



Published by *Издавачи*
Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, 1 Gallery Square Галерија Матице српске, Нови Сад, Трг галерија 1
www.galerijamaticesrpske.rs www.galerijamaticesrpske.rs
Museum of Yugoslav History, Belgrade, 6 Botičeva Street Музеј историје Југославије, Београд, Ботићева 6
www.mij.rs www.mij.rs

Editors-in-chief *Главни и одговорни уредници*
Tijana Palkovljević Bugarski, MA, director Мр Тијана Палковљевић Бугарски, управница
Neda Knežević, MA, director Мр Неда Кнежевић, директорка

Author *Ауторка*
Ana Panić Ана Панић

Reviewers *Рецензенти*
Jovo Bakić, PhD Др Јово Бакић
Ljubica Miljković, museum adviser Љубица Миљковић, музејски саветник

Editor *Уредник*
Snežana Mišić, MA Снежана Мишић МА

This book has been published on the occasion of the exhibition *Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito* at the Gallery of Matica Srpska, from, April 25th to June 18th, 2014

Ова публикација је објављена поводом изложбе *Умешности и власти: пејзажи из збирке Јосипа Броза Тита* приређене у Галерији Матице српске од 25. априла до 18. јуна 2014. године.

The exhibition and catalogue were made possible by the
MINISTRY OF CULTURE, AND INFORMATION
OF THE REPUBLIC OF SERBIA.

Реализацију изложбе и каталога омогућило је
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ И ИНФОРМИСАЊА
РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ.

© Copyright: 2014, ГАЛЕРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ И МУЗЕЈ ИСТОРИЈЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

УМЕТНОСТ И ВЛАСТ:

ПЕЈЗАЖИ ИЗ ЗБИРКЕ
ЈОСИПА БРОЗА ТИТА

ART AND AUTHORITY:
LANDSCAPES FROM THE COLLECTION OF
JOSIP BROZ TITO



НОВИ САД • БЕОГРАД
NOVI SAD • БЕОГРАД
2014.

Photographs *Фотографије*
Jelena Jovetić, MA Мр Јелена Јоветић
Museum of Yugoslav History Музеј историје Југославије

Photography editing *Обрада илустрација*
Lazo Satmari, D PUNKT, Novi Sad Лазо Сатмари, D PUNKT, Нови Сад

Translation into English *Превод на енглески*
Jelena Bajić, MA Мр Јелена Бајић

Language editing and proofreading *Лектура и коректура*
Jelena Bajić, MA Мр Јелена Бајић
Jelica Nedić Јелица Недић

Design and layout *Ликовно-техничко уређење*
Lazo Satmari, D PUNKT, Novi Sad Лазо Сатмари, D PUNKT, Нови Сад

Cover design *Дизајн корица*
Ivan Benussi, MA Мр Ivan Benussi

Printed by *Штампа*
OFFSET PRINT, Novi Sad OFFSET PRINT, Нови Сад

Print run *Тираж*
1000 1.000 примерака

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
069.5:73/76(497.11 Beograd)(083.824)

ПАНИЋ, Ана

Уметност и власт : пејзажи из збирке Јосипа Броза Тита =
Art and authority : landscapes from the collection of Josip
Broz Tito / Ана Панић ; [фотографије Јелена Јоветић ;
превод на енглески Јелена Бајић]. - Нови Сад : Галерија
Матице српске ; Београд : Музеј историје Југославије, 2014
(Нови Сад : Offset print). - [152] стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 1.000. - Библиографија.

ISBN 978-86-83603-75-6

а) Музеј историје Југославије (Београд) - Ликовна збирка
Јосипа Броза - Изложбени каталози
COBISS.SR-ID 284985351

САДРЖАЈ / CONTENTS

Мр Тијана Палковљевић Буїарски / Tijana Palkovljević Bugarski, MA

Мр Нeдa Кнежевић / Neda Knežević, MA

РЕЧ УНАПРЕД / FOREWORD 6 / 7

Ана Панић / Ana Panić

РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ / ACKNOWLEDGEMENTS 12 / 13

Ана Панић / Ana Panić

УМЕТНОСТ И ВЛАСТ: ПЕЈЗАЖИ ИЗ ЗБИРКЕ ЈОСИПА БРОЗА ТИТА / ART AND AUTHORITY: LANDSCAPES FROM THE COLLECTION OF JOSIP BROZ TITO

Уводна разматрања / Introductory considerations 18 / 19

Митологизација пејзажа / The mythologization of landscapes. 22 / 23

Конструисање Тита као мита – поглед кроз пејзаже из збирке /
The construction of Tito as a myth – a view offered by the landscapes from the collection. 34 / 35

Настанак и развој Титове уметничке збирке /
The creation and development of Tito's art collection 46 / 47

Пејзажи у магли историје уметности / Landscapes in the mist of art history. 64 / 65

У потрази за изгубљеним социјалистичким простором /
In search of the lost socialist space 80 / 81

КАТАЛОГ / CATALOGUE 91

Библиографија / References 150

Вебографија / Webliography 152

Архивски видео-снимци / Archival video footage 152

FOREWORD

The occasion when two cultural institutions of national significance recognize joint aims and enter into the preparation of a joint project must be special. The Gallery of Matica Srpska and the Museum of Yugoslav History successfully collaborated previously in 2012, on the project *The Collection of Paintings of Comrade President* authored by Professor Nenad Radić, PhD. It was then that Nenad Radić, PhD, the former curator of the Museum of Yugoslav History art collection and currently professor at the Department of the History of Art at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade brought these institutions together for the first time. He wrote the accompanying essay and made a selection of exhibits to illustrate the preferences of the president, Josip Broz Tito, as far as styles and topics are concerned, revealed through the paintings that he chose for his official residence. The Museum of Yugoslav History lent the art from its collection, while the Gallery of Matica Srpska conserved and restored the chosen exhibits and prepared the publication and the exhibition, which was shown first in Novi Sad and subsequently in Belgrade.

The project *Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito* was conceived in a similar way. This time too, the two institutions have combined their resources, with the aim of promoting the art holdings of the Museum of Yugoslav History. The museum has provided its *curatorial* resources, while the Gallery of Matica Srpska has committed the *conservation* ones. Ana Panić, curator of the art collection at the Museum of Yugoslav History, focused on the topic of landscapes in the collection and selected forty-six works of art by forty-three eminent artists from all over the former Yugoslavia that were given to Josip Broz Tito as gifts. She offered a new interpretation of the landscapes to illustrate her argument that these pieces reflect not only the trends in Yugoslav art, but also the ideology of the authorities. On the other hand, the conservation team of the Gallery of Matica Srpska applied all their professional knowledge and skills to provide the chosen

РЕЧ УНАПРЕД

Посебна је прилика када две националне институције културе препознају заједничке циљеве и упусте се у припрему заједничког пројекта. Галерија Матице српске и Музеј историје Југославије до сада су успешно сарађивали током 2012. године, на реализацији пројекта *Збирка слика друџа председника* аутора проф. др Ненада Радића. Тада је Ненад Радић, некадашњи кустос ликовне збирке Музеја историје Југославије а данас професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, први пут спојио ове институције. Ненад Радић је сачинио текст и одабир експоната – којима је хтео да илуструје стилска и тематска опредељења председника Јосипа Броза Тита, изражена сликама које је бирао за своју резиденцију – Музеј историје Југославије је уступио дела из своје колекције а Галерија Матице српске конзервирала и рестаурирала одабране експонате и приредила публикацију и изложбу која је представљена најпре у Новом Саду, затим и у Београду.

Пројекат *Уметности и власти: пејзажи из збирке Јосипа броза Тита* настао је на сличан начин. Две институције су и овога пута, у циљу промоције фонда Музеја историје Југославије, спојиле своје ресурсе: кустоски Музеја историје Југославије и конзерваторски Галерије Матице српске. Ана Панић, кустоскиња ликовне збирке Музеја историје Југославије, обрадила је тему пејзажа у колекцији кроз одабир четрдесет и шест дела – од четрдесет и три угледна аутора са територије некадашње Југославије – који су поклоњени Јосипу Брозу Титу. Кроз ново читање, илустровала је тезу да ова дела не само да представљају токове југословенске уметности, него су и одраз идеологије власти. Са друге стране, конзерваторски тим Галерије Матице српске је свим својим стручним знањима и вештинама, одабраним делима пружио квалитетан конзерваторско-рестаураторски третман и учинио их достојним излагања. Своја знања преплеле су две куће и у припреми каталога изложбе који, поред

works of art with a high quality conservation-restoration treatment and make them worthy of being displayed. The two institutions blended their know-how while preparing the exhibition catalogue which, in addition to the argumentative essay by Ana Panić, features museum catalogue records and reproductions of the selected exhibits. Finally, like the last time and to our mutual satisfaction, the Gallery of Matica Srpska has organized the exhibition that will be held in Novi Sad first, to be followed by Belgrade.

We are proud that this project brought the two national level museums, one historical and the other art-oriented together again, for in this way, we are contributing to raising the awareness about the political and cultural history of the country that existed not so long ago. We are thus fulfilling the contemporary role of museums, namely, through our activities in the fields of science, exhibitions and publishing, we are encouraging the public and our audience to think and offering one of the possible answers to the questions raised by the past and the art of a period and a country.

We would like to thank all the participants who contributed to the exhibition and the publication *Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito*, especially the author, Ana Panić and the conservation team of the Gallery of Matica Srpska who showed professionalism and dedication while preparing the project. We are particularly grateful to the reviewers of the publication, Ljubica Miljković, advising curator at the National Museum in Belgrade and Jovo Bakić, PhD, professor at the Department of Sociology, at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade, who confirmed our belief that the proposed idea was worthy of attention of the audience and the support of the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia. We hope that the audience will enjoy the chosen landscapes and the author's proposed concept of interpreting history through paintings, namely, viewing landscapes as reflections of politics.

Tijana Palkovljević Bugarski, MA
Director of the Gallery of Matica Srpska

Neda Knežević, MA
Director of the Museum of Yugoslav History

расправног текста Ане Панић, садржи каталожке податке и репродукције изабраних дела. И на крају, као и прошлог пута, Галерија Матице српске приредила је, на обострано задовољство, изложбу која ће бити представљена најпре у Новом Саду а затим и у Београду.

Поносне смо што је реализација овог пројекта поново спојила наша два национална музеја, један историјски а други уметнички, јер на овај начин доприносимо унапређењу свести о политичкој и културној историји до не тако давно постојеће државе. На тај начин испуњавамо савремену улогу музеја, да кроз своју делатност – научну, излагачку и издавачку – подстичемо јавност и публику на размишљање и пружамо један од могућих одговора на питања која пред нас постављају прошлост и уметност једног периода и једног поднебља.

Захваљујемо се свима који су учествовали у реализацији изложбе и публикације *Уметности и власти: пејзажи из збирке Јосипа Броза Титића*, посебно ауторки Ани Панић и конзерваторском тиму Галерије Матице српске, који су професионално и предано радили на припреми пројекта. Нарочито се захваљујемо рецензентима публикације Љубици Миљковић, кустосу саветнику Народног музеја у Београду, и Јови Бакићу, професору на Одељењу за социологију Филозофског факултета у Београду, који су нас учврстили у уверењу да је постављени концепт вредан пажње публике и подршке Министарства културе и информисања Републике Србије. Надамо се да ће публика уживати у одабраним пределима и понуђеном ауторском концепту читања историје путем слика, односно, представи политике кроз пејзаже.

Мр Тијана Палковљевић Бујарски
ујравница Галерије Матице српске

Мр Неда Кнежевић
директорка Музеја историје Југославије

Посвета Јосипу Брозу Титу уметника Мухамеда Кадрића на керамичком тањиру израђеном поводом номинације за XIV зимске олимпијске игре у Сарајеву, детаљ
Произвођач: „Југокерамика“
Поклон Мухамеда Кадрића Јосипу Брозу Титу, 8. март 1980.

Inscribed ceramic plate, dedicated to Josip Broz Tito by the artist, Muhamed Kadrić, made to mark Sarajevo's nomination for the XIV Winter Olympic Games, detail.
Made by Jugokeramika
Gift to Josip Broz Tito from Muhamed Kadrić, March 8th, 1980



* DRUGU TITU
ČOVJEKU NA OVOME SVI
RODA; OCU JUGOSLAVEN
OCU: NESURSTANOG P
UPALI BAKLJU SLOBODE,
ČUVJEK, VJEČNO - NAJSTA
* TUOJE DJELO - DRAGI DRU
: PUTOKAZ U LIJEPA POLJ
DA JE U SLUŽBI ČOVJEKOV
DAJEM - ZA TVOJU KOLE
SUVENIR - TANJIR POSVE
OLIMPIJSKIM IGRAMA
- ODNOŠNO TUOJE DJELO
VJEČNO ŽIVI VOLJENI TI
KADRIĆ

* NAJVOLJENIJEM
DETU, GENIJU Ljudskoga
SKIM NARODA I NARODNOSTI
OKRETA - ČOUDEKA KOJI
MIRA, SREĆE, HUMANIZMA...
ARIJEM I UJEČNO MLADIM
ZE TITO - BIĆE MENI...
A UMJETNOSTI - KOJA TREBA...
KCIJU - I ZATO TI OD SVEG SRCA
SCEN - BUĐUĆIM ZIMSKIM
SARAJEVO - MOJE DJELO...
TO! u Sarajevu 4. marta 1980
MUHAMED - NAMO slike - kameras

ACKNOWLEDGEMENTS

The exhibition *Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito* and the accompanying catalogue are the result of my decade-long research and reflection on the art holdings of the Museum of Yugoslav History that I was entrusted with in 2005, as the curator of the art collection. Previous curators, Gorica Erceg Sarajčić, from 1978 to 2001 and Nenad Radić, from 2002 to 2004 contributed a great deal by systematizing the collection and classifying the works of art it is made of and viewing it, from their respective standpoints, in accordance with the context of the time and the meaning of the collection that has changed with the changing reasons for the existence of the museum. I am grateful to senior colleagues for their generous support and readiness to answer all my questions. I hope to prove a worthy successor to them.

The idea for an exhibition showcasing the landscapes from the art collection of Josip Broz Tito was formed as early as 2006, at the time when I was writing my professional certification paper on that topic, under the supervision of museum adviser Ljubica Miljković, whom I would especially like to thank here for her patience and willingness to introduce me to the secrets of what for me is the most beautiful job in the world – the curator’s job. That idea matured in my mind, growing and transforming itself, as I myself matured as a curator and acquired new knowledge about the period of history that is in the focus of the institution where I work. Exploring the role of art in the development of the cult of Josip Broz Tito, I have offered a new interpretation of the landscapes, which is certainly not the only view possible, but I hope that the audience at both institutions, where the exhibition will be shown, and the readers of the essay that follows will find it intriguing and inspiring.

I owe enormous gratitude to the directors of the two institutions of national importance, Neda Knežević and Tijana Palkovljević Bugarski who recognized my idea as significant and made it possible for my wish for the project to be imple-

РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ

Изложба *Уметности и власти: пејзажи из збирке Јосипа Броза Тита* и пратећи каталог, резултат су мојих десетогодишњих истраживања и промишљања ликовног фонда Музеја историје Југославије који ми је 2005. године поверен на чување, као кустосу ликовне збирке. Претходни кустоси збирке, Горица Ерцег Сарајчић, од 1978. до 2001. године, и Ненад Радић, од 2002. до 2004. године, дали су велики допринос систематизујући збирку, класификујући дела у њој и посматрајући је свако са свог становишта, а у складу са контекстом времена и значењем збирке које се мењало како су се мењали разлози постојања Музеја. Захвална сам старијим колегама на несебичној помоћи и одговорима на сва моја питања, у нади да сам им достојна наследница.

Избор пејзажа из ликовне збирке Јосипа Броза Тита замислила сам као изложбу још 2006. године, када сам на ту тему писала свој хабилитациони рад, под менторством музејске саветнице Љубице Миљковић, којој овим путем упућујем посебну захвалност на стрпљењу и вољи да ме уведе у тајне за мене најлепшег посла на свету – кустоског посла. Та идеја је у мени сазревала, расла и трансформисала се како сам и сама сазревала као кустос и стицала нова знања о периоду којим се бави установа у којој радим. Истражујући улогу ликовне уметности у градњи култа Јосипа Броза Тита, понудила сам једно ново читање пејзажа, свакако не и једино могуће, али надам се довољно интригантано и инспиративно за посетиоце обе установе у којима ће изложба бити приказана, као и за читаоце текста који је пред вама.

Велику захвалност дугујем директоркама двеју установа од националног значаја, Неди Кнежевић и Тијани Палковљевић Бугарски, које су препознале моју идеју као важну и учиниле могућом моју жељу да се пројекат реализује као партнерски пројекат Музеја историје Југославије и Галерије Матице српске. Такође, захваљујем се колегиницама Даниели Королоји Црквењаков и

mented as a partnership between the Museum of Yugoslav History and the Gallery of Matica Srpska to become true. I would also like to thank my colleagues, Daniela Koroloja Crkvenjakov and Snežana Mišić for their genuine desire to organize this sometimes demanding project and to have an open ear to all the wishes of its sometimes demanding author. I am particularly thankful to the Gallery of Matica Srpska Art Conservation Department, headed by my dear colleague, Danilo Vuksanović, who together with his colleagues, Jelena Jovetić and Darko Despotović, did all the necessary art conservation and restoration work with full dedication and expertise, bringing the exhibited paintings back to life. I appreciate the collaboration with Vladislav Šćepanović, director of the Museum of Contemporary Art in Belgrade and his team, who offered expert and practical assistance when transporting the paintings from Belgrade to Novi Sad. A big thanks goes to all my colleagues at the Museum of Yugoslav History, without whose help this exhibition would not be possible, especially Radovan Cukić and Marko Radovanović for having searched the photographic archive of the Museum of Yugoslav History in a quick and professional manner and Katarina Živanović, Svetlana Ognjanović and Sava Kovačević for organizational and technical assistance. Last but not least, I am indebted to Slavica Drobac and Ivan Manojlović for their unending support and advice, for listening to me and reading all the versions of my essay, carefully proofread and accurately translated into English by Jelena Bajić. I thank her for it on this occasion too. I'm immensely grateful to my favourite designer, Ivan Benussi, whose creativity has delighted me, as always.

I'd like to thank Jasmina Cibic, Boris Cvjetanović, Marijan Crtalić and Jasenko Rasol for allowing their photographs to appear in the catalogue. I am especially grateful to Jasmina Cibic who kindly provided her videos that have become an integral part of the exhibition *Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito*, which is now here for you to see.

Belgrade, March 2014

Ana Panić

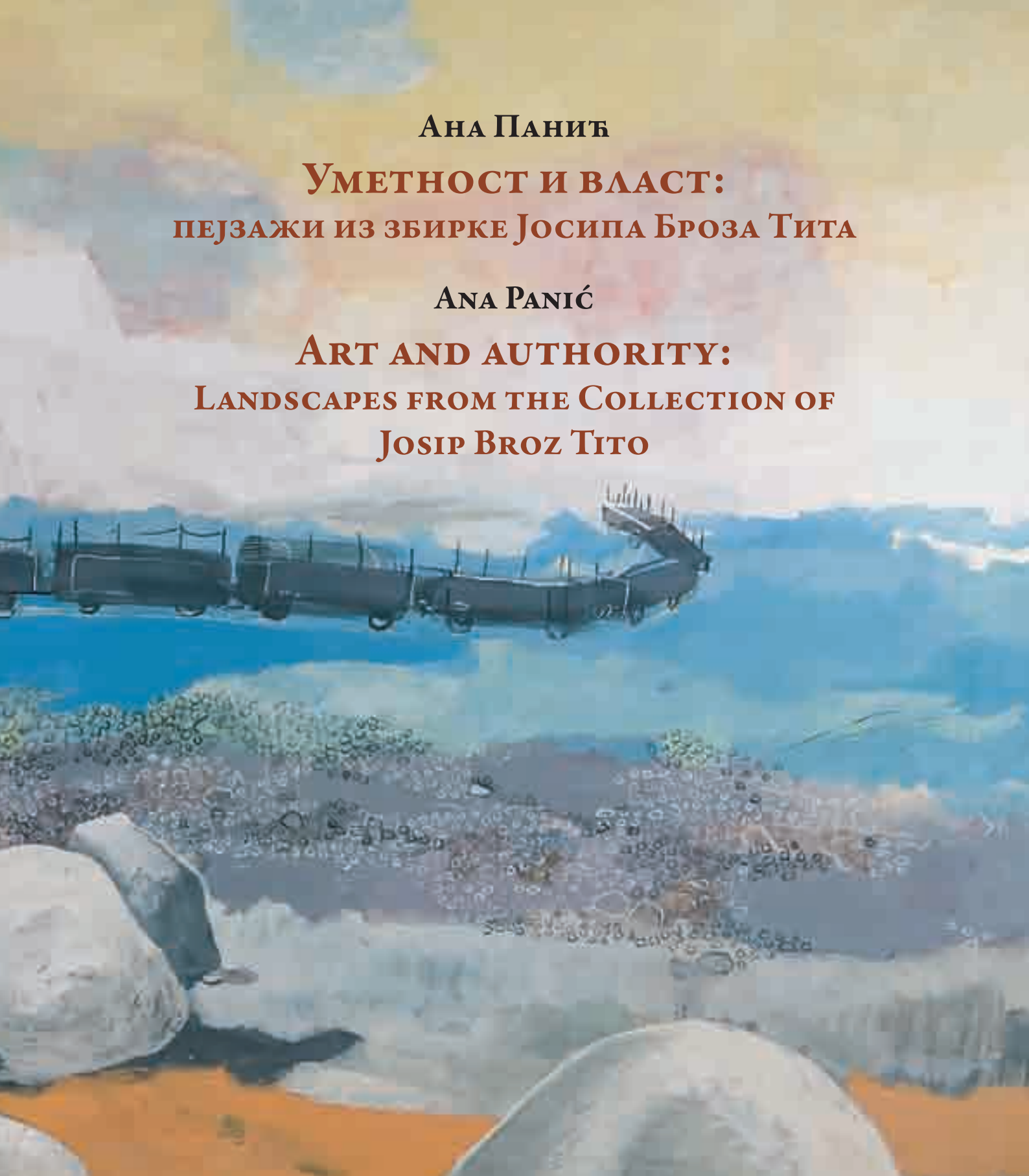
Снежани Мишић на искреној жељи да организују овај понекад захтеван пројекат и саслушају све жеље понекад захтевне ауторке. Посебну захвалност упућујем Сектору заштите уметничког фонда Галерије Матице српске на челу са драгим колегом Данилом Вуксановићем који је уз колеге Јелену Јоветић и Дарка Деспотовића, предано и стручно обавио све потребне конзерваторско-рестаураторске радове на изложеним сликама и вратио их у живот. Хвала на колегијалности Владиславу Шћепановићу, директору Музеја савремене уметности у Београду и његовом тиму на стручној и практичној помоћи приликом транспорта слика из Београда у Нови Сад. Велико хвала свим мојим колегама из Музеја историје Југославије, без чије помоћи остварење ове изложбе не би било могуће, посебно Радовану Цукићу и Марку Радовановићу на брзом и професионалном претраживању фото-архива Музеја историје Југославије, Катарини Живановић, Светлани Огњановић и Сави Ковачевићу на организацији и техничкој помоћи, и на крају, али не најмање, хвала на вечној подршци и саветима Славици Дробац и Ивану Манојловићу који су ме слушали и читали све верзије мог текста који је предано кориговала и зналачки превела Јелена Бајић, на чему јој се и овом приликом захваљујем. Омиљеном дизајнеру Ivan-у Venussi-ју неизмерно хвала што ме је, као и увек, одушевио својом креативношћу.

Јасмини Цибиц, Борису Цвјетановићу, Маријану Црталићу и Јасенку Расолу се захваљујем на уступљеним фотографијама за каталог, а посебно се захваљујем Јасмини Цибиц на уступљеним видео-радовима, који су њеном љубазношћу постали саставни део изложбе *Уметности и власти: њејзажи из збирке Јосипа Броза Тита*, која је пред вама.

Београд, март 2014.

Ана Панић



The background of the cover is a painting. It depicts a train with several dark-colored passenger cars crossing a bridge. The bridge has a distinctive, jagged, saw-tooth-like structure. Below the bridge, a valley is filled with a dense crowd of people, rendered in a somewhat abstract, textured style. The foreground shows large, light-colored rocks and a patch of orange ground. The sky is a mix of light blue and white, suggesting a bright, hazy day.

АНА ПАНИЋ
УМЕТНОСТ И ВЛАСТ:
ПЕЈЗАЖИ ИЗ ЗБИРКЕ ЈОСИПА БРОЗА ТИТА

ANA PANIĆ
ART AND AUTHORITY:
LANDSCAPES FROM THE COLLECTION OF
JOSIP BROZ TITO

INTRODUCTORY CONSIDERATIONS

Landscapes from the collection of Josip Broz illustrate the trends in Yugoslav art, but viewed from another aspect, they also reflect the ideology of the authorities. They are not innocent depictions of nature and towns, rather, they have a clear political and propaganda role, because of which many are found in Tito's official residence, as snapshots of the new society and a means of historical validation of the new Yugoslavia. The landscapes, representing carefully selected events from the early life of Josip Broz Tito, in a planned way, are an integral part of the story about the landscapes belonging to Tito's collection. They thus contributed to the development of his cult that was one of the bases for legitimizing the regime. Throughout the history of art, landscapes have often been used to express social relations, although, in the absence of an interdisciplinary approach, that was not always perceived to be the case. The awareness that landscapes shown in the pictures do not necessarily have to be (and often are not) naturalistic representations of reality and the world around us was brought about by the socially-oriented movements in the history of art which, in that respect, has a lot to learn from anthropology and its much more flexible approach to the methods of perception and reception. A clear distinction must be made between representation and reality, between a painted landscape and that which it refers to in the so-called real world. The question is how we view the world around us – from a psychological, historical, geographic, economic or social perspective. Just as the real picture that we see with our own eyes can be viewed from an infinite number of perspectives, so can its representation. The relation between perception and representation is shaped by specific material conditions and social pressures. Thomas Gainsborough's painting *Mr and Mrs Andrews* from 1749 is a well-known example of that. In it, the landscape, which is the property of the married couple he portrayed, occupies two thirds of the canvas, with the aim of celebrating early agricultural capitalism. (Green 1995: 31). Through this exhibition and the accompanying catalogue, we intend to show

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Пејзажи из ликовне збирке Јосипа Броза илуструју токове југословенске уметности, али посматрани са једног другог аспекта, они су одраз идеологије власти. Нису само невини прикази природе и градова, већ имају јасну политичко-пропагандну улогу, због чега их се велики број нашао у Титовој резиденцији као слика новог друштва и историјска потврда нове Југославије. Неодвојив део приче о пејзажима из Титове колекције чине и пејзажи који су плански презентovali пажљиво селектоване моменте из ране биографије Јосипа Броза Тита и тиме учествовали у грађењу његовог култа који је био један од легитимацијских основа режима.

Пејзажи су у историји уметности често коришћени за изражавање друштвених односа, иако се то није увек тако перципирало, јер није било интердисциплинарног приступа. Свест да пејзажи обухваћени сликом не морају нужно бити (и често нису) натуралистички прикази реалности и света око нас, дошла је са социјално оријентисаним струјама унутар историје уметности која на том пољу може много да научи од антропологије са њеним много флексибилнијим приступом методама перцепције и рецепције. Нужна је јасна дистинкција између репрезентације и реалности, између насликаног пејзажа и његове референце у тзв. „стварном свету”. Поставља се питање како посматрамо свет око себе – из психолошке, историјске, географске, економске или друштвене перспективе. Као што реална слика коју видимо својим очима може да се посматра из безброј перспектива, тако може и њена репрезентација. Релација перцепција–репрезентација, обликована је одређеним материјалним условима и друштвеним притисцима. Познат пример употребе пејзажа је слика Томаса Гејнзбороа (Thomas Gainsborough) *Господин и госпођа Ендријуз* (*Mr and Mrs Andrews*) из 1749. године, на којој је две трећине платна остављено пределу који је власништво портретисаног брачног пара и има улогу слављења раног пољопривредног капитализма (Green 1995: 31). Намера нам је да овом

that figurative paintings convey many other messages, in addition to the scenes represented in them. Put at the disposal of the society, namely, through social usage which is added to pure matter, they become the prey of mythical speech and in addition to their artistic value, they are also assigned the value of a signifier i.e. symbol (Bart 1979: 229-231).

By comparing the photos that belong to the photographic collection of Josip Broz Tito¹, that was also kept in his official residence, with artistic interpretations of the same scenes, we do not intend to focus on their “truthfulness” or explore the authenticity of the paintings that are close visual representations of the topic. On the contrary, we wish to show that the same forms of mythological practice exist in different media and do so in a comparative way, because photography is a trusted medium. It is the medium that is most often considered to be objective, especially, black-and white documentary photos, among which there are iconic ones, rooted in the collective memory, whose authenticity is not questioned, because they are universally accepted as true. Through these comparisons, we seek to point to the influence visual arts can have on the perception and understanding of historical moments and the ways in which these moments are transformed into an image that forms part of collective memory.

.....
¹ The Museum of Yugoslav History preserves heritage that includes, among other things, photographic material documenting the social and political activity of Josip Broz. Over 150,000 black-and-white 18 × 24 cm photographs and 800,000 negatives, show all the important events that Josip Broz participated in or was present at from 1947 to 1980. The photos were taken by the photographers working at the Cabinet of the President of the Republic: Dragutin Grbić, Aleksandar Stojanović, Miloš Rašeta and Mirko Lovrić. Their cameras captured Tito’s journeys in the country and abroad, visits to and from foreign heads of state and government, meetings with world famous people from all walks of public life, appearances at international meetings and conferences, moments from his everyday life. Excerpted from the essay available on the website: <http://foto.mij.rs> Accessed on February 1st, 2014.at 5:31 pm..

изложбом и каталогом који је прати покажемо како фигуративне слике, поред самих призора које представљају, преносе и многе друге поруке. Стављене на располагање друштву, односно, друштвеном употребом која је додата чистој материји, постају плен митског говора и поред уметничке вредности даје им се и вредност означитеља, тј. симбола (Bart 1979: 229–231).

Поређењем фотографија из фототеке Јосипа Броза Тита¹, која се такође чувала у резиденцији, са уметничким интерпретацијама истих сцена немамо намеру да се бавимо њиховом „истинитошћу”, нити да истражујемо аутентичност уметничких слика које се приближавају мотиву који приказују. Напротив, жеља нам је да покажемо исте митолошке праксе кроз различите медије, компаративно, јер је фотографија медиј коме се верује, који се најчешће сматра објективним, нарочито црно-беле документаристичке фотографије, међу којима су и оне иконичне, усађене у колективно сећање, чију веродостојност не преиспитујемо, јер су општеприхваћене као истините. Овим поређењима желимо да укажемо на утицај који визуелне уметности могу имати на перцепцију и разумевање историјских момената, као и на то како се ови тренуци трансформишу у слику колективног сећања.

.....
¹ Музеј историје Југославије баштини, између осталог, фото-грађу која документује друштвено-политичку активност Јосипа Броза. Преко 150.000 црно-белих фотографија (формата 18 × 24 cm) и 800.000 негатива, показују све значајне догађаје од 1947. до 1980. године, у којима је учествовао и којима је присуствовао Јосип Броз. Фотографије су дело фотографа који су били запослени у Кабинету председника Републике: Драгутина Грбића, Александра Стојановића, Милоша Рашете и Мирка Ловрића. Објективима својих фотоапарата они су забележили Титова путовања у земљи и иностранству, посете страним/них шефов(им)а држава и влада, сусрете са светски познатим личностима из свих сфера јавног живота, иступања на међународним скуповима и конгресима, моменте из његовог свакодневног живота. Текст преузет са сајта: <http://foto.mij.rs> Приступљено: 1. 2. 2014. у 17:31.

THE MYTHOLOGIZATION OF LANDSCAPES

Let us remember that according to Claude Lévi-Strauss, myths primarily provide information about the society and the time in which they were created and the way in which that society functions (Lévi-Strauss 1981: 639). In socialist Yugoslavia, a federation of nations, which had separate histories and different religions, the feeling of unity had to be created and people mobilized around a common culture; the teeming masses had to be unified and a shared national identity developed (Smit 1999: 93-110). Every collective identity needs a shared and uniform interpretation of history and national memory, for without memory there can be no identity or nation (Gržinić 2013: 72). With the creation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, peoples of different political cultures and life experiences found themselves in a shared state that did not have a clearly defined or precisely formulated cultural policy, as one of the ways of achieving stronger integration. Unlike the cultural policy of Yugoslavia between the world wars, which was more of a mixture of standalone initiatives launched by individuals, than a result of a collective effort on the part of the state, the new establishment laid the foundations of the campaign and propaganda apparatus, as early as 1945. That was done with the aim of “directly or indirectly” concentrating all the activities in the domain of politics, culture, education and science in the hands of the Party and its propaganda institutions, through which all the aspirations of the population towards having a cultural life were channelled. The activities in the field of culture and creative work in general were intended to familiarize the masses with the goals of the Communist Party of Yugoslavia, mobilize them and get them off the hook of foreign cultural and ideological influences (Dimić 1988: 1-70).

Every revolution and nation-building effort are prone to mythologization and exaggeration. By definition, a myth is an interpretation and exploitation of history, whose main purpose is to lend legitimacy to the authorities, which use that history and refer to it. Political mythology idealizes the past; historical events and

МИТОЛОГИЗАЦИЈА ПЕЈЗАЖА

П одсетимо се да, по Клоду Леви-Стросу (Claude Lévi-Strauss), митови пре свега дају информације о друштву и времену у коме су настали и начину на који то друштво функционише (Lévi-Strauss 1981: 639). У социјалистичкој Југославији, која је била федерација нација које имају засебне историје и различите вере, требало је створити осећај заједништва, окупити људе око заједничке културе, ујединити широке масе и створити заједнички национални идентитет (Smit 1999: 93–110). Сваком колективном идентитету потребно је заједничко и јединствено тумачење историје и национално памћење, јер ако нема памћења, нема ни идентитета ни нације (Gržinić 2013: 72). Народи различите политичке културе и животног искуства нашли су се у заједничкој држави, стварањем Краљевине СХС која није имала јасно одређену, ни прецизно формулисану културну политику, као један од видова преко којих је могла да се оствари јача интеграција. За разлику од културне политике међуратне Југославије која је била више скуп индивидуалних иницијатива појединаца него колективних културних напора државе, нова власт је већ 1945. године поставила темеље апарата агитације и пропаганде, са циљем да у рукама Партије и њених пропагандних установа концентрише „посредно или непосредно” целокупан политички, културни, просветни и научни живот и каналише све тежње становништва за културним животом. Требало је кроз рад у области културе и стваралаштва упознавати масе са циљевима КПЈ, мобилисати их и „извлачити” испод туђих културних и идеолошких утицаја (Đimić 1988: 1–70).

Свака револуција и свако стварање нације подложни су митологизацији и претеривањима. По дефиницији, мит је интерпретација и употреба историје којој је главна сврха да даје легитимитет власти која ту историју користи и на њу се позива. Политичка митологија идеализује прошлост, историјски догађаји и личности се посматрају некритички, романтизују се и стављају у функцију

figures are not critically examined, they are romanticized and played upon by the current ideologies and power structures (Perica, Velikonja 2012: 20-21). “Myth is a constitutive element of every true revolution. It is a form of collective awareness and feeling; it is not a description of the state of affairs, but an expression of wills that transforms the revolt of the hungry into a sublime creative act. If collective goals, beliefs and aspirations are not transmuted into a mythical representation, the reach of the revolutionary undertaking is limited and marked by inefficiency and absence of unity... Although it has no special value as a political programme, myth has a major practical role (Despotović 2010: 9). Myth was an important part of political ideology, providing not only motivation and stimulus, but also an excuse, turning history into myth is a key characteristic of national identity. The primary and the most basic feature of national identity is historic land, namely, homeland, the cradle of people that is regarded as ‘sacred’ and belongs to them, just as they belong to it (Smit 1998: 23). Nations are unthinkable without common myths about a home territory and the memories of it – the myth of the promised land is just one of a set of political myths originating in the sphere of myths stemming from the domain of religious inspiration (Despotović 2010: 8). That is what makes homeland unique, people attach historic importance to the elements of its landscape, which become places of pilgrimage. Mass education systems are the means through which the authorities inculcate national devotion (Smit 1998: 31-71). The transnational collective identity of Yugoslavs was built by using symbols, by introducing new national holidays and ceremonies, erecting new monuments and holding related commemorative events and via school books and curricula alike. Regardless of people’s nationality, religious affiliation, class and individual differences, a sense of belonging to a single political community is developed. The state is actively working on creating unified cultural and historical memory that would make particular national histories (and arts) shared, namely, Yugoslav. In the process of a comprehensive transformation of the society and the emergence of the socialist New Man concept, after World War II, the state employed the strategy of “inventing tradition” (Hobsbawm, Ranger 2011: 6). To think that this is a peculiarity of the Yugoslav revolution or socialism would be wrong, because there is no time or place which has not witnessed the “invention of tradition”, it just happens more frequently in rapid transformations of the society, when old social patterns and traditions have to be replaced by new ones (Hobsbawm, Ranger 2011: 10). Yugoslav invented traditions were formalized through constant repetition and turning them into rituals and habits, even reflex actions, aimed at strengthening unity among Yugoslav peoples, as well as via the creation of shared collective memories grounded in the War of National Liberation and the socialist revolution as integration factors. Art played an important role in constituting the ideology of the authorities, it was a showcase for the new post-revolutionary establishment (Marković 1996: 321). The past, heroes, people

садашњих идеологија и структура власти (Perica, Velikonja 2012: 20–21). „Мит представља конститутивни елемент сваке праве револуције. Облик је колективне свести и осећања, не опис ствари већ израз воља који побуну гладних уста претвара у узвишен стваралачки чин. Уколико колективни циљеви, уверења и стремљења нису обликовани у митску представу, домет револуционарне акције је ограничен, акција је неефикасна и нејединствена... Иако нема посебну вредност као политички програм, мит има наглашену практичну улогу” (Despotović 2010: 9). Мит је био важан део политичке идеологије, као мотивација, подстицај, али и оправдање. Претварање историје у мит, кључна је карактеристика националног идентитета. Прво и основно обележје националног идентитета је историјска територија, односно домовина, колевка народа која је њеним припадницима „света”, која им припада као и они њој. (Smit 1998: 23). Нације су незамисливе без заједничких митова о територијалном завичају и сећању на њега – мит о обећаној земљи само је један у групи политичких митова који долазе из сфере митова чији је корен лежао у домену религијске инспирације (Despotović 2010: 8). То је оно што домовину чини јединственом а њена природна обележја добијају за народ историјски значај, постају места ходочашћа. Масовним системима образовања власт усађује националну оданост (Smit 1998: 31–71). Коришћењем симбола, увођењем нових празника и церемонија, подизањем нових споменика и комеморацијама у вези са њима, али и преко уџбеника и школских програма, стваран је наднационални колективни идентитет Југословена. Без обзира на националност, верску припадност, класне и индивидуалне разлике ствара се осећај припадности једној политичкој заједници. Држава активно ради на стварању јединственог културног и историјског памћења, које би партикуларне националне историје (и уметности) учинило заједничком – југословенском. У процесу свеобухватне трансформације друштва и стварања новог човека социјализма, након Другог светског рата, држава користи политичку стратегију „измишљања традиције” (Hobsbom, Rejndžer 2011: 6). Не треба помислити да је то спецификум југословенске револуције или социјализма, јер не постоји време и место у коме нема „измишљања традиције”, само је оно чешће у брзим и радикалним трансформацијама друштва, када је старе друштвене обрасце и старе традиције потребно заменити новим (Hobsbom, Rejndžer 2011: 10). Југословенске измишљене традиције, формализовале су се сталним понављањем и претварањем у ритуале и навике или чак рефлексне радње, са циљем јачања заједништва међу југословенским народима, као и стварањем заједничког колективног сећања које се заснивало на митологији Народноослободилачке борбе и социјалистичке револуције као интегративним факторима. Уметност је имала значајно место у конституисању идеологије власти, представљала је „рекламни излог” нове постреволуционарне власти (Марковић 1996: 321).

and land are the main topics of art in the service of the nation (Makuljević 2006: 72-152).

The shared past was glorified, i.e. only the heroic period of the War of National Liberation and its victims, who brought freedom and a happier future as a factor of integration that lent legitimacy to new Yugoslavia. Artistic representations of lands, namely, landscapes played a very important part in building a transnational identity. The canvases show the places related to real or fabricated history of Yugoslavia, sites of great Partisan battles, like Sutjeska and Kozara, easily recognizable scenery and towns, which is how the iconography of the nation was developed. Yugoslav communists did not seek the solution to the issue of relations between the country's peoples in the creation of a new nation, as is often thought. A short-lived campaign promoting Yugoslavism was a tactical move, on the part of the state, brought about by the threat posed by the Soviet Union after 1948 and the need of strengthening the federal centre, rather than federal units. Census data provide another indication that there was never any strategic intention of building a transnational identity, since the option to choose Yugoslav as ethnicity was not provided and the alternative "Yugoslav – ethnically uncommitted" was introduced instead.

One of the primary functions of visual culture in the service of the nation was its public impact (Makuljević 2006: 243). Since the official residence of Josip Broz was not only the place where he lived, but also a public space where foreign officials were received, the works of art decorating the place had the purpose of clearly identifying and representing the identity of the community. Just like the landscape of Lake Uri, the place where, according to legend, the Swiss confederation was founded is displayed in the Swiss parliament building (Makuljević 2006: 249), it is no coincidence that the painting by Ismet Mujezinović, showing Jajce, the legendary town where socialist Yugoslavia was established was placed at the very entrance, in the hall of Tito's official residence. The hall was the place where people arrived and walked in, following protocol, and where the initial impression was to leave an impact. The official residence of Josip Broz housed a large number of landscapes (which are among the most frequent topics of paintings in the collection). The majority were placed in the hall and the showpiece rooms where receptions for members of foreign delegations were hosted, as well as in guest suites, with the aim of promoting the new state via its landscape. *Sunny Scenery (Seaside Landscape)* by Milo Milunović used to be in the hall, while the Grand Salon, where guests whose visits were not of a strictly official nature were entertained, was decorated with paintings of towns: Kun's *Belgrade*, Becić's *Zagreb*, Pijade's *Lepoglava*, Pedja's *Dubrovnik* and Crnčić's *A View of Zagreb* and *The Islet of Saint Roch*. Lyrical scenes, such as Šumanović's *The Bridge on the Šidina*, Nadežda's *Scenery II* and Beta's *Maglič* were depicted on the paintings in the private rooms upstairs, again with the idea of promoting new Yugoslavia and the contemporary Yugoslav art in mind.

Прошлост, хероји, народ и територија, основни су топоси уметности у служби нације (Макуљевић 2006: 72–152).

Глорификована је заједничка прошлост и то искључиво херојско доба Народноослободилачке борбе и њених жртава које су донеле слободу и срећнију будућност, као интегративни фактор који је давао легитимитет новој Југославији. Ликовни прикази територија, односно пејзажи имали су врло значајну улогу у конструисању наднационалног идентитета. На платну су представљана места везана за историју Југославије, стварну или конструисану, попришта великих партизанских битака попут Сутјеске и Козаре, препознатљиви предели и градови. Решаваће међунационалних односа југословенски комунисти нису тражили у стварању јединствене југословенске нације, како се то често сматра. Краткотрајна кампања за југословенство била је тактички потез државе услед опасности од Совјетског Савеза после 1948. године и потребе јачања федералног центра насупрот федералним јединицама. Да никада није постојала стратешка намера стварања наднационалног југословенског идентитета, показују и пописи становништва у којима није постојала национална категорија Југословена, већ се као пописна категорија наводе „Југословени – национално неодређени”.

Једна од примарних функција визуелне културе у служби нације, било је њено деловање у јавности (Макуљевић 2006: 243). Како је резиденција Јосипа Броза, поред тога што је он у њој живео, била и јавни простор у коме су примани страни државници, требало је ликовном декорацијом јасно идентификовати и репрезентовати идентитет заједнице. Као што је у швајцарском парламенту истакнут пејзаж језера Ури, места на коме је, по легенди, настала швајцарска федерација (Макуљевић 2006: 249), нимало случајно на самом улазу у Титову резиденцију, у холу, месту доласка и протоколарног хода, где се остварује ефекат првог утиска, налазило се платно Исмета Мујезиновића са приказом Јајца, легендарног града у коме је створена социјалистичка Југославија. У резиденцији Јосипа Броза налазио се велики број пејзажа (један од најчешћих уметничких мотива у збирци), а највише их је било у холу, репрезентативним салонима у којима су примане делегације, као у и гостинским апартманима, са циљем пропагирања нове државе кроз њене пределе. *Сунчани њредео (Приморски њејзаж)* Мила Милуновића налазио се у холу, док су Велики салон у коме су примани гости, који нису строго официјелни, украшавали прикази градова: Кунов *Београд*, Бецићев *Зајреб*, Пијадеова *Лейолава*, Пећин *Дубровник* и Црнчићеви *Пољед на Зајреб* и *Шкољ Св. Рока*. У приватним одајама на спрату су се налазили лирски предели, попут Шумановићевог *Мосџа на Шидини*, Надеждиног *Прегела II* и Бетиног *Мајлича*, опет са идејом промовисања нове Југославије и савремене југословенске уметности.

Art takes on a political role, its task being to celebrate the society and the new system, visualize ideology and become a kind of *biblia pauperum* of the new era (Merenik 2001: 21 – 47). Yugoslavia, whose transnational identity as a state was based on its scenic beauty and natural resources of its republics and autonomous provinces and the idea of brotherhood and unity, for “no republic would mean anything at all if it were not for the fact that they stand all together”² is represented by a series of landscapes and vistas “from Triglav to Djevdjelija”³, contributing to the creation of an image of not only unity, but also the differences present in the Yugoslav territory. The policy of the Communist Party of Yugoslavia, both before and after World War II made a clear distinction between the Yugoslav state and the different nations it brought together. Josip Broz emphasized the importance of creating a strong state union consisting of different ethnic groups, related but separate nations enjoying equal rights (Bakić 2011: 58). Paintings on suitable topics by politically correct artists were carefully chosen. In accordance with the cultural policy at the time, the Party required artists to “provide an artistic interpretation of our contemporary history, our society, the modern Man, depict the pivotal years - the War of National Liberation, rebuilding, industrialization, construction”⁴. By describing Lenin’s character via the paintings from the era of socialist realism, Catherine Baker (Beker 1999: 99) shows in an excellent way how art was faced with a task of using visual illusions so as to “mirror the non-existent reality”⁵. The landscapes from Tito’s collection have a clear political aim to provide visual arguments supporting the legitimacy of the new social order by :

- Depicting an idealized reality (numerous renderings of capital cities and their suburbs that were yet to develop as a result of socialist construction of the country, idyllic pictures of historic sites, beautiful scenery and large industrial facilities and other important places in the symbolic geography of Tito’s power).

- Showing biographical details from Tito’s life selected by applying hagiographic methods: artistic renderings of Kumrovec, as the place where Josip Broz came from and where he spent his childhood; Sisak and Kraljevica, where he fought for workers’ rights, prisons in Ogulin and Lepoglava that bear witness to his early underground revolutionary work and Jajce, the place where Tito’s name was insti-

.....
² Josip Broz Tito, the speech delivered in Split in May 1962. Compact disk “Ide Tito...”. Beograd: PGP – RTS, 2006.

³ The then commonly used phrase meaning “throughout the country”, referring to the two farthest points in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, Mount Triglav in Slovenia and the town of Djevdjelija in Macedonia.

⁴ From the Articles of Association of the Association of Visual Artists of Yugoslavia, Belgrade, 1948.

⁵ *mirror of non-existing reality*, cf. Aksyonov-Meerson, Mikhail, The Art of Socialism Realism, in A-Ja 3/1981, 58.

Уметност преузима политичку улогу и задатак јој је да слави друштво и нови систем, да визуализује идеологију, постаје нека врста *bibliae pauperum* новог доба (Merenik 2001: 21–47). Југославија, чији је државни наднационални идентитет базиран на природним лепотама и богатствима њених република и покрајина и идеји братства и јединства, јер „ниједна република не би била нико и ништа да нису све заједно”² репрезентована је кроз читав низ предела и ведута „од Триглава до Ђевђелије”³ који доприносе изградњи слике о целовитости, али и различитостима југословенског простора. Политика Комунистичке партије Југославије је, и пре и после Другог светског рата, јасно разликовала југословенску државу и различите нације удружене у њој, а Јосип Броз је истицао важност стварања јаке државне заједнице сачињене од различитих националности, сродних, али ипак засебних нација које уживају једнака права (Вакић 2011: 58). Брижљиво су биране слике чији су мотиви били одговарајући, а њихови аутори политички подобни. У складу са тадашњом културном политиком, Партија је тражила од уметника да „уметнички обради нашу савремену историју, наше друштво, савременог човека, да прикаже преломне године – НОБ, обнову, индустријализацију, изградњу”⁴. Представљајући Лењинову личност кроз сликарска дела из фазе социјалистичког реализма, Катрин Бекер (Бекер 1999: 99) на одличан начин показује како је уметност стављена пред задатак да у визуелним илузијама буде „огледало непостојеће стварности”⁵. Пејзажи из Титове збирке имају јасну политичку интенцију да визуелно аргументују легитимитет новог друштвеног поретка кроз:

— приказивање идеализоване стварности (бројним приказима главних градова и њихових предграђа која ће се тек развијати у акцијама социјалистичке изградње земље, идилични прикази историјских места, природних лепота, али и великих индустријских постројења и других важних локалитета у симболичкој географији Титове власти);

— хагиографским методама селектоване биографске елементе из Титовог живота: ликовне представе Кумровца као места порекла и детињства Јосипа Броза, Сиска и Краљевице у којима се борио за радничка права, затвора у Огулину и Лепоглави као сведочанства о раном револуционарном раду у илегали, до Јајца – места у коме је извршена институционализација Титовог имена на Другом заседању АВНОЈ-а (Čalović 2006: 22).

.....
² Јосип Броз Тито, говор у Сплиту маја 1962. године. Компакт диск „Иде Тито...”. Београд: ПГП – РТС, 2006.

³ Уобичајна фраза која је значила: „из целе земље”, пошто се у њој помињу две најудаљеније тачке на територији СФР Југославије, планина Триглав у Словенији и место Ђевђелија у Македонији.

⁴ Из Статута Савеза ликовних уметника Југославије, Београд 1948.

⁵ *mirror of non-existing reality*, упор. Aksyonov-Meerson, Mikhail, *The Art of Socialism Realism*, у А-Ја 3/1981, 58.

tutionalized at the Second Session of the Anti-Fascist Council of National Liberation of Yugoslavia (Čalović 2006: 22).

The myth of the saviour is yet another one belonging to the domain of myths rooted in religious inspiration, while the myth of the party leader is part of in the corpus of original myths of the communist ideology that had the features of secular piety. The mythologization of Tito's personality went on hand in hand with the Partisan mythology and together they formed a political religion, namely, sacralized policy with elements of civil religion (Perica, Velikonja 2012: 17), which we will show further below, by using key moments in the life of Josip Broz Tito, comparable to the moments described in the lives of saints. The analogy with the hagiographic method also holds (the emphasis on narration, rather than historical facts) and the pattern of composition, which becomes clear when parallels are drawn between scenes from the lives of saints and those from Tito's biography:

- Origin, childhood (no significant differences)
- Youth and joining a monastic order / political activity,
- Ascetic deeds / underground activity,
- Spiritual struggle and suffering for Christianity / actual struggles and arrests because of communist beliefs,
- Resurrection / victory and immortality (the slogan "Tito even after Tito").

Мит о спаситељу још један је из сфере митова чији је корен лежао у домену религијске инспирације, док је мит о партијском вођи из корпуса оригиналних митова комунистичке идеологије која је имала облике световне религиозности. Митологизација Титовог лика текла је паралелно са партизанском митологијом и заједно су чиниле једну политичку религију, односно, сакрализовану политику са елементима цивилне религије (Перица, Великоња 2012: 17), што ћемо показати нешто касније, кроз кључне моменте из живота Јосипа Броза Тита, упоредиве са тренуцима описаним у житијима светаца. Аналогија је и у методама хагиографије (нагласак на наравијуместо на историјским фактима) и у композиционој шеми, што је јасно видљиво када извучемо паралеле између сцена из житија и сцена из Титове биографије:

- порекло, детињство (нема битне разлике),
- младост и ступање у монашки живот / политички ангажман,
- аскетска дела / илегални рад,
- духовне борбе и страдања за хришћанство / реалне борбе и хапшења због комунистичког опредељења,
- васкрсење и бесмртност / победа и бесмртност (слоган „И после Тита – Тито”).



Мирко Кујачић
МОСТАР, 1953.

MIRKO KUJAČIĆ
MOSTAR, 1953



ПЕТАР ДОБРОВИЋ
СЕОСКА ЦРКВИЦА У МЛИНИМА
(ПРЕДЕО У ДАЛМАЦИЈИ), 1933.

PETAR DOBROVIĆ
SMALL VILLAGE CHURCH IN MLINI
(DALMATIAN SCENERY), 1933



Милош Вушковић
КОМОВИ, 1968.

MILOŠ VUŠKOVIĆ
KOMOVİ, 1968



РИХАРД ЈАКОПИЧ
ЉУБЉАНСКИ ГРАД, недатирано

RICHARD JAKOPIČ
LJUBLJANA TOWN, undated



НИКОЛА ГРАОВАЦ
ПРИЗРЕН, недатирано
 NIKOLA GRAOVAC
PRIZREN, undated



ВАНГЕЛ КОЏОМАН
ЧАРШИЈА СТАРОГ СКОПЈА, недатирано
 VANGEL KODŽOMAN
BAZAAR IN OLD SKOPJE, undated



САВА ШУМАНОВИЋ
МОСТ НА ШИДИНИ
 (БАГРЕМОВИ КРАЈ ПОТОКА), 1939.
 SAVA ŠUMANOVIĆ
THE BRIDGE ON THE ŠIDINA
 (ACACIAS BY THE STREAM), 1939



НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ
ПРЕДЕО II, недатирано
 NADEŽDA PETROVIĆ
SCENERY II, undated

THE CONSTRUCTION OF TITO AS A MYTH – A VIEW OFFERED BY THE LANDSCAPES FROM THE COLLECTION

“Tito’s biography paralleled the political and ideological system, through that projection, he became its metaphor and vice versa.” (Pletenac 2006: 368):

1. Josip Broz was born in Kumrovec in May 1892. His father, Franjo a Croat from Zagorje was a farmer and his mother, Marija, a Slovenian was a housewife. He was the seventh of their fifteen children. The Brozs were poor⁶, but Tito never forgot his native region, which he visited often even as president. That well-planned presentation was aimed to serve as a reminder of his poor and peasant background and form a bond with his fellow-countrymen growing up in similar conditions. “Everything that had to do with the life and work of the ‘beloved leader’, Josip Broz Tito was subjected to mystification and mythologization. Not even the act of his birth or his childhood could remain free from the necessary mystification.” (Despotović 2010: 19). That was the purpose of numerous visual, in addition to literary representations of Tito’s native region, from his native home in Kumrovec, painted even by the well-known Yugoslav artists like Pedja Milosavljević and Stojan Aralica to the Kumrovec valley and Croatian Zagorje region immortalized by Josip Generalić and Vilim Svečnjak, as well as many other, not only well-known, but also utterly anonymous artists, amateurs who might have reached for a paintbrush for the first time in their lives, so as to make a souvenir, a painting showing his native region and send it to Tito. (Catalogue No. 2, 7, 35, 36, 46a and 46b)



Поклони представника радних колектива из целе земље, 22. мај 1959.

Gifts from the delegations of workers from all over the country, presented on May 22nd, 1959

⁶ According to western biographers, like Jasper Ridley, Josip Broz Tito grew up in one of the better-off homes in the village, but that was not mentioned in the biographies intended for the local market, since it did not fit into the story about a poor young man that the domestic public was fed. The thing went so far that the stable next to the house was demolished in 1946, when the house Tito was born was renovated, because it was recognized as an unwelcome sign of prosperity (Pletinac 2003: 374).

КОНСТРУИСАЊЕ ТИТА КАО МИТА – ПОГЛЕД КРОЗ ПЕЈЗАЖЕ ИЗ ЗБИРКЕ

„Титова је биографија паралелно пратила политичко-идеолошки сустав, он је том пројекцијом постао његова метафора и обрнуто” (Pletenac 2006: 368):

1. Јосип Броз рођен је у Кумровцу маја 1892. године. Отац Фрањо, Хрват из Загорја, био је земљорадник, а мајка Марија, Словенка, домаћица. Био је седмо од њихових петнаесторо деце. Брозови су били сиромашни⁶, али Тито никада није заборавио родни крај у који је често одлазио и као председник. Та планска презентација имала је за циљ да подсети на његово сиромашно и сељачко порекло и повеже га са грађанима одраслим у сличним условима. „Све што се тицало личности и дела ’вољеног вође’, Јосипа Броза Тита, било је мистификовано и митологизовано. Ни чин његовог рођења и детињства није могао остати без нужне мистификације” (Despotović 2010: 19). Томе су поред литерарних служили и бројни визуелни прикази Титовог родног краја, од његове родне куће коју су сликали и познати југословенски уметници попут Пеђе Милосављевића и Стојана Аралице, до кумровачке долине и Хрватског Загорја које су овековечили Јосип Генералић и Вилим Свечњак и многи други познати, али и потпуно анонимни аутори, аматери који су можда баш тада први пут узели четкицу у руке, да би Титу за успомену послали приказ његовог завичаја (кат. бр. 2, 7, 35, 36, 46а и 46б).

⁶ Према западним биографима попут Џаспера Ридлија (Jasper Ridley) Јосип Броз Тито је одрастао у једној од бољих кућа у селу, али се то није помињало у биографијама за домаће тржиште јер се није уклапало у наратив о сиромашном момку, пласиран југословенској јавности. Ишло се тако далеко да је приликом обнављања Титове родне куће 1946. године срушена штала уз кућу јер је препозната као непожељан знак имућности (Pletinac 2003: 374).



Посета Спомен-музеју
у Великом Тројству, 14. септембар 1973.

Visiting the Memorial Museum in
Veliko Trojstvo, September 14th, 1973



Поклони представника радних колектива из целе земље, 1955.

Gifts from the delegations of workers from all over the country, 1955

2. In 1907, Josip Broz became a locksmith apprentice in Sisak, where he was trained by Nikola Karas, and from 1910, he worked in metalworking shops and factories throughout Austria-Hungary: in Croatia, Slovenia, Check Republic, Germany and Austria. The photographs of the metal fence he made while attending the apprentice school in Sisak and numerous paintings of the workshop in Sisak, which was later transformed into a museum, immortalized by the painter Slavo Striegl, were meant to point to his experience as a worker, his membership in the working class and understanding of workers' problems. Omersa's depiction of the Titan metalworking factory in Kamnik, as it was in 1911, at the time when Josip Broz Tito worked there had the same purpose. (Catalogue No. 30 and 44).

3. At the request of the Communist Party in 1925/26, Tito worked in the shipyard in Kraljevica, a small seaside town on the northern Adriatic coast and had the task of establishing a trade union and a party cell there. The paintings that had this as a topic were aimed at presenting Josip Broz Tito as campaigner for workers' rights and a true communist. (Catalogue No. 46e)

4. The years between 1928 and 1934 were the years of persecution that Josip Broz spent in jails. The work by Ica Polović, with a double title *Nineteen Forty One* and *This is Where Tito was Arrested in 1928* that features a proclamation entirely realistically shown, put up on the house seen in the painting, is a testimony both to the horrible crime committed by German occupation forces in the village of Skela that was burned down in 1941 and to Tito's activity as a member of the underground. Namely the painted poster is put up on the house at 46 Vinodolska Street in front of which Tito was arrested on August 4th 1928, although it is unlikely that a Cyrillic poster that was distributed in Serbia was to be found at this Zagreb address. It is a symbolic representation that merges two historical events, separated by no less than thirteen years, into one, in order to show the place of suffering (hanging rope symbolizes the fifty-five communists hanged in Skela) and associates the attribute of an exponent of the National Liberation Movement with Tito (Catalogue No. 34). Establishing a link between these years is especially interesting in the light of the fact that communists were bitter opponents not only of Yugoslavism, but also of Yugoslavia as a state, in the very period from 1928 to 1934 (Bakić 2004: 557-564). Thus, one and the same place linked the fight against Yugoslavia to the fight against fascism and the restoration of socialist Yugoslavia.

5. The depictions of the Frankopan tower commemorate the trial in Ogulin and Frankopan Castle, the first prison to which Tito was sent as a political pris

2. Од 1907. године Јосип Броз је у Сиску учио браварски занат код Николе Караса, а од 1910. године радио је у металским радионицама и фабрикама широм Аустро-Угарске: у Хрватској, Словенији, Чешкој, Немачкој и Аустрији. Фотографије металне ограде коју је направио док је похађао шегртску школу, као и бројни прикази радионице у Сиску која је касније претворена у музеј, а овековечио ју је сликар Славо Штригл (Slavo Striegl) требало је да укажу на радничко искуство које је имао, класну припадност и разумевање за проблеме радника. Исту функцију имао је и Омерсин приказ фабрике металне робе „Титан” у Камнику из 1911. године, када је у њој радио Јосип Броз Тито (кат. бр. 30 и 44).

3. На захтев Комунистичке партије 1925/26. године, Тито је радио у бродоградилшту у Краљевици, малом приморском месту на северу Јадрана, са задатком да формира синдикалну организацију и партијску ћелију. Ликовни прикази овог мотива требало је да представе Јосипа Броза као борца за права радника и искреног комунисту (кат. бр. 46е).

4. Године између 1928. и 1934. су године прогона које Јосип Броз проводи у затворима. Дело Ице Половића са двоструким називом *Хиљаду деветијсто четирдесет и прва и Ту је 1928. ухапшен Тито*, са потпуно реалистичним прогласом на приказаној кући, сведочи о страшном злочину немачких окупационих власти у селу Скела које је спаљено 1941. године, али и о Титу као илегалцу, јер је плакат залепљен баш на кућу у Виноградској улици бр. 46, испред које је ухапшен 4. августа 1928. године, иако је реално мало вероватно да се плакат на ћирици, који је растуран у Србији, могао наћи на овој загребачкој адреси. Ради се о једној симболичкој представи која спаја два историјска догађаја, које дели чак тринаест година, са циљем да прикаже место страдања (конопац за вешање симболише педесет обешених комуниста у селу Скела) и за Тита веже мотив носиоца ослободилачке борбе (кат. бр. 34). Довођење у везу ових година нарочито је занимљиво у светлу чињенице да су комунисти управо у периоду 1928–1934. године били огорчени противници не само југословенства, већ и Југославије као државе (Вакић 2004: 557–564), чиме је борба против Југославије повезана путем истог места с борбом против фашиста за поновно успостављање социјалистичке Југославије.

5. Представе Франкопанске куле комеморишу огулински процес и огулинску тврђаву као први затвор са којим се Тито упознао, као политички затвореник, због ширења субверзивне литературе, али



Пријем у Белом двору за Титов 74. рођендан, 25.мај 1966.

Tito's 74th birthday reception at Beli dvor (White Palace), May 25th, 1966

oner sentenced for disseminating subversive literature and the last place where he served time in 1934 (Catalogue No. 8), while *Pine Grove in Lepoglava* by Moša Pijade (Catalogue No. 33) is a testimony to Tito's early revolutionary work, party activism and friendship with Moša Pijade, painter, art critic essayist, communist activist and leader.

6. *Užice*, by the artist Djordje Andrejević Kun (Catalogue No. 1R), was meant to serve as a reminder of the Užice Republic, the first liberated territory in the occupied Europe and the first enemy offensive (September – November 1941). The Supreme Commander, Josip Broz Tito, as the only commander of an army to

have been wounded in World War II was perceived by the people, after the end of the war as a war hero and a leader with wartime experience, which provided the basis on which his charisma was built, as a source of political legitimacy, becoming linked to the cult of the hero that is part of tradition.

7. Jajce, a picturesque town, where the foundations of socialist Yugoslavia were laid is often found, not only in the fine art collection, but also in the collection of applied art, as a decorative motif on cigar cases, which Tito gladly offered to foreign dignitaries. This should not come as a surprise, because that was the place where Tito's name and authority were institutionalized (Catalogue No. 26) at the Second Session of the AVNOJ (Anti-Fascist Council of National Liberation of Yugoslavia) held on November 29th, 1943, when he was assigned the highest military

rank – that of a marshal. As a symbol of the victory of Yugoslav peoples in World War II, Tito was appointed head of the army. As a supreme commander and thanks to the international reputation which he had earned, he became the cornerstone of post-war peace and security (Ćalović 2006: 19-26).



Пријем у Белом двору за Титов
75. рођендан, 25. мај 1967.

Tito's 75th birthday reception at Beli dvor
(White Palace), May 25th, 1967

и последњи у коме је боравио 1934. године (кат. бр. 8), а *Борик у Лейолави* Моше Пијадеа (кат. бр. 33), сведочи о раном револуционарном раду у илегалу, партијском активизму и пријатељству са Мошом Пијадеом, сликаром, ликовним критичарем, есејистом, комунистичким активистом и руководиоцем.

6. *Ужице*, уметника Ђорђа Андрејевића – Куна (кат. бр. 1) требало је да подсети на Ужичку републику – прву слободну територију у окупираној Европи и прву непријатељску офанзиву (септембар–новембар 1941). Врховни командант Јосип Броз Тито, као једини командант неке војске који је током Другог светског рата био рањен, по завршетку рата је доживљаван у народу као ратни херој и лидер са ратним искуством на чему се градила његова харизма, као политичка легитимација везујући се, у традицији, за присутни култ хероја.

7. Јајце – живописни град у коме су постављени темељи социјалистичке Југославије, често се среће у збирци, не само ликовне, већ и примењене уметности, као декоративни мотив на кутијама за цигаре које је Тито радо поклањао страним државницима. То не треба да нас чуди, јер је то место у коме је извршена институционализација Титовог имена и ауторитета (кат. бр. 26) на Другом заседању АВНОЈ-а 29. новембра 1943. године, када му је додељено највише војно звање маршала. Као симбол победе југословенских народа у Другом светском рату Тито је постављен на чело Армије, а положајем врховног команданта и међународним угледом који је стекао постао је и гарант послератне безбедности и мира (Ćalović 2006: 19–26).



Посета Музеју револуционарног покрета и НОБ-а Хрватског Загорја у Кумровцу, 29. мај 1962.

Visiting the Museum of the Revolutionary Movement and the War of National Liberation in the Croatian Zagorje region in Kumrvec, May 29th, 1962



Долазак у Кумровец, 29. јул 1957.
The arrival in Kumrovec, July 29th, 1957



ВИЛИМ СВЕЧЊАК
КУМРОВЕЧКА ДОЛИНА, недатирано

VILIM SVEČNJAK
KUMROVEC VALLEY, undated



Родна кућа Јосипа Броза Тита, 25. септембар 1953.
Josip Broz Tito's Native Home, September 25th, 1953



СТОЈАН АРАЛИЦА
РОДНА КУЋА ДРУГА ТИТА, недатирано

STOJAN ARALICA
COMRADE TITO'S NATIVE HOME, undated



Славољуб Славо Штрига
МАЈСТОРСКА РАДИОНИЦА У СИСАКУ У КОЈОЈ ЈЕ ДРУГ ТИТО
УЧИО ЗАНАТ ОД 1907. ДО 1910. ГОДИНЕ, НЕДАТИРАНО

SLAVOLJUB SLAVO STRIEGL
THE MASTER'S WORKSHOP IN SISAK WHERE COMRADE TITO
WAS AN APPRENTICE FROM 1907 TO 1910, undated



Меморијална радионица Николе Караса, у којој је
 браварски занат учио Јосип Броз Тито, 9. септембар 1969.

Nikola Karas' Memorial Workshop where Josip Broz Tito was
 a locksmith apprentice, September 9th, 1969



Николај Омерса
ТВОРНИЦА „ТИТАН” У КАМНИКУ ЛЕТА 1911, ОКО 1960.

NIKOLAJ OMERSA
TITAN FACTORY IN KAMNIK IN THE SUMMER OF 1911,
 around 1960



Јосип Броз Тито и група радника фабрике металне робе,
 Камник, 1912.

Josip Broz Tito and a group of workers in the metal working
 factory in Kamnik, 1912



Разгледање Завичајног музеја и обновљене ћелије бившег затвора у старој Франкопановој кули у Огулину, у којој је и председник Тито тамновао у два наврата, 1927. и 1933/1934. године, 1. октобар 1967.

Taking a tour of the County Museum and the reconstructed cell in the former prison in the old Frankopan Tower in Ogulin where President Tito served his prison sentence twice, in 1927 and in 1933/1934, October 1st, 1967



ОТОН ГЛИХА
ОГУЛИН – КУЛА – КЛЕК, 1960.

OTON GLIHA
OGULIN – KULA – KLEK, 1960



Посета Краљевици, 5. септембар 1965.
Visit to Kraljevica, September 5th, 1965



БОШКО КАРАНОВИЋ
**КРАЉЕВИЦА У КОЈОЈ ЈЕ ДРУГ ТИТО ЖИВЕО 1925. И 1926.
КАО РАДНИК У БРОДОГРАДИЛИШТУ**
Из мапе дрвореза за књигу Јосип Броз Тито, 1952.

BOŠKO KARANOVIĆ
**KRALJEVICA WHERE COMRADE TITO LIVED IN 1925 AND 1926
WHEN HE WORKED AT THE SHIPYARD**
From the Wood Engraving Portfolio for the book Josip Broz Tito, 1952



Моша Пијаде
БОРИК У ЛЕПОГЛАВИ, 1931.

Moša Pijade
PINE GROVE IN LEROGLAVA, 1931



Затвор у Лепоглави, 1930.
 Lepoglava prison, 1930



Ицо Половић
ТУ ЈЕ 1928. УХАПШЕН ТИТО
(ХИЉАДУ ДЕВЕТСТО ЧЕТРДЕСЕТ ПРВА), 1975.

Ico Polović
THIS IS WHERE TITO WAS ARRESTED IN 1928
(NINETEEN FORTY ONE), 1975



Проглас који сведочи о злочину немачких окупационих власти у селу Склеа које је спаљено 1941. године

The proclamation which is a testimony to the crime committed by German occupation forces in the village of Skela that was burned down in 1941



Посета Титовом Ужицу и полагање венца
на партизанском гробљу, 24. септембар 1959.

Visiting Titovo Užice and laying a wreath
at the Partisan cemetery, September 24th, 1959



ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ – КУН
ПЛАНИНСКО НАСЕЉЕ (УЖИЦЕ), недатирано

ĐORĐE ANDREJEVIĆ – KUN
MOUNTAIN SETTLEMENT (UŽICE), undated



Прослава 25-годишњице Републике у Јајцу
Снимак Јајца, 28. новембар 1968.

The celebration marking the 25th anniversary of the founding of
the Republic in Jajce, photo of Jajce, November, 28th, 1968



ГАВРИЈЕЛ ЈУРКИЋ
ЈАЈЦЕ, 1927, детаљ

GAVRIJEL JURKIĆ
ЈАЈЦЕ, 1927, detail



ИСМЕТ МУЈЕЗИНОВИЋ
ЈАЈЦЕ, око 1960.

ISMET MUJEZINOVIĆ
JAJCE, around 1960



Прослава 25-годишњице Републике у Јајцу
 Снимак Јајца, 28. новембар 1968.
 The celebration marking the 25th anniversary of the founding of
 the Republic in Jajce, photo of Jajce, November, 28th, 1968.



ВИЛИМ СВЕЧЊАК
КУМРОВЕЦ, недатирано

VILIM SVEČNJAK
KUMROVEC, undated



Шетња и посматрање околине Кумровца, 29. мај 1962.
 Walking and watching the vicinity of Kumrovec, May, 29th, 1962

THE CREATION AND DEVELOPMENT OF TITO'S ART COLLECTION

Throughout the entire post-war period, Josip Broz was given as gifts works of art created in all kinds of media, namely, easel paintings, sculptures, graphics, drawings, watercolours, inlaid wood, copies of frescos and mosaics. Therefore the period from 1944 to 1980 provides a timeframe of the creation of the collection.

Josip Broz Tito's art collection is peculiar in that it was not made according to a pre-defined plan. Instead, it developed as a collection of gifts, which often tells us more

about the taste of gift givers, their desires and feelings and their attitude towards the president of Yugoslavia than anything else. That was one of the ways of strengthening Tito's cult, whose foundations were laid as early as the war period, with the goal of showing just how much the masses loved Tito.⁷ State and local administration bodies, different social and political organizations, groups of workers, citizens, well-known artists, amateurs, self-taught painters and sculptors, emigrants, as well as presidents and other officials of foreign countries were among gift givers. Thus, a heterogeneous art collection became a synthesis of items unified by the name of Josip Broz, the man at the top of the social hierarchy (Radić, 2008). The development of Tito's cult was not only the result of his own work, but also an organized political investment aimed at fulfilling that goal. In the vast majority of cases, the Cabinet of the President par-



Поклони делегација радних колектива из целе земље уручени 23. маја 1956.

Gifts from the delegations of workers from all over the country, presented on May 23rd, 1956

⁷ The Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia issued a directive to all central committees and the committees of the autonomous provinces, requiring them to ensure that material on different topics on Tito's role in the war and post-war reconstruction appeared in public and that congratulatory telegrams were sent on occasion of his birthday on May 25th. Everything was still meant to be modest, so as not to offend Stalin, because the Generalissimus was the only one in the international labour movement to have been entitled to a birthday celebration. (Terzić 2005: 57).

НАСТАНАК И РАЗВОЈ ТИТОВЕ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ

Током читавог послератног периода Јосипу Брозџу су даривани уметнички радови настали у свим медијима – штафелајне слике, скулптуре, графике, цртежи, акварели, интарзије, копије фресака и мозаици, па је период од 1944. до 1980. године временски оквир настајања збирке.

Ликовна збирка Јосипа Броза Тита специфична је по томе што није сакупљана по унапред утврђеном плану, већ је настајала као збирка поклона која често више говори о укусу дародаваца, њиховим жељама и осећањима и односу који су имали према председнику Југославије. То је био један од начина јачања Титовог култа, чији су основи постављени још у ратном периоду, са жељом да се покаже колика је љубав коју широке народне масе гаје према Титу.⁷ Међу дародавцима су били органи државне и локалне управе, разне друштвене и политичке организације, радни колективи, грађани, познати уметници, аматери, самоуки сликари и вајари, исељеници, али и председници и други званичници страних држава. Тако је створен хетерогени ликовни фонд, синтеза предмета обједињена именом Јосипа Броза, као човека на врху хијерархијске лествице друштва (Radić, 2008). Изградња Титовог култа није била производ само Титовог рада, већ и организованог политичког улагања ради остварења тог циља. У избору уметничких дела која ће бити поклоњена Титу, у највећем броју случајева учествовао је



Разгледање Галерије слика Саве Шумановића у Шиду, 19. март 1965.

Viewing the paintings at the Sava Šumanović gallery in Šid, March 19th, 1965

⁷ Централни комитет КПЈ 21. маја 1945. године издао је директиву свим централним и покрајинским комитетима да се у вези са Титовим рођенданом 25. маја објаве разне теме о његовој улози у рату и послератној изградњи и пошаљу му се поздравни телеграми. Све је још увек требало бити скромно како се Стаљин не би увредио јер је „генералисимус“ једини у међународном радничком покрету имао право на прославу рођендана (Terzić 2005: 57).



Посета мајци Саве Шумановића
у Шидау, 19. март 1965.

Visit to Sava Šumanović's mother,
Šid, March 19th, 1965

ticipated in the selection of works of art to be given to Tito as gifts, acting very skilfully as an intermediary between him and gift givers. A separate Department of Gifts, whose functioning was precisely defined in the *Instructions on the Receipt, Cataloguing and Handling the Gifts Intended for the President of the Republic and His Wife, Thanking for and Giving Gifts in Return* (Cvijović 2003: 64-67). The Security Department checked the senders⁸, the works of art and their authors. If any of these elements was deemed to be suspect or ideologically questionable, such a gift would be discarded or returned to the gift giver.

The construction of the so-called Museum of Gifts in the 1950s could be said to have marked the beginning of the creation of the museum collections. Those were the years when the majority of gifts were received, because further strengthening of Tito's cult was necessary. Namely, before severing the ties with the Soviet Union, Tito's cult was overshadowed by Stalin's. The public life of the gifts given to Tito began with the opening of the Museum "May 25th", custom-built as a museum and given to Josip Broz Tito as a present for his 70th birthday by the City of Belgrade. The building was deliberately placed high, so as to dominate the plateau between Dedinje and Topčider Hill, conceived as an example of high modernism with strong volumes and three-piece, flat, slightly slanted roofs and extensive use of glass and metal (Stojanović, 1983). The opening ceremony was held on May 25th, 1962, and the largest part of its collection consisted of relay batons and scale models. A selection of exhibits from the art collection that could have a "motivating moral and political influence on young people" (Radić 2008: 68), made up a smaller part of the exhibition staged at the time, which was to remain unchanged in the twenty year that followed. All the while, the most valuable items, clearly representing the identity and strength of the union, remained in the official residence, accessible only to the chosen guests of the president of the Republic (Panić 2009: 17). The Founding Act of the museum indicates that the task of the permanent exhibition was "to reflect the personality and activities of Josip Broz Tito, contributing to the creation of the new socialist union and to be a means of inspiring different activities related to the research into the entire period on which Tito left his mark."⁹

.....
⁸ If individuals were subjects of an inquiry, detailed inquiries into their past, moral behaviour and mental health were made. The reasons for sending the gift were also looked into. See: Third Preliminary Draft of the Instructions dated February 16th 1965. Archive of Yugoslavia, the collection of documents issued by the Cabinet of the President of the Republic 836.

⁹ The documentation of the Museum of Yugoslav History.

Кабинет председника, који је врло вешто посредовао између њега и дародаваца. Постојала је посебна служба за поклоне чији је рад био прецизно регулисан „Упутством о пријему, евиденцији и руковању поклонима упућеним Председнику Републике и сугрузи, захваљивању и узвраћању поклона” (Свијовић 2003: 64–67). Одељење безбедности проверавало је пошиљаоце,⁸ дела и ауторе, и уколико би један од елемената био доведен под сумњу и идеолошки знак питања, такав поклон је одбациван или враћан дародавцу.

Почетком стварања музејског фонда може се сматрати изградња такозваног „музеја дарова”, почетком педесетих година прошлог века. То су биле године када је највише поклона пристизало, јер је било потребно додатно ојачати култ Тита који је до раскида са Совјетским Савезом био у сенци Стаљиновог култа. Јавни музејски живот Титових поклона почео је отварањем Музеја „25. мај”, наменски грађеног за музеј, као поклон града Београда Јосипу Броз Титу за седамдесети рођендан. Зграда је са намером подигнута тако да има доминантну позицију на узвишењу између Дедиња и Топчидерског брда, конципирана као дело високог модернизма, са снажним волуменима, троделним равним и благо закошеним крововима и обилном употребом стакла и метала (Стојановић, 1983). Музеј је свечано отворен 25. маја 1962. године, а највећи део поставке чиниле су штафете и макете. Одабрани експонати из ликовне збирке који су могли имати „подстицајан, морални и политички, утицај на омладину” (Radić 2008: 68), чинили су мањи део поставке, која се није мењала наредних двадесет година, док су највреднији предмети остали у резиденцијалним просторима, доступни само одабраним гостима председника Републике, јасно репрезентујући идентитет и снагу заједнице (Панић 2009: 17). Оснивачки акт Музеја указује да је задатак сталне поставке да „одражава личност и активности Јосипа Броза Тита у стварању нове социјалистичке заједнице и представља средство за инспирисање различитих активности повезаних са истраживањем целог раздобља коме је обележје дао Тито.”⁹

Мозаик Бошка Карановића на фасади Музеја прати дидактичку улогу Музеја представљајући добро познате теме: Народноослободилачку борбу и изградњу ратом разрушене земље. Мозаик је у то време жестоко критиковао

⁸ Уколико је реч о појединцу вршиле су се детаљне провере његове прошлости, моралног владања и менталног здравља, као и разлог слања поклона. Видети: Преднацрт III Упутства од 16. 2. 1965. Архив Југославије, фонд Кабинета председника републике 836.

⁹ Документација Музеја историје Југославије.



Посета мајци Саве Шумановића у Шиду, 19. март 1965.

Visit to Sava Šumanović's mother, Šid, March 19th, 1965



Разгледање Галерије слика
Саве Шумановића у Шиду,
19. март 1965.

Viewing the paintings at the Sava
Šumanović gallery in Šid,
March 19th, 1965

The mosaic by Boško Karanović, on the façade of the museum building is in line with the didactic role of the museum. It showcases the well-known topics, the War of National Liberation and the reconstruction of the country ravaged by war. At the time, the mosaic attracted scathing criticism from Professor Lazar Trifunović, PhD who wrote the following: “The marble thought of our architecture has won in the Museum ‘May 25th’ too. Everything is there: grey, black and pinkish marble, small illuminated marble pools, a staircase, the hangar-like building on which there is, understandably, a ‘synthesis’: the big mosaic. There is no unified artistic approach here either, for what is the mosaic there for and what is its purpose? What is its artistic rationale and what is its meaning, as part of this architecture? If the idea was that the mosaic should demonstrably, and like a poster, symbolically show what is in the museum, then I wonder what kind of a symbol is represented by six bloodlessly stylized figures doing morning gymnastic in a manner that had already been done in our paintings in 1947 and 1948. Fighters and builders like these are not found any longer, not even in children’s picture books. If the intention was for these six figures to personify the six republics and the brotherhood of our peoples, then this naïve, pathos-laden mosaic is a failed example of such an attempt. Thus, what we have got here is a double failure, as far as its functioning (as a secessionist “appliqué”) and quality (a piece lacking artistic inventiveness and content) are concerned” (Trifunović 1962). In the spirit of the modernist idea of *Gesamtkunstwerk*, in the upper hall of the Museum “May 25th”, there is a wall painting by Raul Goldoni (1919–1983), Croatian art-academy trained painter, sculptor and designer, created as part of the total design of the newly opened museum. Article I of the contract signed between the Secretariat for Education and Culture of the Belgrade City Assembly that commissioned the work in question and the author stipulates that: “*it should show the life, suffering and struggle of the people in the region where the president, Josip Broz Tito was born, from the middle ages, until the liberation following the cardboard model that the commission formed by the secretariat agreed upon*”.¹⁰ Goldoni started working on this monumental 4.4 x 1 4.6m painting on August 1st, 1963, in collaboration with the Zagreb-based art-academy trained painter, Margita Trkulja. The work was com-

¹⁰ In addition to this wall painting, Raul Goldoni is the author of another two wall paintings in Belgrade – in the central box at the JNA (Yugoslav People’s Army) stadium (it survived but is in a bad state, due to neglect) and in the Military Academy Centre in Banjica that was not found. Josip Broz Tito frequently commissioned and gave to his guests as gifts items designed by Raul Goldoni, primarily unique glass everyday objects made by the Boris Kidrič glassworks in Rogaška Slatina and Kristal in Samobor.



Зидна слика Раула Голдонија у ентеријеру Музеја „25. мај” која приказује живот, страдања и борбу народа на подручју родног краја председника Јосипа Броза Тита, од средњег века до ослобођења.

Wall painting by Raul Goldoni in the upper hall of the Museum “May 25th” shows the life, suffering and struggle of the people in the region where the president, Josip Broz Tito was born from the middle ages, until the liberation.

професор др Лазар Трифуновић написавши следеће: „Мермерна мисао наше архитектуре победила је и у Музеју 25. маја. Све је ту: сиви, црни, розикасти мермер, па осветљени базенчићи у мозаику, па степенице, па зграда хангар, и разумљиво на њој „синтеза”: велики мозаик. Ни овде нема јединства уметности, јер чему овај мозаик и каква је његова функција? Какво је његово ликовно оправдање и шта он значи у овој архитектури? Ако је била идеја да мозаик демонстративно и у облику транспарента симболише оно што се налази у Музеју, онда питам: какав симбол представља шест бескрвно стилизованих фигура које раде јутарњу фискултуру, како се она већ радила на нашим сликама 1947. и 1948. године. Овакви борци и градитељи не праве се више ни у дечјим сликовницама. Ако је била намера да ове фигуре персонификују шест република и братство наших народа, онда је овај наивно патетични мозаик неуспела слика те намере. Добили смо тако двоструки промашај: у функцији мозаика (сецесионистичка апликација) и у његовом квалитету (ликовно неинвентивно и садржински сиромашно дело)” (Trifunović 1962). У складу са модернистичком идејом о *Gesamtkunstwerk*-у, у згради Музеја „25. мај” у горњем холу, налази се зидна слика Раула Голдонија (1919–1983), хрватског академског сликара, вајара и дизајнера, настала као део тотал дизајна у ентеријеру новоотвореног Музеја „25. мај”. У првом члану Уговора склопљеног између Секретаријата за просвету и културу Скупштине града Београда, као инвеститора, и аутора,

pleted in late September that year.¹¹ The assigned topic was addressed by providing a representation of the revolt of Croatian and Slovenian peasants in 1573, whose leader was Matija Gubec, on one side of the door that divides the composition into two same-sized and “equal” parts and the War of National Liberation on the other side.

Historical figures used by political ideologies that are radically opposed to one another are rarely found. Matija Gubec, leader of the 1573 peasant revolt is one of the mythologized historical figures appearing in different contexts. The Croatian peasant Party¹² regarded him, in the period between the two world wars, as a powerful symbol that could connect them with the centuries-long struggle of Croatian peasants to improve their quality of life and mobilize the peasants against the then regime in Belgrade. The far right and the nationalists focused on the national aspect of the fight of the peasants led by Gubec against “foreign” masters, because that fit into the interpretation of the Croatian history as an eternal fight for the preservation of national interests, against the Hungarian, Austrian and Yugoslav (which they equated with Serbian) rule. Taken out of the context of the 16th century, for Ustaše, who denied his class membership and emphasized the sense of belonging to a nation, he became a timeless symbol of the fight for Croatian independence. They invoked Gubec when promoting the Ustaša movement and thus Matija Gubec found his way onto the 50 kuna banknote used in the Independent State of Croatia (NDH) in the period from 1941 to 1945 and on the postage stamp issued in 1942 (Oroz, 2011: 246-247). Finally, the communists portrayed Matija Gubec in the context of class struggle and the desire for the creation of a new, better and more just society. Their interpretation of Gubec, as a revolutionary and a fighter for social justice, became the only official version of history in socialist Yugoslavia, which lent legitimacy to the new social order. Another parallel between the peasant

.....

¹¹ The wall painting was accessible to visitors until 1996, when the Belgrade City Assembly was responsible for the museum building (a year before, the building had been handed over to the Belgrade City Assembly to use). The painting was covered by canvas and a plaster wall built in front of it, because of the requirements of the October Salon exhibition. Since February 7th, 2011, when the canvas covering the painting since 1996 was removed, it has become available to the public once again, although it is in a bad condition. The main problem is the peeling of the coloured layer and the subsequently added coat of white paint covering large surfaces in the lower part of the painting. It was made as a result of whitewashing the canvas screens put in front of the painting that “bothered” the new occupants.

¹² The Croatian Peasant Party was formed by Antun (1868-1919) and Stjepan Radić (1871-1928) in 1904. It was named Croatian People’s Peasant Party (HPSS) at the time and became the biggest party of the opposition in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. In 1920, it changed its name to Croatian Republican Peasant Party (HRSS), and in 1925, upon entering the Parliament, it changed its name yet again to Croatian Peasant Party (HSS). http://www.hss.hr/files/Povijest_HSS.pdf. Accessed on February 15th, 2013..



Картон за зидну слику Раула Голдонија у природној величини

Cardboard model for the wall painting by Raul Goldoni

каже се да „треба да прикаже живот, страдања и борбу народа на подручју краја председника Јосипа Броза Тита, од средњег века до ослобођења, а према карто-ну у природној величини који је Комисија формирана од стране Секретаријата за просвету и културу усвојила”.¹⁰ Голдони је радове на овој монументалној слици величине 4,4 × 14,6 m, уз сарадњу Маргите Тркуље, академске сликарке из Загреба, започео 1. августа 1963. године, а завршио крајем септембра исте године.¹¹ Задата тема реализована је кроз приказ буне словенских сељака на простору Хрватског Загорја 1573. године, чији је вођа био Матија Губец, са једне стране врата која композицију деле на два једнака и „равноправна” дела, и Народноослободилачке борбе са друге стране.

Ретко се срећу историјске фигуре које су коришћене од стране радикално супротстављених политичких идеологија. Матија Губец, вођа Сељачке буне

¹⁰ Поред ове зидне слике Раул Голдони је аутор још две зидне слике у Београду – у централној ложи на стадиону ЈНА (сачувана, али у лошем стању услед небриге) и у Центру Војне академије на Бањици која није пронађена. Дизајнерске радове Раула Голдонија, пре свега уникатне стаклене употребне предмете, у изради стакларе „Борис Кидрич” у Рогашкој Слатини и „Кристал” у Самобору, Јосип Броз Тито је често наручивао и поклањао својим гостима.

¹¹ Зидна слика је била доступна посетиоцима све до 1996. године у време када је зграда Музеја била у надлежности Скупштине града Београда (годину дана пре тога предата је на коришћење Скупштини града), а због потреба Октобарског салона, прекривена платном и испред ње подигнут зид од ригипса. Од 7. фебруара 2011. године, када је уклоњено платно које ју је прекривало од 1996. године, поново је доступна јавности, мада данас у лошем стању. Главни проблеми су љуспање бојеног слоја и накнадни бели премаз који прекрива велике површине у доњој зони зидне слике настао услед кречења платнених панова постављених испред слике која је „сметала” новим корисницима простора.



Пријем у Белом двору за Титов
75. рођендан, 25. мај 1967.

Tito's 75th birthday reception
at Beli dvor (White Palace),
May 25th, 1967

2).

It is interesting to mention that the same historical theme was chosen for Tito's working cabinet, which was used not only as a study, but also as a room where different delegations were received, with the aim of providing the necessary historical perspective of class struggle for equality "by establishing the relation Gubec – Tito. Through analogy and exegesis, this perspective, which allowed viewing Josip Broz Tito as a prefiguration of Matija Gubec, thanks to the mythologization of the 16th century peasant leader, became an integral part of his own myth" (Radić, 2012: 75). In 1947, Krsto Hegedušić was commissioned to paint a monumental piece on the topic of Peasant Revolt.¹³ The painting was mounted in 1949, as a centrepiece, behind the desk, being a present to Josip Broz Tito from the Croatian government¹⁴. It was the year when his working cabinet in his official residence at 15 Užička Street was enlarged and equipped. The painting stood there until 1996, the whole time the official residence had been part of the Josip Broz Tito Memorial Centre. It is surely not a coincidence that another piece representing Matija Gubec was to be found in Tito's cabinet, very close to Hegedušić's painting. This time, it was a sculpture by Antun Augustinčić, namely, a maquette of the monument commemorating the Peasant Revolt and Matija Gubec, a gift from the 1973 Peasant

.....
¹³ Krsto Hegedušić (1901-1975), *The Battle of Stubica 1575*, 1949, oil on canvas, 200 x 547 cm, painter's signature: K. Heg. 1949. Wooden decorative frame, richly decorated in raised relief, gilded.

¹⁴ According to Josip Broz, he had known the painter, Hegedušić since 1937 and wanted to have this picture in his working cabinet. See: Archive of Yugoslavia, Office of the Marshal of Yugoslavia, I-2-a/133

из 1573. године, једна је од митологизованих историјских личности које се појављују у различитим контекстима. Хрватска сељачка странка¹² видела га је, у међуратном периоду, као моћан симбол који може да их повеже са вековном борбом хрватских сељака за побољшање услова живота и мобилише сељаке против тадашњег режима у Београду. Екстремни десничари и националисти фокусирали су се на аспект националног у борби сељака које је предводио Губец против „страних” господара, јер им се то уклапало у интерпретацију хрватске историје као вечне борбе за националне интересе, против мађарске, аустријске и најзад југословенске (за њих синоним српске) владавине. Истргнут из контекста XVI века, Губец за усташе, које негирају његову класну припадност а истичу националну, добија вредност ванвременског симбола борбе за хрватску независност. Позивају се на Гупца промовишући усташтво, па се тако Матија Губец нашао и на новчаници од 50 куна коришћеној у НДХ у периоду од 1941. до 1945. године, као и на поштанској марки из 1942. године (Огоз, 2011: 246–247). Најзад, комунисти су Матију Гупца представљали у контексту класне борбе и жеље за стварањем новог, бољег и праведнијег друштва. Њихова интерпретација Гупца као револуционара и борца за социјалну правду постала је у социјалистичкој Југославији једина званична верзија историје, која даје легитимитет новом друштвеном поретку. Још једна паралела која је истичана између Сељачке буне и Комунистичке партије Југославије била је мултиетничност, чиме се доказивало заједништво загорских сељака у борби против феудалног изабљивања. Као политички симбол, Губец је одлична илустрација како се манипулише прошлосту, селективним интерпретацијама историје и како се зарад оправдавања тренутних политичких циљева мења историјско сећање. Најновије историјске анализе показују да карактер побуне није био „народно-ослободилачки” нити антифеудални, већ су разлози за побуну били неподношљиви животни услови под Фрањом Тахијем, господаром Суседграда и Стубице у Хрватском Загорју, који је био прави средњовековни тиранин, али је званична историографија романтизовала и митологизовала целу причу, стварајући псеудоисторију претварањем мита у чињеницу” (Pavlaković, 2004: 2).

Занимљиво је рећи да је иста историјска тема изабрана и за Титов радни кабинет, који је осим за рад служио и за конференције и примање делегација, са циљем „да кроз релацију Губец–Тито, пружи неопходну историјску пер-

.....
¹² Хрватску сељачку странку основали су Антун (1868–1919) и Стјепан Радић (1871–1928) 1904. године под именом Хрватска пучка сељачка странка (ХПСС), која постаје највећа опозициона партија у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Године 1920. мења име у Хрватска републиканска сељачка странка (ХРСС), а 1925. године уласком у Парламент у Хрватска сељачка странка (ХСС). http://www.hss.hr/files/Povijest_HSS.pdf, приступљено 15. 2. 2013.

Revolt Anniversary Committee¹⁵. Speaking at the ceremony of unveiling this monument and opening the museum complex in Gornja Stubica that marked the 400th anniversary of the Peasant Revolt, Tito took the opportunity to explicitly link the Peasant Revolt and the Partisan movement once more, emphasizing the continued struggle of our peoples for a better life, the struggle that had begun in 1573 and ended three hundred and eighty years later with the triumph of the Partisans in 1945, which made Gubec but a chapter in the myth of the War of National Liberation that remained one of the strongest factors of homogenization and integration of the society in socialist Yugoslavia, decades after World War II.¹⁶

The relief map of Tito's "journeys of peace" on the opposite wall of the upper hall is also part of the original wall decorations at the Museum "May 25th".¹⁷ Viewed in the context of this entity and the didactic (ideological) role that the museum had, the map is a logical choice, showing the continuity of the fight for the rights of disenfranchised peoples i.e. nations and attaching the recurrent role of an advocate of equality and peaceful coexistence of nations to the name of Josip Broz, as one of the founders of the Non-Aligned Movement. Taking the analysis further, it is clear that this entire decoration was meant to show the visitors of the museum the extent of recognition of Tito in the international political scene, which, in turn, justified his position in the country. The purpose of making the above-mentioned link was for it to serve as a reminder of the poor peasant origins of Josip Broz, who like Gubec was the leader of the common people and who started off as a member of the underground, persecuted for his political beliefs, becoming the leader of a military movement and ultimately growing into a major political figure.

Another tool in building Tito's cult after his death was his musealization that had begun while he was still alive, with the turning of the native home of Josip Broz into a museum, which in 1953 became part of the then newly established Memorial Museum of Marshal Tito, run by the Ethnographic Museum in Zagreb¹⁸, as well as with the above-mentioned opening of the Museum "May 25th" and ultimately the Memorial Centre "Josip Broz Tito", two years after Tito's death. It was then that

.....
¹⁵ Antun Augustinčić (1900-1979) *Matija Gubec, a maquette of the monument commemorating the Peasant Revolt and Matija Gubec in Gornja Stubica*, 1973, bronze, 70 x 54 x 19 cm, Signed in the lower right corner: A. Augustinčić.

¹⁶ Josip Broz Tito's speech at the event marking the 400th anniversary of the Peasant Revolt, October 14th, 1973 in Gornja Stubica, published in: *Ideali seljačke bune ostvaruju se danas*, in: *Monografija Matija Gubec, Muzej seljačkih buna Gornja Stubica*. Zagreb: Spektar 1975, no pagination.

¹⁷ The map was discovered on September 3rd, 2011 by removing the plaster wall that covered it since 2007 when it was put up in accordance with the requirements of exhibition-related activities.

¹⁸ Information available on the web site of the museum <http://www.mhz.hr/> Accessed on February 1st, 2014 at 1:10 pm.

спективу класне борбе за равноправност. Та перспектива је кроз аналогију и егзегезу, Јосип Броз Тито као префигурација Матије Гупца, митологизацијом сељачког вође XVI века, постала и саставни део о његовом миту” (Радић, 2012: 75). Крсто Хегедушић 1947. године, по наруџбини, слика монументалну композицију на тему Сељачке буне.¹³ Слика је постављена 1949. године, када је дограђен и опремљен радни кабинет Јосипа Броза Тита, у његовој службеној резиденцији у Ужичкој улици бр. 15 у Београду, на централно место, иза радног стола као поклон Владе Хрватске Јосипу Брозу Титу.¹⁴ На том месту је стајала све до 1996. године, док је резиденција у Ужичкој 15 у Београду била у саставу Меморијалног центра „Јосип Броз Тито”. Сигурно не случајно, још једна представа Матије Гупца се нашла у Титовом радном кабинету, у непосредној близини Хегедушићеве слике, овог пута у медију скулптуре. Реч је о скици за споменик Сељачкој буну и Матији Гупцу, аутора Антуна Аугустинчића, поклон Одбора за прославу Сељачке буне 1973. године.¹⁵ На отварању овог споменика и музејског комплекса у Горњој Стубици поводом четири стотине година од Сељачке буне, 14. октобра 1973. године, Тито је искористио прилику да још једном експлицитно повеже Сељачку буну и партизански покрет, наглашавајући континуитет борбе југословенских народа за бољи живот, која је започела 1573. године и завршила се триста седамдесет година касније тријумфом партизана 1945. године, чиме је Губец постао само једно поглавље у миту о Народноослободилачкој борби, која деценијама након Другог светског рата остаје један од најјачих хомогенизујућих друштвених и интегративних фактора у социјалистичкој Југославији.¹⁶

Релефна мапа Титових „путовања мира”, на супротном зиду горњег хола, такође представља део аутентичне зидне декорације објекта Музеја „25. мај”.¹⁷ Посматрана у контексту ове целине и дидактичке (идеолошке) улоге коју је Музеј имао, логичан је избор, показујући континуитет борбе за права потла-

¹³ Крсто Хегедушић (1901–1975), *Борба код Стубице 1575*, 1949, уље на платну, 200 × 547 cm, sign. sl: К. Нег. 1949. Украсни оквир израђен је од дрвета, богато релефно украшен, са позлатом.

¹⁴ По речима Јосипа Броза, са сликарем Хегедушићем се познавао од 1937. године и желео је да се у радном кабинету нађе ова слика. Видети: Архив Југославије, Канцеларија Маршала Југославије, I-2-a/133

¹⁵ Антон Аугустинчић (1900–1979), *Матија Губец, скица за споменик Сељачкој буну и Матији Гупцу у Горњој Стубици*, 1973, бронза, 70 × 54 × 19 cm, sign. d. d.: А: Augustinčić.

¹⁶ Говор Јосипа Броза Тита на прослави 400-годишњице Сељачке буне, 14. октобра 1973. године у Горњој Стубици, публикован у: *Ideali seljačke bune ostvaruju se danas*, у: Монографија „Матија Губец”, Музеј сељачких буну Горња Стубица. Загреб: Спектар 1975, без пагинације.

¹⁷ Мапа је откривена 3. септембра 2011. године уклањањем гипсаног зида који ју је покривао од 2007. године због потреба изложбене активности.



Шетња и обилазак Музеја „25. мај“,
22. мај 1962.

Walking and taking a tour of the
Museum “May 25th”, May 22nd, 1962

the parliament of Yugoslavia passed a law, on November 19th 1982, aimed at preserving and promoting the memory of Josip Broz, which gave the collection a new meaning, lying at the heart of collecting, namely, immortalizing the collector (Daston, Park: 2001). Thus, the Museum “May 25th” became part of a large memorial complex, incorporating the facilities forming the official residence, covering the area of 11 – 15 Užička Street and the Museum “4th July” in Belgrade, as well as the island of Vanga in the Adriatic that were converted into museums and opened to visitors.

Before we return to Tito’s art collection and its place among the facilities belonging to official residences, we will digress a little, in order to mention “Tito’s Museums”, which we believe provide another kind of visual representation of the personality of the leader, not unlike *biblia pauperum*. A network of them that was set up and spread throughout the former country, illustrates how the image of Tito’s earlier life was cultivated as a paragon that should serve as a role model, the achievement of the Yugoslav dream (an “ordinary” man of peasant or working-class origin manages to rise to the highest position in the state through hard work). In Sisak, the building owned by Nikola Karas was bought in 1957 to serve as the Museum and Archive of the Revolution, while Nikola Karas’ Memorial Workshop, where Tito was a locksmith apprentice became (and has remained to this day) part of the permanent exhibition at the Town Museum in Sisak. In Veliko Trojstvo, “the Memorial Museum “Josip Broz Tito” commemorating the life and work of Josip Broz Tito in the Bjelovar area from 1921 to 1925 was opened on May 24th, 1980 in the house where he used to live” (Birt 2006: 345). This museum was opened as late as 1980, since it replaced the Memorial Museum opened in 1973 in a building that was custom built in 1972 and was a gift to Tito for his 80th birthday. However, when Tito came to Veliko Trojstvo to attend the opening of the museum, it was discovered that the wrong house was thought to have been his home there. Thus, the actual house was bought and remodelled, at his initiative, as late as 1978, to serve as the Memorial Museum that had existed until 1992, when refugees moved into the house and the holdings of the museum got transferred to the Town Museum in Bjelovar, where they are still kept, unavailable to the public. Although in the care of the Town Museum in Bjelovar, the house was repurposed and today is used partly for residential purposes and partly by local associations. Today, there is no trace of its connection to Tito (Birt 2006: 345-347). The Memorial Museum of the Supreme Headquarters of the National-Liberation Army and Partisan Detachments and the National Committee for the Liberation of Yugoslavia¹⁹ and Tito’s Cave, where he stayed from June until

¹⁹ Known as *Memorijalni muzej VŠ NOV i POJ i NKOJ*

чених народа, односно нација и уз име Јосипа Броза, као једног од оснивача Покрета несврстаних, везује мотив борца за равноправност и мирољубиву коегзистенцију народа. Анализирајући даље, јасно је да је посетиоцима Музеја цела ова декорација требало да покаже колико је Тито признат на међународној политичкој сцени, што оправдава и његов положај унутар земље. Ово повезивање требало је да подсети на сиромашно и сељачко порекло Јосипа Броза који је као и Губец био народски вођа и од политички прогоњеног илегалца, преко лидера војног покрета, израстао у крупну политичку фигуру.

Још једна алатка у грађењу Титовог постхумног култа била је његова музеализација, започета још за живота, претварањем родне куће Јосипа Броза у музеј, који 1953. године улази у састав тада основаног Меморијалног музеја маршала Тита, под управом Етнографског музеја из Загреба¹⁸, па већ поменути отварањем Музеја „25. мај” и коначно формирањем Меморијалног центра „Јосип Броз Тито”, две године након Титове смрти, када је Скупштина Југославије 19. новембра 1982. године, донела закон о оснивању установе чији је задатак био да чува и негује успомену на Јосипа Броза, што збирци даје ново значење које је јесте у основи сакупљања – да колекционара учини бесмртним (Daston, Park: 2001). Тако Музеј „25. мај” постаје део великог меморијалног комплекса, који обухвата резиденцијалне објекте у кругу Ужичке улице бр. 11–15 и Музеј „4. јул” у Београду, као и острво Вангу на Јадрану, који су преуређени у музејске објекте и отворени за посету.

Пре него што се вратимо на Титову уметничку колекцију и њено место у резиденцијалним објектима, направимо мали екскурс ка „Тито-музејима”, за које мислимо да су још један вид визуелне репрезентације лика вође попут *biblie pauperum*. Стварање мреже широм територије тадашње државе, илуструје како се конструисала слика о Титовом ранијем животу, као моделу који треба да послужи као узор, испуњење југословенског сна („обичан” човек, сељачког или радничког порекла, својим радом стиже до највишег положаја у држави). У Сиску је за потребе Музеја и архива револуције, 1957. године откупљена зграда која је била у власништву Николе Караса, а Меморијална радионица Николе Караса, у којој је браварски занат учио Јосип Броз Тито, постала је (и до данас остала) део сталне поставке Градског музеја Сисак. У Великом Тројству „у кући у којој је он некад становао отворен је 24. свибња 1980. године Спомен-музеј Јосипа Броза Тита посвећен животу и раду Јосипа Броза Тита у бјеловарском крају од 1921–1925.” (Вигт 2006: 345). Овај музеј отворен је тек 1980. године, јер је заменио Меморијални музеј, отворен 1973. године, у објекту који је за ту намену саграђен 1972. године, као поклон Титу за осамдесети рођендан. Али,

¹⁸ Податак преузет са сајта Музеја <http://www.mhz.hr/> Приступљено 1. 2. 2014. у 13:10.



Прослава 27. јула на Вису:
обилазак Титове пећине
и пећине Врховног штаба, 26. јул 1964.

27th July celebration on the island of Vis
and a tour of Tito's cave and the cave
where the headquarters of the General
Staff of the Partisan forces used to be,
July 26th, 1964

late October 1944 were opened on the island of Vis as early as 1964 (Mataušić 2003: 93). In 1984, Villa Gorica near Bugojno was turned into a memorial museum named "Tito in These Parts", at the time of the year when Tito's birthday was celebrated. Following the change of the official state narratives, both museums are today closed and neglected, nobody takes care of them and the inventory is missing.

Two buildings where works of art were kept are important for our story of Tito's art collection: the Official Residence and the Oval House. A site-specific exhibition, aimed at preserving and presenting the authentic environment where Tito lived was opened to the public from March 1983 onwards, on the ground floor of the building at 15 Užička Street that had been the home and official residence of Josip Broz for 36 years²⁰. His public role as a statesman was highlighted, while the private rooms remained closed. The most valuable pieces in the art collection were displayed in the Official Residence. The majority were gifts, while some were acquired with a specific purpose of adding new pieces to the art present in show-piece rooms. Western European paintings, spanning the period from the 16th to the 19th century, with very scarce information about the authors are among them. Two landscapes stand out, a 1860 painting by Ferdinand Georg Waldmüller and *Tiber Riverbank in Rome* by an unknown 18th century artist, the gift from Pope Paul VI received in 1971.

The construction of the Oval House was finished in 1979. It was intended to become the new official residence, which should have been a combination of residential and exhibition space, a kind of private museum, allowing Tito to show the displayed art immediately to his guests, but he never moved there, due to his illness. It was opened to the public on May 18th, 1984 as the Museum of Gifts and Awards,

.....
²⁰ Before World War II, the house belonged to the engineer, Aleksandar Acović; it was built in the period 1933–/34 and designed by the architect Vladislav Vladislavljević who worked at the Labor construction company owned by the engineer Aleksandar Acović. The interview with the architect Dragomir Acović, broadcast on Radio Belgrade on May 7th, 1999. Script and direction: Snežana Ristić and Radonja Leposavić. Vladislavljević, who developed a decorative style, was well-known in the period between the two world wars, for designing single-family residential buildings and villas in Dedinje and Senjak. For more information about the architect V. Vladislavljević, see: S. Maksić, *Arhitekta Vladislav Vladislavljević, Arhitektura i urbanizam 2*, Beograd 1995, 89-91; *Leksikon neimara (ur. Z. Manević)*, Beograd 2008, 69. The building was remodelled for the first time in 1948, when the working cabinet was added, while more extensive construction work took place from 1970 to 1972, as specified in the preliminary design by the architect Branko Bon, when the façade underwent significant changes and the villa itself was enlarged. As a result, the features of Vladislavljević's architectural style were preserved only in the central hall. See: Stojanović, Bratislav 1983: *Memorijalni centar „Josip Broz Tito“ prostorni okviri i perspektivne mogućnosti*. in: *Godišnjak grada Beograda XXX*, Beograd: Muzej grada Beograda, 175; Miletić-Abramović, Ljiljana 2002: *Arhitektura rezidencija i vila Beograda 1830-2000*. Beograd: Karić fondacija. 255.

када је Тито дошао у Велико Тројство на отварање Музеја, откривено је да се за погрешну кућу мислило да је у њој живео, те је тек 1978. године, на његову иницијативу, откупљена права кућа и адаптирана за потребе отварања Спомен-музеја, који је постојао до 1992. године, када се у кућу усељавају избеглице, а музејски предмети смештају у Градски музеј Бјеловар, где се и данас налазе недоступни јавности. Иако у надлежности Градског музеја Бјеловар, кући је промењена намена и до данас се користи делом као стамбени објекат, а делом је користе локална удружења. Од повезаности са Титом, данас нема ни трага (Birt 2006: 345–347). На острву Вису још 1964. године су отворени Меморијални музеј ВШ НОВ и ПОЈ и НКОЈ¹⁹ и Титова пећина, у којој је боравио од почетка јуна до краја октобра 1944. године (Mataušić 2003: 93), а Вила Горица код Бугојна 1984. године, у време прославе Титовог рођендана, претворена је у меморијални музеј под називом „Тито у овом крају”. Променом званичних државних наратива, оба музеја су данас затворена и запуштена, о њима нико не брине, а музејски инвентар недостаје.

За нашу причу о Титовој уметничкој колекцији, значајна су два објекта која су садржала уметничка дела: Резиденција и Овална кућа. У приземљу зграде у Ужичкој 15, која је 36 година била дом и службена резиденција Јосипа Броза²⁰, отворена је за јавност, од марта 1983. године, амбијентална поставка, са жељом да се сачува и презентује аутентичан простор у коме је Тито живео. Наглашена је његова јавна, државничка улога, док су приватне просторије на спрату остале затворене. У Резиденцији су се налазила највреднија дела из



Прослава 27. јула на Вису: обилазак Титове пећине и пећине Врховног штаба, 26. јул 1964.

27th July celebration on the island of Vis and a tour of Tito's cave and the cave where the headquarters of the General Staff of the Partisan forces used to be, July 26th, 1964

¹⁹ Меморијални музеј Врховног штаба Народноослободилачке војске Југославије и партизанских одреда Југославије и Националног комитета ослобођења Југославије.

²⁰ Кућа која је пре Другог светског рата припадала инж. Александру Ацовићу саграђена је у периоду 1933–1934. по пројекту арх. Владислава Владисављевића, који је радио у грађевинском предузећу „Лабор” чији је власник био инж. Александар Ацовић. Разговор са арх. Драгомиром Ацовићем, Радио Београд II програм, 7. 5. 1999. Сценарио и режија: Снежана Ристић и Радоња Лепосавић. Арх. Владисављевић, чији стилски израз одликује декоративност, био је у међуратном периоду познат по грађењу породичних стамбених зграда и вила на Дедињу и Сењаку. О арх. Владисављевићу видети: С. Максић, Архитекта Владислав Владисављевић, Архитектура и урбанизам 2, Београд 1995, 89–91; Лексикон неимара (ур. З. Маневић), Београд 2008, 69. Зграда је први пут адаптирана 1948. године када је дограђен радни кабинет, док су крупнији радови изведени 1970–1972. године на основу идејног пројекта арх. Бранка Бона када је фасада у знатној мери измењена и вила проширена тако да је одлике Владисављевићеве архитектуре задржала само у простору централног хола. Видети: Стојановић, Братислав 1983: Меморијални центар „Јосип Броз Тито“ просторни оквири и перспективне могућности. У: Годишњак града Београда XXX, Београд: Музеј града Београда, 175; Милетић-Абрамовић, Љиљана 2002: Архитектура резиденција и вила Београда 1830–2000. Београд: Карић фондација, 255.



Посета Спомен-музеју у Великом
Тројству, 14. септембар 1973.

Visiting the Memorial Museum in
Veliko Trojstvo, September 14th, 1973

when its final name, the Memorial Collection, got established.²¹ The goal was to showcase the most exclusive and the most valuable pieces in all the collections and put special emphasis on the importance and the origins of gift givers. The selected exhibits from the art collection, fifty works belonging to contemporary Yugoslav art were displayed in seven halls on the first floor of this unusual and complicated building with a circular ground plan.²² The permanent exhibition featuring pieces from the art collection was enlarged in 1989 and moved, as early as the following year to one of the great halls at the Museum “May 25th”.

The 1990s brought the disintegration of the country, which resulted in the slow decay of the memorial of its creator. The changes in ideology meant that the Memorial Centre was no longer an institution of major public importance, although it was defined as such in its Founding Act. It languished until

1996, when the Museum of Yugoslav History was established by merging the Museum of the Revolution of the Peoples and Ethnic Groups of Yugoslavia and the Memorial Centre “Josip Broz Tito”. The wall was built around key museum buildings like the Official Residence, Billiards Hall, Hunting Lodge and the Memorial Collection, because they were no longer part of the museum, having been assigned the status of residential buildings that became the property of the new state. The museum displays in the Official Residence and the Memorial Collection were no longer open to the public, while from 1997 onwards, not even museum staff had access to the cultural treasures kept there. In the early 1990s, some works of art were taken away, for a limited period of time, in order to be displayed in show-piece state buildings. However, these valuable art holdings have, luckily, survived in their entirety. Today, the Museum of Yugoslav History preserves almost 5000 paintings, sculptures and art on paper, given to Tito as gifts or bought for him.

.....
²¹ The name *Vila MIR* (Villa Peace) that is most frequently used in the press was given to building much later, when Slobodan Milošević moved there, after the bombing of the Official Residence..

²² The building was designed by the engineer Nikodim Jovanović, following the preliminary design by the architect Mirko Kipčić. The location was chosen by Tito himself, who also gave instructions regarding the design of the building, as a museum showcasing a selection of gifts from the country and abroad. (Stojanović, 1983: 181). See also: Grupa autora, 1991: Katalog – monografija *Memorijalni centar Josip Broz Tito*. Novi Sad: Memorijalni centar.

ликовне збирке, од којих су већину чинили поклони, али су нека и наменски набављана за допуну репрезентативних простора, као што су дела западноевропског сликарства од XVI до XIX века, са врло оскудним подацима о ауторима. Издавају се два пејзажа, Валдмилеров (Ferdinand Georg Waldmüller) из 1860. године и *Римска обала Тибра* непознатог римског сликара из XVIII века, поклон папе Павла VI 1971. године.

Овална кућа, завршена 1979. године, била је намењена за нову резиденцију која је требало да буде комбинација стамбеног и изложбеног простора, нека врста приватног музеја, како би Тито својим гостима непосредно могао да покаже изложене експонате, али се због болести у њу никада није уселио. Отворена је за јавност 18. маја 1984. године као Музеј поклона и признања, када се усталио дефинитиван назив – Спомен-збирка.²¹ Циљ је био да се представи оно што је најрепрезентативније и највредније у свим збиркама и посебно нагласе значај и порекло дародавца. Изабрани експонати из ликовне збирке, 50 дела савремене југословенске уметности, били су изложени у седам сала на првом спрату овог необичног и компликованог простора кружне основе.²² Стална поставка ликовне збирке проширена је 1989. године, да би већ наредне године била премештена у једну од великих сала Музеја „25. мај”.

Деведесете године прошлог века донеле су распад земље, што је условило и постепено пропадање меморијала њеног творца. С променом идеологије, Меморијални центар више није био установа од посебног друштвеног интереса, како је писало у оснивачком акту, и таворио је до 1996. године, када је настао Музеј историје Југославије, спајањем Музеја револуције народа и народности Југославије и Меморијалног центра „Јосип Броз Тито”. Зидом су ограђене кључне музејске јединице, попут Резиденције, Билијарнице, Ловачке куће и Спомен-збирке, које више нису биле део Музеја, већ су добиле статус резиденцијалних објеката у власништву нове државе. Музејске поставке у Резиденцији и Спомен-збирци су затворене за посету, а културна добра у њима била су од 1997. године недоступна и запосленима у Музеју. Нека ликовна дела су почетком 1990-их преузета на одређени рок, ради опремања репрезентативних државних објеката, али је овај вредан ликовни фонд, на срећу, остао целовит и данас скоро 5.000 слика, скулптура и радова на папиру, поклоњених или купљених за Тита, баштини Музеј историје Југославије.

.....
²¹ Назив *Вила МИР*, који се у штампи најчешће помиње, добила је тек касније када се у њу после бомбардовања Резиденције уселио Слободан Милошевић.

²² Зграда је пројекат инж. Никодима Јовановића по идејном решењу арх. Мирка Кипчића. Тито је лично одредио локацију, као што је лично давао и упутства о уређењу зграде, као музеја одабраних дарова из земље и иностранства (Стојановић, 1983: 181). Видети и: Група аутора, 1991: Каталог – монографија *Меморијални центар Јосип Броз Тито*. Нови Сад: Меморијални центар.

LANDSCAPES IN THE MIST OF ART HISTORY

The use of the word “landscape” is so widespread today that we have a political landscape, ideological landscape, cultural landscape and even a pre-election landscape, but it is important to mention that the notion of a landscape has been introduced through painting. That tells us that natural landscapes are recognized as such only because they remind the viewer of the painted landscape, they are a remembrance. The natural landscape is picturesque (from Italian *pittresco*, and Latin *pictor* – painter) when it is vivid, has scenic beauty, attracts the eye of a painter, when it is fit to be painted. It is interesting to note that the word *landscape* entered the English language in the late 16th century, as a technical term used by painters and borrowed from Dutch *landschap*, which in English took the form of *landskip* at the time of borrowing. In our language, the etymology of the word “pejzaž” takes us to French, namely, the term *paysage*, related to a depiction of land (French; *pays*).

Landscapes have existed for a long time as part of other topics, mythological and religious compositions, gaining independence only in the late 15th century, with a series of watercolours made by Dürer on his visit to Italy. The emergence of landscape as an independent genre is related to the appearance of maps and representing the world, as the only reliable way of knowing it (Hirsch, 1995: 17-18). Landscape was further developed by the Dutch in the 17th century, it was widespread in Venice in the 18th century and it was in its heyday in the era of impressionism, when it became the dominant topic in painting, offering the possibility of creating an independent reality of paintings. The time frame, in which the landscapes given to Josip Broz as gifts were created, spans eight decades of the 20th century, beginning with Grohar’s *Spring*, dating back to 1903, to the canvases by Pedja Milosavljević and Milan Cmelić, from the late 1970s, the last presents that conclude the museum’s art collection. The development of this art genre offers a way of tracking the developments in modern art in Yugoslavia and their role in building a transnational identity.

ПЕЈЗАЖИ У МАГЛИ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ

Анас је употреба речи пејзаж толико распрострањена да имамо политички пејзаж, идеолошки пејзаж, културни пејзаж, па чак и предизборни пејзаж, али значајно је поменути да је концепт пејзажа уведен преко сликарства. То нам говори да су природни пејзажи препознати као такви, само зато што посматрача подсећају на насликани пејзаж, његова су реминисценција. Природни пејзаж је питорескан (итал. *pittoresco*, лат. *pictor* – сликар) када је живописан, живописно леп, сликарски, згодан за сликање. Занимљиво је да је у енглески језик реч пејзаж (енг. *landscape*) уведена у касном XVI веку, као технички термин који су користили сликари, а дошла је из холандског термина *landschap*, тада у енглеском познат као *landskip*. У српском језику, етимологија речи пејзаж води нас до француског језика (фр. *paysage*), у коме се везује за приказ земље (фр. *pays*).

Пејзаж је дуго живео у оквиру других мотива, митолошких и религиозних композиција, да би се тек крајем XV века осамосталио серијом акварела које је Дирер направио на путу за Италију. Појава пејзажа као самосталног жанра у сликарству повезана је са појавом мапа и представљања света као јединог поузданог начина за његово упознавање (Hirsch, 1995: 17–18). Развијају га Холанђани у XVII веку, распрострањен је у Венецији XVIII века, а врхунац доживљава у време импресионизма, када постаје доминантан мотив у сликарству, пружајући могућност за стварање самосталне реалности слике. Временски оквир у коме су настали пејзажи, поклањани Јосипу Броз, чини осам деценија XX века, почев од Грохаревог *Пролећа* из 1903. године, па све до последњих, поклоњених платана Пеђе Милосављевића и Милана Цмелића, с краја седамдесетих година, која су закључила музејску уметничку колекцију. Кроз развој овог уметничког мотива, могу се пратити кретања у југословенској модерној уметности, али и њихова улога у конструисању наднационалног идентитета.

МАТИЈА ЈАМА
ПРЕДЕО, недатирано
МАТИЈА ЈАМА
SCENERY, undated



Socialist Realism developed the criteria for evaluating each work of art and the entire cultural heritage. In order to be in the service of the revolution, tradition had to be viewed in a new light, in a Marxist and critical way, i.e. it had to be Party-approved, realistic form-wise, progressive content-wise, social and belong to the people, namely, comprehensible and clear, as well as widely accessible. Unless it met these criteria, heritage would be discarded as negative (Dimić 1988: 28–55). “The propaganda model of cultural policy, with the concentration of economic, ideological and political power in the hands of the cultural and political apparatus, created in Yugoslavia a politically and ideologically correct culture, and also a culture that, in time, boldly entered into a competition with the European cultural scene” (Doknić 2013: 42–43). Regardless of the extent to which things belong to other times or places, they get a meaning in accordance with the time and space in which they happen to be. Their meaning and evaluation thus changes, it gets broader or inverted, in line with the manner of conceptualization of reality in which they find themselves. Brought together in a collection, no matter whether it is called a museum or something else, things acquire meanings that result from the reasons of existence of the collection, the relations that get established because of it and the relations of power that are confirmed by it (Gavrilović 2009: 12–13).

The oldest landscapes of Yugoslav art in this collection belong to the impressionist style of painting, which was fostered, in the Yugoslav region, mainly by Serbian and Slovenian painters. It emerged some thirty years after its French counterpart and not under the influence of Paris, but Munich, where the majority of Yugoslav painters from that period went to study art. Together with Riharad Jakopič, the central figure of Slovenian impressionism, Ivan Grohar and Matej Sternen, Matija

Социјалистички реализам је изградио критеријуме на основу којих је вредновано свако уметничко дело и целокупно културно наслеђе. Да би служила револуцији, традиција је морала бити марксистички и критички осветљена „на нов начин”, тј. морала је да буде „партијина”, по форми реалистична, по садржају напредна, социјална и народна, односно, разумљива и јасна и широко приступачна. Уколико не би задовољавало ове критеријуме, наслеђе би било одбацивано као негативно (Đimić 1988: 28–55). „Агитпроповски модел културне политике са концентрацијом економске, идеолошке и политичке моћи у рукама културно-политичког апарата, створио је у Југославији првенствено идеолошки подобну културу, али и културу која је, с временом, смело закорачила у конкуренцију са европском културном сценом” (Докњић 2013: 42–43). Предмети, ма колико били из неких других времена или с неких других простора, значење добијају у складу са временом и простором у коме се налазе. Њихово значење и вредновање се тако мења – проширује или инвертује, у складу с начином концептуализације стварности у времену и простору у којима су се нашли. Обједињени у збирци, звала се она музеј или некако другачије, предмети добијају значења која произлазе из разлога због којих збирка постоји, односа који се поводом ње успостављају и релација моћи које се њоме потврђују (Гавриловић 2009: 12–13).

Најстарији пејзажи југословенске уметности из збирке припадају сликарству импресионизма које је, на југословенским просторима, везано углавном за српске и словеначке сликаре, а настало је тридесетак година после француског и то не под утицајем Париза, већ Минхена, где се школовала већина југословенских сликара тог периода. Матија Јама је, уз Рихарада Јакопича, средишњу личност словеначког импресионизма, Ивана Грохара и Матеја Стернена, био творац импресионизма у Словенији. Главни циљ му је био сликање светла, што се види и на платну *Предео*, расветљене палете и обојених сенки. Грохарево *Пролеће* из 1903. године, године која представља прекретницу у развоју његовог сликарства, рађено је кратким потезима и пастозном фактуром која је по слици распоређена тако да даје утисак преливања, приближавајући се француском импресионизму. У *Љубљанском граду*, Рихард Јакопич још увек није развио свој колористички метод до пуне снаге. Мотив се раствара, куће

ИВАН ГРОХАР
ПРОЛЕЋЕ, око 1903.

IVAN GROHAR
SPRING, around 1903



Jama was the founder of impressionism in Slovenia. His main goal was to paint the light, which can be seen in the painting *Scenery* too, where he uses a lighter palette and coloured shadows. Grohar's *Spring* from 1903, the year which was a turning point in the development of his painting, was made using short strokes and thick layers of paint, positioned in such a way so as to create the impression of shading, thus getting closer to French impressionism. In *Ljubljana Town*, Rihard Jakopič has not yet fully developed his coloristic method. The scene is dissolving, houses can barely be made out, he uses wide surfaces, but the murky Munich tone is still prevalent, ochre-grey with accentuated violets and greens. The artist, Nadežda Petrović, did not date *Scenery II*, as was her habit, but the typically precise strokes make it possible to conclude that this painting belongs to her first Serbian period, namely, the Resnik phase, where it was probably painted in 1904. It is neither fauvist nor



МЕНЦИ КЛЕМЕНТ ЦРНЧИЋ
ПОГЛЕД НА ЗАГРЕБ, 1925.

MENCI CLEMENT CRNČIĆ
A VIEW OF ZAGREB, 1925

impressionist. It is rather a typical product of Secession, which permeates all the periods in Nadežda Petrović's art.

The end of World War I found a large number of Yugoslav artists abroad. Artists were coming back home from European art centres, where they had attended art schools and a new art scene was formed in the new joint state of Serbs, Croats and Slovenes. The artists did not form a homogenous entity, different styles and influences overlap instead. Under the influence of his teacher, André Lhote, Sava Šumanović brings the experiences of cubism. His 1921 painting *By the Lake (On the*

се једва распознају, користи се широким површинама, али још увек преовлађује минхенски мрки тон, окер-сиво са акцентима љубичасте и зелене боје. *Предео II* Надежда Петровић по свом обичају није датовала, али се по карактеристичном прецизном потезу може закључити да припада првом србијанском периоду, тачније фази Ресника, где највероватније и настаје 1904. године. Не припада ни фовизму ни импресионизму, већ је типичан производ сецесије, која се провлачи кроз све периоде стваралаштва Надежде Петровић.

Крај Првог светског рата затекао је већи број југословенских уметника у иностранству. Уметници се враћају са школовања из европских уметничких центара и формира се нова уметничка сцена у новој заједничкој држави Срба, Хрвата и Словенаца. Они не чине хомогену целину, већ се преплићу различити стилови и утицаји. Сава Шумановић, под утицајем свог учитеља Андреа Лота, доноси искуства кубизма. Платно *Крај језера (На њлажи)* из 1921. године, припада периоду када је покушао да помири ломљење облика и сликање стварне природе. Настало је у години која је била од посебног значаја у Шумановићевом опусу, години када ствара прва посткубистичка платна српског сликарства. Сасвим напред, у првом плану је кубични акт, док пејзаж у другом плану моделује у дубину, што је неспојиво са кубистичком концепцијом слике која се гради геометријски, као плитки рељеф, без стварања илузије дубине.

Минхенско схватање слике још дуго је било присутно код српских, хрватских и словеначких сликара, поборника југословенске идеје, који су се у атељеу Антона Ажбеа у Минхену први пут срели и започели уметничку сарадњу. Минхенско схватање слике нису у Југославију донели само Ажбеови ђаци. Сем њих, у баварској престоници, на Академији, школовала се велика група младих која није могла да се ослободи утицаја академског образовања. Примери за то су уља Бете Вукановић и Владимира Бецића, чији је *Стари Загреб* типична слика минхенског круга, тамног колорита и густих намаза боје. На сликама Менџија Клемента Црнчића, изузетног пејзажисте и првог сликара марина у хрватском сликарству, може се видети тај пут ослобађања и отварања палете у *Појледу на Загреб*.

ВЛАДИМИР БЕЦИЋ
СТАРИ ЗАГРЕБ, 1945.

Vladimir BEČIĆ
OLD ZAGREB, 1945



Beach), belongs to the period where he tried to reconcile the breaking of shapes and painting actual nature. It was created in the year which was of special importance in his oeuvre, the year when he made the first post-cubist paintings in Serbian art. In the very front of the painting, a cubist nude is foregrounded, while the landscape in the background models depth, which is incompatible with the cubist concept of a painting that is to be constructed using geometric shapes, as a bas-relief, without providing an illusion of depth.

The understanding of painting that originated in Munich remained present for a long time to come among the Serbian, Croatian and Slovenian artists, proponents of the Yugoslav idea, who had met in Anton Ažbe's Munich atelier for the first time and started an artistic collaboration. Ažbe's students were not the only ones to introduce the Munich view of painting. Besides them, a large group of young people attending the Art Academy in the Bavarian capital could not free themselves from the influence of academic education. The canvases by Beta Vukanović and Vladimir Becić, whose *Old Zagreb* is a painting typical of the Munich circle, with its dark colours and thick layers of paint. Among the paintings by Menci Clement Crnčić, a remarkable landscape artists who was the first to paint marinas in Croatian art, the process leading to liberation and opening of the palette can be seen in *A View of Zagreb*.

Palilula, by Milan Milovanović, from 1930 was created at the time when Milovanović had already withdrawn and stopped painting, having run out of problems to tackle in his art, ten years earlier. This painting, with an impressionist layout, light palette and blue hues, offers a bird's eye view from high above. The composition gives depth to space and light is evenly transferred to the depth of picture that is permeated with calm and a pleasant atmosphere. *Pine Grove in Lepoglava*, painted a year later, belongs to a series of Lepoglava landscapes that Moša Pijade made when he was in prison and which mark a turning point in his art and the breaking away from the Munich division into dark and light. The palette is lighter, colours richer and layers of paint thick, almost "fuzzy" (Trifunović 1973: 44).

In the fourth decade, colour became an independent reality in paintings. One of the trends in Yugoslav art, colouristic expressionism is the most represented in the collection. Independence of colour is the most prominent in the landscapes by Dobrović who defines his paintings as "masses of colour". *Small Village Church in Mlini*²³ belongs to a series of paintings depicting the scenery in Dalmatia (1927 – 1934), which are considered to be the ultimate achievements in his entire oeuvre (Denegri 1971: 19). Freshness and resonance of thick layers of paint are the trade-

.....
²³ It is listed under this title in the documents in the Museum of Yugoslav History, and it is reproduced and dated 1933 in: Čupić, Simona 2003: Petar Dobrović. Belgrade: Prosveta, 232. The title *Scenery in Dalmatia* dated 1934 appears in the catalogue: Petar Dobrović – A Retrospective Exhibition, Muzejski prostor, Zagreb, 1990.

Палилула Милана Миловановића из 1930. године, настаје у време када се Миловановић већ био повукао и престао да слика, јер је његово сликарство проблемски завршено десет година раније. Импресионистички организована слика, светле палете и плавих тонова сликана је с висине, из птичије перспективе. Композицијом је продубљен простор, а светлост се равномерно преноси у дубину слике која одише спокојем и једном пријатном атмосфером. *Борик у Лейолави*, настао годину дана касније, спада у групу лепоглавских пејзажа које је Моша Пијаде сликао док је био на робији и који чине преломни тренутак у његовом стваралаштву и прекид са минхенском поделом светлости и сенке. Палета је расветљена, колорит је обогаћен а фактура је пастозна, скоро „чупава“ (Трифунковић 1973: 44).

У четвртој деценији боја постаје самостална реалност слике и једна од тенденција у југословенском сликарству је колористички експресионизам, у збирци заступљен са највише дела. Самосталност боје, најизразитија је у пејзажима Добровића, који своје слике дефинише као колористичке масе. *Сеоска црквица у Млинима*²³ припада серији далматинских предела (1927–1934), који се сматрају врхунским дOMETИМА његовог целокупног опуса (Denegri 1971: 19). По свежини и звучности боја пастозног намаза, препознатљив је и Стојан Аралица, изразити колориста, чији ликовни језик боја уводи у слику светле тонове чистих боја, плаве, љубичасте, жуте и наранџасте.

Мост на Шидини (Бајремови крај јойока),²⁴ нежног и прозрачног колорита, заслепљујуће светлости и танке фактуре, настаје 1939. године, једне од најплоднијих у Шумановићевом сликарству, када је насликао тридесетак предела (Миљковић, 2007: 81). Припада другој фази шидског периода, који уметник назива реалистичким, када се већ усамљен вратио природи и непосредном унутрашњем животу, настојећи да бојом и светлошћу дочара сремске пределе. У тих последњих десет година, најзначајнијих у његовом стваралаштву,

.....
²³ Под овим називом се води у документацији МИЈ и под истим називом је репродукована и датована у 1933. У: Чупић, Симона 2003: Петар Добровић. Београд: Просвета, 232. Назив *Предео у Далмацији* и датовање у 1934. наводи се у каталогу: Петар Добровић – ретроспективна изложба, Музејски простор, Загреб, 1990.

²⁴ Под називом *Мост на Шидини* (1939), слика се води у музејској документацији, док је репродукована као *Бајремови крај јойока* (1939), у едицији *Сликари и вајари* (Стевановић, Момо 1954: Сава Шумановић, Београд 1954, репродукција бр. 14), објављеној пре него што је уметникова мајка Персида 1965. године поклонила слику Титу приликом његове посете Шиду и Галерији слика „Сава Шумановић“, у којој је слика до тада била изложена. С обзиром на чињеницу да први попис музејских предмета 1981. године нису радили стручњаци, често се у картонима и инвентарним књигама појављују описни називи који нису прави називи дела. Како је и тај назив већ више од три деценије у оптицају, у разним музејским каталозима и публикацијама, најисправније је поступила музејска саветеница Љубица Миљковић, која је у последњој монографији Саве Шумановића (Miljković, Ljubica 2007: Sava Šumanović: prepuštanje pasiji. Beograd: Galerija slika „Sava Šumanović“ Šid i Printmedia, 81, 209 i 334) навела оба назива дела.

mark of Stojan Aralica too. His approach is markedly colouristic and colour is his means of artistic expression. He introduces light shades of pure colours, blue, violet, yellow and orange.

The Bridge on the Šidina (Acacias by the Stream),²⁴ characterized by delicate and ethereal colours, dazzling light and thin layers of paint was painted in 1939, one of the most prolific years of Šumanović's career, when he painted some thirty landscapes (Miljković, 2007: 81). It belongs to the second phase of his Šid period that the artist himself referred to as realist, when he, already ill and lonely, returned to nature and the direct experiences of the inner life, trying to evoke the scenery of Srem through colour and light. During these last ten years, the most significant period of his creative life, he was obsessed with space, the depth of the horizon, roads and the beauty of trees by the roads, making his masterpieces, among which this painting (Trifunović 1973: 157-159). Bora Stevanović, a modest, withdrawn and restrained painter, was never part of the avant-garde. He developed his style, professionally correct and technically skilful, but often lacking imagination and ideas. *A Suburb of Belgrade*, from the middle of the 1950s, belongs to his usual iconography. He painted in a nostalgic manner the surroundings that are long gone, the periphery of Belgrade, muddy roads, small houses with gardens, ponds and streams.

Trogir vistas were made by the great artist, Emanuel Vidović, towards the end of his life, when he was trapped in this town because of his illness and looked for inspiration to what he could see from his window. The colours are dark and sombre of Venetian origin, the line is soft and there is a fine mist, sfumato, in the entire painting. The contours of the town are disappearing in the mist of the dawn or dusk creating an impression of transience.

The paintings by Miloš Vušković too remain within the confines of colouristic expressionism, covering the topics present in his native region using, pure colours and brisk brush strokes. His art reveals an inclination towards abstract and absolute painting, as in *Komovi*. Colour is the main means of expression for Nikola Graovac, as well. It is the main element of his art throughout his work (*Prizren*).

.....
²⁴ The painting is listed under the title *The Bridge on the Šidina (Acacias by the Stream)* (1939), in the documents in the museum, while it is reproduced as *Acacias by the Stream* (1939), in the *Slikari i vajari* (Painters and Sculptors) book series (Stevanović, Momo 1954: Sava Šumanović, Beograd 1954, reproduction No. 14), published before the artist's mother Persida gave the painting to Tito as a gift in 1965 on his visit to Šid and the Sava Šumanović art gallery, where it had been displayed until that moment. Since the first cataloguing of the museum art holdings in 1981 was not done by experts, descriptive titles of works of art and not the actual ones are frequent in the files and inventory books. Given the fact that this title has been used for three decades now in various museum catalogues and publications, the approach adopted by museum adviser Ljubica Miljković appears to be the most appropriate. Namely, she cited both titles in the latest monograph dedicated to the work of Sava Šumanović (Miljković, Ljubica 2007: Sava Šumanović: repuštanje pasiji. Beograd: Galerija slika Sava Šumanović Šid i Printmedia 81, 209 i 334).

опседнут је простором, дубином хоризонта, путевима и лепотом дрвећа покрај пута, стварајући своја ремек-дела међу која се убраја и ово платно (Trifunović 1973: 157–159). Бора Стевановић, скроман, повучен и уздржан сликар, никада није био у редовима авангарде. Развио је свој манир, занатски коректан и технички вешт, али често са недостатком маште и идеје. *Предграђе Београда*, из средине пете деценије, припада његовој уобичајеној иконографији. Сликао је с носталгијом амбијенте који су давно нестали, београдску периферију, раскаљане путеве, кућице с баштом, баре и потоке.



БОРИВОЈЕ СТЕВАНОВИЋ
ПРЕДГРАЂЕ БЕОГРАДА, 1945.

BORIVOJE STEVANOVIĆ
A SUBURB OF BELGRADE, 1945

Трогирске ведуте настале су пред крај живота великог сликара Емануела Видовића, када је због болести био заробљен у овом граду и тражио инспирацију у ономе што је видео кроз прозор. Колорит је таман, суморне боје су венецијанског порекла, линија је мека и цела слика је урађена у једној финој измаглици, сфумату. Контуре града се губе у магли зоре и сутона, остављајући утисак пролазности.

У границама колористичког експресионизма креће се и сликарство Милоша Вушковића који, чистим бојама и жустрим потезима, слика мотиве свог завичаја, нагињући апстракцији и апсолутном сликарству као у *Комовима*. Боја је и за Николу Граовца основно изражајно средство и основни чинилац његове уметности, током читавог стваралаштва (*Призрен*).

ЕДО МУРТИЋ
БОТОВО, 1951.

ЕДО МУРТИЋ
БОТОВО, 1951



The painters of the older generation, like Konjović, Milunović and Lubarda, were ready to give up the old style of painting and embrace the new era and new ideas about abstraction, geometry and deformations. In the post-war period, Milo Milunović works in bright Mediterranean exteriors, he paints using wide strokes and intense colours as in *Sunny Scenery (Seaside Landscape)*²⁵, where blue and pink dominate. The painting by Petar Lubarda is considered to be the beginning of abstract painting and abstract landscape, which he exhibited for the first time at the gallery of the Association of Visual Artists of Serbia (ULUS) in May 1951, as part of a revolutionary exhibition that marked the end of the era of socialist realism as a style of painting. The rocky terrain in Montenegro provides an inspiration, but objects are disappearing and scarce traces of the real world remain visible, such as the outlines of mountains or stalks of plants in a bright-coloured *Landscape*, characterized by thick layers of paint and accents of red, yellow and green. That was a clear sign of imminent changes in the cultural policy in Yugoslavia, visible as early as the Third Plenum of the Communist Party of Yugoslavia in 1950, when there were hints of the time of the Soviet influence coming to an end and turning to the West instead (Doknić 2013: 88). Edo Murtić's canvas, *Botovo*, belongs to the same

.....
²⁵ The label on the back of the painting states that painting is the property of Modern Gallery Belgrade (Today's Museum of Contemporary Art in Belgrade was known as Modern Gallery Belgrade from its founding in 1958 until 1965 when the building at the confluence of the rivers Sava and Dunav was erected), and includes its inventory number and the title *Seaside Landscape*. Since it is listed as a 1967 gift from the comrades from Serbia, in the documents in the Museum of Yugoslav History, it is clear that Tito's collection was enriched by adding a painting from the collection of the Museum of Contemporary Art in Belgrade..



Мило Милуновић
СУНЧАНИ ПРЕДЕО
(ПРИМОРСКИ ПЕЈЗАЖ), 1954.

MILO MILUNOVIĆ
SUNNY SCENERY
(SEASIDE LANDSCAPE), 1954

Сликари старије генерације, попут Коњовића, Милуновића и Лубарде, били су спремни да прекину са старим начином сликања и прихвате ново време и нове идеје о апстракцији, геометрији и деформацијама. Мило Милуновић, у послератном периоду, ради у светлим медитеранским екстеријерима и слика широким потезима, користећи јаке боје као у *Сунчаном њределу* (*Приморски њејзаж*)²⁵, на коме доминирају плава и ружичаста. Дело Петра Лубарде, сматра се почетком апстрактног сликарства и апстрактног пејзажа, који је први пут изложио у Уметничкој галерији УЛУС-а, маја 1951. године, на револуционарној изложби која је означила крај соцреалистичког сликарства. Црногорски крш је инспирација, али предмет се губи, тек понеки траг реалног света је видљив, као обриси планина или стабљике биљака, на *Пејзажу* светлих боја густог намаза са акцентима црвене, жуте и зелене. Био је то јасан знак да долазе промене у југословенској културној политици, видљив још на III пленуму Комунистичке партије Југославије 1950. године када је наговештен крај совјетског утицаја и окретање ка западу (Докнић 2013: 88). Из истог периода је и платно Еда Муртића, *Бошово*, настало пред сам крај његовог фигуралног сликарства,

.....
²⁵ На полеђини слике стоји налепница на којој је као власник наведена Модерна галерија Београд (данашњи Музеј савремене уметности у Београду, деловао је као Модерна галерија од оснивања 1958. године до изградње зграде на Ушћу 1965. године), са инвентарним бројем и називом *Приморски њредео*. С обзиром на то да се у документацији МИЈ води као поклон другова из Србије 1967. године, јасно је да је Титова ликовна збирка обogaћена сликом из колекције Музеја савремене уметности у Београду.

period. It was created towards the very end of his figurative painting phase, because he went to the U.S. and Canada that year where he encountered the then current tendencies in abstract expressionism and became a representative of abstract expression in Yugoslavia. Murtić is even the author of the country's first abstract painting in the public space (Župan 2007: 328)²⁶, which is consistent with the atmosphere of relative liberalization and the official break with the copying of the Soviet cultural model after Miroslav Krleža's report *On Freedom of Speech*, delivered at the Congress of Writers in Ljubljana in 1952. Djordje Andrejević – Kun, best-known for his socially committed art, felt that he had to give his painting style a new form and make the colours more forceful and vivid. He wanted to find a new personal style and focused on landscapes a great deal in the last phase of his artistic career. The painting by Oton Gliha, *Ogulin-Kula-Klek* dates back to the years when he had already found the topic of drystone walls, to which he became entirely devoted. Light entered the painting, there is more light in his palette than before and the view of the scenery from above is typical of Gliha.

The 1956 painting *Brčko Banovići* by Krsto Hegedušić is a good example of the use of landscape that carries a hidden message, which in our case, shows Man's achievements in the domain of development and construction²⁷, commemorating the first federal voluntary youth labour campaign in Yugoslavia.²⁸ It belongs to Hegedušić's post-war period known as *synthetic realism*, although the term *imaginary realism* is more fitting (Čelebonović 1965: 31). The precision of detail and wide, quick strokes covering big chunks of the surface are juxtaposed in an almost surreal manner. Sculpturally arranged stones in the foreground can be viewed as the reality, while the toy-like train in the background is still in the realm of desire, just a dream, given the fact that it is a symbolic representation, related to the events taking place on the Brčko – Banovići railway at the time of youth brigades. It may be that showing the small train as a children's toy also has something to do with Miroslav Krleža's famous statement that "this is surely not the first railway in the world, but it is the first that was built by children".

In the post-war period, Pedja Milosavljević created a series of paintings on the topic of Dubrovnik that the exhibited canvas belongs to. It is interesting also

.....
²⁶ A 1952 fresco at the Kazališna kavana restaurant in Zagreb.

²⁷ This principle was often used in the representations of nature on Chinese posters before the cultural revolution. See: Cushing, Lincoln, Tompkins Ann, 2007: *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco: Chronicle Books, 39.

²⁸ It comes as no surprise that as a painting that commemorates one of the first major investments in new Yugoslavia, it was displayed at the contemporary art exhibition in the Yugoslav pavilion at the 1958 World Expo in Brussels with a clear ideological and propaganda aim of presenting Yugoslavia as a free and modern country, See: Galjer, Jasna 2009: *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*. Zagreb: Horetzky.

јер те године одлази у Сједињене Америчке Државе и Канаду, где се сусреће с актуелним тенденцијама апстрактног експресионизма и постаје носилац апстрактног израза у Југославији. Муртић је чак и аутор прве апстрактне слике у домаћем јавном простору (Župan 2007: 328)²⁶, у складу са атмосфером релативне либерализације и званичним раскидом са копирањем совјетског модела културе, након реферата *О слободи њовора* Мирослава Крлеже, на Конгресу књижевника у Лубљани 1952. године. Ђорђе Андрејевић – Кун, најпознатији по својој социјално ангажованој уметности, осећао је да свом сликарству мора дати нову форму и живљу колористичку снагу. Желео је да пронађе нов лични стил и у последњем периоду сликарског стваралаштва доста се бавио пејзажом. Слика *Отона Глихе, Ојулин – Кула – Клек*, потиче из година када је већ пронашао свој мотив громача коме се у потпуности посветио. Светло је ушло у слику, палета је расветљена, а поглед на крајолик са висине типичан је за Глиху.

Добар пример употребе пејзажа који у себи носи скривену поруку, у нашем случају показује достигнућа људског развоја и изградње,²⁷ јесте слика *Брчко–Бановићи* Крсте Хегедушића из 1956. године, која комеморише прву савезну омладинску радну акцију у Југославији.²⁸ Припада Хегедушићевом послератном сликарству које је названо синтетичким реализмом, мада му више одговара назив имагинарни реализам (Čelebonović 1965: 31). Скоро су надреално супротстављени прецизност детаља и широки, брзи потези великих површина. Скулптурално обрађено камење у предњем плану може се посматрати као реалност док је воз у задњем плану, приказан као дечја играчка, још увек у домену жеља, само сан, с обзиром да се ради о симболичној представи, везаној за догађаје на прузи Брчко–Бановићи, у време омладинских бригада. Можда са приказом возића, као дечје играчке, има везе и позната изјава Мирослава Крлеже да „није ово прва пруга на свијету сигурно, али је прва коју су изградила дјеца”.

Пеђа Милосављевић, у послератном периоду, ствара циклус са мотивима Дубровника, коме припада изложено платно занимљиво и по томе што се на полеђини налазе потписи свих чланова тадашњег ЦК СКЈ чији је поклон.

.....
²⁶ Реч је о фресци у загребачкој Казаљиној кавани из 1952. године.

²⁷ Принцип често коришћен код приказивања природе у кинеским плакатима пре Културне револуције. Видети: Cushing, Lincoln, Tompkins Ann, 2007: *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco: Chronicle Books, 39.

²⁸ Не чуди ни што је, као слика која слави један од првих великих инвестиционих пројеката у новој Југославији, излагана на изложби савремене уметности, у југословенском павиљону на Светској изложби у Бриселу 1958. године, са јасним идеолошко-пропагандним циљем да се Југославија представи свету као слободна и модерна земља. Видети: Galjer, Jasna 2009: *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*. Zagreb: Horetzky.



ПЕЂА МИЛОСАВЉЕВИЋ
ДУБРОВНИК, 1966.

PEĐA MILOSAVLJEVIĆ
DUBROVNIK, 1966

because on the back of the painting, there are signatures of all the members of the then Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, since it was their gift. The thickly applied paint is evenly spread on the surface, revealing the influence of Far Eastern calligraphy, for which the artist had an affinity.

The last canvas to be dwelled upon here, never found its way into Tito's official residence, maybe precisely because of its dark atmosphere that is in contrast with happy and idealized representations of the new society. The works of art that Tito showed no special interest in were moved to storage immediately upon receipt. In his painting, *People from the Suburbs*, Vasilije Jordan offers a pessimistic view of town life. It is no longer a town landscape that the artist paints with love or indeed a specific town. In some unnamed town, that is but a hint in the upper part of the painting, some nameless and faceless people emerge from the dark, all wearing the same clothes, waiting to return to their same old gloomy homes in some distant suburb, after another dreary day. In view of Barthes' argument that it is always possible to relate a cultural fact to certain historical "circumstances" (Bart 1979: 174-175), one of the hidden keys for interpreting this work of art that we propose here, lies in the gift giver (the Central Committee of the Communist Party of Croatia) and the political circumstances (MASPOK in Croatia) at time of giving (1971), which is another proof that every object kept in a museum is unmistakably communication-oriented and filled with meaning that is formulated into a message in the processes involving communication between people and objects. Museum objects according to Stránský, and semiophores, according to Pomian are carriers of information and document reality from which they were removed. There are a variety of ways to interpret a single piece, which proves that it has several meanings. A symbol is permanent. The only things that can change are the society's awareness of it and the rights the society gives to it. A small relaxation of boundaries is enough for a closed work to become open. The very definition of a work changes, it is no longer a historical, but an anthropological fact (Bart 1979: 197). This essay has offered a possible model of interpretation of the landscapes from Tito's art collection, as carriers of meaning that enable the functioning of the semiotic system. Works of art become transformed into signs that make up a ruler's narrative, thus becoming instruments of the authorities, aimed at building a transnational identity of the state and legitimizing Tito's rule.

Густо нанета боја уједначено се разлива по површини слике, под утицајем калиграфије Далеког истока, која му је била блиска.

Последње платно на коме ћемо се задржати, можда баш због свог мрачног тона који одудара од срећне и идеализоване представе новог друштва, никад се није нашло у Титовој резиденцији. Дела за која се Тито није посебно интересовао преношена су директно по добијању у депо. Василије Јордан у свом делу *Људи из предграђа* даје песимистичну визију живота у граду. То више није градски пејзаж који уметник ствара са љубављу, нити се ради о неком одређеном граду. У неком граду без имена, тек назначеном у горњој половини слике, из мрака израњају неки људи без имена и физиономија, сви у истој одећи, чекајући да се после још једног сивог дана врате у своје исте суморне куће у неком далеком предграђу. Руководећи се Бартовом тезом да је увек могуће неки културни факт довести у везу са извесном историјском „околношћу” (Bart 1979: 174–175), један од скривених кључева за читање овог дела који нудимо је у дародавцу (Централни комитет Савеза комуниста Хрватске) и политичким околностима (МАСПОК у Хрватској) у времену поклањања (1971), што још једном показује да је сваки музејски предмет изразит комуникацијски објекат, бременит значењем које се конституише у поруку, комуникацијским процесима човека са предметом. Музеалије по Странском (Zbyněk Zbyslav Stránský), семиофоре по Помјану (Krzysztof Pomian) носиоци су информација и документују реалност из које су издвојени. Постоје разноврсни начини читања једног истог дела, као доказ да дело има више смислова. Симбол је постојан. Једино могу да се мењају свест коју друштво о њему има и права која му оно даје. Довољно је да се границе историје мало размакну, да затворено дело постане отворено. Мења се и сама дефиниција дела, оно више није историјски факт, оно постаје антрополошки факт (Bart 1979: 197). Овим текстом понудили смо један могући модел интерпретације пејзажа из Титове ликовне збирке, као носилаца значења који омогућавају функционисање семиолошког система. Ликовна дела бивају претворена у знаке који творе владарски наратив и тако постају инструмент власти, са циљем конструисања наднационалног идентитета државе и давања легитимитета Титовој власти.



ВАСИЛИЈЕ ЈОРДАН
ЉУДИ ИЗ ПРЕДГРАЂА, 1971.

VASILIJE JORDAN
PEOPLE FROM THE SUBURBS,
1971

IN SEARCH OF THE LOST SOCIALIST SPACE

Alongside the new role that landscapes acquired, a process resulting in their undergoing changes brought about by incorporating industrial facilities into the natural environment unfolded (Petrović, 2012: 169). Numerous paintings depicting factories from the art collection of Josip Broz also testify to that fact. However, it is interesting to add that they were not displayed in his official residence, but exhibited at the Museum “May 25th” or remained in storage. Intensive industrialization, one of the highest rates of social mobility in Europe, throughout the period from 1950 to 1960, as maybe the most important successes of socialist Yugoslavia, together with a massive increase in literacy and the availability of high quality healthcare services, whose consequences were felt by everybody, left significant and recognizable material traces contributing to the continuous development of Yugoslav landscape painting. Devoid of people and free from the heroization that was part of the idealization of work in the era of socialism, landscapes developed as particular socialist spaces, since a revolution which has not produced a new space has not fulfilled its full potential (Ursprung, 2012: 51). The process of incorporating socialist industrial heritage into landscapes is generally perceived as negative, because industrialization is perceived as an unwelcome intervention in the natural, rural landscape, which inevitably changes the idealized and romanticized pastoral image of “pure” nature. The lack of interest in the industrial heritage in the post-Yugoslav societies, points to a change in the paradigm and the attitude of the state towards the vision of the future and the policy on which industrialization was based. It is not our intention here to focus on reminiscences and constructs of the memory of industrial work in socialism or the (im)possibilities of transforming industrial heritage into cultural heritage. We want to highlight recent post-socialist artistic practices within a generation of contemporary artists who use precisely industrial landscapes or modernist architecture of the period of socialism as the starting point of their own work. They view socialist realism as valu-

У ПОТРАЗИ ЗА ИЗГУБЉЕНИМ СОЦИЈАЛИСТИЧКИМ ПРОСТОРОМ

Паралелно са новом улогом коју пејзажи добијају, текао је процес промене самог пејзажа, кроз инкорпорацију индустрије у природни пејзаж (Петровић, 2012: 169) о чему, такође, сведоче бројне слике фабрика из ликовне збирке Јосипа Броза, али које се, занимљиво је и то рећи, нису налазиле у његовој резиденцији, већ су биле изложене у Музеју „25. мај” или су остајале у депоу. Интензивна модернизација, једна од највећих стопа друштвене покретљивости у Европи током периода 1950–1960, као можда најважнији успеси социјалистичке Југославије уз омасовљење писмености и доступност квалитетног здравства, чије последице су осетили сви, оставили су значајне и препознатљиве материјалне трагове, чиме се југословенски пејзаж континуирано развијао. Испражњени од људи и ослобођени оне хероизације којом је у соцреализму идеализован рад, настају као специфични социјалистички простори, јер револуција која није произвела нови простор, није остварила свој пун потенцијал (Ursprung, 2012: 51). Процес укључивања социјалистичког индустријског наслеђа у пејзаж, генерално се перципира као негативан процес, јер се индустријализација перципира као непожељна интервенција у природном, руралном пејзажу, која неминовно мења идеализовану и романтизовану пасторалну слику „чисте” природе. Незаинтересованост за индустријску баштину у постјугословенским друштвима, показује промену парадигме и однос државе према визији будућности и политици, на којима се та индустријализација заснивала. Није нам намера да се на овом месту бавимо сећањима и конструктима сећања на индустријски рад у социјализму, нити (не)могућностима претварања индустријског наслеђа у културну баштину. Желимо да укажемо на рецентне постсоцијалистичке уметничке праксе једне генерације савремених уметника, који за полазну тачку својих радова узимају управо индустријске пејзаже или модернистичка архитектонска остварења изграђена у периоду социјализма. Они социјалистички модернизам виде



МАРИЈАН ЦРТАЛИЋ
САДАШЊОСТ ПОВИЈЕСТИ, 2011.

MARIJAN CRTALIĆ
THE PRESENT MOMENT
OF HISTORY, 2011

able heritage and their art is aimed at bringing back to life the architectural entities that used to be key elements of the contemporary history of architecture of Tito's Yugoslavia, but have lost their functionality in the post-socialist present. Their work is an attempt to offer them another opportunity to interact with reality and to initiate public discussion about their future destiny. Thus industrial landscape, that used to be regarded as an ideologically correct topic only, not artistic enough to be showcased, has now become a desirable theme and a place where the story of recent works of art is set. Many artists have recognized in the socialist past the universal values that are non-existent today, like social justice, solidarity, the perception of oneself as an active participant in the life of the society. They want to bring them back and build them into the foundations of the demand for a "normal" future (a better tomorrow based on a better yesterday).

Marijan Crtalić (Croatia), in his work *The Present Moment of History*, incorporates archive

photographs of workers into the current landscape and uses the phenomenon of the Sisak ironworks to explore the present attitude towards workers and work, as well as to workers' cultural heritage. Martina Grlić (Croatia) too explores similar topics. In her oils on canvas, belonging to the series of paintings *Factory* (Podravka, PIK, Jugoplastika), she raises the issue of the cult of work and the status of workers in the past and nowadays. Factories are seen as symbolic places of modernity, hallmarks of a different and better future, a message to the post-socialist present and the European future. The artists use this topic to irritate the corrupt system they live in, remind us of a fairer society they crave and the social and economic legacy of the socialist system that their generation was denied. The social dimension is also present in the work by the photographer, Boris Cvjetanović (Croatia) *Traces*, in which he juxtaposes old and new pictures of the same locations, showing the destiny of the formerly mining town of Labin (the last mine was closed in 1989) during the miners' strike in 1987 and in the late 2000s, in the post-industrial society.

David Maljković (Croatia) through collages *Lost Memories from These Days* (2006) and video and sound installations *These Days* (2005) shows abandoned buildings like the Zagerb Fair exhibition grounds today and the former splendour-

као вредно наслеђе и својим уметничким радовима желе да архитектонска остварења, која су некада била кључни елементи савремене историје архитектуре Титове Југославије, а изгубила су функционалност у постсоцијалистичкој садашњости, врате у живот. Кроз своје радове покушавају да им пруже још једну прилику за интеракцију са стварношћу и покрену јавну расправу о њиховој даљој судбини. Тиме индустријски пејзаж који је некад сматран искључиво идеолошки подобним мотивом, али недовољно уметничким за приказивање, сада постаје пожељан мотив и место одвијања радње рецентних уметничких радова. Многи уметници су у социјалистичкој прошлости препознали универзалне вредности којих данас нема, попут социјалне правде, солидарности, доживљаја себе као друштвеног актера, а које желе да врате и уграде у темеље захтева за „нормалну” будућност (боље сутра које је засновано на бољем јуче).

Маријан Црталић (Хрватска), у свом раду *Садашњост иовијести*, инкорпорира архивске фотографије радника у актуелни пејзаж и кроз феномен железаре у Сиску, преиспитује данашњи однос према радницима и раду и радничком културном наслеђу. Сличном темом се бави и Мартина Грлић (Хрватска), која кроз своја уља на платну из циклуса *Творница* („Подравка”, ПИК, „Југопластика”), отвара питање култа рада и статуса радника некада и сада. Фабрике су виђене као симболичка места модерности, обележја другачије и боље



МАРИЈАН ЦРТАЛИЋ
САДАШЊОСТ ПОВИЈЕСТИ, 2011.

MARIJAN CRTALIĆ
THE PRESENT MOMENT
OF HISTORY, 2011

БОРИС ЦВЈЕТАНОВИЋ
Из серије **ТРАГОВИ**, 1987–2012.

BORIS CVJETANOVIĆ
From the **TRACES** series, 1987–2012



they enjoyed in the 1960s and 1970s and uses them to show the consequences of the transformation from a communist to a capitalist society. The utopian architecture of the 1960s and 1970s, typical of the period marked by the faith into socialist progress (Topić, 2013: 255) is also the topic of the photographs by Jasenko Rasol (Croatia), belonging to the *Velesajaam (Fair)* series of photos that advocate fostering the memory of a part of cultural past of socialist Yugoslavia that has been undeservedly neglected.

The works by Goranka Matić (Serbia) too, deal with restoring memories. Selective memory is precisely the issue she makes a stand against by showing the unchanged timeless landscape side by side with the destroyed or damaged frescoes by Krsto Hegedušić. Photographic installations *The Sutjeska Flows Quietly* are a unique dialogue with the past of a magnificent natural landscape photographed at the present moment in the vicinity of the Battle of Sutjeska Memorial House.

A somewhat similar approach is adopted by Žaneta Vangeli (Macedonia) in her video *Exit* (2011). She wants to show the indestructible power of nature and contrast it with the inevitable decay of everything that is man-made by adding a historical artefact (a photograph), which anticipates and confirms that future.

The above-mentioned works by Marijan Crtalić, Martina Grlić, Boris Cvjetanović, David Maljković, Jasenko Rasol, Goranka Matić and Žaneta Vangeli, with their novel attitude towards cultural, historical and political phenomena and the events from our shared history remind us that it is time to turn the past into a topic of research and critical reflection and it is often easier to initiate these difficult and painful processes through art. This is because the language of art is necessarily idiosyncratic, subjective and selective and art projects make it possible to correlate opposing views and values, since consensus is not the desired goal (Panić, 2013: 72).



БОРИС ЦВЈЕТАНОВИЋ
Из серије **ТРАГОВИ**, 1987–2012.

BORIS CVJETANOVIĆ
From the **TRACES** series, 1987–2012

будућности, порука постсоцијалистичкој садашњости и европској будућности. Уметници користе ову тему да би иритирали корумпирани систем у коме живе, подсетили на праведније друштво какво желе и социјалне и економске тековине социјалистичког система, које су им као генерацији одузете. Социјалну димензију има и рад фотографа Бориса Цвјетановића (Хрватска) *Трагови*, у коме суочава старе и нове слике истих локација, приказујући судбину некада рударског Лабина (последњи рудник је затворен 1989. године) током штрајка рудара 1987. године и касних 2000-их, у постиндустријском друштву.

Давид Маљковић (Хрватска) кроз колаже *Изгубљене меморије из Ових дана* (2006) и видео и звучне инсталације *Ових дана* (2005) приказује напуштене зграде попут Загребачког велесајма данас и њихов стари сјај и углед који су уживале 1960-их и 1970-их, преко њих приказујући последице преображаја из комунистичког у капиталистички облик друштва. Утопијска архитектура 60-их и 70-их година, типична за раздобље вере у социјалистички напредак (Торић, 2013: 255) мотив је и на фотографијама Јасенка Расола (Хрватска), из циклуса *Велесајам*, које заговарају неговање сећања на један део културне прошлости социјалистичке Југославије који је незаслужено занемариван.

У својим радовима се обнављањем сећања бави и Горанка Матић (Србија), борећи се управо против селективног сећања, приказујући паралелно непромењен ванвременски пејзаж са девастираним и оштећеним фрескама Крста Хегедушића. Фотографске инсталације под називом *Тихо шече Суђјеска*, својеврсни су дијалог са прошлошћу величанственог природног крајолика, фотографисаног у данашњем тренутку у околини Спомен-дома битке на Суђјесци.

ЈАСЕНКО РАСОЛ
Из серије **ВЕЛЕСАЈАМ**, 2011.

JASENKO RASOL
From the **VELESAJAM (FAIR)** series, 2011



In her 2013 videos that are part of the *For Our Economy and Culture* project shown at the 55th Venice Biennale, Jasmina Cibic (Slovenia) raises the question of which work of art is enough of a showcase piece to represent a nation, who we are and how we want to be seen by others. In the Pavilion of the Republic of Slovenia, at Venice Biennale she juxtaposed a selection of still life paintings by Slovenian artists, from the collection of the Slovenian National Assembly, with a wallpaper showing multiple images of an endemic beetle species *Anophthalmus hitleri*, which is not fit to be a national showpiece and is almost exterminated, because of its inappropriate ideologically loaded name. In such circumstances, paintings become ready-made objects, part of an installation that also raises the question of the necessity of an ideological choice, when it comes to national collections, selections, pavilions or, as it was called in socialist Yugoslavia, “choices made observing republic quotas”. The artist assigns her selection of paintings the same role they had in the National Assembly, that of a decoration or props, because flowers on canvas, as an ideologically neutral topic, become a souvenir, like flowers on the table, i.e. part of the stage design for the everyday life and work of politicians, their presentation in the media and the political show.

Two films provide a frame for this installation by highlighting the transformation of identity caused by a change in the cultural paradigm and the creation of a new myth through art and architecture. The script consists of a shorthand transcript of the meeting of the Art Review Committee inspecting the works of art displayed in the new building of the Assembly of the People’s Republic of Slovenia held on March 7th, 1958 (Logar, 2013: 45-54). While watching these two films, we feel as though we were witnessing the creation of a national iconography, because unlike watching archival footage, where we are always conscious of the historical distance, here we as viewers, find ourselves, time-wise, in the same reality as the protagonists



ЈАСЕНКО РАСОЛ
Из серије **ВЕЛЕСАЈАМ**, 2011.

JASENKO RASOL
From the **VELESAJAM (FAIR)** series, 2011

Донекле сличан поступак користи у свом видео-раду *Exit* (2011), Жанета Вангели (Македонија) која жели да представи неуништуиву моћ природе и супротстави је оном неминовно пропадљивом што је човек створио, додавањем историјског артефакта (фотографије) који ту будућност антиципира и потврђује.

Поменути радови Маријана Црталића, Мартине Грлић, Бориса Цвјетановића, Давида Маљковића, Јасенка Расола, Горанке Матић и Жанете Вангели, новим односом према културним, историјским и политичким феноменима и појавама из заједничке историје, подсећају нас како је време да прошлост претворимо у предмет проучавања и критичке рефлексије, а кроз уметност је често лакше отпочети те тешке и болне процесе, јер је уметнички језик нужно индивидуалан, субјективан и селективан, и у уметничким пројектима је могуће повезивање супротстављених виђења и вредности јер се не жуди за консензусом (Panić, 2013: 72).

Јасмина Цибиц (Словенија), у својим видео-радовима који су настали 2013. године у оквиру пројекта *За нашу економију и културу* на 55. бијеналу у Венецији, отвара питање које уметничко дело је довољно репрезентативно да представи нацију, ко смо и какви желимо да будемо у очима других. У Павиљону Републике Словеније, на венецијанском Бијеналу супротставила је избор уметничких дела словеначких сликара на тему мртве природе, из колекције Народне скупштине Словеније, са тапетом на коме је мултиплицирана словеначка ендемска врста бубе, *Anophthalmus hitleri*, национално нерепрезентативна и скоро истребљена због свог незгодног, идеолошки обојеног имена. У тој констелацији, слике постају редимејд (ready-made) објекти, део инсталације којом се отвара и питање нужности идеолошког избора када су у питању националне колекције, селекције, павиљони или, како се

ЈАСМИНА ЦИБИЦ
ПЛОДОВИ НАШЕ ЗЕМЉЕ, 2013.
Једноканални видео
високе резолуције, звук
Фотографија: Пит Мос
© Јасмина Цибич
Љубазношћу уметнице
и Галерије „Шкуц“

JASMINA CIBIC
FRUITS OF OUR LAND, 2013
single channel HD video, sound
stills photography: Pete Moss
©Jasmina Cibic
courtesy of the artist and Škuc Gallery



of the film. In the film *Fruits of Our Land*, we follow a debate between professionals architects, urban planners, art historians: and politicians, discussing which artists to choose, which timeless works of art are best suited to represent Slovenia, whether we choose an artist fit to represent the Slovenian nation or we focus exclusively on the works of art. The issues of censorship and self-censorship are also present. In the film *Framing the Space*, the artist uses an interview a journalist conducted with the official architect of Villa Bled²⁹ to analyze the particular ideological role of art, displayed in showpiece buildings, which has to follow the architectural agenda and reflect the spirit of the times, since these works of art were not created as independent pieces to be exhibited in galleries, but are the result of a compromise and an ongoing dialogue with the architecture of the building.

Jasmina Cibic excellently recontextualizes the topic of representation of national identity in the present time characterized a by change of values, although she visually takes us back to the period of socialist Yugoslavia and makes us ask ourselves questions about the nature of the mechanisms of power then and now in the contemporary post-Yugoslav societies. Now that we have "democracy" and nation states, do we have a clearly defined national iconography?

.....
²⁹ The villa underwent a transformation from the official residence of the Karadjordjević dynasty to Tito's official residence, becoming a luxury hotel in the post-socialist period, thus conforming to the nature of the new post-Fordian, neoliberal society.

то у социјалистичкој Југославији називало, „избора по републичком кључу”. Уметница одабраним сликама даје улогу коју су имале и у Скупштини – улогу декорације, реквизита, јер цвеће на платну, као идеолошки неутрална тема, сувенир је попут цвећа на столу, тј. сценографија за свакодневни живот и рад политичара и њихову медијску презентацију и политички шоу.

Два филма уоквирују ову инсталацију, наглашавајући трансформацију идентитета, услед промене културне парадигме и стварање новог мита кроз уметност и архитектуру. Сценарио чине стенографске белешке са састанка Комисије за преглед уметничких дела у новој згради Скупштине Народне Републике Словеније, одржаног 7. марта 1958. године (Logar, 2013: 45–54). Гледајући ова два филма, имамо утисак да и сами присуствујемо формирању националне иконографије јер, за разлику од гледања архивских снимака, за које смо увек свесни историјске дистанце која постоји, овде смо ми као посматрачи, временски у истој реалности као ликови у филму. У филму *Плогови наше земље* пратимо разговор струке и политике: архитекте, урбанисте, историчара уметности и политичара, о томе које уметнике изабрати, која су то ванвременска дела која ће на најбољи начин представити Словенију, да ли бирамо уметника адекватног да представи словеначку нацију или посматрамо искључиво уметничко дело, а присутна су и питања цензуре и аутоцензуре. У филму *Уоквиривање простора* кроз разговор новинарке са званичним архитектом вила „Блед”²⁹, уметница преиспитује специфичну идеолошку улогу уметничких дела у репрезентативним објектима, која морају да прате архитектонски програм и осликавају дух времена, јер нису стварана као самостална дела за галерију, већ су резултат компромиса и сталног дијалога са архитектуром зграде.

Јасмина Цибиц на одличан начин реконтекстуализује тему репрезентације националног идентитета, у данашњем времену промењених вредности, иако нас визуелно враћа у доба социјалистичке Југославије и тера да се запитамо какви су механизми власти били тада, а какви су у данашњим постјугословенским друштвима. Сада када имамо „демократију” и националне државе, да ли имамо јасну националну иконографију?



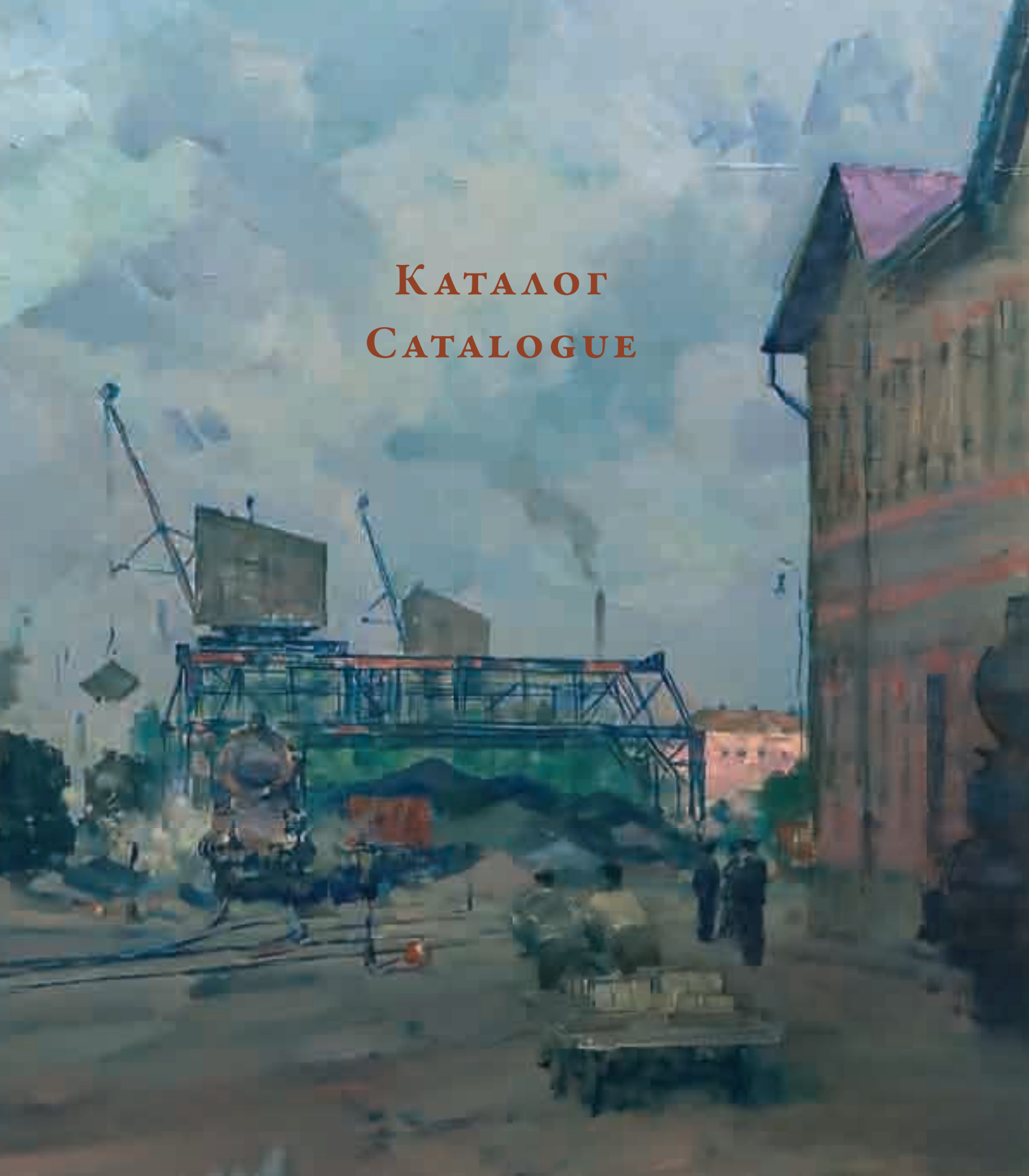
ЈАСМИНА ЦИБИЦ
УОКВИРИВАЊЕ ПРОСТОРА, 2013.
Фотографија са снимања
Фотографија: Матевж Патерностер
© Јасмина Цибиц
Љубазношћу уметнице
и Галерије „Шкуц”

JASMINA CIBIC
FRAMING THE SPACE, 2013
production shot
stills photography: Matevž Paternoster
©Jasmina Cibic
courtesy of the artist and Škuc Gallery

²⁹ Вила је трансформисана од резиденције династије Карађорђевић у Титову резиденцију (у постсоцијалистичко доба претворена је у луксузни хотел, у складу са новим постфордовским и неолибералним друштвом).



ΚΑΤΑΛΟΓ
CATALOGUE





1. ĐORĐE ANDREJEVIĆ – KUN
MOUNTAIN SETTLEMENT (UŽICE), undated
Oil on canvas, 200 × 160 cm
Signed in the lower right corner: Kun (Cyrillic)
Gift to Josip Broz Tito from the town of Titovo Užice
Inv. No. 2417 R

1. ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ – КУН
ПЛАНИНСКО НАСЕЉЕ (УЖИЦЕ), недатирано
уље на платну, 200 × 160 cm
сигн. д. д.: Кун
Поклон Титовог Ужица Јосипу Брозу Титу
Инв. бр. 2417 R



2. STOJAN ARALICA
COMRADE TITO'S NATIVE HOME, undated
Oil on canvas, 65 × 80 cm
Signed in the lower right corner: Aralica (Latin)
Inv. No. 4251 R

2. СТОЈАН АРАЛИЦА
РОДНА КУЋА ДРУГА ТИТА, недатирано
уље на платну, 65 × 80 cm
сигн. д. д.: Aralica
Инв. бр. 4251 R



3. VLADIMIR BEČIĆ

OLD ZAGREB, 1945

Oil on plywood, 77 × 60 cm

Signed in the lower right corner: Vlad. Bečić 945 (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the Antifascist Women's Front
of the Fourth Precinct, Zagreb, 1945

Inv. No. 63 R

3. ВЛАДИМИР БЕЧИЋ

СТАРИ ЗАГРЕБ, 1945.

уље на шперплочи, 77 × 60 cm

сигн. д. д.: Влад. Беčić 945

Поклон АФЖ-а VI рејона Јосипу Брозу Титу, Загреб, 1945.

Инв. бр. 63 R



4. EMANUEL VIDOVIĆ
NEAR KAMERLENGO, 1951–1953
Oil on canvas, 70 × 58.5 cm
Signed in the lower left corner: E. Vidović
Inv. No. 97 M

4. ЕМАНУЕЛ ВИДОВИЋ
КОД КАМЕРЛЕНГА, 1951–1953.
уље на платну, 70 × 58,5 cm
сигн. д. л.: E. Vidović
Инв. бр. 97 М



5. BETA VUKANOVIĆ
IBAR VALLEY WITH FORT MAGLIČ, 1929
Oil on canvas, 74 × 56.5 cm
Signed in the lower left corner: B. Vukanović, Maglič (Cyrillic)
Inv. No. 2332 R

5. БЕТА ВУКАНОВИЋ
ИБАРСКА КОТЛИНА СА ТВРЂАВОМ МАГЛИЧ, 1929.
уље на платну, 74 × 56,5 cm
сигн. д. л.: Б. Вукановић, Маглич 1929
Инв. бр. 2332 R



6. MILOŠ VUŠKOVIĆ

КОМОВИ, 1968

Oil on canvas, 88 × 108 cm

Signed in the lower left corner: M. Vušković 1958 (Cyrillic)

Gift to Josip Broz Tito from the People's Council of the Municipality of Andrijevica, 1959

Inv. No. 66 M

6. МИЛОШ ВУШКОВИЋ

КОМОВИ, 1968.

уље на платну, 88 × 108 cm

сигн. д. л.: М. Вушковић 1958

Поклон Народног одбора општине Андријевица
Јосипу Броз Титу 1959.

Инв. бр. 66 М



7. JOSIP GENERALIĆ
KUMROVEC VALLEY, 1979

Oil on canvas, 49 × 61 cm

Signed in the lower left corner: Josip Generalić 1979. (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from the author, January 24th, 1980

Inv. No. 429 L

7. ЈОСИП ГЕНЕРАЛИЋ
КУМРОВАЧКА ДОЛИНА, 1979.

Уље на платну, 49 × 61 cm

сигн. д. л.: Josip Generalić 1979.

Поклон аутора Јосипу Брозу Титу, 24. јануар 1980.

Инв. бр. 429 L



8. ОТОН ГЛИХА

OGULIN – KULA – KLEK, 1960

Oil on canvas, 73.5 × 100 cm

Signed in the lower right corner: O. Gliha (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from the Ogulin municipal assembly,
October 1st 1967

Inv. No. 441 L

8. Отон Глиха

ОГУЛИН – КУЛА – КЛЕК, 1960.

уље на платну, 73,5 × 100 cm

сигн. д. д.: О. Gliha

Поклон Скупштине општине Огулин Јосипу Брозу Титу,
1. октобар 1967.

Инв. бр. 441 L



9. NIKOLA GRAOVAC
PRIZREN, undated
Oil on cardboard, 58 × 67 cm
Signed in the lower right corner: Graovac (Cyrillic)
Inv. No. S-22

9. НИКОЛА ГРАОВАЦ
ПРИЗРЕН, недатирано
уље на картону, 58 × 67 cm
сигн. д. д.: Граовац
Инв. бр. S-22



10. IVAN GROHAR
SPRING, around 1903
Oil on cardboard, 51 × 65 cm
Without signature
Gift to Josip Broz Tito from the Tomos company, Kopar, 1959
Inv. No. 135 M

10. ИВАН ГРОХАР
ПРОЛЕЋЕ, око 1903.
уље на картону, 51 × 65 cm
без сигнатуре
Поклон предузећа „Томос” Јосипу Брозу Титу, Копар, 1959.
Инв. бр. 135 М



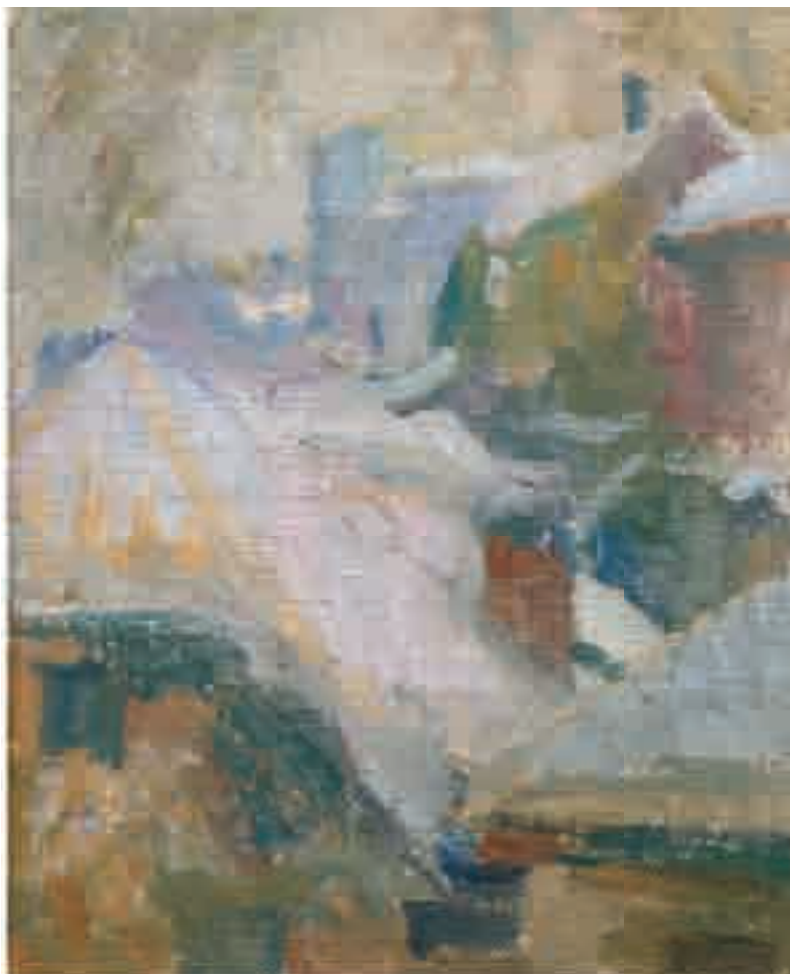
11. VOJO DIMITRIJEVIĆ
ALI-PAŠA'S MOSQUE, 1952
Oil on canvas, 92 × 65 cm
Signed in the lower right corner: D. Vojo (Latin)
Inv. No. 2265 R

11. ВОЈО ДИМИТРИЈЕВИЋ
АЛИ-ПАШИНА ЏАМИЈА, 1952.
уље на платну, 92 × 65 cm
сигн. л. л.: D. Vojo
Инв. бр. 2265 R



12. PETAR DOBROVIĆ
SMALL VILLAGE CHURCH IN MLINI
(DALMATIAN SCENERY), 1933
Oil on canvas, 66 × 80 cm
Signed in the lower right corner: P. Dobrović (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the City of Belgrade, 1975
Inv. No. 305 L

12. ПЕТАР ДОБРОВИЋ
СЕОСКА ЦРКВИЦА У МЛИНИМА
(ПРЕДЕО У ДАЛМАЦИЈИ), 1933.
уље на платну, 66 × 80 cm
сигн. л. д.: P. Dobrović
Поклон града Београда Јосипу Броз Титу, 1975.
Инв. бр. 305 L



13. RIHARD JAKOPIČ

LJUBLJANA TOWN, undated

Oil on canvas, 45.5 × 38.5 cm

Without signature

Gift to Josip Broz Tito from the Association of Publishing Houses and Organizations of the Federal People's Republic of Yugoslavia, 1956

Inv. No. 96 M

13. РИХАРД ЈАКОПИЧ

ЉУБЉАНСКИ ГРАД, недатирано

уље на платну, 45,5 × 38,5 cm

без сигнатуре

Поклон Удружења издавачких предузећа и организација ФНРЈ Јосипу Броз Титу, 1956.

Инв. бр. 96 М



14. MATIJA JAMA

SCENERY, undated

Oil on canvas, 68 × 97 cm

Without signature

Gift to Josip Broz Tito from the party branch of the State Security Service, 1948

Inv. No. 136 M

14. МАТИЈА ЈАМА

ПРЕДНО, недатирано

уље на платну, 68 × 97 cm

без сигнатуре

Поклон партијске организације УДБ-е за Словенију
Јосипу Броз Титу 1948.

Инв. бр. 136 М



15. VASILJE JORDAN

PEOPLE FROM THE SUBURBS, 1971

Oil on canvas, 88 × 79 cm

Signed in the upper right corner: Jordan (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from social and political communities of the Socialist Republic of Croatia, 1971

Inv. No. 244 L

15. ВАСИЛИЈЕ ЈОРДАН

ЉУДИ ИЗ ПРЕДГРАЂА, 1971.

уље на платну, 88 × 79 cm

сигн. г. д.: Jordan

Поклон друштвено-политичких заједница СР Хрватске Јосипу Броз Титу, 1971.

Инв. бр. 244 L



16. GABRIJEL JURKIĆ

ЈАЈЦЕ, 1927

Oil on canvas, 73 × 50 cm

Signed in the lower right corner: G.J. (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from Dr Hugo Holzman, Zagreb

Inv. No. 576 L

16. ГАБРИЈЕЛ ЈУРКИЋ

ЈАЈЦЕ, 1927.

уље на платну, 73 × 50 cm

сигн. д. д.: Г. Ј.

Поклон др Хуга Холцмана Јосипу Броз Титу, Загреб

Инв. бр. 576 L



17. МАКС КАВЧИЋ
WINTER IN MARIBOR, 1957
Oil on canvas, 60 × 73 cm
Signed in the lower left corner: M Kav 57 (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the Association of Cultural
Workers of Maribor, 1958
Inv. No.95 M

17. МАКС КАВЧИЋ
ЗИМА У МАРИБОРУ, 1957.
уље на платну, 60 × 73 cm
сигн. д. л.: М Кав 57
Поклон Удружења културних радника Марибора
Јосипу Броз Титу, 1958.
Инв. бр. 95 М



18. IVAN JOKO KNEŽEVIĆ
PORT IN SPLIT, around 1950
Oil on canvas, 65,5 × 82 cm
Signed in the upper left corner: Joko (Latin)
Gift to Josip Broz Tito for his 58th birthday from the Town
Committee of the People's Front in Split, 20th May 1960
Inv. No. 251 L

18. ИВАН ЈОКО КНЕЖЕВИЋ
ЛУКА У СПЛИТУ, око 1950.
уље на платну, 65,5 × 82 cm
сигн. г. л.: Јоко
Поклон Градског одбора Народног фронта Сплит
Јосипу Брозџу Титу за 58. рођендан, 20. мај 1960.
Инв. бр. 251 L



19. VANGEL KODŽOMAN
BAZAAT IN OLD SKOPJE, undated
Oil on canvas, 42 × 59 cm
Signed in the lower left corner: V. Kodžoman/56 (Cyrillic)
Inv. No. 541 L

19. ВАНГЕЛ КОЏОМАН
ЧАРШИЈА СТАРОГ СКОПЈА, недатирано
уље на платну, 42 × 59 cm
сигн. д. л.: В. Коџоман/56
Инв. бр. 541 L



20. MIRKO KUJAČIĆ

MOSTAR, 1953

Oil on canvas, 60 × 80 cm

Signed in the lower left corner: M. Kujačić May 1953,
Mostar (Cyrillic)

Inv. No. 109 M

20. Мирко Кујачић

МОСТАР, 1953.

уље на платну, 60 × 80 cm

сигн. д. л.: М. Кујачић мај 1953. Мостар

Инв. бр. 109 М



21. PETAR LUBARDA
LANDSCAPE, 1950/51
Oil on canvas, 116 × 96 cm
Without signature
Inv. No. 2200 M

21. ПЕТАР ЛУБАРАДА
ПРЕДЕО, 1950/51.
уље на платну, 116 × 96 cm
без сигнатуре
Инв. бр. 2200 М



22. MILAN MILOVANOVIĆ

PALILULA, 1930

Oil on canvas, 66 × 73 cm

Signed in the lower right corner: Milan Milovanović 1930

Belgrade (Cyrillic)

Inv. No. 125 L

22. МИЛАН МИЛОВАНОВИЋ

ПАЛИЛУЛА, 1930.

уље на платну, 66 × 73 cm

сигн. д. д.: Милан Миловановић 1930. Београд

Инв. бр. 125 L



23. PEĐA MILOSAVLJEVIĆ

DUBROVNIK, 1966

Oil on canvas, 46 × 55 cm

Signed in the lower right corner: Peđa, 1966 (Latin)

Gift to Josip Broz Tito for his 75th birthday from the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, May 25th, 1967

Inv. No. 2623 R

23. ПЕЂА МИЛОСАВЉЕВИЋ

ДУБРОВНИК, 1966.

уље на платну, 46 × 55 cm

сигн. д. д.: Пеђа, 1966

Поклон Централног комитета Савеза комуниста Југославије Јосипу Броз Титу за 75. рођендан, 25. мај 1967.

Инв. бр. 2623 R



24. MILO MILUNOVIĆ
SUNNY SCENERY (SEASIDE LANDSCAPE), 1954
Oil on masonite, 97 × 122 cm
Signed in the lower right corner: M. Milunović, 54
Gift to Josip Broz Tito for his 75th birthday from the Socialist Republic of Serbia (comrades from Serbia) May 25th, 1967
Inv. No. 3709 R

24. МИЛО МИЛУНОВИЋ
СУНЧАНИ ПРЕДЕО (ПРИМОРСКИ ПЕЈЗАЖ), 1954.
уље на лесониту, 97 × 122 cm
сигн. д. д.: М. Милуновић, 54
Поклон СР Србије (Другова из Србије) Јосипу Брозу Титу
за 75. рођендан, 25. мај 1967.
Инв. бр. 3709 R



25. OMER MUJADŽIĆ
TRAIN ENGINE SHEDS, undated
Oil on canvas, 68 × 88 cm
sign.dd: Mujadžić (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the Association of Artists of
Croatia marking Army Day
Inv. No. 118 M

25. ОМЕР МУЈАЏИЋ
ЛОЖИОНИЦЕ, недатирано
уље на платну, 68 × 88 cm
сигн. д. д.: Мујадџић
Поклон Удружења ликовних умјетника Хрватске
Јосипу Броз Титу поводом Дана Армије.
Инв. бр. 118 М



26. ISMET MUJEZINOVIĆ

ЈАЈЦЕ, around 1960

Oil on canvas, 64 × 95 cm

Signed in the lower right corner: Ismet (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from the People's Council of the
Town of Jajce, marking Republic Day, November 29th, 1953

Inv. No. 2811 R

26. ИСМЕТ МУЈЕЗИНОВИЋ

ЈАЈЦЕ, око 1960.

уље на платну, 64 × 95 cm

сигн. д. л.: Ismet

Поклон Народног одбора града Јајца Јосипу Броз Титу
поводом Дана Републике, 29. новембар 1953.

Инв. бр. 2811 R



27. ISMET MUJEZINOVIĆ
SETTLEMENT WITH FACTORY, around 1950
Oil on canvas, 90 × 131 cm
Signed in the lower right corner: Ismet Muj. (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the Tito coal mine, Banovići, 1956
Inv. No. 447 L

27. ИСМЕТ МУЈЕЗИНОВИЋ
НАСЕЉЕ СА ТВОРНИЦОМ, око 1950.
уље на платну, 90 × 131 cm
сигн. д. д.: Ismet Muj.
Поклон Рудника угља „Тито” Јосипу Брозџу Титу,
Бановићи, 1956.
Инв. бр. 447 L



28. ISMET MUJEZINOVIĆ
LUKAVAC FACTORY, undated
Oil on canvas, 37 × 130 cm
Signed in the lower right corner: Ismet (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the workers at the Lukavac soda
factory November 18th, 1966
Inv. No. 472 L

28. ИСМЕТ МУЈЕЗИНОВИЋ
ФАБРИКА „ЛУКАВАЦ“, недатирано
уље на платну, 37 × 130 cm
сигн. д. д.: Ismet
Поклон Колектива соде „Лукавац“ Јосипу Брозу Титу,
18. новембар 1966.
Инв. бр. 472 L



29. EDO MURTIĆ
Botovo, 1951

Oil on canvas, 73 × 98 cm

Signed in the lower left corner: E. Murtić Botovo 1951. (Latin)

Inv. No. 470 L

29. ЕДО МУРТИЋ
БОТОВО, 1951.

уље на платну, 73 × 98 cm

сигн. д. л.: E. Murtić Botovo 1951.

Инв. бр. 470 L



30. NIKOLAJ OMERSA
TITAN FACTORY IN KAMNIK IN THE SUMMER OF 1911, around 1960
Oil on canvas, 71 × 101 cm
Signed in the lower left corner: Omersa (Latin)
Gift to Josip Broz Tito for his 74th birthday from the workers
at the Titan company, Kamnik, May 24th, 1961
Inv. No. 114 M

30. НИКОЛАЈ ОМЕРСА
ТВОРНИЦА „ТИТАН” У КАМНИКУ ЛЕТА 1911,
око 1960.
Уље на платну, 71 × 101 cm
сигн. д. л.: Omersa
Поклон колектива предузећа „Титан” Јосипу Брозу Титу
за 74. рођендан, Камник, 24. мај 1961.
Инв. бр. 114 М



31. ZORAN PETROVIĆ
THE GATE (HIGH-RISES NEAR BEŽANIJA), 1977
Oil and varnish on cartridge paper lined with masonite,
71 × 100 cm
Signed in the lower right corner: Zoran (Cyrillic)
Inv. No. 422 L

31. ЗОРАН ПЕТРОВИЋ
КАПИЈА (СОЛИТЕРИ БЛИЗУ БЕЖАНИЈЕ), 1977.
уље и лак на хамеру кашираном на лесонит, 71 × 100 cm
сигн. д. д.: Зоран
Инв. бр. 422 L



32. NADEŽDA PETROVIĆ

SCENERY II, undated

Oil on cardboard, 38 × 53.5 cm

Signed in the lower left corner: NP (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from the town of Čačak,
September 24th, 1959

Inv. No. 2329 R

32. НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ

ПРЕДЕО II, недатирано

уље на картону, 38 × 53,5 cm

сигн. д. л.: N P

Поклон града Чачка Јосипу Броз Титу,
24. септембар 1959.

Инв. бр. 2329 R



33. MOŠA PIJADE

PINE GROVE IN LEROGLAVA, 1931

Oil on canvas, 60 × 88 cm

Signed in the lower right corner: M. Pijade, 1931. (Latin)

Inv. No. 55 R

33. МОША ПИЈАДЕ

БОРИК У ЛЕПОГЛАВИ, 1931.

уље на платну, 60 × 88 cm

сигн. д. д.: М. Пијаде, 1931.

Инв. бр. 55 R



34. Ico Polović
THIS IS WHERE TITO WAS ARRESTED IN 1928
(NINETEEN FORTY ONE), 1975
Combination of techniques, 90 × 116 cm
Signed in the upper left corner: Polović 1975. (Latin)
Inv. No. 333 L

34. Ицо Половић
ТУ ЈЕ 1928. УХАПШЕН ТИТО
(ХИЉАДУ ДЕВЕТСТО ЧЕТРЕСЕТ ПРВА), 1975.
комбинована техника, 90 × 116 cm
сигн. г. л.: Polović 1975.
Инв. бр. 333 L



35. VILIM SVEČNJAK

KUMROVEC VALLEY, undated

Oil on canvas, 68,5 × 90 cm

Signed in the upper left corner: Svečnjak (Latin)

Gift to Josip Broz Tito for his 68th birthday from the Croatian Trade Union, May 24th, 1960.

Inv. No. 255 L

35. ВИЛИМ СВЕЧЊАК

КУМРОВЕЧКА ДОЛИНА, недатирано

уље на платну, 68,5 × 90 cm

сигн. г. л.: Svečnjak

Поклон Синдиката Хрватске Јосипу Брозу Титу за 68. рођендан, 24. мај 1960.

Инв. бр. 255 L



36. VILIM SVEČNJAK

KUMROVEC, undated

Oil on canvas, 73 × 100 cm

Signed in the lower left corner: Svečnjak (Latin)

Gift to Josip Broz Tito for his 60th birthday from the Institute of Lexicography of the of the Federal People's Republic of Yugoslavia, Zagreb 1952

Inv. No. 237 L

36. Вилим Свечњак

КУМРОВЕЦ, недатирано

уље на платну, 73 × 100 cm

сигн. д. л.: Svečnjak

Поклон Лексикографског завода ФНРЈ

Јосипу Броз Титу за 60. рођендан, Загреб 1952.

Инв. бр. 237 L



37. BORIVOJE STEVANOVIĆ
A SUBURB OF BELGRADE, 1945
Oil on canvas, 67,5 × 87 cm
Signed in the lower right corner: B.S. 1945. (Cyrillic)
Gift to Josip Broz Tito from the City of Belgrade
Inv. No. 83 M

37. БОРИВОЈЕ СТЕВАНОВИЋ
ПРЕДГРАЂЕ БЕОГРАДА, 1945.
уље на платну, 67,5 × 87 cm
сигн. д. д.: Б. С. 1945.
Поклон града Београда Јосипу Броз Титу
Инв. бр. 83 М



38. VLADIMIR UDATNY
VIKTOR LENAC SHIPYARD, RIJEKA, 1964

Oil on canvas, 65,5 × 87 cm

Without signature

Gift to Josip Broz Tito from the workers at the Viktor Lenac
shipyard, Rijeka, marking Youth Day 1966

Inv. No. 126 L

38. ВЛАДИМИР УДАТНИ
**БРОДОГРАДИЛИШТЕ „ВИКТОР ЛЕНАЦ”,
РИЈЕКА, 1964.**

уље на платну, 65,5 × 87 cm

без сигнатуре

Поклон колектива Бродоградилшта „Виктор Ленац”,
Ријека, Јосипу Броз Титу на Дан младости 1966.

Инв. бр. 126 L



39. KRSTO HEGEDUŠIĆ
BRČKO-BANOVIĆI RAILWAY, 1956
Oil on canvas, 140 × 162 cm
Signed in the lower left corner: K. Heg. 1956. (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from Krsto Hegedušić, 1962
Inv. No. 52

39. КРСТО ХЕГЕДУШИЋ
ПРУГА БРЧКО-БАНОВИЋИ, 1956.
уље на платну, 140 × 162 cm
сигн. д. л.: К. Heg. 1956.
Поклон Крста Хегедушића Јосипу Брозу Титу, 1962.
Инв. бр. 52



40. MENCI CLEMENT CRNČIĆ
A VIEW OF ZAGREB, 1925
Oil on canvas, 90 × 120 cm
Signed in the lower right corner: M. Cl. Crnčić (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from the people of Croatia, 1967
Inv. No. 56 R

40. МЕНЦИ КЛЕМЕНТ ЦРНЧИЋ
ПОГЛЕД НА ЗАГРЕБ, 1925.
уље на платну, 90 × 120 cm
сигн. д. л.: М. Cl. Crnčić
Поклон народа Хрватске Јосипу Брозу Титу, 1967.
Инв. бр. 56 R



41. FRANO ŠIMUNOVIĆ

DUGA RESA FACTORY, 1955

Oil on canvas, 82 × 104 cm

Signed in the lower left corner: F. Šim., 55. (Latin)

Gift to Josip Broz Tito from Duga Resa Factory marking the tenth anniversary of the liberation of the country, 1955

Inv. No. 85 M

41. ФРАНО ШИМУНОВИЋ

ТВОРНИЦА „ДУГА РЕСА”, 1955.

Уље на платну, 82 × 104 cm

сигн. д. л.: F. Šim., 55.

Поклон Творнице памука „Дуга Реса” Јосипу Брозу Титу поводом десетогодишњице ослобођења земље, 1955.

Инв. бр. 85 М



42. SLAVKO ŠOHAJ
A SUBURB OF ZAGREB, 1933
Oil on canvas, 60 × 80 cm
Signed in the lower right corner: Šohaj, 933 (Latin)
Gift to Josip Broz Tito from young artisans attending Trade
School No. 15 in Zemun
Inv. No. 87 M

42. СЛАВКО ШОХАЈ
ПРЕДГРАЂЕ ЗАГРЕБА, 1933.
уље на платну, 60 × 80 cm
сигн. д. д.: Šohaj, 933
Поклон младих занатских уметника Обртне школе учени-
ка у привреди бр. 15 из Земуна Јосипу Брозу Титу.
Инв. бр. 87 М



43. SLAVKO ŠOHAJ
FACTORY, undated
Oil on canvas/, 57 × 75 cm
Signed in the lower left corner: Šohaj (Latin)
Inv. No.107 M

43. СЛАВКО ШОХАЈ
ТВОРНИЦА, недатирано
Уље на платну, 57 × 75 cm
сигн. д. л.: Šohaj
Инв. бр. 107 М



44. SLAVOLJUB SLAVO STRIEGL
**THE MASTER'S WORKSHOP IN SISAK WHERE
COMRADE TITO WAS AN APPRENTICE
FROM 1907 TO 1910**, undated
Oil on cardboard, 47 × 62 cm
Without signature
Gift to Josip Broz Tito from the residents of Sisak, 1965
Inv. No. 55 L

44. СЛАВОЉУБ СЛАВО ШТРИГА
**МАЈСТОРСКА РАДИОНИЦА У СИСКУ У КОЈОЈ ЈЕ
ДРУГ ТИТО УЧИО ЗАНАТ ОД 1907. ДО 1910. ГОДИНЕ**,
недатирано
Уље на картону, 47 × 62 cm
без сигнатуре
Поклон грађана Сиска Јосипу Брозу Титу, 1965.
Инв. бр. 55 L



45. SAVA ŠUMANOVIĆ
THE BRIDGE ON THE ŠIDINA
(ACACIAS BY THE STREAM), 1939

Oil on canvas, 92 × 73 cm

Signed in the lower left corner: Sava Šumanović, Šid 1939.

(Cyrillic)

Gift to Josip Broz Tito from Persida Šumanović on his visit to the Sava Šumanović art gallery in Šid, March 1965

Inv. No. 2270 R

45. САВА ШУМАНОВИЋ
МОСТ НА ШИДИНИ
(БАГРЕМОВИ КРАЈ ПОТОКА), 1939.

уље на платну, 92 × 73 cm

сигн. д. л.: Сава Шумановић, Шид 1939.

Поклон Персиде Шумановић Јосипу Броз Титу приликом посете Галерији слика „Сава Шумановић” у Шиду, март 1965.

Инв. бр. 2270 R



46. BOŠKO KARANOVIĆ
**THE WOOD ENGRAVING PORTFOLIO
FOR THE BOOK *JOSIP BROZ TITO*, 1952**

Paper size: 59 × 42.3 cm

Gift to Josip Broz Tito for his 61st birthday from a young
graphic artists collective, May 25th, 1953

Inv. No. 1256 L

46. БОШКО КАРАНОВИЋ
МАПА ДРВОРЕЗА ЗА КЊИГУ *ЈОСИП БРОЗ ТИТО*,
1952.

Л: 59 × 42,3 cm

Поклон Колектива младих графичара Јосипу Броз Титу
за 61. рођендан, 25. мај 1953.

Инв. бр. 1256 L



46 a. BOŠKO KARANOVIĆ

WINTER IN KUMROVEC

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 18.7 × 27.5 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 a. БОШКО КАРАНОВИЋ

КУМРОВЕЦ ЗИМИ

Л: 59 × 42,3 cm; П: 18,7 × 27,5 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



46 b. BOŠKO KARANOVIĆ

TITO'S NATIVE HOME

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 17 x 22 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 б. БОШКО КАРАНОВИЋ

ТИТОВА РОДНА КУЋА

Л: 59 × 42,3 см; П: 17 x 22 см

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



46 v. BOŠKO KARANOVIĆ

SISAK

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 12,3 × 23,5 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 в. БОШКО КАРАНОВИЋ

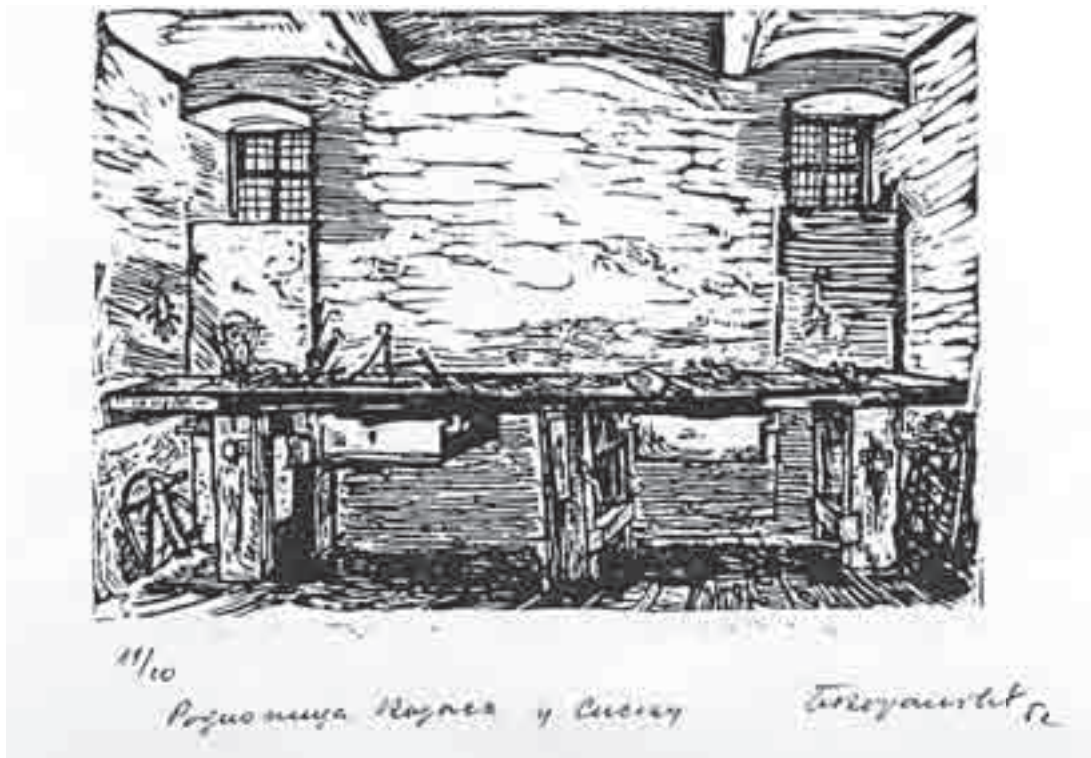
СИСАК

Л: 59 × 42,3 cm; П: 12,3 × 23,5 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



46 g. BOŠKO KARANOVIĆ

KARAS' WORKSHOP IN SISAK

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 12.5 × 17 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 г. БОШКО КАРАНОВИЋ

РАДИОНИЦА КАРАСА У СИСКУ

Л: 59 × 42,3 см; П: 12,5 × 17 см

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



11/20

Поплани у Великом Тројству

Б. Карановић 52

46 d. BOŠKO KARANOVIĆ

POPLARS IN VELIKO TROJSTVO

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 14,6 × 21 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 d. БОШКО КАРАНОВИЋ

ЈАБЛАНИ У ВЕЛИКОМ ТРОЈСТВУ

Л: 59 × 42,3 cm; П: 14,6 × 21 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



46 d. BOŠKO KARANOVIĆ

**VELIKO TROJSTVO WHERE COMRADE TITO LIVED
FROM 1921 TO 1925**

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 16.2 × 39.5 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 A

46 ђ. БОШКО КАРАНОВИЋ

**ВЕЛИКО ТРОЈСТВО У КОМЕ ЈЕ ДРУГ ТИТО ЖИВЕО
1921–1925. ГОДИНЕ**

Λ: 59 × 42,3 cm; П: 16,2 × 39,5 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 А



46 e. BOŠKO KARANOVIĆ

**KRALJEVICA WHERE COMRADE TITO LIVED
IN 1925 AND 1926 WHEN HE WORKED AT THE
SHIPYARD**

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 17 × 40.5 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 e. БОШКО КАРАНОВИЋ

**КРАЉЕВИЦА У КОЈОЈ ЈЕ ДРУГ ТИТО ЖИВЕО 1925.
И 1926. КАО РАДНИК У БРОДОГРАДИЛИШТУ**

Л: 59 × 42,3 cm; П: 17 × 40,5 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



46 ž. BOŠKO KARANOVIĆ

STONEMASON'S WORKSHOP IN ZAGREB

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 13 × 17.5 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 ж. БОШКО КАРАНОВИЋ

РАДИОНИЦА КАМЕНА У ЗАГРЕБУ

Л: 59 × 42,3 cm; П: 13 × 17,5 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



11/20

Лепоглава зими

Бошко Карановић

46 z. BOŠKO KARANOVIC

WINTER IN LEPOGLAVA

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 14.7 × 20.9 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 з. БОШКО КАРАНОВИЋ

ЛЕПОГЛАВА ЗИМИ

Л: 59 × 42,3 cm; П: 14,7 × 20,9 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



11/20

Огулин – Франкопанска кула

Boško Karanović 52

46 i. BOŠKO KARANOVIĆ

OGULIN – FRANKOPAN TOWER

Paper size: 59 × 42.3 cm; Graphic size: 16.8 × 23 cm

Signed below the print on the left-hand side: 11/20

Signed below the print on the right-hand side B. Karanović 52
(Cyrillic)

Inv. No. 1256 L

46 и. БОШКО КАРАНОВИЋ

ОГУЛИН – ФРАНКОПАНСКА КУЛА

Л: 59 × 42,3 cm; П: 16,8 × 23 cm

сигн. испод отиска лево: 11/20

сигн. испод отиска десно Б. Карановић 52

Инв. бр. 1256 L



ПОЗДРАВ ДО ТИТО

БИБЛИОГРАФИЈА / REFERENCES

1. Bakić, Jovo 2004: Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1918–1941: sociološko-istorijska studija. Zrenjanin: GNB „Žarko Zrenjanin”.
2. Bakić, Jovo 2011: Jugoslavija – razaranje i njegovi tumači. Beograd: JP Službeni glasnik i Filozofski fakultet Beograd.
3. Bart, Rolan 1979: Književnost, mitologija, semiologija. Beograd: Nolit.
4. Бекер, Катрин 1999: Званично тело у комунизму: Лењин. У: Дејан Сретеновић (уредник), Ново читање иконе. Београд: Геопоетика, 95–105.
5. Birt, Danijela 2006: O važnosti mjesta. U: Nevena Škrbić Alempijević, Kirsti Mathiesen Hjemdahl (ur.), O Titu kao mitu: proslava Dana mladosti u Kumrovcu. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, FF-press i Srednja Evropa, 343–362.
6. Velikonja, Mitja 2010: Politička mitologija nepostojećeg – narativni sadržaji jugonostalgije u postjugoslovenskim zemljama. U: Mitovi epohe socijalizma, Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje i Fakultet za evropske pravno-političke studije, 131–146.
7. Гавриловић, Лиљана 2009: О политикама, идентитетима и друге музејске приче. Београд: Етнографски институт САНУ 2009, 12–13
8. Green, Nicholas 1995: Looking at the Landscape: Class Formation and the Visual. U: Eric Hirsch and Michael O’Hanlon (eds.), The Anthropology of Landscape. Perspectives on Places and Space. Oxford: Clarendon Press, 31–41.
9. Gržinić, Valentina 2013: Jugoslavensko trojstvo: rad, mladost i Republika. Obilježavanje socijalističkih praznika u Istri. U: Igor Duda (ur.), Radionica za suvremenu povijest. Istraživanja diplomanata pulskog Sveučilišta 2011–2013. Pula – Zagreb: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli i Srednja Europa, 71–87.
10. Daston, Lorraine, Park Katharine, 2001: Wonders and the Order of Nature 1150–1750, New York: Zone books.
11. Denegri, Ješa 1971: Koloristički ekspresionizam četvrte decenije. U: Četvrta decenija – Ekspresionizam boje poetski realizam, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 14–24.
12. Despotović, Ljubiša 2010: Politički mitovi socijalizma od komunizma do boljševizma. U: Mitovi epohe socijalizma, Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje i Fakultet za evropske pravno-političke studije, 8–9.
13. Dimić, Ljubodrag 1988: Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952, Beograd: Rad.
14. Димић, Љубодраг 1996: Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941, 1–3, Београд: Стубови културе.
15. Докнић, Бранка 2013: Културна политика Југославије 1946–1963. Београд: ЈП Службени гласник.
16. Đerić, Gordana (ur.) 2009: Zbornik Pamćenje i nostalgija: neki prostori, oblici, lica i naličja. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić”.
17. Župan, Ivica 2007: Pragmatičari Dogmati Sanjari: Hrvatska umjetnost i društvo 1950-ih godina. Zagreb: INA Industrija nafte d.d. i Meridijani Samobor.
18. Lévi-Strauss, Claude 1981: Introduction to a Science of Mythology, Vol. 4. London: Jonathan Cape.
19. Logar, Tevž 2013: A Double Game. U: Tevž Logar, Vladimir Vidmar (ur.), Jasmina Cibic – Za naše gospodarstvo in kulturo / For Our Economy and Culture, Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane, 45–54.
20. Макуљевић, Ненад 2006: Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд.
21. Марковић, Предраг 1996: Београд између Истока и Запада 1948–1965, Београд: НИУ Службени лист СРЈ.

22. Matić, Goranka i dr. 2003: Tiho teče Sutjeska. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
23. Mataušić, Nataša 2003: 299 stepenica do Josipa Broza Tita. U: INFORMATICA MUSEOLOGICA 34 (3–4), 92–95.
24. Merenik, Lidija 2001: Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968, Beograd: Beopolis.
25. Miljković, Ljubica 2007: Sava Šumanović: prepuštanje pasiji. Beograd: Galerija slika „Sava Šumanović” Šid i Printmedia.
26. Oroz, Tomislav, 2011: Matija Gubec kao post-ikona. U: Ines Prica, Tea Škokić (ur.), Horor, porno enui: kulturne prakse postsocijalizma. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 243–272.
27. Панић, Ана 2009: О грифонима, једнорозима и камену с Месеца или о последњој владарској колекцији. У: Каталог изложбе Смрт у трезору. Београд: Музеј историје Југославије, без пагинације.
28. Panić, Ana 2013: Jugoslawien als Ort der Erinnerung – Wer erinnert sich noch an Jugoslawien, und auf welche Weise? / Yugoslavia as a Site of Remembrance – Who Still Remembers Yugoslavia, and How?. U: Constanze Wicke (ed.) Europe. South East – Recorded Memories, Das Museum für Photographie Braunschweig, Leipzig, 68–73.
29. Pavlaković, Vjeran, 2004: Myths and Symbols in Interwar Croatia: The Case of Matija Gubec. http://www.centerforhistory.net/images/stories/pdf/vjeran_pavlakovic.pdf, pristupljeno 16. 2. 2013.
30. Petrović, Tanja 2012: Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima. Beograd: Fabrika knjiga.
31. Perica, Vjekoslav i Velikonja, Mitja 2012: Nebeska Jugoslavija: interakcija političkih mitologija i popkulture. Beograd: Biblioteka XX vek.
32. Pletenac, Tomislav 2006: Tito – naknadna biografija. U: Nevena Škrbić Alempijević, Kirsti Mathiesen Hjemdahl (ur.), O Titu kao mitu: proslava Dana mladosti u Kumrovcu. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, FF-press i Srednja Evropa, 365–376.
33. Radić, Nenad 2003: Ka novoj sistematizaciji likovne zbirke Muzeja istorije Jugoslavije, neobjavljen kustoski rad, odbranjen 2003. u Narodnom muzeju u Beogradu.
34. Radić, Nenad 2008: Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći, neobjavljena doktorska disertacija, odbranjena 22. decembra 2008. na Filozofskom fakultetu, Univerzitet u Beogradu.
35. Radić, Nenad 2008: Slika Mladost, kraljica života u kontekstu zbirke Josipa Broza Tita. U: Lidija Merenik (ur.), Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu III/IV. Beograd: ТОРУ, 68–72.
36. Радич, Ненад, 2012: Пусен и петокрака: збирка слика друга председника. Нови Сад: Галерија Матице српске.
37. Smit, Antoni 1998: Nacionalni identitet, Beograd: Biblioteka XX vek.
38. Smit, Antoni 1999: „Zlatno doba” i nacionalni preporod. U: R.E.Č – časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja br. 56. Beograd: Fabrika knjiga, 93–110.
39. Стојановић, Братислав 1983: Меморијални центар „Јосип Броз Тито”, просторни оквири и перспективне могућности. У: Годишњак града Београда књ. XXX. Београд: Музеј града Београда, 161–194.
40. Terzić, Milan 2005: Titova vještina vladanja: Podgorica: Pobjeda.
41. Topić, Leila 2013: Za/Što ne zaboraviti?. U: Nataša Ivančević (ur.), Vojin Bakić: Svjetlosne forme, Zagreb: Muzej savremene umjetnosti, 244–271.
42. Trifunović, Lazar, 1962: Povodom radova u javnim zgradama. Sinteza – šta je to? U: Danas, Beograd, 4. 7. 1962.
43. Трифуновић, Лазар 1973: Српско сликарство 1900–1950, Београд: Нолит.
44. Čalović, Dragan 2006: Josip Broz Tito: studija imidža. Beograd: Zadužbina Andrejević.
45. Ursprung, Philip 2012: In Search of Socialism Space. U: Double Bound Economies: Reading an East German Photo Archive 1967–1990. Leipzig: Spector Books, 51–67.

46. Hirsch, Eric, 1995: Landscape: Between Place and Space. U: Eric Hirsch and Michael O'Hanlon (eds.), The Anthropology of Landscape. Perspectives on Places and Space. Oxford: Clarendon Press, 1–31.
47. Hobsbom, Erik, Rejndžer Terens (ur.) 2011: Izmišljanje tradicije. Beograd: Biblioteka XX vek.
48. Cvijović, Momo 2003: Do, ut des – darovi i uzdarja: dosije arheologija. Beograd: Muzej istorije Jugoslavije.
49. Čelebonović, Aleksa 1965: Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.

ВЕБОГРАФИЈА / WEBLIOGRAPHY

February 15th, 2013

http://www.hss.hr/files/Povijest_HSS.pdf

January 24th, 2014

<http://www.artnet.com/galleries/exhibitions.asp?gid=111910&cid=151107&source=2&type=2>

http://www.oktobarskison.org/51/index.php?option=com_content&view=article&id=37%3Adavid-maljkovi&catid=2%3Aumetnici&Itemid=18&lang=sr

February 1st, 2014

http://hr.wikipedia.org/wiki/Pruga_Br%C4%8Dko_-_Banovi%C4%87i

<http://foto.mij.rs>

February 2nd, 2014

http://www.uncubemagazine.com/articles/11880245?fb_action_ids=10201996264883113&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%2210201996264883113%22%3A200146000194300%7D&action_type_map=%7B%2210201996264883113%22%3A%22og.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D#!/page1

February 2nd, 2014

<https://www.facebook.com/events/145252988926888/>

<http://marijancrtalic.blogspot.com/>

https://www.facebook.com/marijan.crtalic/media_set?set=a.10150546780604092.384389.635214091&type=3

<http://www.msu.hr/THTnagrada/radovi/2013/velesajam> <http://www.msu.hr/THTnagrada/radovi/2013/tvornica>

<http://aftermathsee.wordpress.com/artists/boris-cvjetanovic/>

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=362005>

http://www.blic.rs/stara_arhiva/intervju/54750/Prolaze-dani-bola-i-prkosa

February 15th, 2014

<http://www.muzej-sisak.hr/article/80/memorijalna-radionica-nikole-karasa>

АРХИВСКИ ВИДЕО-СНИМЦИ / ARCHIVAL VIDEO FOOTAGE

Телевизијска емисија „Ужичка 15”, ТВ Београд I програм, 19. мај 1982, 20.00 сати. Сценарио и текст: Петар Ђурић.

TV show “Užička 15”, broadcast on TV Belgrade I on May 19th, 1982 at 8 pm. Sript and text by Petar Djurić.