



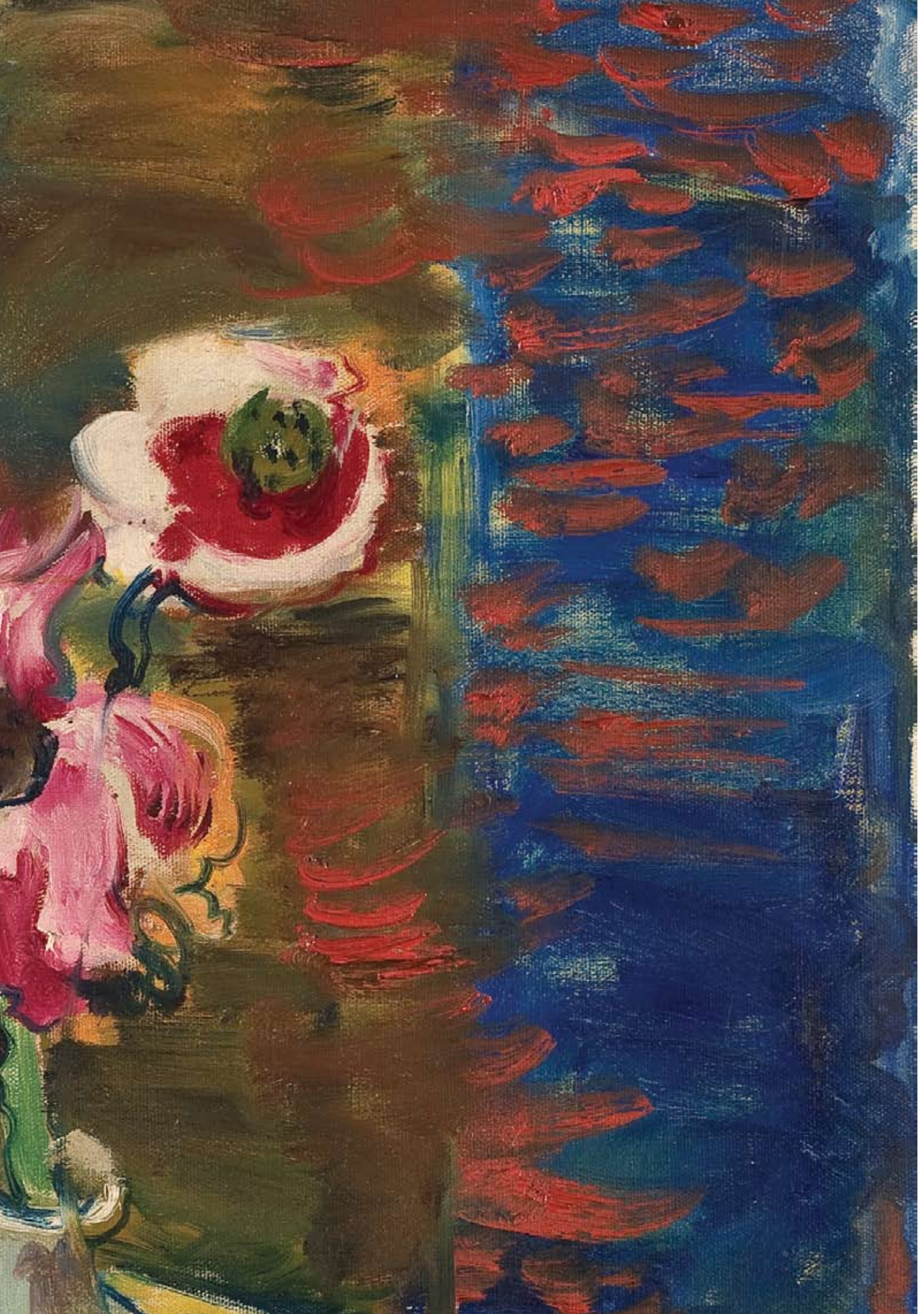
ЈОВАН БИЈЕЛИЋ

са сликарске идеје на идеју

Ремек-дела из Народног музеја у Београду

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

4. новембар
13. децембар 2010.



ЈОВАН БИЈЕЛИЋ

са сликарске идеје на идеју

Ремек-дела из Народног музеја у Београду



Народни музеј – Београд



Радио Телевизија Србије

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

4. новембар
13. децембар 2010.

Издавачи

Народни музеј – Београд
Радио Телевизија Србије

За издаваче

др Татјана Цвјетићанин
Александар Тијанић

Аутор изложбе и каталога

Љубица Миљковић

Фотографи

Вељко Илић (3, 4, 13, 18, 20)
Владимир Поповић (1, 2, 5-17, 19, 20)

Сликари-рестауратори

Сања Лазић
Ана Павловић
Кристина Хорјак

Ликовно-графичко решење и припрема

Зоран Ћорђевић

Штампа

Штампарија РТС

Тираж

1.000

Београд, 2010.**Председник Савета РТС за ликовно стваралаштво**

Никола Мирков

Продуцент

Никола Ћинђић

Секретар Савета

Александра Јелисавац

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Бијелић Ј.(083.824)
75(497.11)"19"(083.824)

БИЈЕЛИЋ, Јован, 1884-1964

Јован Бијелић : са сликарске идеје на идеју : ремек-дела из Народног музеја у Београду : Галерија РТС, Београд, 4. новембар - 13. децембар 2010. / [аутор изложбе и каталога Љубица Миљковић ; фотографије Вељко Илић, Владимир Поповић]. - Београд : Народни музеј ; Радио телевизија Србије, 2010 (Београд : Штампарија РТС). - 24 стр. : репродукције ; 30 cm

Текст штампан двостубачно. - Слика Ј. Бијелића. - Тираж 1.000. - Биографија: стр. 24.

ISBN 978-86-81733-95-0

1. Миљковић, Љубица [аутор изложбе]
[аутор] 2. Народни музеј (Београд)
а) Бијелић, Јован (1884-1964) - Сlike -
Изложбени каталози
COBISS.SR-ID 179028236



1

Жегар код Бихаћа (Босански предео), 1919.

У Збирци југословенског сликарства XX века чува се тридесет пет уља, два акварела и један гваш-туш Јована Бијелића. Министарство просвете уступило је, 1928, прве аквизиције (1920) свог тек основаног Уметничког одељења (*Жегар код Бихаћа, Из њарка у Бихаћу I, Из њарка у Бихаћу II*), затим још пет капиталних дела (*Љубавници у њределу; Мрџива њприрода са сламним шеширом и књигом; Мрџива њприрода са њајагајем; Приморски предео; Куће у њприсџанишџу*). И њих, као и остала прослеђена музејским институцијама Србије, изабрали су инспектори Уметничког одељења, међу њима и Вељко Петровић – будући академик и директор (1944-1962) Народног музеја, задужени да знањем и сензибилитетом одлуче шта треба предати у наслеђе новим поколењима.

Народни музеј је откупио тринаест Бијелићевих радова. На поклон их је добио десет. Уметности склона краљица Марија Карађорђевић даровањем изванредне слике (кат. бр. 16) показала је критеријуме, али и потврдила рано стечен углед аутора портрета петоро чланова династије Карађорђевић, од којих се већини, као и

њеном, замео траг. Оно што су за себе одабрали или од најближих наследили, завештали су Даринка Ћосић (кат. бр 5), Драгослав Влајић и Дара Милошевић-Радовановић (кат. бр. 3). Средства за набавку значајног рада дала је *Полиџика* (кат. бр. 20). Од дародаваца Јелене Рашић и *Ценџира за могу*, приспели су четири породична портрета и предео. У замену за рад непознатог аутора, од тадашњег Музеја устанка 1941. у Ужицу, добијена је *Мрџива њприрода са воћем и два крчага*. У инвентарској књизи недостају подаци о набавци седам слика. У поставци се, од 1936, поред *Сарајева*, налазио и *Порџреџ жене у црвеном*.

Аутори више различитих концепција сталне изложбе југословенског сликарства у Народном музеју, најчешће су истицали Бијелићева дела која припадају врховима и њиховог творца и наше уметности (*Љубавници у њределу, Мала Дубравка, Акџ, Мрџива њприрода са сламним шеширом и књигом, Мрџива њприрода са њајагајем, Сарајево, Порџреџ жене у црвеном, Приморски предео, У кафани*). Повремено су их замењивали сродним остварењима од великог значаја (*Парк у Бихаћу, Жегар код Бихаћа, Село Вареш,*



2
Љубавници у пределу (Композиција портрета), 1921.



3
Мртва природа са воћем у корпи, 1925.

Порџреџ Бранимира Ћосића, Авлија у Савамали, Убару, Зелени њејзак), такође незаобилазним за разумевање опуса овог изузетног уметника и свега што се код нас дешавало на ликовном пољу између два светска рата.

Бијелићеве радове бирали су најугледнији стручњаци за најрепрезентативније смотре југословенске уметности у свету. Једна од њих била је и *Уметност у Југославији од праисторије до данас* у Паризу (1971). На ретроспективама српске и југословенске уметности, које је Народни музеј приказао код нас и у Москви (1947, 1974, 1984), Лењинграду – претходно и сада Санкт Петербургу (1947, 1984), Варшави (1947), Прагу (1947), Братислави (1949), Будимпешти (1947/1948), Дрездену (1968/1969), Хелсинкију (1979), Софији (1983), Хагу (2003) и Букурешту (2009), значајно место имала су Бијелићева дела.

Ипак, најстарији и најугледнији међу нашим музејима под својим кровом није приређивао изложбе овог дојена, али јесте две у другим установама: прву поводом стогодишњице рођења и двадесетогодишњице смрти у Галерији *Душан Влајић* у Београду, другу двадесет две године касније у Музеју у Пријеполу. Његове слике је сагледао у односу на поједине магистралне правце и покрете, ученике и следбенике, мотиве или технике. Сви ови прегледи гостовали су широм Србије.

Народни музеј није успео да обележи сто двадесет петогодишњицу (2009) Бијелићевог рођења, али је у част овог јубилеја учествовао у емитовању марке са репродукцијом *Мртва природа са јајагајем*, у серији *Уметност*, као и коверте првог дана са репродукцијом *Аудио-џорџеџа*. Истим поводом, *Мртва природа са*



4

Вареш село у Босни (Село Вареш), 1925-1926.

Њагајем наша се и на разгледници која је неопходан сегмент максимум карте.

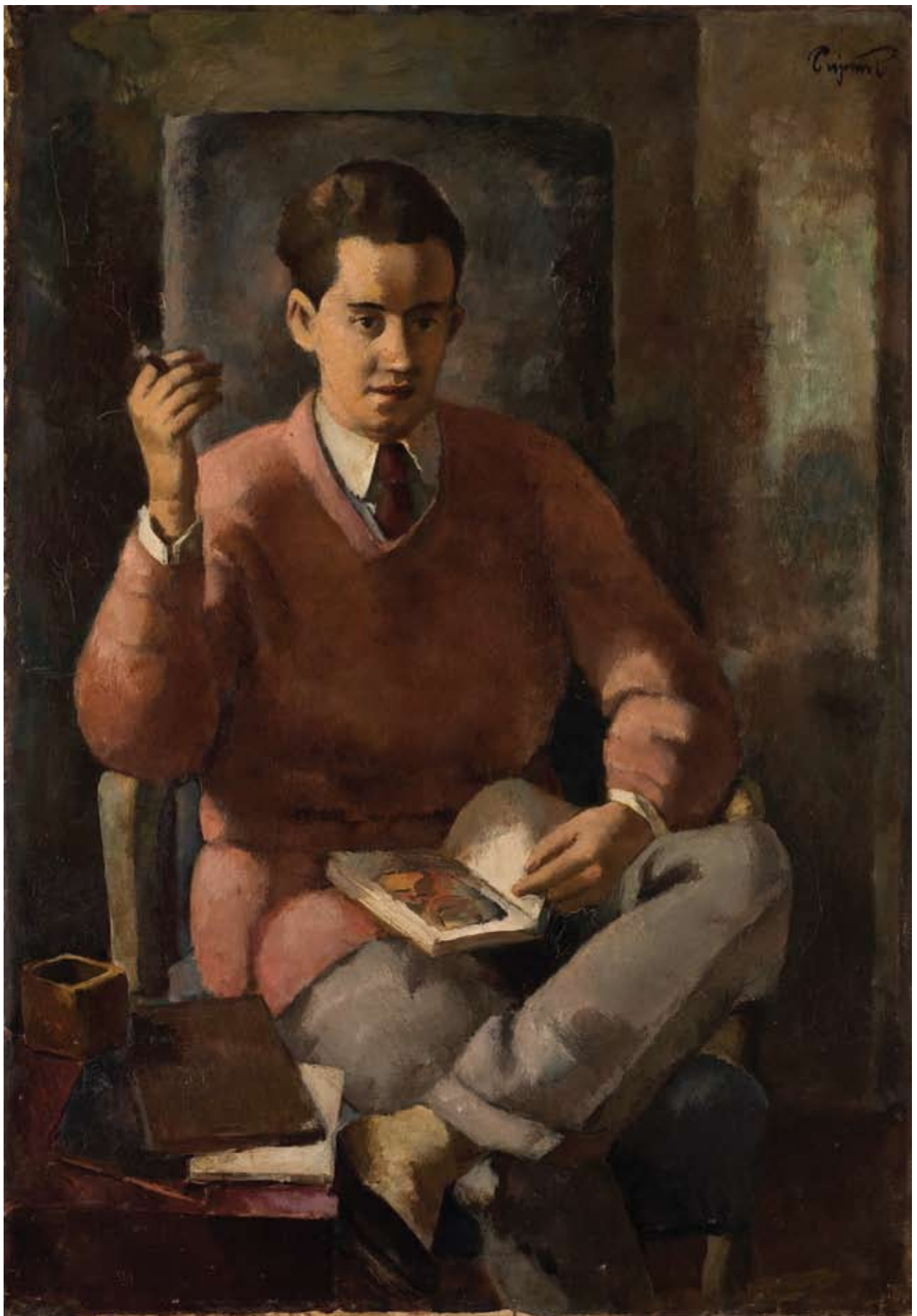
Угледни критичари, историчари и теоретичари уметности пратили су, коментарисали и проучавали Бијелићево стваралаштво. Они су се у предговорима, приказима изложби, есејима, прилозима и студијама сагласили да је Бијелић један од наших најугледнијих уметника.

Ђорђе Поповић је, у првој нешто исцрпнијој монографији, детаљно описао стваралачки поступак и исправно оценио узлете свог учитеља Бијелића. Миодраг Б. Протић је у уводу темељне студије закључио: *Јован Бијелић је резимирао једно доба прешавши концептуалан распон од импресионизма, сезанизма и крајкобрајне авантуре у духу Кандинског или Марка, преко посткубистичког, затим традиционално реалистичког периода, до своје експресионистичке, прво фигуративне, а затим, на крају,*

гошово ајстракћине фазе. Свим њим правцима стваралачке воље и осећајности дао је гошово најснажнији израз. Затим са годинама све више израсио у скоро централну фигуру наше модерне уметности.

У другој, знатно обимнијој монографији, једино са аналитичким приступом животу и делу, пописом радова и библиографијом, Смаил Тихић је Бијелићево стваралаштво разматрао кроз поглавља чији називи упућују у развој и поетска опредељења: *Период припрема и учења: Сарајево (1903/04-1908/09); Уметничко деловање на академији: Краков (1908/09-1913/14), Париз (новембар 1913 – јуни 1914), Праг (април-август 1915); Тражења и налажења. Бијелићев експресионистички немир: Бихаћ, (1915-1919); Сликарство пређе деценије (1920-1930): Крајак оглед у области ајстракћиног поимања слике, Дисциплина духа и синтетска, геометријска конструкција об-*

6



5
Портрет Бранимира Ћосића, 1927.



6
Авлија у Савамали (Дворишће у Ловћенској улици), 1928.

лика, Крајка епизода историјског сликарства, Развој према класичној традицији као фази џонског сликарства; Сликарство четврте деценије (1930-1940): Поход у Далмацију и осунчана палета југа, Крајка „фовистичка“ епизода и експерименти, Унутрашња најешост и узнемиреност, Романџични експресионизам и босански џејзажи; Стагнација и џонављање (1940-1952); Сликарство акције. Еруџивни колоризам (1952-1957); Последњи акорди. Лирска аџтракција (1960-1964); Сценографска гелажност.

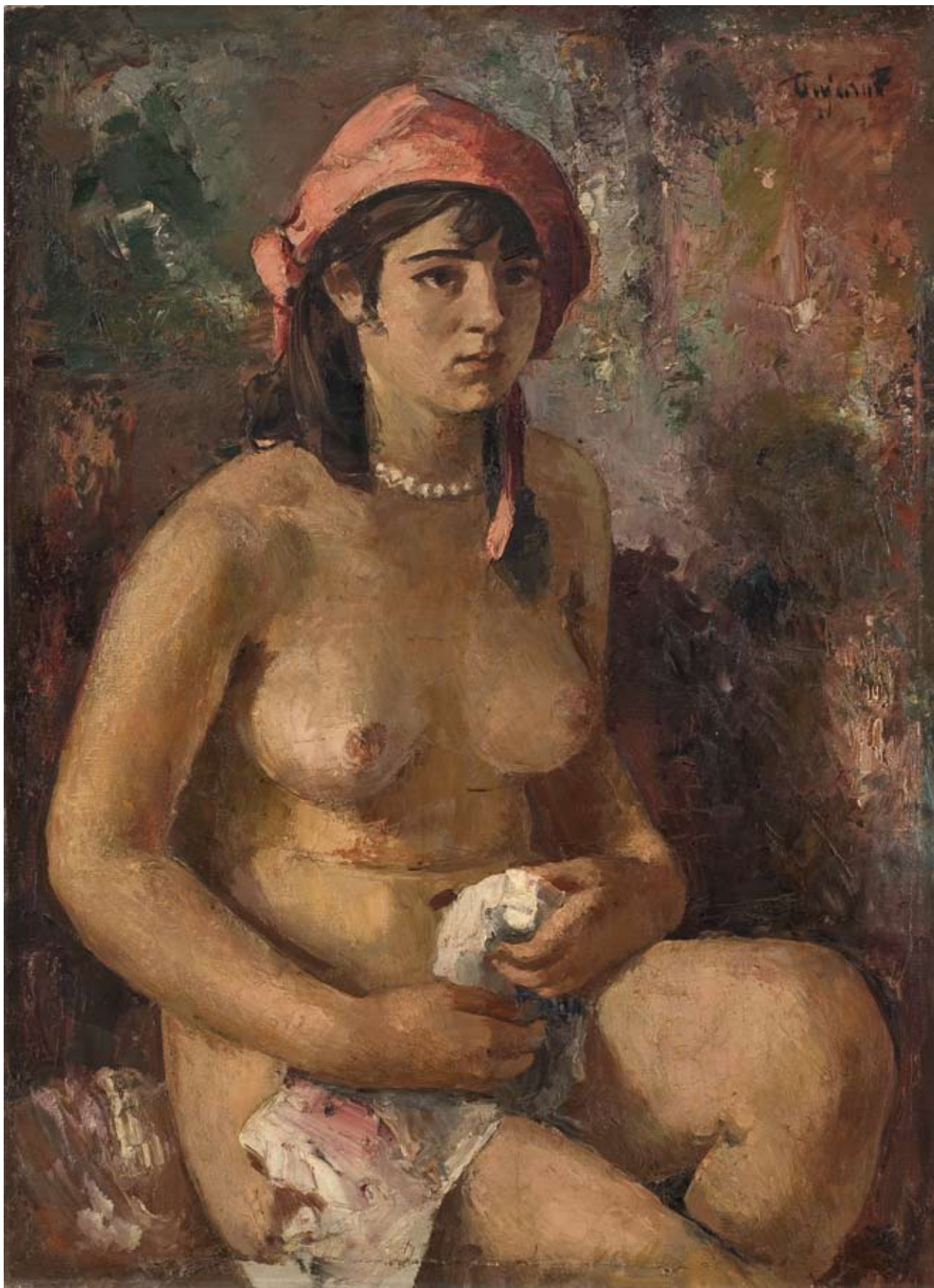
Народни музеј покрива сва битна Бијелићева стваралачка раздобља, осим прва два и последња три, када је реч о сликарству, односно четири ако уземемо у обзир и сценографска решења за позоришне представе, опере и балете, у распону од 1920. до 1938, која спадају у домен

изучавања матичних музеја за ову област. Ипак, да би пружио потпунији утисак о монументалној целини коју, по монографском попису, чини деветсто осамдесет једно уље, сто пет акварела и педесет два пастела, требало би да набави још неколико дела. За упознавање почетака, био би користан неки рани рад. За регистровање краткотрајних покушаја који проистичу из преиспитивања апстракције (1920. и 1921), недостаје неки од малобројних пејзажа. За крешендо опуса, из доба посустајања при крају живота, много би значили предели са облацима или олујним небом, такође и апстрактне композиције и импровизације подстакнуте одласком у космос или кретањем материје.

Први градски мотиви, портрети и иконе, које је Бијелић урадио као гимназијалац и ђак За-



7
Мала Дубравка, 1928.



8
Женски акѝ, 1929.



9

Мршва природа са слатним шеширом и књигом, 1930.

натлијске школе, били су најавом склоности ка уметности. После двогодишњег учења код чешког сликара Јана Карела Јаневског у Сарајеву, захваљујући стипендији *Просвјете*, обрео се на Академији у Кракову. Ту је прихватио оцену свог проф. Теодора Аксентовича да много тога не зна. Уз поуке овог педагога, марљиво је вежбао и стекао цртачку сигурност. На четвртој години студија, у класи Леона Вичулковског, овладао је вештином сликања, а на петој, код Јузефа Панкијевича, заинтересовао се за француско сликарство, за *колорит Бонара и чврсте Сезанове форме*. Сигурно је то условило да зимски распуст (1912/1913) и лето по завршетку студија (1914) проведе у Паризу. Похађао је часове на Академији Гранд Шомијер, обилазио музеје и галерије. Неколико париских мотива показује његову интимистичко-лирску природу, а поједини предели да су му Сезанова достигнућа постала подстицајнија од Ходлерових. Схвативши да учење под будним оком Влаха Буковца, на Ака-

демији у Прагу, не води жељеним циљевима, напустио је усавршавање, запослио се као наставник цртања у бихаћкој гимназији и наставио да самостално открива уметност у себи и себе у уметности. И поред разних обавеза, сликарство је остало његово основно опредељење.

По завршетку студија, Бијелић је најчешће обрађивао мотиве из Бихаћа и околине, који га одмах одређују као одличног пејзажисту. Четири варијанте *Из њарка у Бихаћу* (1918), од којих је последња у Модерној галерији у Загребу, а прве три у Народном музеју, доказују да је поштовао и преиспитивао Сезанов начин модулације форме, запостављања перспективе и извесне геометризације. Прва се одликује топлијим хармонијама и лирским осећањем, друга ритмом хладних нијанси и драматичнијом атмосфером која најављује пут ка експресионизму. На то указује и развијен предео (*Жегар код Бихаћа*, 1919), изведен закошеним потезима, са доминацијом зелене и сезановски плавим брдом у



10
Milla Buroga sa ĩaĩagaĩem, 1932.



11

Сарајево, 1932.

позадини, кроз који донекле провејава и дух симболизма.

По пресељењу у Београд крајем 1919, Бијелић се запослио као сценограф у Народном позоришту. Све више је сликао, приредио прву самосталну изложбу у Загребу, излагао са члановима *Групе уметника* и од тада учествовао на престижним смотрема код нас и у иностранству. Током студијског боравка у Берлину и Драздену, преиспитивао је резултате Василија Кандинског и Франца Марка, пре свега код неколико апстрактних пејзажа, који упориште имају у виђеном, а исходиште у сржи ликовности. По разлагању облика био је близак кубизму, по њиховом диманизирању футуризму. Ипак, није продужио истим смером. Вратио се фигурацији, али са искуством апстрактног промишљања.

Током треће деценије, Бијелић је стварао у духу општеприхваћеног новог реализма, а

своја тадашња дела назива *кубизмом сивореним у нашем квајроченју*, неспорно сасвим особено схваћеним и тумаченим, јер правог код нас скоро да и није било. Код већине његових актова, композиција са фигурама, предела и мртвих природа, типични су прецизна конструкција, свођење облика на геометризоване суштине, прво сонорнија, потом пригушенија колористичка сазвучја. Тражећи и метафизичку димензију призора са статичним телима жене и мушкарца у првом плану и динамичним пределом у позадини, извео је значајно дело (*Љубавници у ђрегелу, 1921*), које се најчешће наводи као пример експресионизма форме.

Тромесечни боравак у Паризу и Италији, 1925, сусрет са делима савременика и њихових узорних претходника, допринео је новом усмерењу. Бијелић је моделовао скулпторално, неокласицистички чврсто (*Мртва природа са воћем у*



12

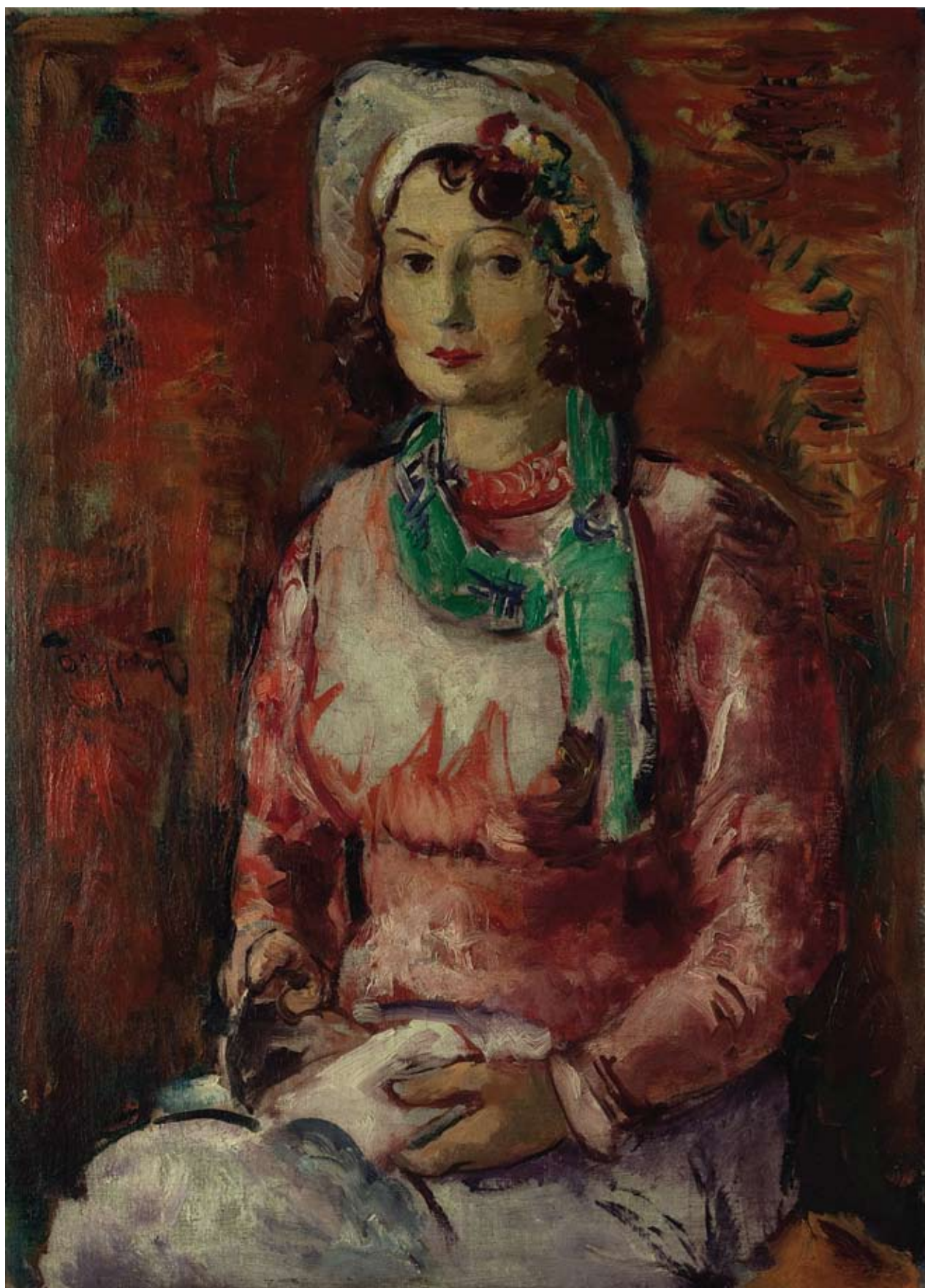
Мртва природа са црвеном скулптуром, 1932.

корџи, 1925) или нешто мекше, ограниченом палетом и нешто разуђенијим површинама (*Вареш село у Босни, 1925-1926*). Зналачки је сугерисао измаглицу Босне, тако да се Милош Црњански сетио Короа и приметио да се Бијелић ослободио од извесне конструираности и заронио сирмоглав у боје, џонове, у право сликарство без великих црних мрља кубизма, у уметности која значи пре свега ведрину и свећлост. М. Б. Протићу није измакло да је у поступку дошло до џомирења интелектуалне намере са чулним џласичним осиварењем, воље и лиризма.

Код портрета, актова и фигура, Бијелић је показао познавање анатомије и умешност при скраћењима. Склон експериментисању, са геометризовања је прешао на поетизовање форме. Рафинираним тоновима, извесним убла-

жавањем оштрих ивица, уз помоћ неизбежних књига, елегантног покрета руке и опуштеног става, успешно је одредио свог пријатеља, младог писца, публицисте и љубитеља сликарства (*Портрети Бранимира Ћосића, 1927*). Овај портрет је, по Павлу Васићу, један од оних који су џуни живоџа, блистави и снажни, џоџуно различити од онога џио се џада сликало у Београду џод уџицајем кубизма, а М. Б. Протић га ставља у ред најзрелијих.

Бијелић је на самосталној изложби у Београду (1929) приказао пределе из Босне и мотиве старог Београда. Тада је новинарима *Полиџике и Правде* изнео уверење: „Наше вредности ми морамо искоџати исџод џалога који се вековима гомилао на нашем џилу. Не смемо мајмунисати и џоводиџи се слеџо за иностранством (...)



13
Порџреџ жене у црвеном (Порџреџ), 1932.



14

Куће у Њирсџанишћу, 1932.

ујџно је учији од Евроје, али на своме џлу и џод својим џоднебљем себе изграђиваји“. Он је по свему био европски уметник, али се трудио да остане повезан са завичајем и да досегне аутентичан израз. Серију београдских мотива с краја треће деценије достојно заступа слика из Народног музеја (*Авлија у Савамали*, 1928), саткана од игре светлости и сенке, од градација смеђе и понеког акцента црвене, плаве, окера и зелене, са небом које прати обојеност целине и појачава атмосферу. Из ње се слуги будући слободнији третман и превласт емоција.

Као неуморни истраживач, Бијелић се вратио класичним принципима. Инсистирао је на анатомској тачности и беспрекорном цртежу. Препустио се изазовима хроматике. Расветлио је палету, примењивао валерске градације, танане акорде и пасаже, пластично моделовао и, без

улепшавања и патетике, до монументалности узнео фигуру своје ћерке (*Мала Дубравка*, 1928). Тихић је овај експонат Прве јесење изложбе – касније и значајних селекција српске и југословенске уметности, означио као *сенџименџални реализам*, мада би пре одговарала одредница поетизовани, никако разнежени или патетични. М. Б. Протић га, са разлогом, сврстава у видове традиционализма актуелног крајем треће деценије, када је и Бијелић осетио *носџалгију за сџожером, аџсолуџним, џтрадицијом, (...) најравно је, као и осџали, заокреџ ка музејски имџресивном реализму, озареном личном осећајношћу и енергијом*.

Више у духу француских и италијанских великана минулих епоха, али у сагласју са новим и поетским реализмом, Бијелић је маестрално моделовао тонски истанчану, пиктурално засиће-



15

Приморски предео, 1932.

ну фигуру наге девојке, инсистирајући не само на путености облика него и на индивидуализацији лика (*Женски акт*, 1929). Она је, по Лазару Трифуновићу, *једна од оних слика које с њојом славе чистију и њлеменишту живојну поезију*. Исти историчар уметности објашњава да се, у доба шестојануарском диктатуром ограничених и ускраћених права човека, стваралаштво одвијало у два савим различита њока: *један се ојределио за снажно осећање, сјраси, чистију боју и колористичке визије, други за њоејску слику светиа, дисциплиновану осећајности, сјишан обојени звук*. Средином деценије јавиле су се и социјалне тенденције и надреални садржаји. Бијелић се све више предавао интуитивном, случајном и неочекиваном, које је строго контролисао и супериорно водио. Он се није бавио стањима душе нити је износио критички став о људима и

друштву, као у свом *експресионистичком немину* (1919), али је сте испољио енергију и заузео место на челу колористичког експресионизма код нас.

Помиње се да је у лето 1930, током боравка на приморју, Бијелић нагло променио средства пластичног изражавања. Ипак, он је само логично пратио след сопственог пиктуралног исказа и захтеве времена. О томе сведоче и мртве природе сонорније скале, богате линеарне структуре и разиграних потеза, које Ђорђе Поповић хвали, заједно са оном кардиналном из Народног музеја (*Мртва њприрода са сламним шеширом и књигом*, 1930). За њу се, на основу Тихићеве датације, сматрало да је настала 1930-1931, а не 1930, што једино одговара истини, јер није могла да настане после откупљивања и уступања. До забуне је дошло када су, накнадним уписивањем



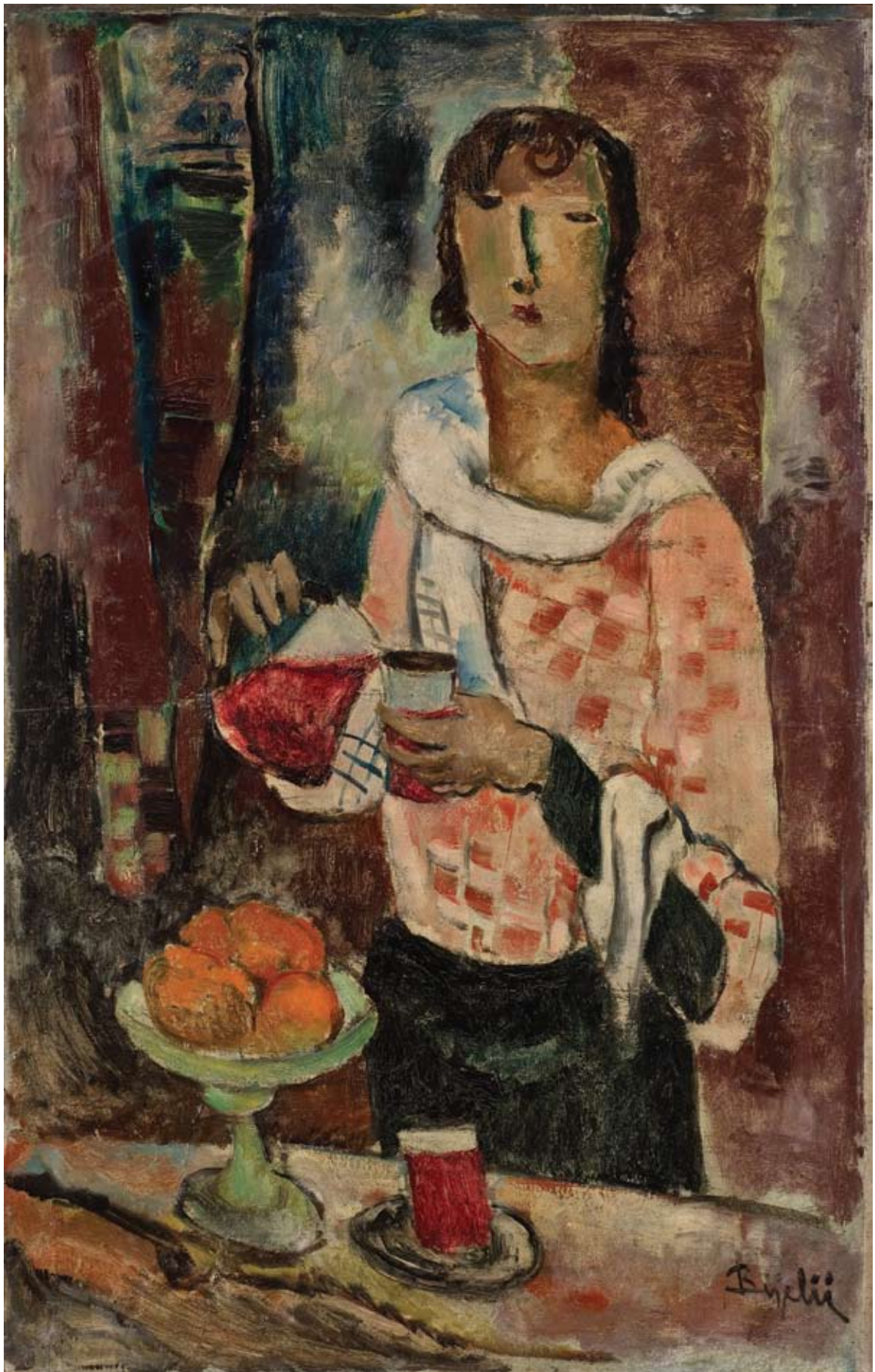
16
Преgeo, 1932.

у инвентар, подаци за њу замењени онима што се односе на *Мршву* и природу са *Иајагајем*, која по елементима стила крунише фовистичке слике из 1932. године.

Од почетка четврте деценије, Бијелић је храбрије приступао делу и објаснио: *"Данас сам ја савладао низ зајрека чистио занатских, аутоматизовао своје, по себи само основно и разумљиво знање, и данас могу сигурно да следујем уметничком инстинкту и емоцији. Одашле код мене рад без даха, рад за један дах, рад по једној инспирацији, рад неирекидан и континууран, рад без паузе и корекција. Тај рад смајрам за савршенство, и кад га стигнем и достигнем, а ја га све више стижем и изражавам, онда ћу моћи да кажем како сам дефинишван Јован*

Бијелић. У сликарству постоји граница која је истовремено и граница емоције. Границе свессти су неопходне. Пре би се могло рећи да је мерило безграничности пошвессти. Ствараши као у сну, нагло, снажно, без задржавања, крејко, насилно, импулсивно, по је стварање које вреди..."

Милан Кашанин није одобрио моћну оркестрацију: *Сликарство Г. Бијелићево је сушта противност свему што се зове 'шрајно', 'љујко', 'укусно'. (...) Код њега се, врло често, може говорити о узлету, о природности и силини, много ређе о дубини, о префињености гошово никад. Г. Бијелић је елементаран и неограничен. Ипак, Растко Петровић је брзо и тачно констатовао: Једну је особину своју ипак преносио Бијелић са сликарске идеје на идеју, са формуле на формулу.*



17
Укафани I (Жена са бокалом), 1933.

То је његово инстинктивно, скоро људно и халуцинантно изражење да их осивари ако је могућно једино колористичком.

Пламтећим пигментима дивљег вриска, арабеском разгибаног цртежа, слободним гестом, снажно и усхићено, Бијелић је створио своја најзрелија дела која га одређују као челника *нашег фовизма*. Многи су се сагласили са оваквом типолошком одредницом Растка Петровића, уз навођење разлика са овим француским правцем промовисаним у Паризу (1905) и распрострањеним свуда у Европи. Између осталих неподударности, указује се да је наш уметник боје мешао на палети, увек додајући црну или белу, односно да се није задовољавао њиховим изворним звуком. Тражио је хармоније примерене својој осећајности, уједно интерпретирао и продужавао идеје фовиста. Утицај Мориса Вламенка, који се помиње, аутор је негирао уз сагласност да са овом француским сликарем има *можда извјесне њодударности у снази израза и јачини њемџераменџа*. Нема сумње да је и Бијелић уживао у брзом стваралачком поступку, распеваној палети и непосредном цртежу. Полазећи од природе, срчано и жустро, мотив је преточио у космос дела и досегао врхове наше уметности тог периода (*Мрџва љрирода са љаџаџем*, 1932; *Мрџва љрирода са црвеном скуљџџу*, 1932). Обе слике су представљане у оквиру антологијских прегледа српске и југословенске уметности.

Бијелић је истовремено насликао и своје најбоље пределе. Био је, како наглашава Трифуновић, *сликар сџрасџи, бурних и усџјаних емоџија, снажне и жесџоке боје (...) бруџалној сџварности љрирода он је суџроџсџавио бруџалну снагу свог умеџничког израра, којом је њене форме љреџворио у колористџичке симболе, у знак најџеџог, узбудљивог и џоџлог људског осећања*. Користио је живљу и стишанију колористичку оркестраџију, изражајност графизма и плоха. Надахнуто и вешто, преводио је чињенице из природе у ритам линија или тананих слојева пасте, у поезију хроматике, лепоту материје, раскошну пиктуралност и атмосферу. С друге стране, говорио је да често слика *џеџаже џо чистџој визији, без љредсџаве о маџеријалном џеџажу*. Занемаривао је небитно и продирао у језгро ликовности код својих врхунских остварења

(*Сарајево*, 1932; *Приморски љредео*, 1932; *Предео*, 1932; *Куће у љрисџанишџу*, 1933) која су заступала магистралне покрете и правце на изложбама и истичу се у историјама српске и југословенске уметности.

Све слике из ових најполетнијих и највишим резултатима испуњених година врло су драгоцене, а Трифуновић је поједине (*Жена у црвеном*, *Мрџва љрирода са љаџаџем*, *Сарајево*) истакао као најзначајније. Оне, по њему, *љредсџављају кулминаџију љрве фазе, јер су у њима љроблеми сазрели и најчистџије решени*. Њима бисмо додали и *Приморски љредео*, који овај стручњак није поменуо, али јесте, репродуковањем на омоту своје књиге *Срџско сликарсџво 1900-1950*, потенцирао као знамење модерне чија је родоначелница у Србији Надежда Петровић. Бијелић је, парафразирамо уверење Василија Кандинског на којем инсистира М. Б. Протић, изразио *оно шџо је својсџвено његовој личностџи, (...) његовој еџохи и (...) самој умеџностџи*.

Када се препуштао пластичним садржајима, нерватури цртежа и односу маса, Бијелић је постигао највише. Није било важно који мотив обрађује. Подједнако као мртве природе и предели, његови портрети и фигуре у ентерије ру одају расног сликара. Редукујући форму на бојене мрље, на титраје фактуре и говор геста, на поједностављене детаље који воде ка унутарњим стањима, он је врло сугестивно дефинисао личности и понудио сопствени доживљај (*Порџреџ жене у црвеном*, 1932; *У бару*, 1933).

Растко Петровића је у осврту на Пету пролећну изложбу (1933) луцидно приметио: *Бијелић је данас још уздржанији у свом колористџичком доживљавању. Он сад више не доживљава џолико сликарска обојења колико сликарске конџрасџе. То су џамни и свеџли љланови који изграђују архџџекџионику слике. И Бијелић, који џо раније никада није био, у љравом модерном смислу, џосџаје љаџеџичан*. Изложио је једну женску фигуру *изврсно изломљену и комџоновану: један чистџи кубизам, ефекџан и грчевитџ, близак Браку. Тако Бијелићеве слике све више иду све веђој драмској акценџацији и све модернијој узбудљивостџи*.

Нема сумње да је у каталогу поменуте смотре, под називом *У кафани*, без накнадно погрешно додатог броја два, пописана по фотографији позната композиџија са женом која седи за столом.



18
У бару (Жена у црвеној хаљини), 1933.



19
Аушториреи, 1933-1935.

Већ на изложби *Облика* појављују се две истоимене композиције које Тодор Манојловић наводи међу најефикасније по колоризму што је *јун динамике и емоције и одише неком жарком, сугесивном чулношћу*. Од њих је ова из Народног музеја уз назив добила број један (*У кафани I*, 1933), а у инвентару и каснијој литератури води се као *Девојка са бокалом*, *Пориреи девојке с бокалом* и *Жена с вазом*. Изгубљена заиста преузима нешто од Бракових кубуса. Друга стилизацијом више подсећа на експресијом обогаћене мирне Модилјанијеве портрете, на шта је први скренуо пажњу Петар Тијешић. Тихић са разлогом примећује да је код ње аутор *снажно зацртао своја изражења експресионистичког садржаја слике*. М. Б. Протић омашком наводи да је настала 1935, али тачно увиђа да се стилски везује за слике из 1933, нарочито за ремек-дело *Дечја колица* из Музеја савремене уметности у Београду.

Бијелић је урадио пет аутопортрета који се налазе у Уметничкој галерији у Сарајеву (*Аушториреи*, 1913-1914), Галерији савремене уметности у Загребу (*Аушториреи*, 1919), Галерији

ликовних уметности у Осијеку (*У ашељеу*, 1931), у Народног музеју (*Аушториреи*, 1933-1935) и колекцији Живојина Поп Ценића у Народног музеју у Ласковцу (*Аушториреи*, 1950). Тихић је овај из Збирке југословенског сликарства XX века, уз ограђивање, датирао у 1930. годину. Међутим, одлике стила и животно доба наводе на закључак да је сигурно настао нешто касније, 1933-1935, после широко сликаних предела код којих полако вођство преузима смеђа. Бијелић се сконцентрисао само на сопствени лик, који није дефинисао празним платном у позадини или симболом сликарства – четкицом и палетом у рукама, као код аутопортрета из садашњег Музеја савремене уметности у Загребу и осигејке Галерије, него општепознатим знамењем бојемије – уздигнутом чашом вина, којом без устезања и лажног стида открива дионизијске склоности. Симона Чупић га помиње у групи представа *себе-изван-сликара*, али код Бијелића није могуће да се сагледа човек без уметности нити уметност без човека. Личност је садржана у сликару једнако као сликар у личности, без обзира на спољна обележја.

Радојица – Ноје Живановић навео је Бијелићеве речи: (...) *осећам сам боје свога краја. Боје њоља, неба, и облаке како се вешају о њланине, губе и несћају (...)* *кад је све њосћајало њлаво, виолејно, жућко (...)* *Грмеч, Осјечина, Клековача и њоља Босанског Пејровца, осећам их њу, сасвим близу мене*. Бијелићев лајтмотив јесу пејзажи: *Те слике из моје младосћи, ња сећања на Босну, њо су били њресудни ућицаји. Најдубљи које сам доживео. Њима захваљујући нашао сам себе*. Они у свему прате и дух времена и самосвојност својствену свакој фази кроз коју је пролазио. Чини се да је муклом гамом, молским хармонијам, каткад угашенијом светлошћу и композиционом структуром без већих одступања, крајем друге половине четврте деценије изразио егзистенцијални немир и наслутио надолазеће зло Другог светског рата. Иако утемељен у реалности, Бијелић је и даље, овлаш назначеним облицима, поједностављеним цртежом, уздржаном колоритом – који поседује понешто од Вламенковог постфовизма, динамичним наносима пасте и другим искључиво ликовним средствима, сугерисао поднебље и расположење (*Зелени њејаж*, око 1937).



20

Зелени пејзаж (Предео из Босне), око 1937.

Од средине тридесетих, Бијелић је често сликао слично постављене мртве природе, најчешће са воћем или рибама, да би само код понеких стигао до жељених висина. Суочио се са проблемима изазвани алкохолом, болестима и слабљењем вида, такође и са несрећама, посебно од 22. фебруара 1944, када су му фашисти ћерку Дубравку одвели у собу смрти логора на Бањици и стрељали 7. септембра, непосредно пред ослобођење Београда.

У време соцреализма, Бијелић није пристао на диктат партијских идеолога, али је обрадио бомбардовање Босанског Петровца и Трста. После 1950, све више је сликао пределе са тежитом на олујном небу. *Пошези су му силовиии, узвишлани. Боја честіо цури. Пре свих младих сџари Бијелић наслуіио је доба акције у сликарсџиву. А џиме и значај једног џренуџка као ревификације и синџезе свих џреџходних.* Овом објашњењу М. Б. Протић је додао и чињеницу да неки од пејзажа џредосећају другу есџеџику која – за разлику од есџеџике шџо џраје од ренесансе – хоће човека да укључи у космос умесџо да космос сведе на његове размере.

Бијелић је антиципирао, предводио и пратио матичне токове сликарства у некадашњој Југославији. Развијао се од прихватања искустава симболизма, Пола Сезана и апстракције, преко експресионизма форме, новог реализма и традиционализма, до колористичког и особеног експресионизма који слути нова исходишта. За собом је оставио више ремек-дела и антологијских остварења. И поред мањих недостатака, Народни музеј чува најцеловитију збирку слика овог радозналост уметника-истраживача, која је и пример непогрешивог избора приликом откупљивања и прихватања поклона. Она врло добро упућује у развој стила, прекупације и стваралачка раздобља једног од најуглендијих корифеја нашег сликарства између два светска рата. Вредна је што обухвата више ремек-дела и капиталних остварења, која су незаобилазна код сваког представљања врхова српске уметности XX века.

Љубица Миљковић



БИОГРАФИЈА

Јован Бијелић

(Ревеник код Босанског Петровца, 30. VI 1884 – Београд, 12. III 1964)

Учио је сликарство код Јана Карела Јаневског у Сарајеву (1906-1908), затим студирао (1908-1913) на Академији у Кракову (класе Теодора Аксентовича, Леона Вичулковског и Јузефа Панкијевича). Похађао је часове на Академији *Гранд Шомијер* у Паризу (зима 1912/1913. и лето 1914). Као држављанин Аустро-Угарске монархије, избегао је мобилизацију одласком на усавршавање код Влаха Буковца на Академији у Прагу (1915).

Био је наставник цртања у Бихаћу (1915-1919), потом сценограф у Народном позоришту у Београду. Водио је сликарску школу у свом атељеу, кроз коју су прошли Даница Антић, Павле Васић, Душан Влајић, Никола Граовац, Миомир Денић, Пеђа Милосављевић, Ђорђе Поповић, Јурица Рибар, Алекса Челебоновић и други.

По попису у монографији, за собом је оставио деветсто осамдесет једну слику (уље, темпера), сто три акварела, педесет два пастела, шесто седамдесет шест цртежа (оловка, угљен, туш), деветнаест илустрација за књиге и деведесет четири позоришне инсценације. Показало се да је његова заоставштина обимнија и да цифре треба увећати. Са Вељком Станојевићем, уз мању помоћ Драгомира Глишића, Милоша Голубовића и Драгољуба Павловића, извео је тридесет историјских композиција и портрета чланова династије Карађорђевић у Дому краљевске гарде (1926). Помало се бавио књижевношћу и преводилаштвом.

Студијски је боравио Берлину, Дрездену и Прагу (мај – август 1920), касније у Италији и Француској. Један је од оснивача и припадник уметничких група (*Група уметника, Облик, Слободни и Независни*). Учествовао је на значајним заједничким изложбама југословенских уметника од 1912. и излагао самостално од 1919, код нас и у иностранству.

Добио је више значајних награда и признања, између осталих Награду Геце Кона (1936), почасну диплому на Светској изложби у Паризу (1937), Орден заслуга за народ I реда (1956), Октобарску награду Београда (1957), Награду Бихаћа (1959) и Седмојулску награду Србије за животно дело (1960). За члана Српске академије наука и уметности изабран је 1963. године.

Његова дела чувају и излажу Народни музеј, Музеј савремене уметности у Београду, Спомен-збирка Павла Бељанског у Новом Саду и остале музејско-галеријске установе Србије, а налазе се и у приватним колекцијама.

Основна литература:

Ђ. Поповић, *Јован Бијелић*, Просвета, Београд, 1957; М. В. Protić, *Bijelić retrospektivna izložba slika 1912-1964*, Музеј савремене уметности, Београд, 1968; М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Књига прва, Нолит, Београд, 1970; S. Tihic, *Jovan Bijelić život i djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1972; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973; S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884-1964.*, Zavod za izradu novčanica i kovanog novca – Topčider i Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Београд, 2000.

Попис изложених слика

- 1
Жегар код Бихаћа
(Босански предео), 1919.
уље на платну, 66,5 cm x 109,8 cm
д. дес.: Бијелић 919
инв. 303
- 2
Љубавници у пределу
(Композиција Њорџрејџа), 1921.
уље на платну, 160,5 cm x 110,5 cm
д. л.: Бијелић 921
инв. 472
- 3
Мртва природа са воћем у корџи, 1925.
уље на платну, 69 cm x 56 cm
г. дес.: Бијелић
инв. 1999
- 4
Вареш село у Босни
(Село Вареш), 1925-1926.
уље на платну, 79,5 cm x 99,8 cm
д. дес.: *Vijelitch*
на пол.: Јован Бијелић
Вареш село у Босни
инв. 553
- 5
Порџрејџ Бранимира Ћосића, 1927.
уље на платну, 142 cm x 100 cm
г. дес.: Бијелић
инв. 407
- 6
Авлија у Савамали (Дворишће у
Ловћенској улици), 1928.
уље на платну, 80,3 cm x 90,2 cm
д. л.: Бијелић
на пол.: Бијелић Сџари Београд Авлија
у Савамали дин 5000
инв. 458
- 7
Мала Дубравка, 1928.
уље на платну, 128,3 cm x 94,5 cm
сред. л.: Бијелић; на ук. р.: Ј Бијелић
инв. 473
- 8
Женски акџ, 1929.
уље на платну, 101 cm x 74 cm
г. дес.: Бијелић
инв. 755
- 9
**Мртва природа са сламним
шеширом и књигом**, 1930.
уље на платну, 74 cm x 100,4 cm
д. л.: Бијелић
инв. 566
- 10
Мртва природа са џајајем, 1932.
уље на платну, 69,5 cm x 58,5 cm
г. л.: Бијелић
инв. 248
- 11
Сарајево, 1932.
уље на платну, 79 cm x 95 cm
д. л.: Бијелић
инв. 299
- 12
**Мртва природа са црвеном
скулптуром**, 1932.
уље на платну, 70 cm x 79,7 cm
г. дес.: Бијелић
инв. 441
- 13
Порџрејџ жене у црвеном
(Порџрејџ), 1932.
уље на платну, 95,5 cm x 65 cm
л. сред.: Бијелић
инв. 447
- 14
Куће у џрисџанишџу, 1932.
уље на платну, 56 cm x 68 cm
д. дес.: *Vijelić*
инв. 15
- 15
Приморски предео, 1932.
уље на платну, 65 cm x 80 cm
д. дес.: *Vijelić*
инв. 485
- 16
Предео, 1932.
уље на платну, 58,8 cm x 69,1 cm
д. дес.: Бијелић
инв. 17
- 17
У кафани I (Жена са бокалом), 1933.
уље на платну, 109,5 cm x 70 cm
д. дес.: *Vijelić*
на сл. р. накнадни запис о делу
инв. 574
- 18
У бару (Жена у црвеној хаљини), 1933.
уље на платну, 93,2 cm x 78,5 cm
г. дес.: *Vijelić*
инв. 1712
- 19
Ауџорџрејџ, 1933-1935.
уље на платну, 60 cm x 49 cm
г. л.: Бијелић
инв. 861
- 20
Зелени џејаж
(Предео из Босне), око 1937.
уље на картону, 57,5 cm x 94 cm
д. л.: Бијелић
инв. 1271

