета: Путеви ликовне уметности, НИН, Београд, 14. 10. 1962.

Rosenberg, Harold Američki slikari akcije, Život umjetnosti 7-8, Zagreb, 1968, 133– 139.

Rosenberg, Harold Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.

Rus, Zdenko Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, Logos, Split, 1985.

Sabol, Željko Trenutak pitanja, Studentski list, Zagreb, 19. 2. 1963.

Sandler, Irving H. Apstraktni ekspresionizam, u: Posle 1945. Umetnost našeg vremena, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 50–72.

Sančez, Hulijan Dijaz Nastanak tragične priče, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4, Beograd, 2008, 155–162.

Sartre, Jean-Paul Egzistencijalizam je humanizam, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1964.

Sontag, Suzan Bolest kao politička metafora, Gordogan, 4, Zagreb, 1979, 83–98.

Tomić, Uroš The truth, the spectacle, the legend: The assassination of JFK as represented in media, film and literature through the process of cultural appropriation and transformation, in: The JFK Culture: Art, film, literature and media, ed. S. Ćupić, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 129–147.

Tošić, Dragutin Bibliografija, u: L. Trifunović, Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951– 1970, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1971. Тридесет година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2004.

Tripalo, Miko Sloboda umjetničkog stvaranja – na idejnim pozicijama socijalizma i humanizma, Vjesnik, Zagreb, 20. 2. 1963. Трифуновић, Лазар Модерне игре смрти, НИН, Београд, 5. 7. 1959.

Трифунувић, Лазар Модерни натурализам, НИН, Београд, 9. 10. 1960.

Трифунувић, Лазар Октобарски салон – у сенци традиционализма, НИН, Београд, 30. 10. 1960. XV

Трифунувић, Лазар Апстрактно сликарство и могућност његове оцене, НИН, Београд, 20. 11. 1960.

Трифунувић, Лазар Величина и агонија Децембарске групе, НИН, Београд, 8. 1. 1961.

Трифунувић, Лазар Поводом Првог тријенала ликовних уметности. Од револуционарне до грађанске уметности, НИН, 11. 6. 1961.

Trifunović, Lazar Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, enformel, u: III trijenale likovne umetnosti, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967, 87–90.

Finch, L. Boyd Legacies of Camelot: Stewart and Lee Udall. American culture and the arts, University of Oklahoma Press, Norman, 2008.

Frascina, Francis ed. Pollock and After. The Critical Debate, Harper & Row, London & New York, 1985.

Frascina, Francis The Politics of Representation, in: Modernism in Dispute. Art since Forties, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 77–169. XVII Frascina, Francis and Harris, Jonathan eds. Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, Phaidon, London, 1995.

Harris, Jonathan Modernism and Culture in the USA 1930–1960, in: Modernism in Dispute. Art since the Forties, Yale University Press, New Haven & London, 1994, 3– 76. Harrison, Charles Modernism in the

Transatlantic Dialogue, in: Pollock and After. The Critical Debate, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 225–251.

Harrison, Charles Abstract Expressionism, in: Concepts of Modern Art, ed. N. Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1988, 169–211.

Harrison, Charles The Power of Modernism, in: Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 21–29.

Haftmann, Werner Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela, u: Posle 1945. Umetnost našeg vremena, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 13–49.

Cockcroft, Eva Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in: Pollock and After. The Critical Debate, ed. F. Frascina, Harper & Row, London & New York, 1985, 125–133.

Cockcroft, Eva Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in: Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, eds. F. Frascina and J. Harris, Phaidon, London, 1995, 82–90.

Челебонковић, Алекса Први тријенале. Стална изложба савремене ликовне уметности, Политика, Београд, 28. 5. 1961.

Čupić, Simona The first political superstar: JFK as the new historical image of history (1960–1963), in: The JFK Culture: Art, film, literature and media, Faculty of Philosophy & American Corner, Belgrade, 2013, 7–44.

Šuvaković, Miško i dr. Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1996.

Šuvaković, Miško Theoretic Models of Modernist Ideology in the 1950's, in: Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe, Art History Association of Croatia, Zagreb, 2004, 13–20.

Šuvaković, Miško i dr. Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012.

Šuvaković, Miško Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma, u: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 353–374

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

7.05(497.7)"21"

БЕКОВИЌ, Џемил

Пионери на бошњачкото модерно сликарство во Босна и Херцеговина,
со осврт на Македонија / Џемил Бектовиќ. - Скопје :Меѓународен балкански универзитет и
Бошњачка културна заедница, 2021. - 120 стр. ; 21 см

Фусноти кон текстот-Summary- Библиографија

ISBN 978-608-4868-12-5

а) Сликарство – Босна и Херцеговина - Македонија

COBISS.MK-ID 111876874

