



DOI: 10.46352/23036974.2025.339

UDK: 7(497.6)"1970/1989"

Prethodno priopćenje / Preliminary communication

Primljen / Received: 3. 9. 2025.

Prihvaćen / Accepted: 14. 11. 2025.

AIDA ABADŽIĆ HODŽIĆ*

Međunarodne izložbe i politike predstavljanja Bosanskohercegovački umjetnici u jugoslavenskom umjetničkom prostoru sedme i osme decenije 20. stoljeća

Apstrakt

U radu se predstavljaju i analiziraju polemike i stručne ocjene jedne od najambicioznijih i najkompleksnijih jugoslavenskih izložbi, pod nazivom "Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas", a koja je bila organizirana na prijedlog tadašnjeg ministra kulture u vladi Republike Francuske, André Malrauxa, i prvo predstavljena u Grand Palaisu u Parizu, a potom i u Sarajevu, 1971. godine. Složenost i osjetljivost političkog trenutka koji je u velikoj mjeri inicirao organizaciju navedene izložbe, pružit će problemski okvir za razumijevanje odnosa prema bosanskohercegovačkoj kulturnoj baštini i savremenoj umjetnosti kao i kontekst za promišljanje jugoslavenske politike reprezentacije kroz likovne umjetnosti u međunarodnom kontekstu. Analiza ove izložbe od posebnog je značaja za bosanskohercegovačku umjetnost i kulturu jer upravo sedma i osma decenija 20. stoljeća predstavljaju najznačajniji period u savremenoj kulturnoj historiji Bosne i Hercegovine.

Ključne riječi: jugoslavenski umjetnički prostor, međunarodne izložbe, "Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas", politike predstavljanja, sedma i osma decenija 20. stoljeća

Abstract

The paper presents and analyzes polemics and expert evaluations of one of the most ambitious and complex Yugoslavian exhibitions, entitled "Art on the Soil of Yugoslavia from Prehistory to the Present." This exhibition was organized at the proposal of André Malraux, the Minister of Culture in the French Government at the time. It was first presented at the Grand Palais in Paris before being relocated to Sarajevo in 1971. The

*Aida Abadžić Hodžić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet u Sarajevu, Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo, Bosna i Hercegovina, email adresa: aida.abadzic-hodzic@ff.unsa.ba.

complexity and sensitivity of the political climate at that time largely influenced the organization of this exhibition, providing a framework for understanding attitudes toward Bosnian cultural heritage and contemporary art. Additionally, it will offer context for examining Yugoslav representation policies in the visual arts at the international level. The analysis of this exhibition is of particular importance for Bosnian art and culture, because the seventh and eighth decades of the 20th century represent the most significant period in the contemporary cultural history of Bosnia and Herzegovina.

Keywords: Yugoslav art space, international exhibitions, "Art on the Soil of Yugoslavia from Prehistory to the Present Day," politics of presentation, seventh and eighth decades of the 20th century

Jugoslavenski umjetnički prostor i socijalistički modernizam

Jugoslavenska umjetnička scena ili *jugoslavenski umjetnički prostor*¹ kako se on obično definirao nakon Drugog svjetskog rata, bio je jedan specifičan sistem umjetnosti koji nije bio nekim jedinstvenim umjetničkim stilom ili praksama nego li, prije svega, društvenim okvirom u kojem su se dešavala produkcija, recepcija i evaluacija umjetnosti. Između dva društvena i ekonomska sistema, između suprotstavljenih kulturnih i ideoloških svjetova, Jugoslavija je i u kulturnoj politici birala neki srednji put, ideološke privrženosti socijalističkoj doktrini, ali i otvorenosti dinamičnoj sceni poslijeratnog modernizma na Zapadu, u nastojanju i ambiciji da, politikom ekvidistance, iz svakog od tih svjetova: socijalističkog, zapadnog i nesvrstanog izvuče najbolje.²

Dominanta klima jugoslavenskog umjetničkog prostora u periodu od početka pedesetih do početka sedamdesetih godina 20. stoljeća, bila je ona tzv. umjerenog (socijalističkog) modernizma: bez snažnijih subverzivnih ili konfliktnih tonova koji bi dovodili u pitanje ideološke vrijednosti mlade državne zajednice. Na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni, za razliku od ostalih zemalja Istočnog bloka, bila su već od početka pedesetih godina prisutna vezivanja za evropske umjetničke avangarde s početka 20. stoljeća. Tako je paviljon Jugoslavije na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958. godine, transparentnošću konstrukcije, riječima njegovog autora Vjenceslava Richtera, trebao naglasiti demokratičnost

¹ Denegri 2017.

² O umjetničkoj i kulturnoj sceni u političkom kontekstu SFRJ, detaljnije u: Jakovina 2012, 7–55, a o prilikama u kulturi i umjetnosti u kontekstu Bosne i Hercegovine predmetnog razdoblja, u: Abadžić Hodžić 2023, 141–163.

zemlje.³ Početak šezdesetih godina 20. stoljeća obilježio je i prvi *Oskar* kojeg je Jugoslavija dobila za animirani film (izvan engleskog govornog područja). Bila je riječ o animiranom filmu *Surogat*, Dušana Vukotića koji se, u šaljivoj osudi konzumerizma i kulture nadomjestaka, na formalnom planu – čistim bojama i geometrizacijom oblika – vezivao uz naslijeđe evropskih umjetničkih avangardi.



Slika 1. Vjenceslav Richter, Paviljon Jugoslavije na EXPO u Bruxellesu, 1958.

Izvor: Hrvatska tehnička enciklopedija

Kako bi se osigurao pravilan politički put, povremeno su se čuli glasovi osude tzv. buržoaskog modernizma, udaljenog od ideala socijalističkog društva. Po povratku iz Moskve, na 7. Kongresu SSOJ 1963. godine, upravo u Sarajevu, Josip Broz osudio je davanje novaca za *neka tzv. modernistička djela koja nemaju veze sa našom stvarnošću*.⁴ U istom tom gradu, aktivni učesnik NOB-a, slikar i angažirani kulturni djelatnik, Vojo Dimitrijević (1910–1980) uznemirio je likovnu kritiku svojim prvim slikama na rubu apstrakcije već krajem pedesetih (*Oluja*, 1957.), a u *Principovim stopama* (1949.) ispred Muzej atentata u Sarajevu, razmišljao je već kao protokontemporalni umjetnik.⁵

³ Jakovina 2012, 4.

⁴ Jakovina 2012, 13.

⁵ Dimitrijević 2010, 6–24.

Socijalistički modernizam bio je institucionaliziran brojnim domaćim i međunarodnim izložbama te osnivanjem institucija moderne i savremene umjetnosti širom zemlje.⁶ U Bosni i Hercegovini to su bile, prije svega, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine u Sarajevu (1946.), Međunarodna galerija portreta u Tuzli (1964.) i Umjetnička galerija u Banjoj Luci (1971.).

Jugoslavenska politika reprezentacije na međunarodnim izložbama insistirala je na zajedničkom, objedinjujućem nazivniku "jugoslavenske umjetnosti". Potvrda tomu su i dvije najznačajnije međunarodne reprezentacije jugoslavenske umjetničke scene nakon Drugog svjetskog rata u Parizu⁷: izložba *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije*, održana u Palais Chaillot u Parizu u proljeće 1950. godine i izložba *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*, održana u Grand Palaisu u Parizu u proljeće 1971. godine. Obje su se izložbe desile nakon osjetljivih jugoslavenskih političkih epizoda i otuda proizlazi važnost njihovih brižljivo definiranih koncepata i modaliteta prezentacije. Izložba iz 1950. godine, a koja je predstavila stvaralaštvo južnoslavenskih prostora u periodu od 8. do 16. stoljeća, dogodila se nakon raskida sa doktrinom Informbiroa 1948. godine te je, prema konceptu Miroslava Krleža, trebala istaknuti doprinose južnoslavenskih naroda evropskoj kulturi srednjovjekovlja i upisati ih u temeljno tkivo evropskog kulturnog samorazumijevanja. Bilo je to u vrijeme kada su se *polagali temelji zajedničke države, s dominantnom Meštrovićevom prisutnošću i željom naših umjetnika da se pred bjesomučnim apetitima svjetskih sila pokaže mogućnost osmišljenja našega zajedništva*.⁸ Posebno mjesto na izložbi Krleža je posvetio i sekciji koju je nazvao bogumilska umjetnost za čije je stvaraocce, koji su živjeli u izolaciji bosanskih planinskih šuma, zapisao: *Slobodni od svake artistske manire svoga vremena, promatrali su stvari i pojave oko sebe na svoj vlastiti način, i oni su u tom bili, nema sumnje, neka vrsta izumitelja*.⁹ Izložba je imala velik odjek ne samo u Parizu nego i u evropskim razmjerima, a nakon Francuske, predstavljena je i u Zagrebu (Umjetnički paviljon, mart/april 1951.) i potaknula je Krležu da utemelji Leksikografski zavod (1950.) koji će kontinuirano istraživati, enciklopedički obrađivati i objavljivati sva važnija dostignuća kulture, znanosti i umjetnosti.

⁶ Šuvaković 2017.

⁷ Izložba u Grand Palaisu dosada je treća po redu jugoslavenska izložba u Parizu. (...) Prvom koja je bila otvorena 1919. godine dominirala je ideja ujedinjenja jugoslavenskih naroda. Navedeno prema: Modrić, 1971.

⁸ Matvejević 1971. b. p.

⁹ Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2025, b. p.

Izložba *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*

Izložba iz 1971. godine bila je još ambicioznija: trebala je istaknuti ideju kulturnog pluraliteta, jedinstva i ravnopravne zastupljenosti naroda i narodnosti Jugoslavije u evropskom umjetničkom krugu, u vremenskom rasponu od osam hiljada godina. Izložba se dešavala neposredno nakon studentskih nemira 1968. godine i snaženja *Hrvatskog proljeća*, koje je već nakon Brijunskog plenuma 1966. godine, otvorilo pitanja ravnopravne zastupljenosti u politici, ekonomiji i kulturi. Izložba je željela doći *kao svjedočanstvo zemlje u kojoj je socijalizam ljudskog lika izabrao umjetnički pluralizam*, kako je bilo istaknuto u pariškoj štampi.¹⁰ Međutim, rasprave koje su se ubrzo nakon pariške izložbe iz 1971. godine razvile na stranicama dnevnih listova i stručnih časopisa ukazale su na činjenicu da je objedinjujući nazivnik "jugoslavenske umjetnosti" bio *prazni označitelj* jer su se *nacionalne kulture unutar jugoslavenske federacije razvijale prema sebi inherentnim ritmovima*¹¹, u velikoj mjeri definiranim početkom 20. stoljeća. Štaviše, taj objedinjujući nazivnik nije mogao osigurati, kako je to egzaktna analiza učešća potvrdila, niti ravnopravnu zastupljenost umjetnika iz svih jugoslavenskih republika niti isticanje njihovih kulturno-historijskih osobitosti, unutar proklamiranog narativa bratstva i jedinstva. Tako je Lazar Trifunović u beogradskom časopisu *Umetnost* iz 1971. zaključio kako je pariška izložba *projektovala sve ponore naše društveno-kulturne situacije i nacionalnih razmirica*.¹² I Ješa Denegri je u svom osvrtu na "jugoslovenski umetnički prostor" u periodu između 1950. i 1970. godine otvoreno istakao činjenicu da je u učešću jugoslavenskih umjetnika na uglednim međunarodnim izložbama bio važan faktor tzv. "republičkih kvota" iako često, kako je istaknuto, *na štetu strogih i pravednih kriterija kvaliteta*, a pri čemu su te kvote *značile približno jednaku zastupljenost učesnika iz nekih od vodećih republika (Hrvatske, Slovenije i Srbije), uz skromnije, ali poželjnije, učešće predstavnika manje razvijenih zajednica (Bosne i Hercegovine, Crne Gore i Makedonije)*.¹³

Izložba *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas* bila je podijeljena u dvanaest sekcija – od prethistorijske umjetnosti u Jugoslaviji do umjetnosti 20. stoljeća. Bila je organizirana na poziv tadašnjeg ministra kulture u vladi Re-

¹⁰ Modrinić 1971. b. p.

¹¹ Kolečnik 2012, 133.

¹² Trifunović 1971, 48.

¹³ Denegri 2003, 171.

publike Francuske André Malrauxa, a Organizacioni odbor započeo je s radom u januaru 1968. godine. Već je njegov sastav ukazivao na dileme o mogućoj ravnopravnoj zastupljenosti svih jugoslavenskih naroda i narodnosti. Naime, od trideset i šest članova organizacionog odbora ove, do tada najambicioznije i najveće jugoslavenske, izložbe samo su tri člana bila iz Bosne i Hercegovine, a od pet stotina odabranih eksponata samo ih je četrdeset (dakle, manje od 1/10) bilo s područja Bosne i Hercegovine. Od toga se 37 eksponata iz Bosne i Hercegovine odnosilo na period do 20. stoljeća, a *samo 3 umjetnička rada za čitavih 70 godina 20. vijeka*.¹⁴ Od 36 članova odbora, *25 bili su historičari umjetnosti i kulture, 2 likovna umjetnika i 9 funkcionera federalne i republičkih komisija za kulturne veze s inozemstvom, te pokrajinskog sekretarijata za naobrazbu i kulturu*.¹⁵

Nakon vrlo zapaženog otvorenja, izložba je otvorila u domaćoj štampi mnoga pitanja: od onih tipičnih za autorske selekcije i postave do onih, za ovu studiju mnogo relevantnijih, a koja se tiču ravnopravne zastupljenosti nacionalnih kultura i tradicija kao i odnosa republičkih centara, u prizmi odnosa centra i periferije/margine. Kritike su bile osobito brojne nakon otvorenja iste izložbe u sarajevskoj Skenderiji (juli-decembar 1971.), a kada je struka mogla steći izravni i potpuniji uvid u selekciju.

S pravom se isticao značaj postavljanja i otvorenja ove izložbe u Sarajevu koju je posjetilo preko 400.000 posjetitelja¹⁶ za dinamizaciju likovnog života, za *afirmaciju Sarajeva (jer se) glavni grad Bosne i Hercegovine decenijama u pogledu muzeologije nalazio na sporednom kolosijeku* (Lj. Mladenović),¹⁷ za *afirmaciju domaćih stručnjaka i oslobađanje od izvjesnog kompleksa inferiornosti* (Dž. Čelić).¹⁸ Prostor novootvorene sarajevske Skenderije, u pratećem trodnevnom susretu umjetnika, historičara umjetnosti i konzervatora (14. – 16. 10. 1971.), čak je poslužio kao osnov za promišljanje savremenih izlagačkih koncepata, za afirmaciju ideje *živih muzeja, kroz prožimanje trgovine, prometa, sportskih i kulturnih manifestacija*.¹⁹

¹⁴ Večernje novine 1971. b.p.

¹⁵ Zidić 1972, 28.

¹⁶ Trumić 1971. b. p.

¹⁷ Forum "Oslobođenja" 1971. b. p.

¹⁸ Pavičić 1971. b. p.

¹⁹ Babić 1971, 17.



Slika 2. KSC Skenderija tokom održavanja izložbe u Sarajevu 1971. godine.
Izvor: Foto-arhiva KSC Skenderija

Pa ipak, bili su dovoljno glasni i glasovi struke i likovnih udruženja koji su naglašavali *nedovoljnu zastupljenost umjetnosti iz Bosne i Hercegovine kao i potrebu za organiziranjem nove izložbe* (Lj. Mladenović).²⁰ U kritikama u dnevnoj i stručnoj štampi isticala se i činjenica da neki segmenti bosansko-hercegovačke kulturne historije, a koji su jedinstveni u evropskom kulturnom kontekstu, kao što je to npr. sefardska umjetnost, nisu uopće bili predstavljeni,²¹ a umjetnost islama bila je zastupljena samo sa jednim originalom iz Muzeja primijenjene umjetnosti u Beogradu²² (u Sarajevu su ipak bila dopunjena sa još dva originala: jednim iz zbirke Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu i drugim iz Orijentalne zbirke JAZU iz Zagreba).

Udruženje likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine (ULUBiH) uputilo je *otvoreno pismo Skupštini, Centralnom komitetu SK BiH, Republičkoj konferenciji SSRN BiH i drugim organima u kome izražava nezadovoljstvo zbog načina*

²⁰ Forum "Oslobođenja" 1971. b. p.

²¹ Nedeljne novosti, 1971. b. p.

²² Karabeg 1971. b. p.

na koji je prezentovana bosansko-hercegovačka umetnost na izložbi kao i na sličnim manifestacijama održanim do sada, tražeći preispitivanje dosadašnje politike i odnosa prema kulturnom stvaralaštvu BiH kao i odgovornost organizatora i merodavnih faktora.²³ Otvorenom pismu članova ULUBiH-a prethodilo je otvoreno pismo nezadovoljstva i Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske.²⁴ U otvorenom pismu članova Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine (ULUBiH), istaknute su i *naknadne i parcijalne korekture u odnosu na islamsku umetnost i stvaralaštvo 20. veka*, otvarajući pitanje ili *potpunog nepoznavanja razvoja i kontinuiteta umetničkog stvaranja na tlu Bosne i Hercegovine ili tendencioznog predstavljanja stvaralaštva naših naroda u krivom svetlu*.²⁵ U objašnjenju na otvoreno pismo članova Udruženja likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine i njihove kritike u vezi formiranja komisija za selekciju radova, Savezna komisija za kulturne veze s inostranstvom iznijela je podatak da su iz Bosne i Hercegovine bili *delegirani kustosi Nada Miletić i dr Borivoje Čolić (od početka rada odbora – 1968) i Mehmed Zaimović (od prošle godine)*. *Miletićeva je radili na selekciji eksponata u arheološkoj sekciji i u sekciji za umjetnosti od 12. do 20. vijeka, a dr Čolić u arheološkoj*.²⁶

Iako je središnji princip izložbe bio selekcija i prezentacija isključivo originalnih djela, a što je u startu prezentacijski onemogućavalo predstavljanje vrhunskih doprinosa u oblasti arhitekture, urbanizma, zidnog slikarstva isl., ostaje nejasnim pitanje izostanka velikog broja prenosivih eksponata iz oblasti islamske umjetnosti, nastalih od strane domaćih prepisivača, kaligrafa i majstora, u domenu rukopisa, knjiga, radova u metalu, plemenitim materijalima, drvu, kamenu, tekstilu. Isti su, kako je kasnije pojasnila spomenuta Savezna komisija, ocijenjeni kao *“import materijal” te samim tim ne zaslužuju da uđu u jednu tako reprezentativnu izložbu kao što je ova*.²⁷

Sekcija umjetnosti 20. stoljeća bila je koncipirana po principu: “100 umjetnika – 100 slika” i više je nego zorno ukazala na neravnomjernu zastupljenost savremenih bosansko-hercegovačkih autora. Profesor Arhitektonsko-urbaniističkog fakulteta u Sarajevu i direktor Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Bosne i Hercegovine, prof. dr. Džemaludin Čelić bio je imenovan direk-

²³ Nedeljne novosti 1971. b. p.

²⁴ A. M. 1971. b. p.

²⁵ Ibid.

²⁶ Vujanić 1971a, b. p.

²⁷ Vujanić 1971a, b. p.

torom i projektantom izložbe u Sarajevu. U osvrtu tokom trajanja sarajevske izložbe, istaknuo je *nedovoljnu zastupljenost islamske umjetnosti kao i labilne kriterije u izboru ostvarenja naših savremenika*.²⁸ Od sto slika 20. stoljeća samo su tri bile one umjetnika iz Bosne i Hercegovine. Slikar Mario Mikulić istaknuo je da je *ULUBiH za rezultate rada Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, odnosno Odbora za pripremu izložbe, saznalo tek kada su se radovi pakovali za Pariz te da ULUBiH nije nikakvim zvaničnim aktom bio obaviješten, a kamoli pitan za mišljenje ili savjet*.²⁹

Profesor Čelić je neposredno pred kraj sarajevske izložbe iznio misao, srodnu onoj historičarke umjetnosti Ljubice Mladenović, o tome da bi trebalo u narednim godinama organizirati izložbu pod naslovom "Kultura i umjetnost Bosne i Hercegovine" kao *afirmacije jednog područja koje predstavlja središnji dio mozaika jugoslovenskih naroda, područja na kojem žive i susreću se praistorijski tumuli i antičke stele, srednjovjekovni stećci i kršćanske krstače, muslimanski nišani i jevrejski nadgrobni spomenici, a koja (izložba) treba dijelom da kompenzira ono što je ovom izložbom bilo propušteno i da u pravom svjetlu prikaže bogatstvo bosanskohercegovačkog tla*.³⁰ Profesor Čelić naveo je i podatak da je *uputio pismo Republičkoj komisiji za kulturne veze sa inostranstvom SRBiH iz čijeg se sadržaja jasno vidi da organizatori izložbe "Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas" (...) nisu koncepcijski adekvatno pristupili cjelokupnom umjetničkom naslijeđu Bosne i Hercegovine*. Dodao je i podatak da je *tek 22. decembra 1970. godine nakadno upoznat da je zajedno sa M. Karamehmedovićem kao ekspert predložen da izvrši izbor islamske umjetnosti za izložbu u Parizu kao i činjenicu da je spisak trebalo pripremiti istog dana i telefonom ga izdiktirati Saveznoj komisiji*.³¹

U zagrebačkom dnevnom listu naveden je i podatak kako je, još prije izložbe, prof. dr. Husref Redžić, *jedan od najboljih poznavatelja umjetnosti islama koja je ostvarila velike i dobro sačuvane tragove u BiH, stavio prigovor što ta činjenica nije uzeta u obzir prilikom odabira eksponata za parišku izložbu*.³²

²⁸ Čelić, 1971, 28–30.

²⁹ Mikulić 1971. b. p.

³⁰ Forum "Oslobođenja" 1971. b. p.

³¹ Karabeg 1971. b. p.

³² Budimlić 1971. b. p.

Gorljive rasprave u časopisu "Život umjetnosti"

Posebno gorljive rasprave razvile su se tokom 1971. i 1972. godine na stranicama stručnog časopisa "Život umjetnosti" zagrebačkog Instituta za povijest umjetnosti. U detaljnoj analizi brojnih izazova selekcije i postava, između ostalih, i zbog imperativa prikazivanja isključivo originalnih djela i nemogućnosti cjelovitije prezentacije konteksta u kojima su djela nastajala, Ivo Maroević se zadržao i na sekciji savremene umjetnosti:

Što reći o umjetnosti 20. stoljeća koja zauzima drugi kat Velike dvorane? Može se reći da deviza "100 umjetnika 100 slika", gotovo po vlastitom izboru autora, nije bila nikakva garancija za uspješno prezentiranje naše suvremene umjetnosti (...). Trebalo je da djela odrede prijelomne trenutke, grupirana u suvremene pravce, po afinitetima okupljanja i nastanka. Trebalo je stvoriti jedinstvo u toj raznolikosti, afirmirati nacionalne umjetničke tokove na način koji bi pokazao njihove posebnosti i povezanosti.³³

Osvrćući se na središnju ideju izložbe: raznolikost i kompleksnost umjetničkih dešavanja na tlu tadašnje Jugoslavije, Maroević je posebno kritičan bio prema dizajnu pozivnice, kataloga i plakata pariške izložbe na kojima se *kao jedini motiv nalazi ikona bizantskog kulturnog kruga*, a što je, smatra spomenuti autor, *u potpunom raskoraku s osnovnom idejom izložbe*. Na taj se način, zaključio je, *bizantski kulturni krug i bizantska komponenta, ne samo na izložbi nego i u kulturi i umjetnosti na tlu Jugoslavije kroz stoljeća, predstavljaju kulturnoj javnosti svijeta kao dominantni faktor, podržavajući time staru tezu koja je do danas, prije ove izložbe, gotovo identificirala kulturu naroda Jugoslavije s bizantskim kulturnim krugom.*³⁴

Slične je zamjerke imao i Radovan Ivančević u osvrtu iz 1972. godine, u nastavku diskusije o ovoj značajnoj izložbi, apostrofirajući činjenicu da je jedino sekcija bizantske umjetnosti bila naslovljena – Bizantska Jugoslavija:

Kritički izdvajamo samo jednu napomenu, koja je vezana uz temeljne principe izbora, organizacije i interpretacije spomenika na izložbi definirane implicitno u katalogu i predgovorima po kronološkim kriterijima unutar poznatih "stilskih" kategorija. To je jedinstveni kriterij sadržan u naslovima uvodnih tekstova i odjeljaka kataloga koji su time definirani, iako zapravo sadržajno obuhvaćaju veoma različita, a određena i sasvim ograničena područja ukupnog "tla" Jugoslavije: tako je "romanika"

³³ Maroević 1971, 205.

³⁴ Maroević 1971, 206.

zapravo romanika u Hrvatskoj, jer su od 52 eksponata svega tri s područja Slovenije i jedan iz Makedonije, kao što "gotika i renesansa" obuhvaća samo Hrvatsku i Sloveniju, a "stećci" Bosnu i Hercegovinu. Nigdje, međutim, u naslovima nije istaknuta ta pripadnost, pa je time implicitno dosljedno primijenjen kriterij da će sve epohe biti predstavljene kronološki i stilski, a da će opseg i sadržaj ovisiti o značenju i udjelu pojedine nacije ili regije. Izvan tih principa jedino je u naslovu poglavlja posvećenog dugotrajnoj epohi bizantske umjetnosti iznimno uključeno i teritorijalno određenje: "Bizantska Jugoslavija".³⁵

Veliki vremenski raspon koji je spomenuta izložba trebala obuhvatiti, sam po sebi nametao se kao izazovan kriterij u selekciji, stvarajući napetost između nastojanja da se što egzaktnije predstavi historijski slijed stilova, s jedne strane, i da se unutar toga prepoznaju djela osobite kvalitete i originalnosti, s druge strane. U osvrtu na izložbu, Igor Zidić je istaknuo upravo ovaj izazov i odstupanje od proklamiranog primarnog polazišta najviših estetskih kriterija. Iako se u svom temeljitom i vrlo kritičnom osvrtu na brojne konceptijske i prezentacijske nedosljednosti izložbe Zidić bavio isključivo selekcijom hrvatske umjetnosti 19. i 20. stoljeća, načelno je zamjerio *olako zanemarivanje kulturnih tradicija, inspirativnih pobuda i podloga koje razaznajemo kao temelj nacionalnih kultura*³⁶:

(...)unatoč proklamiranom načelu estetskog kriterija - "princip vrhunskog kvaliteta sa čisto estetskog, a ne kulturno-istorijskog aspekta" - u osnovi je prevagnuo povijesni kriterij. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da se dvjema odrednicama - vremenskim rasponom i vremenskim slijedom ili: sukcesivnim razlaganjem sveukupnosti - došlo do ekstrema: do kronosistematike koju, ne želeći je omalovažiti, ne mogu ipak a da ne označim kontradiktornom čisto estetskom kriteriju.³⁷

U nastojanju prezentiranja historijske cjelovitosti kulture i umjetnosti južnoslavenskih naroda kao dio ukupnosti evropske kulture, Zidić je prepoznao nedostatak u isticanju osobitih, pojedinačnih, individualnih dosega, a kojima bi se snažnije istaknuo kriterij originalnosti i autentičnosti pojedinih autora:

Tu je kriterij povijesne reprezentacije životne razine i duhovnog standarda formuliran u terminima "cjeline, trajnosti, neprekinutog slijeda, životne sredine, povijesnog života, geografsko-historijskih okvira, nacionalnih fizionomija, odraza vremena"; taineovsko-hauserovskim vokabularom historika kulture primjerenijim deskripciji

³⁵ Ivančević 1972, 24.

³⁶ Zidić 1972, 42.

³⁷ Zidić 1972, 28.

*društvene scene nego interpretaciji individualnih uloga. Zanimljivo je – a možda i simptomatično – da se u tome objašnjenju sredina i kolektiv javljaju kao jedini zbiljski subjekti; treba li samo slučajnosti pripisati neizraženu (čak: nespomenutu) individualnu subjektivnost?*³⁸

Odsustvo umjetnika iz Bosne i Hercegovine i njihov značaj na jugoslavenskoj likovnoj sceni

U dijelu selekcije koji se odnosio na jugoslavensku umjetnost 20. stoljeća, a u kojoj je odsustvo autora iz Bosne i Hercegovine bilo osobito naglašeno, navedena opaska Zidića dobiva i svoju punu mjeru. Iako u osvrtu na selekciju umjetnosti 20. stoljeća, autor teksta u katalogu Miodrag B. Protić kratko spominje zavičajnu inspiraciju Bosnom kod Jovana Bijelića i koloristički ekspresionizam Voje Dimitrijevića,³⁹ Mehmeda Zaimovića među jugoslavenskim umjetnicima bliskim magičnom, nadrealnom i metafizičkom⁴⁰, a između značajnih imena jugoslavenske grafike navodi i imena bosanskohercegovačkih umjetnika Berbera, Hoze, Tikveše, Dragulja, Nevjestića, Kragulja i Aleksića⁴¹, ipak su samo trojica umjetnika koja su tada živjela i djelovala u Bosni i Hercegovini bili predstavljeni svojim savremenim radovima na izložbama u Parizu i Sarajevu. Svjestan ograničenja ponuđene selekcije, Protić se od izravnije valorizacije ograđuje ocjenom da je riječ tek o isticanju *određenih momenata u razvoju jugoslavenske umjetnosti 20. stoljeća*.⁴² S druge strane, imena grafičara koje Protić spominje u svom osvrtu, ne samo da su internacionalizirali po prvi puta u punom smislu riječi bosanskohercegovačku savremenu umjetnost, nego je bila riječ o najnagrađivanijim jugoslavenskim umjetnicima sedme i početka osme decenije na najprestižnijim grafičkim bijenalima širom svijeta. Sedma i osma decenija 20. stoljeća bile su jedinstven period u savremenoj umjetnosti Bosne i Hercegovine, od iznimne važnosti u oblasti likovnih umjetnosti, arhitekture, filma, teatra, muzičke scene, književnosti i izdavaštva. Ono što je osobito bilo zapaženo u likovnim umjetnostima predmetnog razdoblja bila je pojava jedne izuzetne generacije umjetnika, i brojem i kvalitetom opusa, a koju je tadašnja

³⁸ Zidić 1972, 29.

³⁹ Protić 1971, 221.

⁴⁰ Protić 1971, 223.

⁴¹ Protić 1971, 226.

⁴² Protić 1971, 226.

likovna kritika imenovala *bosanskohercegovačkom školom grafike*.⁴³ Ističući da su među odabranim umjetnicima imena onih koji imaju *prepoznatu i aktivnu ulogu na međunarodnoj umjetničkoj sceni* i čija je vrijednost prepoznata *na međunarodnim izložbama u Veneciji, Parizu, Sao Paolu i Tokiju*⁴⁴, iznenađuje da se u predstavljenoj selekciji među jugoslavenskim umjetnicima nisu našla i imena, između ostalih, Dževada Hoze, Virgilija Nevjetića, Emira Dragulja, Halila Tikveše, Radovana Kragulja koji su već u periodu od 1965. do početka 1970-ih godina ostvarili iznimnu međunarodnu reputaciju i upravo oni bili među učesnicima spomenutih međunarodnih izložaba. Godine 1967. Hozin grafički list *Srebrena gora* (1965.) iz ciklusa *Nišani* bio je nagrađen prvom nagradom na Internacionalnoj grafičkoj izložbi u Beču, a 1965. godine izlagao je među savremenim jugoslavenskim grafičarima u Muzeju moderne umjetnosti u Tokiju kao i na V. Međunarodnom bijenalu grafike u istome gradu, 1966. godine. Hozo je sa Berberom 1972. godine sudjelovao na XI bijenalu u Sao Paolu.⁴⁵

Iako je bio izložen kao jedini iz ove sjajne generacije grafičara, Berberov rad u Parizu nije dobio dovoljno istaknuto mjesto: *Berberova slika visi usamljena na zidu, na mjestu na kojem obično piše 'izlaz' tako da posjetilac mahinalno prođe pored njegovog ostvarenja*.⁴⁶

I u domenu tada savremenog slikarstva i kiparstva bilo je mnogo značajnih imena umjetnika iz Bosne i Hercegovine koji su imali rukopise jedinstvene kvalitete i čiji su opusi trebali biti predstavljeni, kako je istaknuto u diskusijama kulturnih djelatnika u Bosni i Hercegovini, *ne po principu pariteta, već po principu stvarnih umjetničkih vrijednosti*.⁴⁷

⁴³ Detaljnije u: Abadžić Hodžić, 2011.

⁴⁴ Protić 1971, 226.

⁴⁵ O značajnim međunarodnim nagradama bosanskohercegovačkih grafičara, detaljnije u: Abadžić Hodžić 2011, 77–81, 106–141.

⁴⁶ Vujanić 1971b, b. p.

⁴⁷ Večernje novine 1971. b. p.



Slika 3. Naslovnica kataloga
Izložba mladih slikara, vajara i grafičara,
Sarajevo, 1967.

Izvor: Arhiva autorice teksta



Slika 4. Naslovnica časopisa *Europe*
posvećena umjetnosti i književnosti
Bosne i Hercegovine, Paris, 1979.

Izvor: Arhiva autorice teksta

S obzirom na značaj bosanskohercegovačkih grafičara u cjelini tadašnje jugoslavenske umjetnosti, a osobito unutar tada savremene bosanskohercegovačke likovne scene, činjenica njihovog gotovo potpunog izostavljanja nije imala nikakvu objektivnu podlogu jer upravo se u mediju grafike u predmetnom razdoblju desio najveći iskorak u kvaliteti i broju učesnika, a na tragu tada najviših dometa umjetnosti kasnog modernizma i otvaranja postmodernom senzibilitetu. Kroz opuse ove generacije grafičara istaknulo bi se ono što izrasta iz osobitosti umjetničkog izraza određene sredine, ono što predstavlja iskorak i inovaciju u usporedbi sa onim što je tome prethodilo, ono što se kvalitetom izraza ističe i što je i u širem kontekstu evropske umjetnosti bilo prepoznato kao neupitna likovna vrijednosti. Otuda Zidić u svom osvrtu reagira na pristup Lazara Trifunovića *u kategorijama apsolutnih kriterija* kao i na njegovo nastojanje da se *omalovaži kulturalni i etno-politički realitet u svoj složenosti njegovih tradicionalnih formanata, u svoj mnogovrsnosti njegovih genetičkih struktura*.⁴⁸ Stil uvijek i počiva na razlici.

⁴⁸ Zidić 1972, 30.

Zamjenik generalnog komesara izložbe Milan Prelog istaknuo da je *traženo ono najbolje što su životne sredine toga područja ostvarile u različitim razdobljima povijesti umjetnosti(...)* i da je *nastojanje da izložba ravnopravno prikaže različite tokove povijesnog i umjetničkog života na ovom području bila odlučna odrednica njene osnovne koncepcije.*⁴⁹

Međutim, brojne i utemeljene zamjerke povjesničara umjetnosti, kustosa, muzejsko-galerijskih djelatnika kao i likovnih udruženja ukazale su da ovaj kriterij nije bio dostatno proveden. Iako se većina prozvanih pozivala na činjenicu skućenosti izlagačkog prostora:

*(...) u okviru od sto djela nije moguće prikazati u potpunosti kontinuirani razvoj umjetnosti svih naših naroda, predstaviti sve značajne ličnosti, smjerove i pokrete, istaknuti specifičnosti pojedinih kulturnih centara i pronaći mjerilo za kvantitativne odnose*⁵⁰

upravo se u tome ograničenju i nadavala važnost promišljanja selekcije po najvišim kriterijima a prema kojima, riječima I. Zidića, *nije (bila) očekivana a ni tražena nazočnost svih značajnih nego svih ključnih osobnosti, smjerova i pokreta.*⁵¹

Zaključne napomene

Zanimljiva dopuna ovom istraživanju bila bi nesumnjivo i analiza politika akvizicije tadašnjih vodećih jugoslavenskih muzeja. Stručnjaci iz Bosne i Hercegovine u pravilu su bili izostavljeni u organizaciji velikih jugoslavenskih izložbenih selekcija, a što je u konačnici rezultiralo nesrazmjernom zastupljenošću ili potpunom isključenošću umjetnika iz Bosne i Hercegovine – kao što je to bilo na primjer na izložbi jugoslavenske umjetnosti u londonskoj Tate gallery⁵² u aprilu 1961. godine.⁵³ Takva se isključenost u pravilu odražavala i na politike akvizicija vodećih jugoslavenskih muzeja. Velika izložba u Parizu, a na kojoj su kvalitetom izraza i međunarodnim značajem trebali biti zastupljeni brojni tada savremeni bosanskohercegovački umjetnici očito je bila vrh ledenog brijega.

⁴⁹ Zidić 1972, 28–29.

⁵⁰ Bek 1970. b.p.

⁵¹ Zidić 1971, 33.

⁵² Kržišnik 1961.

⁵³ Na izložbi jugoslavenske umjetnosti u londonskoj Tate galeriji u aprilu 1961. godine, a koju je organizirala Komisija za kulturne veze s inozemstvom, bile su izložene 84 slike i 26 skulptura, a izlagači su bili isključivo umjetnici iz Beograda, Zagreba i Ljubljane. Isto se ponovilo i na Trećem međunarodnom bijenalu slikarstva i kiparstva u Riminiju u augustu iste godine. Navedeno prema: Tihić 1961, 6.

Autoportret sa Spomenicom, autobiografska slika Ismeta Mujezinovića na kojoj je dugo radio i koju je završio 1970. godine, u godini uoči otvorenja pariške izložbe jedinstveni je autoportret u historiji jugoslavenskog slikarstva. Ispred zloslutno tamne pozadine i krvavo crvenog tla, razgolićen, sa paletom u rukama i Spomenicom na prsima koja krvari, potpuno izdanih ideala i u sjeni "velikih priča", ovaj maestralni slikar dakako u Parizu nije mogao biti zastupljen ovom slikom, ali je njome nesumnjivo dao najsnažniji prilog diskusiji koja je nakon izložbe uslijedila.

Šira kontekstualizacija značaja, ali i problemskog odjeka velike jugoslavenske izložbe iz 1971. godine svoju potpuniju sliku tek treba dobiti u sveobuhvatnoj analizi jugoslovenske kulturne politike i njenih međunarodnih izložbenih praksi unutar političkih, ekonomskih i društvenih prilika predmetnog razdoblja. Iznenadjuća je činjenica da, s obzirom na historijski kontekst u kojem se izložba desila, a prije svega na njen opseg i broj predstavljenih autora i radova, ova tema do sad nije bila predmetom širih tumačenja, izuzev polemika u tadašnjoj štampi i stručnim časopisima, a koje su uslijedile i trajale neposredno nakon okončanja izložaba u Parizu i Sarajevu. Iako pojedine, recentne studije otvaraju pitanje kulturnih modela i politika Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata i složenog birokratskog okvira republičkih vijeća i komisija⁵⁴, u njima nema detaljnijih referiranja na spomenutu izložbu. Ni u okviru multimedijalne izložbe pod naslovom *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, a koja je bila održana krajem 2011. i početkom 2012. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, nije analiziran koncept izložbe iz 1971. godine unutar navedenog, kompleksnog interpretativnog okvira a koji je trebao obuhvatiti kako je *jugoslavensko poslijeratno socijalističko društvo proizvelo vlastitu viziju modernosti*, koja je bila *simbolička uloge kulture u socijalističkom društvu* i kako su se *procesi modernizacije u jugoslavenskoj umjetnosti odrazili u načinima njene međunarodne prezentacije*.⁵⁵ Iako su u uvodnim napomenama obimnog izložbenog kataloga zagrebačke izložbe naglašene *bitne i velike poetičke razlike u konfiguraciji umjetničke i kulturne produkcije modernizma u različitim jugoslavenskim republikama*⁵⁶, izložba je u fokus istraživanja konceptata i vizija jugoslavenske (socijalističke) umjetničke modernosti stavila isključivo prilike na

⁵⁴ Kolečnik 2023, 58–92.

⁵⁵ Socijalizam i modernost 2012, 5.

⁵⁶ Socijalizam i modernost 2012, 5.

srbijskoj, hrvatskoj i slovenskoj likovnoj sceni. Najznačajnija međunarodna izložba historije jugoslavenske umjetnosti iz 1971. godine nije spomenuta niti u do sada najobimnijem pregledu jugoslavenske umjetnosti 20. stoljeća na engleskom jeziku.⁵⁷ Iako je izložba u Parizu iz 1971. godine obuhvatila mnogo širi vremenski i problemski kontekst od isključivo umjetnosti 20. stoljeća koje je u spomenutom pregledu iz 2003. godine predstavljeno, svakako je bila društveno-politički i kulturno najmarkantniji reper jugoslavenske politike izložbenog predstavljanja u 20. stoljeću.

Tek rijetka spominjanja fenomena bosanskohercegovačke umjetnosti i kulture 20. stoljeća⁵⁸ u integralnim prikazima jugoslavenske umjetnosti 20. stoljeća, poput ovog za englesko govorno područje iz 2003. godine, čini se da i dalje nastavljaju obrasce koji su dominirali u politikama jugoslavenskog međunarodnog izložbenog predstavljanja, definiranom, u velikoj mjeri, neravnomjernom zastupljenošću svih republika i pokrajina i napetim odnosom "centra" i "periferije", a u kojem se nisu mogli autentično i objektivno prepoznati i prezentirati, riječima Ive Maroevića⁵⁹, nacionalni umjetnički tokovi i njihove posebnosti.

⁵⁷ Djurić, Suvakovic 2003.

⁵⁸ To se isključivo odnosi na imena Neidhardta, Štrausa i Ugljena u oblasti arhitekture i osobito njen uspon vezan uz ZOI 84 (Krečić 2003, 344, 345, 352, 353) te značajne rock bendove i fenomene (Novi primitivizam) sa prostora Bosne i Hercegovine (Tomc 2003, 450, 460). Vrlo kratko spomenuta je grupa Zvono i generacije umjetnika s početka 1908ih i prvi performansi u Sarajevu (Šuvaković 2003, 242). Ostali jedinstveni fenomeni u avangardnim pokretima bivše Jugoslavije, a koji su se desili u Bosni i Hercegovini (poput npr. sintetičkog teatra Collegium artisticum; jedinog diplomiranog studenta sa Bauhauasa, Selmana Selmanagića; značajne generacije bh. grafičara kasnog modernizma i postmodernizma 1960-ih i 1970-ih itd.) nisu spomenuti.

⁵⁹ Maroević 1971, 205.

Summary

International Exhibitions and Politics of Presentation Bosnian-Herzegovinian Artists in the Yugoslav Art Space of the Seventh and Eighth Decades of the 20th Century

The seventh and eighth decades of the 20th century represent a significant period in the contemporary cultural history of Bosnia and Herzegovina. During these years, there was remarkable growth in various forms of artistic expression, including fine arts, architecture, literature, publishing, theater, film, and the pop and rock scene. This era also marked the establishment of important museums and galleries and the initiation of significant scientific research projects. These two decades were crucial for the international recognition of Bosnian art and culture, particularly highlighting a remarkable generation of graphic artists. A special place and role in these processes was played by an exceptional generation of graphic artists, whose appearance and activity in the broader context of Yugoslav and European art at the time was presented and analyzed in the first doctoral dissertation in the field of art history at the University of Sarajevo in 2008, under the title *Modern and Postmodern in Bosnian Graphics of the Sixties and Seventies of the 20th Century*. However, there remains a lack of detailed exploration regarding the presence of Bosnian-Herzegovinian artists in major international exhibitions of contemporary Yugoslav art. This includes examining the numerical representation of these artists, the criteria used for the so-called national selections, and the politics surrounding an equitable representation of the diverse cultural traditions within a complex community of South Slavic peoples. This paper will focus on the expert discussions and evaluations of one of the most ambitious and complex exhibitions titled "Art on the Soil of Yugoslavia from Prehistory to the Present." This exhibition was organized at the proposal of André Malraux, the Minister of Culture in the French Government at the time, and it was first presented at the Grand Palais in Paris before moving to Sarajevo in 1971. The complexity and sensitivity of the political climate at that time largely influenced the organization of this exhibition, providing a framework for understanding attitudes toward Bosnian cultural heritage and contemporary art. Additionally, it will offer context for examining Yugoslav representation policies in the visual arts at the international level.

BIBLIOGRAFIJA

IZVORI

a) Neobjavljeni izvori

- Dokumentacioni centar / Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine (hemeroteka)
- Dnevni list *Oslobođenje*, Sarajevo
- Dnevni list *Večernji list*, Zagreb

b) Objavljeni izvori

- Digitalna izdanja znanstvenog časopisa *Život umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti Zagreb <https://ipu.hr/section/hr/112/arhiva-brojeva>

LITERATURA

- Abadžić Hodžić, A. 2011. *Bosanskohercegovačka grafika 20. stoljeća: šezdesete i sedamdesete godine 20. stoljeća u kontekstu evropskog moderniteta i postmoderniteta*. Sarajevo: Tugra.
- Abadžić Hodžić, A. 2023. "Kulturne prilike i umjetnička scena u Bosni i Hercegovini u jugoslavenskom socijalizmu 1945–1990". U: *Bosna i Hercegovina u XX stoljeću (1945–1995)*. Dženita Sarač Rujanac i Jasmin Medić (ur.), 141–163. Sarajevo: Institut za historiju.
- A. M. "Kritike na račun pariske selekcije. Otvoreno pismo ULUBiH", *Borba*, Beograd, 7. 1. 1971.
- anonim, "Protest umetnika BiH", *Nedeljne novosti*, Beograd, 3. 1. 1971.
- anonim, "Forum Oslobođenja – Nove inspiracije", *Oslobođenje*, Sarajevo, 4. 12. 1971.
- anonim, "Prigovori slikara", *Večernje novine*, Sarajevo, 29. 1. 1971.
- Babić, I. "Pitanja pokrenuta sarajevskom izložbom", *Telegram*, Zagreb, 16. 10. 1971: 16–17.
- Bek, B. "Ići ili ne ići: Tko će dati nov prijedlog", *Vjesnik*, Zagreb, 13. XII 1970.
- Budimlić, A. "Nezadovoljni i u Sarajevu", *Vjesnik*, Zagreb, 5. 1. 1971.
- Čelić, Dž. "Zvezdani trenuci Sarajeva", *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 29. 9. 1971: 28–30.

- Denegri, J. 2017. "Jugoslavenski umetnički prostor", *Sarajevske sveske* 51. (<https://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnicki-prostor>, Pristup ostvaren: 4. 6. 2025.
- Denegri, J. 2003. "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970". U: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Dubravka Djuric and Misko Suvakovic (ed.), 170–210. Cambridge, MA: MIT.
- Dimitrijević, N. 2010. "Između angažmana i umjetničkog eksperimenta". U: *Vojo Dimitrijević: 1910–1981*, 6–24. Sarajevo: Mediacentar.
- Djuric, D., Suvakovic, M. (ed.) 2003. *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, MA: MIT.
- Izložba jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike. *Krležijana (1993–99), mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2025. (<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak/izlozba-jugoslavenskog-srednjovjekovnog-slikarstva-i-plastike>) Pristup ostvaren: 9. 7. 2025.
- Ivančević, R. 1972. "Srednjovjekovna sekcija pariške izložbe". *Život umjetnosti* 18, 19–25. Zagreb: Matica hrvatska.
- Jakovina, T. 2012. "Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974." U: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974*. Ljiljana Kolečnik (ur.), 7–55. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti.
- Karabeg, M. "Brda se ne tresu zbog miša", *Oslobođenje*, Sarajevo, 13. 1. 1971.
- Kolečnik, Lj. 2012. "Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost." U: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974*. Ljiljana Kolečnik (ur.), 127–209. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti.
- Kolečnik, Lj. (ur.), 2012. *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974*. Zagreb: MSU, IPU.
- Kolečnik, Lj. 2023. "Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia". U: *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia* (S. Horvatinčić, B. Žerovc, ed.), 58–92. Ljubljana, Berlin: Igor Zabel Assoc.

- Krečić, P. 2003. "Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern". U: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Dubravka Djuric and Misko Suvakovic (ed.), 332–376. Cambridge, MA: MIT.
- Kržišnik, Z. 1961. *Contemporary Yugoslav Painting and Sculpture*, London: Tate Gallery.
- Maroević, I. 1971. "Razmišljanja o izložbi u Parizu "Umjetnost na tlu Jugoslavije od prethistorije do danas", Pariz, Grand palais 2. 3. – 17. 5. 1971." *Život umjetnosti* 15–16, 203–206. Zagreb: Matica hrvatska.
- Matvejević, P. "Kako izlazimo pred Pariz", *Odjek*, Sarajevo, 15. 1. 1971.
- Mikulić M. "Zar tako...?", *Oslobođenje*, Sarajevo, 9. 2. 1971.
- Modrić M. "Naš prvi glas. U povodu otvorenja izložbe 'Umjetnost na tlu Jugoslavije kroz vjekove' u Parizu", *Večernji list*, Zagreb, 4. 3. 1977.
- Pavičić, D. "Zastave su spuštene", *Oslobođenje*, Sarajevo, 8. 12. 1971.
- Stele, F. (ur.), 1971. *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*, Beograd: Jugoslavija, Sarajevo: Sarajevopublic
- Šuvaković, M. 2003. "Conceptual Art", U: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Dubravka Djuric and Misko Suvakovic (ed.), 210–246. Cambridge, MA: MIT.
- Šuvaković, M. 2017. "Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma: slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991", *Sarajevske sveske* 51. <http://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern> Pristup ostvaren: 9. 7. 2025.
- Tihic, S. "O čemu se radi – odsustvo kriterija ili nedozrelost?", *Oslobođenje*, Sarajevo, 7. 5. 1961, 6.
- Tomc, G. 2003. "We will rock YU: Popular Music in the Second Yugoslavia", U: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Dubravka Djuric and Misko Suvakovic (ed.), 442–466. Cambridge, MA: MIT.
- Trifunović, L. 1971. "Jugoslovenska izložba u Parizu", *Umetnost* 25/26: 47–48.
- Trumić, M. "Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas u sarajevskoj Skenderiji", *Svijet*, Sarajevo, 10. 12. 1971.

- Vujanić, M. 1971. "U čemu je suština nesporazuma", *Oslobođenje*, Sarajevo, 7. 1. 1971.
- Vujanić, M. 1971. "Grafika u „slijepom crijevu“", *Oslobođenje*, Sarajevo, 17. 3. 1971.
- Zidić, I. 1972. "Konceptijske osnove jugoslavenske izložbe u Parizu i hrvatska umjetnost 19. i 20.stoljeća". *Život umjetnosti* 18, 27-43. Zagreb: Matica hrvatska.

POPIS ILUSTRACIJA / SLIKA

- **Prilog 1.** Vjenceslav Richter, Paviljon Jugoslavije na EXPO u Bruxellesu, 1958.
Izvor: Hrvatska tehnička enciklopedija
- **Prilog 2.** KSC Skenderija tokom održavanja izložbe u Sarajevu 1971. godine.
Izvor: Foto-arhiva KSC Skenderija
- **Prilog 3.** Naslovnica kataloga *Izložba mladih slikara, vajara i grafičara*, Sarajevo, 1967.
Izvor: Arhiva autorice teksta
- **Prilog 4.** Naslovnica časopisa *Europe* posvećena umjetnosti i književnosti Bosne i Hercegovine, Paris, 1979.
Izvor: Arhiva autorice teksta