



НЕДЕЉКО ГВОЗДЕНОВИЋ

У њоходу на сликану њовршину

РТС

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

22. октобар
21. новембар 2014.



НЕДЕЉКО ГВОЗДЕНОВИЋ

У њоходу на сликану њовршину

PTC

Галерија PTC
Београд, Таковска 10

22. октобар
21. новембар 2014.

Издавач

Радио-телевизија Србије

За издавача

Никола Мирков, в. д. генералног директора РТС

Аутор текста и изложбе

Никола Кусовац

Аутори поставке

Никола Кусовац

**Руководилац Службе
баштина и културна
продукција РТС**

Момчило Дрињаковић

Одговорни уредник Галерије РТС

Петар Ђиновић

Лектор

Боја Јовчић-Талијан

Фотографије

Ненад Павловић

Владимир Поповић

Ликовно-графичко решење и припрема

Зоран Ђорђевић

Штампа

Штампарија РТС

Тираж

1000

Београд, 2014.**Председник Савета РТС за ликовно стваралаштво**

Никола Мирков

Извршни продуцент

Славица Стефановић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

ISBN 978-86-6195-054-4

У њоходу на сликану њовршину

„Најбоље је понизно доћи пред природу, нешто доживети, мислим очима, па то онда уметничким средствима, композицијом, формом, бојама, тоном што снажније изразити.“

Н. Гвозденовић



4
Ауњо њорњрењ, 1925.

У предговору каталога *Поклон збирка Недељка Гвозденовића граду Београду*, давне 1983, онда захвални градоначелник Београда, архитекта Богдан Богдановић, препоручио је између осталог: „Понекад ваља начинити топографску карту значајног човека... стога што увек постоји неки сложен, невидљив однос између топологије и инспирације, између дислоцирања и мишљења, између лутања и лутањем откривеног смисла.“ Што је при томе он имао у виду само топографску карту Гвозденовићевих пребивалишта у Београду, никако не искључује потребу примене исте препоруке на уметников животни пут у целини.

Према томе, ако се приступи изради топографске карте Гвозденовићевог животног пута, онда се по природи ствари на првом месту мора поменути Мостар, некад важан културни центар Срба из Херцеговине, у којем се он родио 24. фебруара 1902. године. Гвозденовићи, иначе уважена трговачка породица у Мостару, били су пореклом из Црне Горе. Уметников отац Петар био је више цењен као добар човек него као спретан трговац. Зато ни чињеница да је Гвозденовићева мати Мара потицала из добростојеће трговачке породице Зеџ, која се у Мостар доселила из јужне Херцеговине, није могла променити злу радну судбину Петра Гвозденовића. До његовог пословног слома дошло је још 1908. године. У помоћ је притекао његов отресити брат, који је тада преузету трговину водио успешно али кратко, до преране смрти.

Међутим, упркос свим недаћама, млади Гвозденовић је у родном граду стекао много више него што су му прилике објективно дозвољавале. Поред узорног домаћег васпитања, стекао је он и темељно школско образовање. Рано препуштен себи, сопственој трезвености и одлучивању о судбини, он је брзо, као пречицом, из кратких панталона ускочио у доба пуне зрелости и одговорности. Њега је напросто немогуће замислити у безазленој и опуштеној дечачкој игри и младалачкој забави. Напротив, пред очима увек стоји представа младог Гвозденовића како са стармалом озбиљношћу и одговорношћу испуњава своје радне обавезе и како са големом љубављу учи стране језике, односно како узбуђен и дубоко концентрисан прелистава тротомну *Историју развјетке модерне уметности* од Јулијуса Мајер-Грефеа (J. M. Graefe) или пак како зајапурен од узбуђења чита ликовне приказе Боже Ловрића и Марка Цара објављиване у Летопису Матице српске. Управо га као таквог, прерано сазрелог и уозбиљеног, на невоље и свакојакe животне изазове свиклог, мудрошћу и знањем испред својих вршњака постављеног, доживљавамо у описима његових биографа и још више у његовим аутобиографским казивањима. Да такав доживљај младог Гвозденовића није само пуки утисак, лако је могуће уверити се из низа битних особина његове нарави и још више његове стваралачке природе у целини. Наиме, он је кроз цео живот остао сам, прави самотњак, типичан представник оног соја



8
Продавац лега, 1929/30.

људи што никада не траже потпоре, не очекују нити примају помоћ, јер то подразумева и одређене обавезе а он на њих никада није пристајао. Био је само давалац и дародавац, пошто му је такав животни став омогућавао да увек буде на другој страни улице, одакле се обраћао лаким климоглавом, уз једва приметно подизање обавезног шешира, уместо нашег познатог дрмусања руке или, сачувај боже, падања у загрљај и целивања. Шта на све то рећи, када ни његово дугогодишње друговање и непомућено пријатељство са сликарком Иваном Табаковићем није никада прешло границу уљудног опхођења које се подразумева у односу између личности које се ослоњавају са **Ви**.

Било би, ипак, погрешно ако би се олако и напречац закључило да је Гвозденовић радо и безболно пристајао на осаму. Не, њега су у раној младости на самовање нагониле учмала средина и многе недаће. Када прича о младости, о времену проведену у Мостару, потом Минхену и нарочито о првим годинама боравка у Београду, он, пречесто да би било случајно и безразложно, истиче страховиту усамљеност, сету и тугу. Рано је сазрео и још раније постао претерано осетљив, самокритичан и попут већине истинских интелектуалаца скептичан, распињан многим неверицама и сумњама, лако се затварао и повлачио у

себе. Касније, много касније, када су се према њему као зрелом и све угледнијем сликару и ликовном педагогу почеле пружати раширене руке пријатељства, свеједно да ли искреног или не, било је касно. Гвозденовић је већ био у својој љуштури, под својеручно изграђеним стакленим звоном, недодирљив, загледан у своје духовне просторе, заокупљен својим сликарским површинама и без остатка посвећен уметничком и педагошком раду.

Дакле, по природи подозрив и сумњичав, далеко од сваке младалачке самоуверености, опседнут страхом од грешке и могућег критичког суда, Гвозденовић је према себи и сопственом раду био од самих почетака немилосрдан. Тако, на пример, у једном његовом писму из 1924, упућеном из Минхена пријатељу Ивану Табаковићу, само неколико дана пре завршетка двогодишњег учења у приватној школи сликара Ханса Хофмана (Hans Hoffman, 1880–1966), читамо редове чија порука не захтева додатно објашњење. Ту млади, али нимало младалачки самоуверен и некритичан, уметник пише: „Ја се сада мучим с великим форматом и **никад нисам задовољан** с оним што начиним. Знате, стара прича, више **хоћу него могу**. И када бисте Ви били сада овде, а зажелели да видите моје ствари, ја не знам да ли бих имао шта да Вам покажем. **Оно што је недовољно добро, сада ми изгледа мизерно**; и тако све избришем и подерем.“ (Наглашавања у тексту Н. К.)

Ако се пак Гвозденовић у време када је могао бити самоуверен, између осталог и због пуне подршке свог учитеља Хофмана, према свом раду односио тако што је углавном све брисао и уништавао, онда није тешко објаснити зашто су ретки његови почетнички радови, посебно они настали у Мостару пре одласка у Минхен. Јер, сумње нема, Мостар је неком својом особеном ликовношћу оставио неизбрисив траг у његовом сликарству. Мада се чини сувишним, за сваког ко ма и овлаш познаје Гвозденовићево стваралаштво, ваља истаћи да овде није у питању овештала слика града на тиркизној Неретви, са витким мостом и питорескном старом чаршијом, него она суптилна ликовност чију нам бит он открива када објашњава да је полазиште за слику **Бели зиг с лесћивицама**, насталу 1965, носио у себи деценијама и да, када ју је насликао, није био свестан њеног порекла. Тек „десет или више година“ касније, како сведочи у код нас јединственим аутобиографским казивањима што се садрже у драгоценим разговорима које је водила и записала Гордана Харашић, после вишекратних враћања скици и неких дорада, пошто је он ретко своја дела сматрао довршеним, оживела је у његовом сећању једна тиха мостарска улица, на Браковцу, којом је као дечак често пролазио. И, у том тренутку, каже он: „... нисам *видео* само зид; осетио сам и посебну атмосферу, мекоту ваздуха једног лепог дана ране јесени. Оно што ме је, у овом и још неколико случаја, збунило и, чак, узбудило јесте дужина временског размака: после скоро педесет година, из потиснутих, избледелих сећања на далеко детињство,



9
Терен са ĩорушеним куĥама, 1931.

пробило се на *видело* свести, неколико података који као да су, мимо моје воље, одредили карактер једне сложене целине.“

Већ из сазнања да је Гвозденовићево зрело сликарско дело надахнуто и прожето сећањима на рано упијену ликовност мостарског крајолика, дакле да је поникло из сећања на оне особене белине путева и стаза, камених подзида и међа, које се преплићу на валерски танано изнијансираној зеленој потки сатканом од ниског медитеранског растиња по обронцима околних планина, што доиста стварају „посебну атмосферу“ и „мекоту ваздуха“, могуће је уверити се до које мере је био благоворан и неизбрисив његов однос према родном граду. Зато Мостар на његовој животној топографској карти није тек „тужна провинција“ у којој се родио, провео детињство и младост, него и место где је успешно завршио гимназију, открио и почео да негује пресудне љубави и страсти према учењу страних језика и надасве преме сликарству. Наиме, на основу свега што је показао током првих дана учења у Минхену може се поуздано закључити да је он већ солидно владао елементима цртачке вештине. Истодобно, према тада и нешто касније испољеној зрелости његових погледа на суштинске проблеме уметности, више је него очито како је за прилике у којима се формирао поседовао

примерну ликовну културу. И, без обзира на голему цену, уложени труд („...чинило ми се као да голим рукама ломим камен“) и самотњаштво којима је плаћао своје самообразовање, нипошто се не може порећи значај Мостара у Гвозденовићевој биографији.

Тако се, ето, управо из Мостара, где је са одликом матурирао 1922, нестрпљиви Гвозденовић отиснуо право у Минхен. Наравно, одмах се намеће питање зашто је отишао тамо а не у онда, за већину српских младића и посебно будућих сликара, много изазовнији и привлачнији Париз. На слично питање, у којем се још истиче његово подједнако добро познавање и немачког и француског језика, он је Гордани Харашић одговорио: „Нека бојажљивост, шта ли? Чинило ми се да би једна година или две Минхена послужиле као предспрема за далеки свет. Париз је био страшно за нас далек. Али морам да кажем, када сам већ дошао у Минхен, нисам се покајао, јер Ханс Хофман и његова класа и цела атмосфера у класи и то како су коректуре текле, све је било изнад Бозара (Beaux arts) у Француској, изнад многих приватних школа у Паризу. Изнад познатог Шомијера (Chaumiere) и још неких... Минхен је био широко отворен према Паризу.“ Ако се из овог одговора искључе каснији, накнадним сазнањима стечени али тачни судови о париским школама лепих уметности, онда као сме-



14
Глава девојке, 1933.



15
Човек у фошџи, око 1933.

роказ у трагању за правим разлозима његовог одласка у баварску престоницу остају „нека бојажљивост“, затим утисак да је Париз „страшно далеко“ и уверење да би минхенске студије могле бити добра „предс-према за далеки свет“.

Јасно је да свака од наведених смерница има дубље корене који указују на узроке због којих се Гвозденовић приволео Минхену уместо Паризу. *Бојажљивост* је становита особина његове нарави, па ако је требало бирати између победнички еуфоричног, помодног и космополитског Париза, с једне, и страдањима заокупљеног, само на традицију ослоњеног Минхена, с друге стране, онда је за њега постојао само један избор. Јер, он је мир увек препостављао буци, скромност слави а утемељени традиционализам свакој помодности.

Осећај да је Париз *сврашно далеко* логична ја последица чињенице да је Мостар Гвозденовићеве младости део Хабзбуршке монархије и као такав прожет духом германске културе. Било би сувишно трошити речи на доказивање како му је и зашто онда био Минхен ближи од Париза. Јер три године, колико их је протекло од краја Првог светског рата, нису могле у наслеђеној свести донети битне промене у корист онда, неспорно, подстицаног франкофилства. Може се тек у светлости тих од Срба, посебно српске младежи, ратом окаљених савезничких веза са Француском сада сагледавати Гвозденовићево при-

хватање Минхена као *предсвреме за далеки свей*, тачније за онај *сврашно далеко* Париз.

Према свему како је Гвозденовић сведочио у могим приликама и особито према вредности-ма његове укупне уметничке заоставштине, што је важније, јасно се може закључити да су његов одлазак у Минхен и двогодишњи рад у Хофмановој школи уродили плодом. Циљ његовог одласка у Минхен био је уобичајен. Трбало је, попут већине српских ђака, да се после краћих припрема и похађања неке уметничке школе упише на Академију. Настрпљиви Гвозденовић се, судећи по исходу, није добро припремио. Од два рада којима је конкурисао за пријем на Академију *Акџ* је оцењен рђаво, док је *Сџугија главе* била боље примљена. Ипак, резултат је био негативан и он није примљен на Академију. Његов потоњи ученик и добар тумач његовог дела Стојан Ћелић сматра да би упис представљао лош потез, пошто је Академија „... задржала свој конзервативни дрил, док се уметнички живот ван ње одвијао слободније“. Мада у том запажању има истине, ипак га треба условно примити. Могао је млади Гвозденовић попут вршњака и пријатеља, какви су били Иван Табаковић и Јефта Перић, учити упоредо на Академији и у билој којој другој приватној школи, где би поред академског дрила имао прилике да ради слободно и по вољи. Мада даљи његов уметнички развој потврђује Ћелићева запа-

жања, ипак има доказа да је жалио што нема диплому неке од академија лепих уметности. Тако се пре доласка у Београд, на пример, распитивао за услове уписа на загребачку Академију, чак и за упис на „ма који факултет“.

Из Минхена, осим учења код Хофмана који га је као цртача храбрио, Гвозденовић је понео још једну трајну љубав. Ту и тада откривена цртачка узвишеност старих мајстора са Далеког истока, из Кине и Јапана, постала је и за цели радни век остала важна храна његовом целокупном стваралаштву. О томе он говори маја 1975. Драгославу Адамовићу Зири у интервјуу **Једна велика љубав је била**: „Могу вам рећи и ово: једна велика љубав, уз све то, постојала је, ипак. Рекао бих без устручавања: била је и јесте. Као црвена нит провлачи се кроз свих ових мојих педесет година рада, прати ме, зрачи, осећам је. То је био један студентски минхенски сусрет: имао сам оне чувене Преторијусове репродукције старе кинеске и посебно јапанске уметности... То што сам тада осетио, у том сусрету и после дугом испитивању, проучавању, посматрању тог света и његовог склада, остало је у мени... вечно. Ушло је у мене, спустило се негде дубоко, утонуло у мени и – одоздо непрекидно зрачи.“ Сада се лако може закључити: да управо у оваквој љубави почива и одговор на питање због чега је он дуго и упорно радио искључиво на усавршавању и неговању цртежа.

Тек по повратку у Мостар, који је био изнуђен породичним невољама и оскудицом, дакле између лета 1924. и пролећа 1926, Гвозденовић се први пут прихватио кичице и уљаних боја. Али и тада, чини се, не по вољи и стваралачком нагону, него из нужде и због наруџбина. Уосталом, о томе он пише, коме би другом него пријатељу Табаковићу: „... ја сам овде присиљен да продуцирам *Fabrikware*, ствари наручене, глупе и оглуљујуће, али рентабилне, ствари којих се одричем, пре него што су и готове... Цртам мање, настојим више да се приближим сликарству.“ Нажалост, пошто нема сачуваних, тачније познатих, слика из тог мостарског раздобља, тешко је просуђивати како се одвијало његово рано приближавање сликарству. Оно што се поуздано зна јесте да се захваљујући средствима што их је добио продајом неколико слика отиснуо на пут за Београд. Тако се од 1926, уместо европских и светских културних центара, Београд појављује као треће и свакако најважније место на његовој животној топографској карти, прво са собицама, „саркофазима“, у улицама Проте Матеје, Краља Милутина, Војводе Миленка и Палмотићевој, потом са атељеом у поткровљу Коларчеве задужбине, и на крају са станом и атељеом у згради на Студентском тргу бр. 19, где је радио и живео до смрти.

Мада је Гвозденовић у главни град стигао намеран да настави студије сликарства у иностранству, до тога није дошло. Притиснут немаштином, станује

16
Зечија кожа, 1933.





18
Деђић, 1934.

скромно на Врачару, загладан у кућице са окућницом и цветним баштама, једва стиже да црта и слика јер за живот зарађује дајући часове из латинског, немачког и француског језика. Усамљен, без блиских пријатеља, Табаковић тада живи у Новом Саду, по природи бојажљив, опрезан, ненаметљив и надасве самокритичан, он не жели пречицама до јавности, могућих успеха и тако заводљиве славе. До преломне 1929. радио је мало, а тада се први пут представио јавности на другој јесењој изложби београдских уметника, уљем **Башића** и акварелом **Порџреј гечака**. Тада је прошао назапажено, али годину касније почеле су се низати добре критике и пророчански тачна запажања. У том погледу посебно треба истаћи први напис из пера вајара и критичара Сретена Стојановића, који гласи: "Недељко Гвозденовић излаже тек други или трећи пут исто тако скромно са најочајнијим рамовима и, ваљда најмањим сликама. Али онај сликарски нерв који струји кроз та мала платна пружа ретка сликарска уживања и осваја човека до степена када се мора веровати у велику нову снагу..." Зачудо, он ту снагу није испољио поступком његових нешто старијих и запаженијих савременика, попут Јована Бијелића, Стојана Аралице, Петра Добровића, Милана Коњовића и Зоре Петровић, експресионистички наглашеним гестом, колористичким ватрометом пастозних намаза боје и жестином разузданих емоција, али ни са „... колорисаном конструктивношћу сликара инспирисаних Сезаном“, са Милом Милуновићем на челу, како то запажа Растко Петровић. Напротив, чудесна снага његовог рада зрачи из лоше опремљених, форматом малених и само наизглед неугледних слика у које је он уливао, истанчаним сликарским нервом, своју устрепталу и тако брижљиво однеговану осетљивост за оне чисто ликовне садржаје што их је откривао у ентеријерима својих собица, као и интими домова својих ученика, у скученим радним просторима, по улицама којима се шетао, ба-

штама и нарочито градилиштима Врачара и Сењака поред којих је свакодневно пролазио. У ствари, цртежи, акварели, гвашеви, ретке скице уљем, одреда непретенциозне ликовне забелешке, непосредни одговори на изазове доживљеног пре него виђеног, што су настали у првој стваралачкој фази рада, до 1936, јасно указују на једну суштинску одлику његове стваралачке природе. Они сведоче о његовој моћи да на особен и протоком времена све убедљивији начин мири аполонијско са дионизијским, мисаоно и прорачунато са емотивним и случајним. Свестан тога, он је у разним приликама и на разне начине истицао како је рационална компонента његове стваралачке нарави ангажована да консолидује емотивну природу. Ако се зна још да је он у овој раној стваралачкој фази поставио темеље и одредио смерове свеколиког даљег уметничког развоја, онда остаје само да се утврди по чему се дела из овог раздобља разликују од оних која су уследила. А те разлике се очитују у особинама пластичне грађе: цртежу који тада више него касније зависи од предмета, затим у количини светлости, што не значи и проблемима односа светлог и тамног што га никада није заокупљало, затим по тонским решењима површина чија су места додира одвећ видљива и на крају по рукопису који није, очекivano, сасвим исписан, складан и мекан, већ пренаглашен и тврд, како се то лако може уочити на сликама **Прогавац лега** (1929/30), **Градски џрего** (1931),

19
Улица, 1935.





21
Дрвара, око 1935.

Дечије игралиште (1934), ***Дедиње*** (1933), ***Зграда у Улици кнеза Милоша*** и ***Улица*** (обе из 1935).

Пошто су у питању рани радови, безмало прве слике рађене техником уља, уочене слабости нису од пресудне важности, утолико пре што је Гвозденовић на њима испољио оне битне вредности које је још 1934. уочио Растко Петровић анализирајући стваралаштво почетника Гвозденовића и Табаковића. Тада је он, с дубоким разумевањем саме суштине, нагласио: „И један и други сагоревају пламеном унутрашњег живота; и ... жуде да вредности из којих се исткива једно уметничко дело учине апсолутним, пренесећи их са плана где су још само чисто сликарске на план где су оне чисте вредности уопште.“ Пошто је њихов даљи уметнички развој без остатка потврдио тачност ових видовитих и проициљивих запажања, доиста није тешко закључити да се из огња дубоко интимног и до сржи свог уметничког бића чистог сликарства, како Гвозденовића и у једном раздобљу Табаковића, затим Љубице Цуце Сокић, Јефте Перића, Винка Грдана, Косте Хакмана, Светолика Лукића, Александра Кумрића и делимично Марка Челебоновића, формирало оно језгро пластичних и духовних вредности и одлика што дају пуно право де се говори о постојању и сада већ богатој традицији тзв. београдске школе сликања. При томе се ваља ослободити стерео-

типа по којем се она види и тумачи као искључиво интимистичко, отмено и конзервативно „враћање тихој срећи и топлини домаћег ентеријера“ или као складно компоновање мртвих природа и пажљиво пробраних урбаних мотива. Јер суштинске вредности београдске школе сликања не проистичу из пуне сродности пластичне грађе дела њених изразитих представника, него из чињенице да су се деловањем једне групе уметника с временом избрусиле такве стилске одлике и особености које увелико одређују токове и природу даљег развоја једне важне струје ликовног стваралаштва у Београду. Струје у чијем се самом језгру, по свему што је урадио и као уметник и као непревазиђени педагог, налази Гвозденовић. Његов је удео у томе толико важан и тако сложен да се не може лако сагледати и праведно оценити.

Мада Гвозденовић не спада међу уметнике који су лако мењали естетичке ставове усаглашавајући их са захтевима текућих актуелности, већ напротив, ипак се у његовом сликарском поступку могу, уз голему меру опреза, стрпљења, танане осећајности и префињеног укуса, заправо помоћу особина на којима се заснива његово укупно стваралаштво, пратити сталне и важне промене. Због тога хронолошко праћење његовог уметничког развоја мора да буде целовито, увек утемељено на сазнању да свако његово дело



23
Жена поред сџола, 1937/38.

стоји у активном и нераскидивом односу како према претходном тако и према будућем, према већ урађеном и ономе чему је стремио. Само уз тај услов може се пристати на уобичајено и методологијом историје уметности изнуђено дељење његовог стваралаштва на одређене целине и развојне фазе. Једино у том смислу може се као друга целина у његовој биографији, више животној него стваралачкој, одредити раздобље од боравка у Паризу, фебруар–јул 1936, до настанка његова слике *Универзитетски њарк*, коју је радио током 1950. а завршио 1951. године. У то време постављен је за ванредног професора Академије ликовних уметности у Београду, 1940, и добио је атеље на Студентском тргу, чиме је трајно решио основне животне и радне проблеме.

Што се тиче пак оних једнако важних проблема који говоре о карактеру Гвозденовићевог сликарског рада у том раздобљу, могло би се сажето закључити да је оно оплемењено новим открићима у Паризу, где је боравио као стипендиста француске владе. Разуме се, уз подвлачење да је оно само оплемењено а никако битније измењено. Иако из неколико предат-

них година нема много његових радова, током рата и нарочито у првим поратним годинама сликао је више, или је само више сачувано, ипак се из низа дела каква су: *Жена крај сџола*, *Зелена мршва њрирода* и *Поглед из мог аџеља*, све из 1938, затим из циклуса цртежа, гвашева и уља са представом мајке, па радovima *Мршва њрирода с воћем* (1942), *Сџуденџски њарк* (1943), *Пиљарница* (1945), *Шваља* (1946), *Градилишће* (сликао их је неколико током 1947), *Зидари* (1948) и *Кројачка радионица* (1948), може јасно уочити и пратити један лаган, недаћама ометан и успораван процес сазревања или кристализације „... решења које је наслућивао“, како то пише његов најбољи ученик, својеврстан следебник и поуздан тумач Стојан Ђелић. Та решења што их је наслућивао садржана су у вредностима којима је као сликар тежио и под којима је подразумевао тешко докучив и остварљив „свет сликане површине“. А шта је за Гвозденовића значио тај „свет“, настојао је да одгонетне сликар Мића Поповић 1986. у предговору каталога *Поклон збирка Недеља Гвозденовића граду Београду*. Ту је он написао: „Почео сам овај текст једном



24

Зелена мртва природа, 1938.

жалопојком: реч и слика једно о другом тешко могу нешто да саопште. Слика узмиче пред речју, не да се речи! Поменуо сам да о сликама ипак постоје неке *йраве речи* и сликовите синтагме (истина ретке) али кадре да читаоцу покажу правац ка слици, да га упуте на стазу којом се стиже до насликане тајне. Када сам прочитао књиге о Недељку Гвозденовићу као и текстове и критике везане за његова излагања, запазио сам да је број правих речи и сликовитих синтагми које Гвозденовићево стваралаштво објашњавају релативно мали...: лирски ентузијазам, ликовни песник, префињени ритам, суптилност, интимистички таленат, рафинираност, истанчаност укуса, прецизност драгуљара, уздржаност, префињена расположења, осећајни колориста, строга уздржаност, тиха срећа стварања, чист лиризам, ненаметљивост, тежња ка равнотежи!“

Тачније, готово све што се може поуздано закључити из низа наведених Гвозденовићевих радова сажето је и, потом, програмском убедљивошћу отелотворено у његовом ремек-делу **Универзитетски парк**, што се чува у београдском Народном музеју. Са

њим је Гвозденовић успео да ону на почетку густу, скоро пастозну, до крајњих граница засићену бојену масу сликане површине, природно постављену на арматуру стамене и веома активне цртачке грађе, постепено ослободи тешких хроматских сазвучја, и да је уз истовремено разгибавање, чак живахно ритмичко разубивање арабеске цртежа, доведе до тога да доиста делује попут „старе драгоцене таписерије“, како је то још 1953. запазио Миодраг Б. Протић. Тако је он у судбински преломној години југословенске ликовне уметности, сликом **Универзитетски парк**, закључио прву, аналитичку, фазу свог сликарског развоја; фазу у којој се наступа радозналије и шире, у којој се постављају далеки и често недостижни циљеви и, по правилу, у којој се више истражује и пита него што се закључује и одговара. Истини за вољу, било би неправедно тврдити да он није већ уочи рата, одмах по доласку из Париза, на многа питања давао тачне одговоре. Стога не изгледа претерана Протићева оцена, изнета 1953, да је довољно погледати неколико његових раних радова и онда из њих „дедуковати Гвозденовићев целокупан опус настао после 1950“.



³³
Девојка у енџеријеру, 1950.



³⁴
Универзитетски парк, 1950/1952.



42
Ајшеље, 1960.

Јер, ретки су, сасвим ретки уметници попут њега чије је дело до те мере хомогено, прожето једним духом и одређено снагом личности која се не колеба, која увек зна шта хоће и чему тежи, где се налази али и где ће стићи. Стога је посве разумљиво зашто се његово стваралаштво и после 1950. рађа из искустава стечених и наталожених током минулог упорног колико и промишљеног рада.

Ако бисмо сада хтели, дакле, да језгровито и не трошећи много речи одредимо која су то основна обележја Гвозденовићевог сликарства после 1950, онда би се безусловно морало поћи од једне његове изјаве дате 1953. године. Она гласи: „Задњих годину до годину и по занима ме **редукција** визуелног на један колористички акценат и једну линеарну структуру.“ Дакле, у питању је редукција чисто пластичних средстава изражавања која, опет, по убедљивом сведочењу самог аутора, има два основна али не и подвојена тока. Један, судећи по свему, ближи самој нарави уметника који јесте, упркос снажним опирањима, дубоко емотивна личност спремна да се препусти „његовом височанству случају“, огледао би се и

разазнавао у једној врсти очекиване, претходном праксом стечене и брушене цртачке и пиктуралне засићености, због чијих је ефеката жртвовао понешто од читљивости и доследног поштовања тада идеје водиле о редуковању изражајних средстава. То су његови предели, ентеријери и оне мртве природе као, на пример: **Мртва природа са ножевима**, уље 1955, **Црвени ентеријер**, уље 1959, **Велики ајшеље**, уље 1960, **Мој ајшеље**, уље 1960, **Зелени предео**, уље 1961, **Зиг**, темпера 1963, **Предео у сивом**, уље 1965, **Високи Дечани**, уље 1966, **Зелени проспори**, гваш 1966, **Мртва природа у жутом**, уље 1966, **Спори манастир**, темпера 1967, **Велика мртва природа у љавом**, уље 1972, **Предео с периферије**, темпера 1976, **Плави ајшеље**, уље 1981, **Велико дрво**, уље 1985, и **Ајшеље**, уље 1986, у којима се, ипак, емотивно и подсвесно колико-толико опирају контроли строго рационалног.

За други ток Гвозденовићевог стваралаштва после 1950, чија се структура препознаје у снази којом он кроти своју интимну осећајност и прилично енергично, али никада до краја, одстрањује елемете слу-



43
Жуїи айшеље, 1961.

45
Цвеће, 1963.





47
Композиција у њавом, 1965.

чајности, импровизације, поигравања или узгредних а тако изазовних и често инспиративних асоцијација, типично је непрестано брушење сликане површине. И, за дивно чудо, управо у том делу његове уметничке заоставштине, чије су суштинске вредности одређене више складном него пуритански строгом контролом разума над емоцијама, односно стављањем по значају општег над локалним, целине над привлачним ефектима детаља, почивају оне ликовне особине по којима се препознаје и цени београдска школа сликања. Да је управо тако, лако је могуће уверити се, видети и још више осетити, пред галеријом његових дела каква су, на пример: **Жена у ентеријеру**, уље 1953, **Одмор**, уље 1955, **Аишеље IV**, уље 1959, **Жуџи аишеље**, уље 1961, **Цвеће**, уље 1963, **Предео у сивом**, уље 1964, **Бели зид са лесџвицама**, уље 1965, **Манасџир Сџуденица**, уље 1966, **Бели зидови у зеленом ѡределу**, уље 1967, **Жуџо-ѡлаве ѡканине**, уље 1967, **Аишеље у црвеном**, акварел 1968, **Предео**, уље 1970, **Црвени ѡодијум**, уље 1971, **Предео II**, уље 1971/72, **Зелени предео**, уље 1972, **Предео I**, уље

1977, **Аишеље**, темпера 1982, **Ружичастѡи аишеље**, темпера 1985, **Две ѡџице у зеленилу**, уље 1986, **Свеѡли зид**, уље 1986.

Као уметник племенитог кова, у чијем се стваралаштву складно допуњавају и каткад преплићу, чак и када се суштином сучељавају, спонтано и промишљено, случајно и дуго тражено, наслеђено и научено, чулно и продуховљено, наравно увек у настојању да се постигне што је могуће чистија и јасније дефинисана **сликана ѡвршина**, Гвозденовић је створио један заокружен опус уједначених вредности. Стога је сасвим свеједно шта он слика, да ли човека у послу, жену у ентеријеру или чист ентеријер, да ли предео или мртву природу, разбацане или строго поређане предмете, као што је свеједно када је то урадио, да ли у младости или као сасвим зрела личност, јер суштина је увек иста. Она се огледа у његовом односу према мотиву, природи или предмету пред којима понизно стоји и од којих у раду обавезно полази, али не због њих и њихове истинитости него због своје искључиво стваралачке и уметничке истине. Дашта,



48

Предео у сивом, 1965.

оне истине које се огледа у дорађености **сликане површине**; истине која допушта, штавише која захтева пуну слободу и не трпи било каква ограничења и било чије налоге изван бића саме слике и њених законитости. Стога се његов уметнички опус и његово стваралаштво, којем се посветио монашки предано и без остатка, до последњег атома својих духовних и физичких моћи, у целости опире уским стилским и другим класификацијама, а истодобно намеће као мера и мерило вредности потпуно чистог сликарства. Оног сликарства према чијим се стваралачким одликама и врлинама, које превазилазе пуко препознавање локалног тона, локалне боје и атмосфере једног поднебља, може без колебања прогласити тријумфална победа Недељка Гвозденовића у походу на све изазове сликане површине. У ствари, то је победа којом су, захваљујући у првом реду његовом уметничком делу и педагошком деловању, отелотворене оне сликарске вредности којима се одликује и препознаје београдска школа сликања.

Никола Кусовац

Коришћена литература:

М. В. Protić, Н. Гвозденовић, *Retrospektivna izložba 1930–1970*, MSU, Beograd, mart–april 1970; С. Ћелић, Недељко Гвозденовић, Београд, 1972; Д. Аврамовић, *Једна велика љубав је била*, Политика, 11. мај 1975; М. Јевтић, *Разговори с уметницима*, Недељко Гвозденовић, Венац, Београд, мај 1976; В. Јовановић, *Сликари Иван Табаковић и Недељко Гвозденовић: записи и преписка*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1980; Л. Трифуновић, Недељко Гвозденовић Мостару, *Избор текстова о Н. Г.*, Текстови из интервјуа и анкета Н. Г., Мостар, 1980; *Поклон* збирка Недељка Гвозденовића граду Београду, МГБ, Београд, 1983; М. Поповић, Неколико идеја поводом нове поставке у Галерији Легата Недељка Гвозденовића, *Поклон* збирка Недељка Гвозденовића граду Београду, Београд, 1986; Н. Кусовац, *Сликарство Недељка Гвозденовића*, Г. Харашевић, *Свет сликане површине (Разговори са сликаром Н. Г.)*, Недељко Гвозденовић, Универзитет уметности, Београд 1987.



49
Сїари манасїир (Сїуденица), 1966.



50
Група предметів на сиво-чорній підлозі, 1966.



51
Црвена мртва природа, 1967.



52
Бели зидови у зеленом њределу, 1967.



53
Плава трїва й природа са йїицом, 1968.



54
Mrka jolica, око 1968.



56
Скульптуре и йравани, 1969.



58
Мртва природа у ентеријеру, 1971.



62
Сиво на сивом (Брдски њредео), 1973.



63
Мршва ѿррда с белом вазом, 1974.



64
Керамике на жуїој йодгози, 1976.



65
Аше, 1976.



67
Бела скулптура на црном њодијуму, 1977.



69
Айяе, 1982/84.



70
Модели и скульптуре, 1984.



Биографија

Недељко Гвозденовић, сликар и ликовни педагог (Мостар, 24. II 1902 – Београд, 31. I 1988)

Пошто је 1922. матурирао у класичној гимназији у Мостару, отпутовао је у Минхен и ступио у уметничку школу Ханса Хофмана. Вратио се 1924. у родни град, где је остао непуне две године и урадио прве слике техником уља, искључиво поруџбине. У Београд је стигао 1926. и ту остао до краја живота. У почетку се издржавао дајући приватне часове страних језика. Први пут је излагао 1929, на Другој јесењој изложби београдских уметника, а у иностранству као гост групе „Земља“, у Паризу 1931. Прву самосталну изложбу приредио је у Београду 1934, а потом је самостално излагао још 26 пута, широм Југославије. За професора Академије ликовних уметности у Београду постављен је 1940. и на тој дужности је остао до пензионисања 1972. За дописног члана САНУ изабран је 1963, а за редовног 1970. За дописног члана Академије наука и умјетности БиХ изабран је 1986. Оставио је легате Мостару, Београду и САНУ. Иначе, био је добитник више награда: Савеза синдиката Југославије, 1953, Политике, 1959, II Меморијала Надежде Петровић у Чачку 1963, Седмојулске 1968. и Награде Авноја 1983. године.

ПОПИС ИЗЛОЖЕНИХ РАДОВА

- 1
Аушгойоршреј, 1924.
оловка, 35,5 цм × 27 цм
САНУ
- 2
Шахисџи, 1924.
темпера, 30,4 цм × 24,8 цм
САНУ
- 3
Улица у Минхену, 1924.
акварел, 32 цм × 24,5 цм
Легат МГБ
- 4
Аушгойоршреј, 1925.
акварел, 35 цм × 33 цм
Спомен збирка Павла
Бељанског, Н. Сад
- 5
Шваља (Моја мајка), 1925.
темпера, 30 цм × 23,6 цм
САНУ
- 6
**Градилишће љалајџе
Деванха**, 1929.
темпера, 25 цм × 34 цм
САНУ
- 7
Човек који копа у башџи, 1929.
уље, 37,5 цм × 25 цм
САНУ
- 8
Продавац леда, 1929/30.
уље, 45,5 цм × 31 цм
МСУ
- 9
**Терен са њорушеним
кућама**, 1931.
уље, 30 цм × 39 цм
МСУ
- 10
Сџојеђи верглаш, 1931.
акварел, 34 цм × 21 цм
Легат МГБ
- 11
Сиви зиг 1/Сиви зиг 2, 1932.
акварел, 21 цм × 27 цм
САНУ
- 12
Куйус и ројкве, 1932.
темпера, 21 цм × 27 цм
САНУ
- 13
Пијаца зелени венац, 1932.
акварел, 20 цм × 24 цм
Легат МГБ
- 14
Глава девојке, 1933.
темпера, 35 цм × 30 цм
НМБ
- 15
Човек у фојџели, око 1933.
темпера, 32,5 цм × 28 цм
НМБ

- 16
Зечија кожа, 1933.
уље, 36 цм × 57 цм
МСУ
- 17
Месо, 1933.
темпера/уље, 27,5 цм × 42,5 цм
САНУ
- 18
Дедиње, 1934.
уље, 38 цм × 44 цм
Легат МГБ
- 19
Улица, 1935.
уље, 55 цм × 40 цм
НМБ
- 20
Зграда у улици Кнеза Милоша, 1935.
уље, 60 цм × 72 цм
вл. Василије Мићић
- 21
Дрвара, око 1935.
темпера, 50 цм × 65 цм
НМБ
- 22
Креденац, 1937.
темпера, 32 цм × 30 цм
САНУ
- 23
Жена поред сџола, 1937/38.
уље, 52 цм × 62 цм
НМБ
- 24
Зелена мртва природа, 1938.
уље, 39 цм × 49,5 цм
МСУ
- 25
Жена у ентеријеру, 1940.
гваш, 32 цм × 23 цм
САНУ
- 26
Жена на прозору, 1942.
темпера, 31 цм × 26,5 цм
САНУ
- 27
Мотив из града, 1942.
темпера и акварел,
30,5 цм × 43 цм
Легат МГБ
- 28
Жена пред ђолицом / Девојка за сџолом, 1943.
акварел, 45 цм × 57 цм
САНУ
- 29
Пред болницом, 1945.
уље, 63 цм × 93
вл. Милош Петковић
- 30
Ентеријер, 1948.
уље, 46 цм × 53,5 цм
САНУ
- 31
Грађевина, око 1948.
уље, 36 цм × 50 цм
Фондација Вујић колекција
- 32
Грађевина (мала), 1949.
уље, 42 цм × 36,5 цм
САНУ
- 33
Девојка у ентеријеру, 1950.
уље, 62 цм × 78 цм
НМБ
- 34
Универзитетски парк, 1950/1952.
уље, 65,5 цм × 99,5 цм
НМБ
- 35
Предео, 1955.
уље, 70 цм × 92 цм
вл. Василије Мићић
- 36
Мртва природа са ножевима, 1956.
уље, 41 цм × 65 цм
вл. Миланко Делић
- 37
Паравани, 1957.
уље, 31,5 цм × 48 цм
вл. Миодраг Мија Симић
- 38
Зелени ашеље, 1958.
уље, 66 цм × 91 цм
вл. Василије Мићић
- 39
Црвени ашеље, око 1958.
уље, 59 цм × 86 цм
вл. Василије Мићић
- 40
Предо, 1959.
уље, 40 цм × 51 цм
вл. Дража Марчић
- 41
Мртва природа (Гране на сџолу), 1960.
уље, 55 цм × 65 цм
вл. Василије Мићић
- 42
Ашеље, 1960.
уље, 68 цм × 97 цм
вл. Веселин Мињевић
- 43
Жући ашеље, 1961.
уље, 73 цм × 99 цм
вл. Душан Вујошевић
- 44
Предмети у ашељеу, 1961.
уље, 91 цм × 69 цм
Прватно власништво
- 45
Цвеће, 1963.
уље, 65 цм × 54 цм
вл. Душан Банић
- 46
Бели зид са лествицама, 1962-1965.
уље, 76,5 цм × 100 цм
САНУ
- 47
Композиција у џлавоу, 1965.
уље, 76,5 цм × 100 цм
НМБ
- 48
Предео у сивоу, 1965.
уље, 100 цм × 82 цм
Легат МГБ
- 49
Стари манастир (Сџуденица), 1966.
уље, 74 цм × 93 цм
вл. Породица Радишић
- 50
Група предмета на сиво-црној џодлози, 1966.
уље, 51 цм × 70 цм
Легат МГБ
- 51
Црвена мртва природа, 1967.
уље, 60 цм × 81 цм
Легат МГБ
- 52
Бели зидови у зеленом пределу, 1967.
уље, 61 цм × 81 цм
Легат МГБ
- 53
Плава мртва природа са џициом, 1968.
уље, 65 цм × 91,5 цм
Легат МГБ
- 54
Мрка џолица, око 1968.
уље, 97 цм × 73 цм
Легат МГБ
- 55
Сџо у џлавоу ентеријеру, 1969.
уље, 61 цм × 87 цм
САНУ
- 56
Скулптуре и паравани, 1969.
уље, 65 цм × 80 цм
Легат МГБ
- 57
Мртва природа са црвеном џозаденом, 1970.
уље, 59,5 цм × 81 цм
САНУ
- 58
Мртва природа у ентеријеру, 1971.
уље, 56,5 цм × 82 цм
Легат МГБ
- 59
Велика мртва природа у џлавоу, 1972.
уље, 65 цм × 92 цм
САНУ
- 60
Предео II, 1972.
уље, 48 цм × 64 цм
вл. Влада Перовић
- 61
Угао ашељеа у џлавоу, 1973.
уље, 70 цм × 100 цм
САНУ
- 62
Сиво на сивоу (Брдски предео), 1973.
уље, 65 цм × 81 цм
Легат МГБ
- 63
Мртва природа са белом вазом, 1974.
уље, 65 цм × 80 цм
Легат МГБ
- 64
Керамике на жућој џодлози, 1976.
уље, 62 цм × 48
Легат МГБ
- 65
Ашеље, 1976.
уље, 65 цм × 80 цм
Дом војске Србије, Београд
- 66
Керамике на сџолу/Беле керамике, 1975/77.
уље, 52 цм × 73 цм
САНУ
- 67
Бела скулптура на црном џодијуму, 1977.
уље, 73 цм × 93 цм
Легат МГБ
- 68
Две керамике на џлавој основи, 1979/80.
уље, 40 цм × 50 цм
САНУ
- 69
Ашеље, 1982/84.
уље, 55 цм × 77 цм
Легат МГБ
- 70
Модели и скулптуре, 1984.
уље, 50 цм × 70 цм
Легат МГБ
- 71
Зелени предео, 1984.
уље, 50 цм × 70 цм
вл. Василије Мићић
- 72
Висока скулптура (Ашеље), 1986.
уље, 50 цм × 60 цм
вл. Милош Петковић

