

An abstract painting featuring a prominent yellow cross that divides the canvas into four quadrants. The background is a complex, textured composition of various colors, including shades of pink, blue, and white, with visible brushstrokes and layered paint. In the upper right quadrant, there is a stylized, somewhat abstract figure with dark, horizontal, hair-like strokes above its head and a small, dark, circular feature. The overall style is expressive and modern.

Младен Србиновић | Mladen Srbinović

СВИХ СТВАРИ МЕРА ЈЕ ЧОВЕК

Of All Things the Measure is Man



ГАЛЕРИЈА СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ
НАУКА И УМЕТНОСТИ
GALLERY OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
167

Младен Србиновић | Mladen Srbinović

СВИХ СТВАРИ МЕРА ЈЕ ЧОВЕК

Of All Things the Measure is Man





Младен Србиновић са сликом *Плаво огледало*,
друга половина шездесетих година

Mladen Srbinović with the painting *Blue Mirror*,
late 1960s

Реч унапред: У средишту слике – човек

Поводом стогодишњице рођења сликара и академика Младена Србиновића, Галерија Српске академије наука и уметности, у сарадњи с Музејом савремене уметности, приређује изложбу која осветљава кључне аспекте његовог опуса кроз призму дела насталих у првим деценијама уметничког развоја. Под насловом „Свих ствари мера је човек“, позајмљеним од истоименог триптиха који Србиновић ствара управо у том раздобљу, изложба се враћа времену када је уметност била део ширег пројекта друштвеног развоја – модернизације, заједништва и културне еманципације.

Србиновићева уметност из тог периода, нарочито радови намењени јавном простору – монументални мозаици, слике, графике, таписерије – сведоче о вери у човека, али и о уметности као средству вредносног и естетског обликовања заједнице. Изложба осветљава његову улогу у институционалној историји уметности – као професора, члана уметничких група, учесника великих домаћих и међународних манифестација, и као аутора радова који и данас обликују идентитет јавних зграда и културних простора.

Наслов изложбе, инспирисан Протагорином максимом, у времену када се та *мера човека* свакодневно доводи у питање, позива нас на критичко промишљање: да ли је човек и даље мера свих ствари? Ако јесте, то имплицира одговорност, етику и заједничку бригу за свет у ком живимо. Ако није, уметност може бити простор у ком се та мера преиспитује, редефинише, па можда и изнова успоставља.

Тај потенцијал уметности да отвори простор за промишљање и деловање посебно долази до изражаја у начину на који је Србиновић обликовао не само своја дела, већ и просторе у којима она постоје. Један од најизразитијих примера те повезаности уметности и простора јесте сама палата Српске академије наука и уметности.

Док се поставка налази у Галерији САНУ у приземљу, најрепрезентативнији део Палате – свечана сала и хол испред ње, на другом спрату, украшени су витражима које је Србиновић израдио управо за овај амбијент. Ови витражи не представљају само уметничку допуну архитектури, већ су интегрални део уметничког концепта уметности у јавном простору. Попут дела приказаних на изложби, и они славе светлост, знање, човека... Вертикала зграде постаје метафора уздизања: од галеријског простора у приземљу, намењеног контемплацији, ка свечаном простору на спрату, обасјаном обојеном светлошћу.

У времену када је уметност све чешће приватна, ефемерна и затворена у специјализоване кругове, Србиновићево дело враћа нас идеји уметности као општег добра – уметности која не бежи у естетизам, нити се повинује пукој функцији, већ остаје на раскршћу између етичког, естетског и друштвеног. Прожето вером у човека, Србиновићево стваралаштво отвара простор за дијалог – о нашим границама, страховима, љубави, заједничкој судбини. У том смислу, изложба представља омаж уметнику, али и подстицај да тражимо нове начине да меримо и разумемо свет – не нужно поново из човекове перспективе, већ у име заједничког смисла који тек треба да откријемо.

др Катарина Живановић

A Preliminary Word: At the Heart of the Image – Man

On the centennial of the birth of the Serbian painter and Academy member Mladen Srbinović, the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts, in collaboration with the Museum of Contemporary Art in Belgrade, is organizing an exhibition that highlights key aspects of the artist's oeuvre through works created in the first decades of his creative journey. Titled *Measure of All Things is Man*, borrowing its name from the eponymous triptych Srbinović created during this time, the exhibition revisits an era when art was part of a broader project of social development – modernization, solidarity, and cultural emancipation.

Srbinović's art from this period, particularly works created for public spaces – monumental mosaics, paintings, prints, tapestries – embodies a belief in humanity and in art as a means of shaping the moral and aesthetic values of the community. The exhibition highlights his role within the institutional history of art – not only as a professor, member of artistic groups, and participant in major national and international events, but also as the author of works that continue to define the identity of public buildings and cultural spaces today.

The exhibition's title, inspired by Protagoras' maxim, invites critical reflection in a time when this human measure is increasingly questioned: Is man still the measure of all things? If so, this implies responsibility, ethics, and shared care for the world we inhabit. If not, art may become the space where that measure is reconsidered, redefined, and perhaps newly established.

This potential of art to open a space for contemplation and action is especially evident in how Srbinović shaped not only individual works but also the environments in which they exist. One of the most striking examples of this fusion of art and space is the building of the Serbian Academy of Sciences and Arts itself.

While the exhibition is housed in the Gallery on the ground floor, the building's most representative part – the ceremonial hall and its foyer on the second floor – is adorned with stained-glass windows created by Srbinović specifically for this setting. These stained-glass works do not merely complement the architecture artistically; they form an integral part of the artist's concept of art in public space. Like the works displayed in the exhibition, they celebrate light, knowledge, and humanity. The building's verticality becomes a metaphor for ascent: from the contemplative gallery space on the ground floor to the ceremonial hall upstairs, illuminated by colored light.

At a time when art is becoming more private, ephemeral, and confined to specialized circles, Srbinović's oeuvre returns us to the idea of art as a common good – art that neither retreats into pure aestheticism nor submits to mere functionality, but remains at the intersection of ethical, aesthetic, and social concerns. With its faith in humanity, Srbinović's work opens a space for dialogue – about our limits, fears, love, our shared destiny. In this respect, the exhibition is not only an homage to the artist but also an invitation to seek new ways of measuring and understanding the world – not necessarily again from a solely human perspective, but on behalf of a shared meaning yet to be discovered.

Dr Katarina Živanović



Младен Србиновић, припрема за извођење мозаика *Ода животу а живот је сан*
у Рехабилитационом центру, Гамзиградска бања, ране седамдесете године

Mladen Srbinović, sketching for a mosaic *Ode to Life, and Life is a Dream*,
in the Rehabilitation centre, Gamzigradska banja, early 1970's

Уметност као мера

Обележавање јубилеја, увек је повод да се личност којој је јубилеј посвећен сагледа изнова, у новом времену другим погледом. Приређена поводом стогодишњице рођења Младена Србиновића (1925–2009) изложба „Свих ствари мера је човек” у Галерији Српске академије наука и уметности, настала у сарадњи са Музејом савремене уметности у Београду, приказује уметничка дела из првих послератних деценија.

Назив изложбе преузет је од истоименог триптиха, што је навело ауторе изложбе да је конципирају кроз систем мера које дефинише сам уметник. Кроз осам изложбених целина – *Универзални обрасци истине*, *Емотивни пејзажи*, *Заједничка интима*, *Огледала стварања*, *Јавни простори памћења*, *Нова традиција*, *Мисаона естетика* и *Рефлексивна мисао* – акцентују се мере кроз које је Србиновић на својим радовима дефинисао стања и искуства човека, али се и сами радови доводе у нове везе и односе које би могле представљати један начин сагледавања вишедеценијског уметниковог стваралаштва. Поставка обухвата шездесет девет радова – слика, графика, цртежа, као и документарну грађу, кроз коју се указује на Србиновићеву значајну улогу у југословенском уметничком простору, али и у оквиру међународних манифестација, нарочито током шесте и седме деценије 20. века. Такође, изложбом се жели указати и на ауторову позицију у визуелном обликовању јавних објеката и простора, који су постали део колективног визуелног идентитета.

Као излагач на важним домаћим и међународним изложбама и манифестацијама, те добитник награда на истим, Србиновић је заузимао важну позицију у оквирима југословенског модернизма као уметник и члан бројних уметничких удружења и група, али и као професор на Академији ликовних уметности у Београду. Остајући доследан фигурацији и представи људског тела кроз метафору, мит и симбол, Младен Србиновић развијао је модернистички израз задржавајући традиционални однос према слици, преносећи исте идеје и у друге технике (графику, мозаик, таписерију и витраж). Трагањем за мером (уметничке) истине и схватајући је, попут Протагоре, као релативан појам, Србиновић је током деловања на уметничкој сцени остао доследан у трагању и истраживању универзалних образаца као колективне слике света, трагању које није увек пратило актуелне модернистичке тенденције, већ се вешто кретало између истих стварајући снажан индивидуалан израз.

Ауторски тим

Art as Measure

Commemorating an anniversary is always an opportunity to reconsider the figure to whom it is dedicated – in a new time and from a different perspective. The exhibition *Of All Things the Measure is Man*, organized on the centenary of the birth of Mladen Srbinović (1925–2009) at the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts, and realized in collaboration with the Museum of Contemporary Art in Belgrade, presents works from the artist's early postwar decades.

The exhibition title is borrowed from the triptych of the same name, which inspired the curators to construct its concept around a system of measures defined by the artist himself. Through eight thematic units – *Universal Patterns of Truth*, *Emotional Landscapes*, *Collective Intimacy*, *Mirrors of Creation*, *Public Spaces of Remembrance*, *New Tradition*, *Cognitive Aesthetics*, and *Reflective Thought* – the exhibition foregrounds the measures through which Srbinović shaped human states and experiences in his works. At the same time, the works are positioned in new relationships and contexts, offering one possible interpretation of his decades-long artistic oeuvre. The exhibition comprises sixty-nine artworks – paintings, prints, and drawings – together with documentary material that attests to Srbinović's significant role in the Yugoslav art scene, as well as in international manifestations, particularly during the sixth and seventh decades of the 20th century. It also underscores his contribution to the visual articulation of public buildings and spaces, which became part of a collective visual identity.

As a participant in major domestic and international exhibitions and the recipient of numerous awards, Mladen Srbinović occupied a prominent position within the framework of Yugoslav modernism – not only as an artist and member of several associations and groups, but also as a professor at the Academy of Fine Arts in Belgrade. Faithful to figuration and to the representation of the human body through metaphor, myth, and symbol, Srbinović developed a modernist expression that retained a traditional relation to painting, while transferring the same ideas into other media – printmaking, mosaic, tapestry, and stained glass. In his pursuit of the measure of (artistic) truth, and in understanding it, like Protagoras, as a relative concept, Srbinović remained consistent in his exploration of universal patterns as a collective image of the world. This approach did not always coincide with prevailing modernist tendencies, yet he navigated among them with great skill, forging a powerful and distinctive individual expression.

Author team

Светлана Митић

ОБЛИКОВАЊЕ ВРЕМЕНА

Позиција Младена Србиновића
у контексту изабраних репрезентација
југословенске уметности шездесетих година

Svetlana Mitić

SHAPING TIME

The Position of Mladen Srbinović
within the Context of Selected
Representations of Yugoslav Art in the 1960s



Младен Србиновић, крај педесетих година /
Mladen Srbinović, late 1950s

Уметнички профил седме деценије двадесетог века настао је као резултат деловања различитих језичких, стилских и идеолошких модела. Једна од битних одредница уметности тог периода јесте однос према наслеђу педесетих година, а нарочито друге половине шесте деценије, када се као кључни чинилац културне климе формира парадигма уметности *социјалистичког естетизма*. Обликовању естетичког профила деценије својом активном улогом допринео је и низ репрезентативних догађаја у области излагачке политике југословенске државе, било да је реч о републичком, савезном или међународном нивоу презентације савремене уметности.

Промовисање стваралаштва Младена Србиновића кроз на тај начин формирану културну инфраструктуру запажамо на значајним дешавањима овог периода, као што су први Октобарски салон 1960. и прво Тријенале ликовне уметности 1961. године. Овоме треба додати и Србиновићево учешће на међународним наступима, попут XXXI Бијенала у Венецији 1962. године, као и његову заступљеност у програмским активностима Музеја савремене уметности у Београду, што упућује на закључак да се ради о уметнику чији су домети кореспондирали с највишим критеријумима тада актуелне уметничке сцене. Посебно је индика-

The artistic profile of the 1960s emerged as a result of interacting linguistic, stylistic, and ideological models. One of the defining characteristics of the art of this period was its relation to the legacy of the 1950s, particularly the second half of that decade, when the paradigm of *socialist aestheticism* came to shape the cultural climate. The aesthetic profile of the decade was further formed through a series of representative events within the Yugoslav state's exhibition policy – whether at the republican, federal, or international level of contemporary art presentation. Mladen Srbinović's artistic career developed in parallel with this cultural infrastructure, and his work was prominently featured in key events of the period, such as the inaugural October Salon in 1960 and the first Triennial of Fine Arts in 1961. His presence also extended to international platforms, most notably the XXXI Venice Biennale in 1962, as well as to major programming initiatives of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. These engagements affirm his status as an artist whose work resonated with the highest standards of the contemporary art scene. Particularly telling was his participation in the 1961 competition to create mosaics for the ceremonial space of the Palace of the Federation – a site of both political significance and artistic prestige, featuring works by the leading artists of the decade.

тивно његово учешће на конкурс 1961. године за израду мозаика намењених церемонијалном простору Палате Федерације – простору који је, поред високог друштвеног значаја, важан и због колекције дела водећих уметника седме деценије.

У досадашњој стручној литератури опус Младена Србиновића оцењен је као доследно спровођење фигуралног концепта коме је остао веран током читавог стваралаштва, а који је у основи био у функцији истраживања могућности самог медија. Једна од битних одлика његовог стваралачког поступка, посебно присутна средином шездесетих година, јесте наглашено интересовање за општељудску egzистенцију, коју уметник сагледава кроз шири историјско-философски контекст и реализује ликовно сложеним метафорама. Полазећи од хуманистичких идеала, према којима ниједно друштво не може, нити сме бити индиферентно, кроз призму архетипског и националног бића, Србиновићева позиција у датом времену постаје једна од кључних у промовисању југословенске уметности седме деценије.

Србиновићева уметничка афирмација почиње током студија на београдској Академији ликовних уметности и развија се током шесте деценије, посебно од 1953. године, када као графичар први пут самостално излаже у Графичком колективу у Београду.¹ Она се одвија на пресеку времена у којем се на југословенској ликовној сцени јавно испољава отпор дотадашњем наметању идеолошки дефинисаних садржаја у уметности. Тада се етаблира социјалистички модернизам као доминантна уметничка парадигма, на чијим ће се основама формирати не само значајне институције

In art historical literature, Srbinović's oeuvre has been recognized as a consistent exploration of figurative language to which he remained committed throughout his career, employing it primarily as a means to explore the potential of the medium itself. A crucial feature of his artistic method, especially prominent during the mid-1960s, was his pronounced engagement with universal human existence, approached through a broad historical and philosophical lens and articulated through complex visual metaphors. Embracing humanist ideals – which no society can, nor should, remain indifferent to – Srbinović positioned his work within the prism of archetypal and national identity, thus becoming a central figure in the affirmation of Yugoslav art during this pivotal decade.

His public recognition began during his studies at the Academy of Fine Arts in Belgrade and gained momentum throughout the 1950s, especially from 1953, when he held his first solo exhibition as a printmaker at the Graphic Collective Gallery in Belgrade.¹ His emergence coincided with a broader cultural shift, as artists on the Yugoslav scene began to openly resist the imposition of ideologically prescribed artistic content. It was in this context that socialist modernism was established as the dominant artistic paradigm – one that would shape the foundations not only of new cultural institutions but also of major art manifestations instrumental in the affirmation of Yugoslav art, both domestically and globally.

Chronologically speaking, this transformation in value systems occurred after 1950, at a time when Yugoslav society was undergoing a structural reconfiguration. On the one hand, a bureaucratic apparatus and technocratic class began to take shape; on the

културе већ и бројне уметничке манифестације, незаобилазне у процесу афирмације југословенске уметности – како у оквирима *југословенског уметничког простора*, тако и шире, у међународном контексту.

Хронолошки посматрано, ова промена система вредности дешава се након 1950. године, када југословенска заједница, као друштво, пролази кроз процес преобликовања своје друштвене структуре. С једне стране долази до формирања бирократског апарата и технократских слојева, док истовремено расте степен опште либерализације, што за последицу има отварање могућности за другачији однос према уметничком наслеђу, а посебно према савременој уметности. Насупрот колективизму и потискивању персоналности уметника, карактеристичним за рани послератни период социјалистичког реализма, током шесте деценије афирмише се субјективност ствараоца, у великој мери заснована на различитим тековинама традиционалног међуратног интимизма. У пракси генерације уметника која стасава почетком педесетих година, дело постаје носилац садржаја који на најбољи начин осветљава природу свог творца. Као резултат описаних промена, уметност добија већу аутономију, а поједини теоретичари, попут сликара и ликовног критичара Миодрага Б. Протића, оцењују овај развој као позитивно настојање да се уметност сачува од утицаја политичке сфере и да се, посебно у сликарству, нагласи „повратак њеној занемареној онтолошкој, структуралној и семантичкој грађи и реалности”.² На овако заснованим друштвеним премисама, средином шесте деценије формирана је Децембарска група, која ће постати важан протагониста



Младен Србиновић у Риму, 1954 /
Mladen Srbinović in Rome, 1954

other, an increasing liberalization opened space for a renewed relationship with artistic heritage – particularly with contemporary art. In contrast to the collectivism and suppression of artistic individuality that had characterized the early postwar period of socialist realism, the 1950s saw the affirmation of the artist's subjectivity, often grounded in the legacy of interwar intimism. For the generation of artists emerging in the early 1950s, the work of art came to embody content that best expressed the inner nature of its creator. As a result of these developments, art gained greater autonomy. Theorists such as painter and critic Miodrag B. Protić interpreted this shift as a positive attempt to protect art from political instrumentalization and to reaffirm, particularly in painting, “a return to its neglected ontological, structural and semantic content and reality.”²

Based on these social premises, the *December Group* was formed in the mid-1950s, becoming a key protagonist in the postwar understanding of modernism. One of its founders was Mladen Srbinović. Established

¹ Б. Карановић, С. Ћелић, М. Србиновић, *Галерија Графичког колектива*, Београд, јануар 1953.

¹ B. Karanović, S. Ćelić, M. Srbinović, *Galerija Grafičkog kolektiva*, Belgrade, January 1953.

² Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012, 663.

² Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* [Lexicon of Art Theory], Orion Art, Belgrade, 2012, 663.



Децембарска група: Миодраг Б. Протић, Стојан Ћелић, Младен Србиновић, Драгутин Цигарчић, Александар Луковић, Зоран Петровић, Милош Бајић, доле: Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија и Александар Томашевић /
December Group: Miodrag B. Protić, Stojan Ćelić, Mladen Srbinović, Dragutin Cigarić, Aleksandar Luković, Zoran Petrović, Miloš Bajić, below: Lazar Vozarević, Lazar Vujaklija, and Aleksandar Tomašević

послератног схватања модернизма, а чији је један од оснивача био Младен Србиновић. Ова уметничка група,³ основана 1955. године, деловала је до краја деценије и залагала се за аутономију сликарства, посебно негујући тежњу ка апстракцији, до које су њени чланови долазили путем апстраховања форме, контролом геста и колорита, креирајући доживљај „софистицираног рационалног стваралачког реда“, који је, у крајњој линији, своје исходиште имао у „париској школи“ и уметничким утицајима попут Пикаса и Матиса. Други битан моменат у одређењу уметничке праксе

³ Чланови Децембарске групе, поред М. Србиновића, били су: Лазар Вујаклија, Миодраг Б. Протић, Лазар Возаревић, Милош Бајић, Драгутин Цигарчић, Александар Луковић, Зоран Петровић, Александар Томашевић и Стојан Ћелић.

in 1955, the group³ was active until the end of the decade and advocated for the autonomy of painting, particularly nurturing a drive toward abstraction. Its members approached abstraction through the simplification of form, controlled gestures, and refined use of color, creating a sense of “sophisticated, rational creative order” rooted ultimately in the “Paris school” and influenced by artists such as Picasso and Matisse. Another important aspect defining the artistic practice of the *December Group* – also characteristic of Srbinović himself – was the need to return to “universal archetypal medieval fresco or folk thematics,

³ Members of the December Group, in addition to M. Srbinović, included: Lazar Vujaklija, Miodrag B. Protić, Lazar Vozarević, Miloš Bajić, Dragutin Cigarić, Aleksandar Luković, Zoran Petrović, Aleksandar Tomašević, and Stojan Ćelić.

Децембарске групе – а што ће бити својствено и Србиновићу – јесте потреба за повратком ка „универзалном архетипском средњовековном фреско или фолклорном тематизму, посредством апстрахованих и модификованих посткубистичких фигура и композиционих решења“.⁴ Преиспитивање присуства историјских и традиционалних тема у контексту српског модерног сликарства⁵ може се испољити у два основна смера: као образац, што се може тумачити и као потреба да се, путем понављања узора из прошлости, одстрани утицај модернизма који често преиспитује актуелност – а у одређеним околностима може имати и субверзивно дејство у друштву – и, с друге стране, као тенденција да се историјско наслеђе контекстуализује у савременом. Оцењујући Децембарску групу као централну линију развоја прогресивног тока српског модернизма средине прошлог века, Лазар Трифуновић у раду ове групе препознаје управо поменућу способност контекстуализације историјског наслеђа у савремену ликовну праксу. Иако естетичка платформа групе није била јединствена, а њен изражајни језик кретао се од фигуративног израза, преко експресивне форме, до умерено апстрактног, асоцијативног и геометризованог идиома, за Србиновића је Децембарска група представљала значајан период развоја личних интересовања и преиспитивања савремених утицаја, које почиње врло опрезно да уводи у свој репертоар пластичких захвата. Србиновићеве радови из периода деловања у оквиру Децембарске групе, с којом ће излагати све до њеног гашења, носе обележја трансформације ликовног језика – од интимистичког доживљаја ка новом модерном принципу тада актуелне уметничке сцене. Структуралне промене на слици, које по-

⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012, 164.

⁵ Лидија Мереник, „Одјечи старе уметности и присуство прошлости у савременом српском сликарству“, *Зборник Филозофског факултета – споменица Радована Самарџића*, Филозофски факултет, Београд, 1994.

through abstracted and modified post-Cubist figures and compositional solutions.”⁴ The reconsideration of historical and traditional themes within the context of Serbian modern painting⁵ can be manifested in two principal ways: firstly, as a pattern that may be interpreted as an effort to remove the influence of modernism – known for frequently questioning relevance – through the repetition of past models; this modernist influence could, under certain circumstances, have a subversive effect on society. Secondly, it can appear as a tendency to contextualize historical heritage within contemporary practice. Evaluating the *December Group* as a central current in the development of progressive Serbian modernism in the mid-20th century, Lazar Trifunović recognizes in their work precisely the capacity to contextualize historical legacy within contemporary visual practice.

Although the group’s aesthetic platform was not unified, and its expressive language ranged from figurative expression through expressive form to moderately abstract, associative, and geometric idioms, for Srbinović the *December Group* represented an important period of developing personal interests and re-examining contemporary influences, which he began to cautiously introduce into his repertoire of plastic gestures. Srbinović’s works from the period of his involvement with the *December Group*, with which he exhibited until its dissolution, bear marks of a transformation in his visual language – from an intimate experience toward a new modern principle characteristic of the contemporary art scene at the time. Structural changes in the painting, initiated by the decomposition of form, atomization of the whole,

⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Lexicon of Art Theory), Orion Art, Belgrade, 2012, 164.

⁵ Lidiya Merenik, “Odjeci stare umetnosti i prisustvo prošlosti u savremenom srpskom slikarstvu” (“Echoes of Old Art and the Presence of the Past in Contemporary Serbian Painting”), *Zbornik Filozofskog fakulteta – Spomenica Radovana Samardžića* (Proceedings of the Faculty of Philosophy – In Honor of Radovan Samardžić), Faculty of Philosophy, Belgrade, 1994.



Младен Србиновић испред слике *Сузана и старци*, самостална изложба у Галерији УЛУС-а на Теразијама у Београду, 1955. /
Mladen Srbinović in front of the painting *Susanna and the Elders*, solo exhibition at the ULUS Gallery at the Terazije St, Belgrade 1955

чињу разградњом форме, атомизовањем целине, издвајањем и наглашавањем детаља, чиме се угрожава реалност предмета, јављају се управо у овом периоду и своју пуну афирмацију достижу током наредне деценије. Овом процесу претходи редукција – свођење предмета на његов примордијални облик – при чему тематски оквир добија посебан значај, јер пружа могућност „прожимања супротности које су резултат његове унутрашње противречности”.⁶ Ове промене могу се пратити и на једном од кључних мотива уметничког опуса, мотиву софре: она непосредно кореспондира с националним тлом, а у Србиновићевом стваралаштву пролази кроз специфичне трансформације и постаје носилац различитих значења, при чему кружна површина не само да дефинише површину слике већ и отвара могућност редуковања форме: „Да бих што јасније исказао једну ликовну представу, објекат, тј. предмет који ту представу изражава, стављам у нестваран простор. На пример, лишавам се места на коме стоји и позадине на којој се рефлектује. Жртвујем перспективу, одбацујем конвенционално и локално описивање колористичких светлосних и графичких односа. Све то свесно одбацујем само да би сликани објекат постао што израженији.”⁷ На овај начин конституисани облици, у првим годинама седме деценије, доживеће даље трансформације засноване на укидању непосредне везаности за предмет и изградњи субјективног света са селективним односом према спољним утицајима.

and the isolation and emphasis of details – thereby destabilizing the reality of the object – occurred precisely in this period and reached full affirmation during the following decade. This process was preceded by a reduction – simplifying the object to its primordial form – where the thematic framework gains particular significance as it allows for the “interpenetration of opposites resulting from its internal contradictions.”⁶ These changes can also be traced in one of the key motifs of the artist's oeuvre – the motif of the *sofra* (traditional low table): it directly corresponds with the national context, undergoing specific transformations in Srbinović's work to become a bearer of multiple meanings. The circular surface not only defines the picture plane but also opens the possibility for the reduction of form. As the artist explains: “To express a pictorial representation, an object, or rather the subject that expresses that representation as clearly as possible, I place it in an unreal space. For example, I deprive myself of the place where it stands and the background on which it reflects. I sacrifice perspective, reject conventional and local descriptions of coloristic, light, and graphic relations. I consciously discard all of this solely so that the painted object becomes as expressive as possible.”⁷ Forms constituted in this manner, in the early years of the 1960s, underwent further transformations based on the abolition of immediate attachment to the object and the construction of a subjective world with a selective relationship to external influences.

6 М. Б. Протић, „Изложба М. Србиновића”, *НИН*, Београд, 25. децембар 1955.

7 „Mladen Srbinović”, разговор водио: Миливоје Михајловић, *Mladost*, 3. 12. 1958.

6 М. Б. Протић, “Izložba M. Srbinovića,” *NIN*, Belgrade, 25 Dec. 1955.

7 “Mladen Srbinović,” interview by Milivoje Mihajlović, *Mladost*, 3 Dec. 1958.

Процес институционализације културне политике Југославије, чији је доминантан облик у пољу савремене ликовне уметности означен термином *социјалистички модернизам*, а који аутор овог термина, Јеша Денегри, дефинише не као одређени стил већ као „уметничку климу и уметнички систем као владајућа духовна расположења и институционалне апарате света уметности унутар 'меког' југословенског самоуправног социјализма у току друштвено-политичког успона у раздобљу 1950–1970”,⁸ током шездесетих година био је обележен формирањем институција музеја и галерија републичког и савезног типа, као и оснивањем већег броја ликовних манифестација по сличном принципу. На самом почетку седме деценије, на иницијативу Народног одбора града Београда и уз сарадњу Модерне галерије, установљена је уметничка смотра Октобарски салон, која је у републичким оквирима и на годишњем нивоу требало да „покаже најбоља дела наших уметника и тиме истовремено да најпотпунији пресек кретања, идејних и квалитетних померања у нашој уметности”.⁹

Отварање Октобарског салона представљало је прворазредан друштвени догађај који је ангажовао бројне актере из сфере јавног живота, а изложбе ове смотре редовно је пратила уметничка критика, сагледавајући их као важан друштве-

8 Miško Šuvaković, „Kulturna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj Socijalističke Jugoslavije 1945–1991”, у: *Sarajevske sveske*, br. 51, 5.

9 Миодраг Б. Протић, „Октобарски салон”, *Комунист*, 10. новембар 1960. Види у: *Пажња – критика!?, 50 година Октобарског салона*. Приредили: група аутора, Културни центар Београда, Београд, 2009, 47.

The process of institutionalizing Yugoslav cultural policy – whose dominant mode in the field of contemporary visual art is marked by the term *socialist modernism*, as defined by Jęša Denegri – not as a specific style, but as “an artistic climate and artistic system representing prevailing spiritual tendencies and institutional mechanisms within the art world of the ‘soft’ Yugoslav self-governing socialism during the socio-political ascent of the 1950–1970 period,”⁸ was throughout the 1960s characterized by the establishment of museum and gallery institutions at both the republican and federal levels, as well as the founding of numerous visual art manifestations based on similar principles. At the very beginning of the 1960s, on the initiative of the People’s Council of the City of Belgrade and in collaboration with the Modern Gallery, the *October Salon* art exhibition was established. It was envisioned as an annual event within the framework of the Republic of Serbia, intended to “showcase the finest works by our artists and, in doing so, provide the most comprehensive overview of developments, ideological directions, and qualitative shifts in our art.”⁹

The opening of the October Salon quickly became a high-profile social event, engaging numerous figures from public and cultural life, and its exhibitions were regularly followed by art criticism, which viewed the

8 Miško Šuvaković, “Kulturna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj Socijalističke Jugoslavije 1945–1991” (“Cultural Policy and Modern Art from Socialist Realism to Socialist Modernism – The Case of Socialist Yugoslavia 1945–1991”), *Sarajevske sveske*, no. 51, p. 5. 9 Miodrag B. Protić, “Oktobarski salon,” *Komunist*, 10 Nov. 1960. In: *Pažnja – kritika!? 50 godina Oktobarskog salona* (Attention – Criticism!? 50 Years of the October Salon), edited by various authors, Cultural Centre of Belgrade, Belgrade, 2009, 47.

Двојни акт / *Double Nude*, 1954
Галерија ликовне уметности
поклон збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts Gift
Collection of Rajko Mamuzić



ни феномен.¹⁰ Први Октобарски салон свечано је отворен 19. октобра 1960. године, уочи Дана ослобођења Београда, и концепцијски је једним својим сегментом презентовао актуелна достигнућа најзначајнијих представника међуратне уметности, а другим промовисао уметничке тенденције млађе генерације стваралаца. На првом Октобарском салону, Србиновићево учешће било је обележено са три рада: *Велика фигура у простору* (1959), *На земљи* (1960) и *Заустављено време*

10 У публикавању рецензија и критика о Салону установљена је пракса да се прва критика објављује у „Политици” или НИН-у на почетку друге недеље изложбе, а потом су следиле остале критике у другим гласилима. Гордана Добрић, „Моћ и немоћ критике”, види у: *Пажња – критика!?, 50 година Октобарског салона*. Приредили: група аутора, Културни центар Београда, Београд, 2009, 25.

Salon as a major cultural phenomenon.¹⁰ The first October Salon was officially opened on October 19, 1960, on the eve of Belgrade’s Liberation Day. In terms of concept, one segment of the exhibition presented the current achievements of the most important representatives of interwar art, while another highlighted the artistic tendencies of a younger generation of artists. At this inaugural edition, Srbinović’s participation was marked by three works: *Large Figure in Space* (1959), *On the Ground* (1960), and *Suspended Time* (1959). All three works suggest that the artist transi-

10 The established practice for publishing exhibition reviews was for the first critique to appear in *Politika* or *NIN* during the second week of the exhibition, followed by others. Gordana Dobrić, “Moć i nemoć kritike” (“The Power and Powerlessness of Criticism”), in: *Pažnja – kritika!? 50 godina Oktobarskog salona*, Cultural Centre of Belgrade, Belgrade, 2009, 25.



Sur la terre (На земљи - Две фигуре) /
Sur la terre (On the Ground - Two Figures), 1960
Ана Србиновић / Ana Srbinović

(1959). Сва три дела упућују на закључак да је уметник извршио прелаз од интимистичког схватања слике ка модернијој артикулацији и крајње личној представи. Фигура жене, као Србиновићев лајтмотив, у овим радовима поприма другачија својства у односу на претходни период, у којем је била третирана као пуна, синтетична, кубистички схваћена форма. Сада постаје дематеријализована, сведена на основне, примордијалне назнаке телесног, потиснута у строго редуковану палету састављену од неколико пригушених тонова. Оно што се може приписати искуству претходног периода¹¹ јесте њена композициона шема: тела су постављена хоризонтално на површину, положена као мртва природа, на тракастој подлози која испуњава средишни део композиције. Тиме је фигура лишена персоналости и у потпуности утопљена у дводимензионалну површину слике, чиме је уметник избегао непотребну дескриптивност и реализовао је у најчистијем ликовном језику.

У критичком осврту на први Октобарски салон, Лазар Трифуновић, констатујући да је традиционална линија српског сликарства, доминантна током четврте деценије прошлог века, остала „на принципима уметности тридесетих година“¹² и самим тим изгубила своју некадашњу оштрину продора, налази, међутим, да међу млађим уметницима постоји једна витална струја која своју инспирацију не проналази у далеким експресивно-фовистичким узорима, већ у уметницима попут Табаковића,

¹¹ Лазар Трифуновић констатује да је од свих чланова Децембарске групе М. Србиновић у највећој мери везан за интимистичку традицију београдске сликарске школе. Види у: „Сликарство Децембарске групе“, *НИН*, Београд, 18. јануар 1959.
¹² Лазар Трифуновић, „Једна велика изложба која ревидира неке доприносе, критерије и могућности, Октобарски салон“, у: *Пажња – критика!?*, Културни центар Београда, Београд, 2009, 41.



Цртеж (за Пад) / Drawing (for Fall), 1964
Ана Србиновић / Ana Srbinović

tioned from an intimist understanding of painting to a more modern articulation and a distinctly personal expression. The female figure, a recurring motif in Srbinović's work, acquires new qualities in these paintings compared to the previous period, during which it was treated as a full, synthetic, Cubist-inspired form. Now, it becomes dematerialized, reduced to the basic, primordial suggestions of corporeality, subdued into a strictly limited palette of muted tones. What can still be traced to the earlier period¹¹ is its compositional schema: the bodies are laid out horizontally on the picture plane, positioned like a still life upon a strip-like ground that occupies the central portion of the composition. Through this device, the figure is deprived of individuality and entirely submerged into the two-dimensional pictorial surface, allowing the artist to avoid

¹¹ Lazar Trifunović observed that, within the December Group, M. Srbinović was the most closely connected to the intimist tradition of the Belgrade painting school. See: "Slikarstvo Decembarske grupe," *NIN*, Belgrade, 18 Jan. 1959.

Гвозденовића, Милуновића, чији негован израз у том тренутку, по његовом мишљењу, рефлектује далеко авангарднији дух него у периоду његовог настајања. Управо у то крило београдске уметничке сцене – коју Трифуновић сматра и најпрогресивнијом појавом на Салону, иако је изникла из темеља српског традиционалног сликарства – он ситуира и уметност Младена Србиновића.

Србиновић редовно излаже на Октобарском салону у првих пет година његовог постојања, у периоду када та манифестација успева да окупи готово све водеће ауторе тога времена. Повлачи се 1966. године, када и сам Салон доживљава концепцијску промену.

За разлику од Октобарског салона, чија је динамика одражавала темпо развоја наше уметности у републичким оквирима, амбиције оснивача Тријенала савремене ликовне уметности подразумевале су пресек ликовне продукције на југословенском, савезном нивоу. Први кораци у правцу оснивања јединствене југословенске смотре начињени су 1952. године, када је на 9. седници Савета за културу предложено да се, имајући у виду тежак материјални положај ликовних стваралаца, сваке треће године организује једна „савезна смотра (ликовне уметности) на којој би се делиле награде и откупили слике“¹³, како би се подстакao развој материјалне сигурности уметника. Поред побољшања економског положаја уметника, одлуке ове седнице имале су за циљ и да подстакну процес званичне департизације и деатизације у култури – политички процес који никада није у потпуности реализован, али је довео до иницијативе за оснивање ликовне манифеста-

¹³ Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963*, Службени гласник, Београд, 2013, 136.

unnecessary descriptiveness and render the subject in the purest possible visual language.

In his critical review of the first October Salon, Lazar Trifunović observed that the traditional line of Serbian painting – dominant during the 1930s – had remained anchored “in the principles of 1930s art”¹² and had thus lost its former pioneering sharpness. However, he also identified within the younger generation of artists a vital current that did not draw its inspiration from distant Expressionist or Fauvist models, but rather from artists such as Tabaković, Gvozdenović, and Milunović – whose cultivated expression, in Trifunović's view, at that moment reflected a far more avant-garde spirit than it had at the time of its emergence. It is precisely within this segment of the Belgrade art scene – which Trifunović considered the most progressive presence at the Salon, despite its roots in the foundations of Serbian traditional painting – that he situated the work of Mladen Srbinović.

Srbinović exhibited regularly at the October Salon during its first five years, a period in which the event managed to bring together nearly all of the leading artists of the time. He withdrew in 1966, the same year the Salon underwent a shift in its conceptual direction.

Unlike the October Salon – whose rhythm mirrored the pace of artistic development within the republic – the ambitions behind the founding of the *Triennial of Contemporary Fine Arts* aimed to provide a cross-section of visual art production on the Yugoslav federal level. The first steps toward establishing a unified Yugoslav art exhibition were taken in 1952, during the 9th session of the Council for Culture, where it was proposed

¹² Lazar Trifunović, “Jedna velika izložba koja revidira neke doprinose, kriterije i mogućnosti Oktobarski salon” (“A Major Exhibition That Revises Certain Contributions, Criteria, and Possibilities”), in: *Pažnja – kritika!?*, Cultural Centre of Belgrade, 2009, 41.

ције југословенског карактера, чији би примарни задатак био представљање савремене уметничке сцене. Предлог је реализован 1959. године, када Фонд за унапређење ликовне уметности „Моша Пијаде“ доноси одлуку да се од наредне године оснује Стална изложба савремене југословенске уметности, са задатком да у редовним трогодишњим интервалима прати развој актуелне продукције и организује изложбе радова савремених ликовних уметника. Формиран је и Организациони одбор¹⁴ који је вршио селекцију радова, при чему је установљен принцип рада по којем би једној групи уметника био упућен позив за учешће, уз истовремену могућност самосталног пријављивања, о чему је одлучивао стручни жири. С обзиром на то да је реч о смотри савремене уметности, један од кључних критеријума био је да уметници не могу конкурисати радовима насталим пре 1958. године, чиме је обезбеђено да Тријенале у правом смислу буде репрезентативан преглед рецентне продукције.

На Првом тријеналу ликовних уметности, одржаном 1961. године, Младен Србиновић учествује по позиву и представља се са три рада настала те године: *Композиција*, *Македонска софра II* и *Македонска софра III*. Сва три дела припадају тематском кругу Србиновићевог сликарства, дефинисаном у периоду између 1958. и 1964. године, у оквиру којег се издвајају две основне теме: фи-

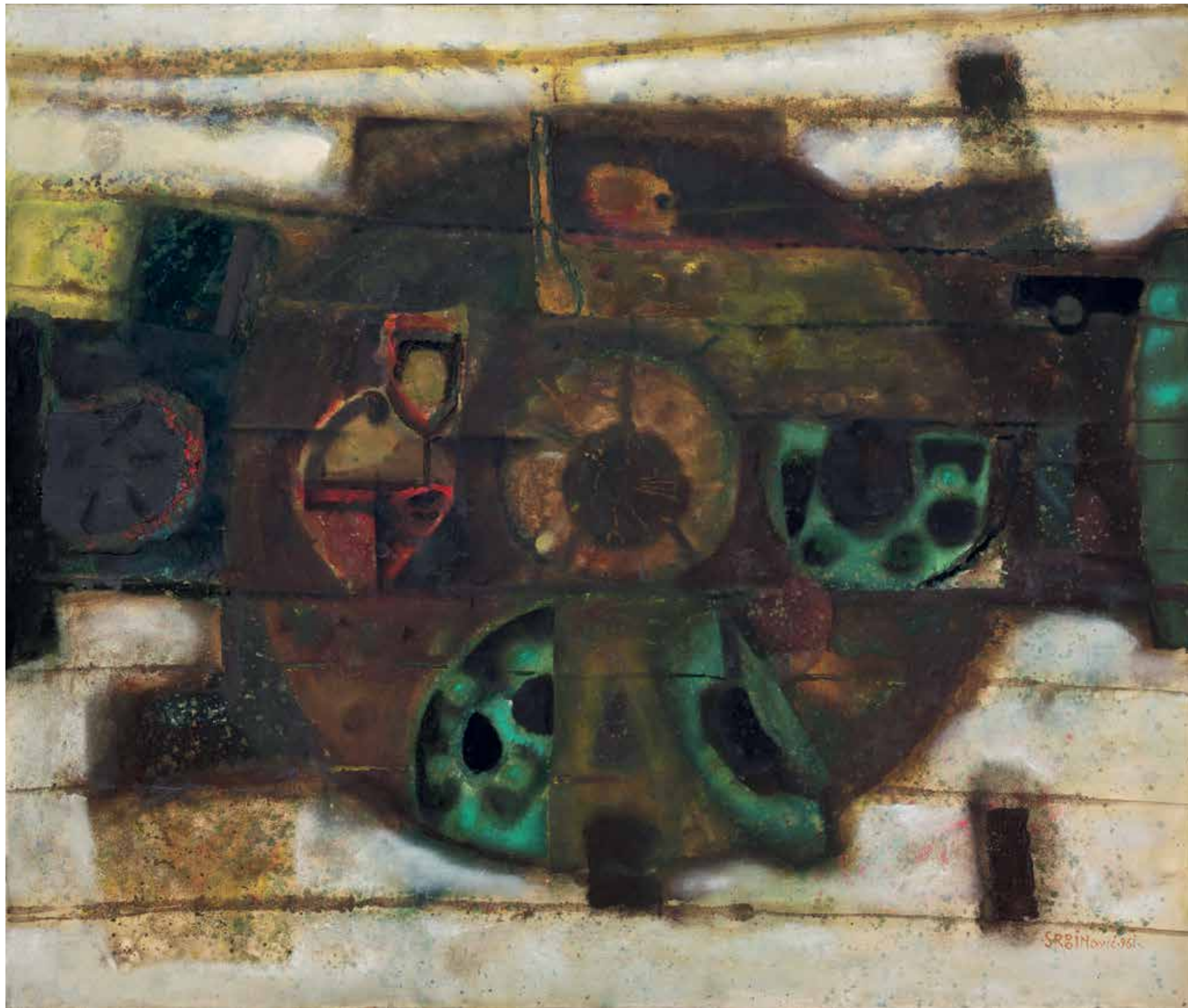
– considering the difficult material circumstances of visual artists – that a “federal exhibition (of fine arts) be organized every three years, where awards would be granted and artworks purchased”¹³ in order to promote the financial security of artists. In addition to improving their economic standing, the resolutions of this session were also intended to encourage the official process of *de-partization* and *de-etatization* in culture – a political process never fully realized, yet one which led to the initiative of creating an art event of Yugoslav character. Its primary goal would be to represent the contemporary art scene. The proposal was realized in 1959, when the Fund for the Advancement of Fine Arts “Moša Pijade” issued a decision to establish the *Permanent Exhibition of Contemporary Yugoslav Art* beginning the following year. Its purpose was to monitor the development of current artistic production through regularly scheduled exhibitions at three-year intervals. An organizing committee¹⁴ was formed to select artworks, and a working principle was established whereby a group of artists would be formally invited to participate, while others could apply independently – subject to review by a professional jury. As the exhibition was dedicated to contemporary art, a crucial criterion required that submitted works be created no earlier than 1958, thus ensuring that

¹³ Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963* [Cultural Policy of Yugoslavia 1946–1963], Službeni glasnik, Belgrade, 2013, 136.

¹⁴ Organizing Committee of the First Triennial of Visual Arts included: Kosta Angeli Radovani, sculptor: Stojan Čelić, painter: Nandor Glid, sculptor: Krsto Hegedušić, painter: Zdenko Kalin, sculptor: Sida Marjanović, assistant at the Faculty of Philosophy in Sarajevo; Dr. Lucija Menaše, docent at the Faculty of Philosophy in Ljubljana; Antonije Nikolovski, director of the Institute for the Protection of Cultural Monuments in the People's Republic of Macedonia; Marij Pregelj, painter: Miodrag Protić, painter: Momčilo Stevanović, research associate of the National Museum in Belgrade; Miloš Vušković, painter; and Aleksa Čelebonović, curator of the permanent exhibition. See: *I trijenale likovnih umetnosti*, Belgrade, 25 May–25 June 1961, 6.



Свечана софра / Ceremonial Sofra, 1962
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Македонска софра II / Macedonian Sofra II, 1961
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

гура жене и трпеза, односно композиције засноване на форми круга. На слици *Композиција*, женска фигура је смештена у метафизички простор, лишена волуминозности и утопљена у „сопствену светлост која наглашава жариште и епицентар енергије” – светлост која, по речима уметника, предмету обезбеђује његову властиту виталност.¹⁵ Управо због ове светлости тајанственог порекла, која се појављује на свакој форми засебно, наглашена је унутрашња, пластична структура тела, што је подстакло одређене критичаре да овај период његовог рада означе као *рендгенску фазу*.¹⁶ Србиновићев однос према сликама са женском фигуром мењао се у правцу померања тачке посматрања, раслојавајући поглед: фигура је истовремено посматрана из више углова – она стоји, али може деловати и као да лежи, посматрана из висине. Њен статичан, помало укочен став оставља утисак свечаности и посебног достојанства. Сличан поступак уметник примењује и у серији мртвих природа са темом софре, односно кружне композиције централног типа. Софра је мотив који уметника окупира од 1959. године, када настаје *Рондо за три тањира*, након чега следе бројне варијације исте теме. *Македонска софра II* доноси представу кружне трпезе унутар великог, дифузног светлосту обојеног круга, на чијој су површини концентрисано распоређене форме чинија, крчага и воћа – основни облици круга и полукруга, праве и квадрата, варирани и умножени, графички исцртани или валерски одређени. Главна кружна пластична маса рашчлањена је тамним хоризонталама, а њиховим сучељавањем постиже се динамизам и пластичка напетост композиције. Ако пођемо од исконског значења тр-

the Triennial would, in the fullest sense, serve as a representative survey of recent production.

At the First Triennial of Fine Arts, held in 1961, Mladen Srbinović participated by invitation, presenting three works created that same year: *Composition*, *Macedonian Sofra II*, and *Macedonian Sofra III*. All three belong to a thematic cycle that defined his painting between 1958 and 1964, within which two principal motifs emerged: the female figure and the table, i.e., compositions structured around the circular form. In *Composition*, the female figure is placed within a metaphysical space, devoid of volume and immersed in “its own light, which accentuates the focal point and epicenter of energy” – a light that, in the artist’s own words, grants the subject its inner vitality.¹⁵ Precisely because of this mysteriously sourced illumination, which appears on each form individually, the internal, plastic structure of the body is emphasized. This led certain critics to describe this period in his oeuvre as his “X-ray phase.”¹⁶ Srbinović’s treatment of the female figure evolved toward a multiplicity of perspectives, fragmenting the gaze: the figure is viewed simultaneously from several angles – standing, yet potentially also lying down, seen from above. Its static, slightly rigid posture evokes a sense of solemnity and inherent dignity. A similar approach is applied in his still life series dedicated to the motif of the *sofra* – the low, round dining table – used as a basis for circular, centrally structured compositions. The *sofra* first appeared in his work in 1959 with *Rondo for Three Plates*, followed by numerous variations on the theme. In *Macedonian Sofra II*, the artist presents a circular table enclosed within a large, softly illuminated circle, upon which forms – bowls, jugs, fruit – are



¹⁵ Mladen Srbinović, Galerija Kulturnog centra Beograd, maj 1974.

¹⁶ Mladen Srbinović, Moderna galerija, Beograd, 29. maj – 12. jun 1961. Аутор текста у каталогу: Драгослав Ђорђевић, 4.

¹⁵ Mladen Srbinović, Galerija Kulturnog centra Beograd, May 1974.

¹⁶ Mladen Srbinović, Moderna galerija, Belgrade, 29 May – 12 June 1961. Text by Dragoslav Đorđević, 4.



Полуакт / Semi-nude

Интимни покрет /
Intimate Movement, 1957

Галерија ликовне
уметности поклон
збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts
Gift Collection of Rajko Mamuzić

пезе – софре – као места окупљања, нераскидиво повезаног с храном, нагоном за самоодржањем, а индиректно и са емотивним уточиштем, топлином дома, па чак и хтонском везом с прецима, онда софра постаје репрезент идеје сабирања, умножавања и трајања. Оно што посебно доприноси овом значењу јесте упадљив изостанак људске фигуре на месту где би се њено присуство очекивало – одсуство које је наглашено траговима људског присуства: посуђем или остацима намирница. Подизањем перспективе и усмеравањем погледа одозго надолу, софра постаје слеplјена, готово стопљена с површином тла, фингирајући утисак израстања из самог земљишта. Тиме је постигнута конвергенција идеје и пластичког израза уметника.

concentrically arranged. These forms correspond to the basic shapes of the circle and semicircle, rectangle and square, varied and multiplied, rendered either graphically or through tonal modeling. The main circular plastic mass is segmented by dark horizontal lines, whose intersection creates dynamic and plastic tension within the composition. If one considers the primordial symbolism of the table – the *sofra* – as a place of gathering, inseparably linked to nourishment, the instinct for self-preservation, and, indirectly, to emotional refuge, domestic warmth, even a chthonic connection to one's ancestors, then the *sofra* becomes a representation of the ideas of unity, multiplication, and continuity. What especially reinforces this interpretation is the conspicuous absence of the human figure in a setting where its presence would naturally be expected – an absence marked instead by traces of human activity: vessels or remnants of food. By raising the vantage point and directing the gaze downward, the *sofra* becomes flattened, almost fused with the ground, suggesting that it springs organically from the very soil. In doing so, Srbinović achieves a convergence of conceptual and formal expression.

За афирмацију југословенске културне политике од посебне важности било је учешће на Венецијанском бијеналу савремене уметности. Принцип афирмације Југославије у међународним оквирима почивао је на укрштању универзалног савременог и специфичног локалног језика, „односно трансформацији локалног кроз формално-семантички оквир универзалног”¹⁷, што је представљало доминантан модел експонирања југословенске савремене уметности у свету. С друге стране, програмско начело Бијенала подразумевало је да уметник који представља своју земљу треба да прикаже културне и националне специфичности поднебља из којег долази, изречене глобалним језиком послератног модернизма, што би допринело његовој препознатљивости у оквирима интернационалне презентације. Руководећи се тим критеријумима, југословенски селектори су приликом избора уметника као један од важних фактора, „осим квалитета и карактера њихових остварења”, истакли и захтев да је уметник до тада стекао међународну репутацију, потврђену освајањем награда на значајним међународним манифестацијама.

Године 1962. формирано је и посебно тело – Комесаријат – које се бавило искључиво селекцијом уметника представника на Бијеналу у Венецији, а чији су чланови били представници југословенских уметничких центара. Одлуку о томе ко ће представљати Југославију на XXXI Венецијанском бијеналу 1962. године донео је Комесаријат у саставу: Борис Вижитин, комесар изложбе, Катарина Амброзић, кустоскиња Народног музеја, Божо Бек, директор Галерије савремене уметности у Загребу, Зоран Кржишник и Алекса Челебоно-

Participation in the Venice Biennale of Contemporary Art held particular significance for the affirmation of Yugoslav cultural policy on the international stage. The core principle behind Yugoslavia's international cultural positioning was rooted in the interplay between the universal language of contemporary art and specific local idioms – “that is, the transformation of the local through the formal-semantic framework of the universal.”¹⁷ This became the dominant model by which Yugoslav contemporary art was presented abroad. On the other hand, the Biennale's own curatorial premise emphasized that artists representing their countries should express cultural and national particularities through the global language of postwar modernism, thereby enhancing the recognizability of their artistic identity within the context of international presentation. Guided by these criteria, Yugoslav selectors highlighted, “apart from the quality and character or the artist's work”, the importance of an already established international reputation, typically confirmed through awards at major international exhibitions. In 1962, a special body was established – the Commissariat – tasked exclusively with the selection of artists for the Yugoslav Pavilion in Venice. Its members were drawn from the country's leading art institutions and centers. The decision on the Yugoslav representation at the XXXI Venice Biennale (1962) was made by a committee consisting of Boris Vižitin (commissioner of the exhibition), Katarina Ambrozić (curator of the National Museum in Belgrade), Božo Bek (director of the Gallery of Contemporary Art in Zagreb), Zoran Kržišnik, and Aleksa Čelebonović. Previous practice had favored showcasing artists aligned with modernist tendencies, but with the aim of achieving a balance between modernist aspirations and national heritage, the selection also deliberately included artists whose

17 Ана Ереш, *Југославија на венецијанском Бијеналу (1938–1990): културне политике и политике изложбе*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2020, 139.

17 Ana Ereš, *Jugoslavija na venecijanskom Bijenalu (1938–1990): kulturne politike i politike izložbe (Yugoslavia at the Venice Biennale (1938–1990): Cultural Policies and Exhibition Politics)*, Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, 2020, 139.

вић. Пракса дотадашњег излагања била је да се у југословенском павиљону представе носиоци модернистичких тежњи, а ради успостављања равнотеже између модернистичких стремљења и специфичног националног наслеђа, као противтежа, с посебном пажњом укључивани су уметници који у свом опусу успостављају везу с националним визуелним мотивима на нивоу теме. На XXXI Бијеналу Југославију су представљали Јанез Берник, Отон Глиха, Олга Јанчић и Младен Србиновић. На XXXI Бијеналу у Венецији 1962. године Србиновић је изложио десетак дела, готово сва настала те године.¹⁸ Тим поводом, Катарина Амброзић бележи следеће: „Концепција његове ликовне мисли живи у симбиози конкретног и апстрактног, посебног и универзалног, у свођењу природе не на предмет – него на једну људску димензију којој уметник одмерава трајање и интензитет.”¹⁹ Комесар изложбе, Борис Вижитин, одређује прецизније његову позицију у оквиру југословенске селекције: „Сликарство Младена Србиновића, инспирисано богатим фолклором родног краја, резултат је доследног логичког развоја једног континуитета који нам је својом формалном и осјећајном компонентом необично близак јер се веже за тло у коме нам је омогућено распознавање наших домаћих црта.”²⁰

У још увек владајућој атмосфери апстракције, Србиновићев наступ на Бијеналу запажен је као аутентичан приступ у оквиру фигуративног израза. Извесна померања и отклон од представљачког свакако су приметни, мада се и даље креће у домену реалности чији атрибути подлежу процесу трансформације и синтетишу се у једну нову, другачију реалност. На појединим делима само асоцијативност колорита

work integrated national visual motifs at the level of subject matter. At the XXXI Venice Biennale, Yugoslavia was represented by Janez Bernik, Oton Gliha, Olga Jančić, and Mladen Srbinović.

For the 1962 Biennale, Srbinović presented around ten works, almost all created that same year.¹⁸ On this occasion, Katarina Ambrozić observed: “The concept behind his visual thinking exists in a symbiosis of the concrete and the abstract, the particular and the universal – in a reduction of nature not to an object, but to a human dimension through which the artist measures duration and intensity.”¹⁹ Boris Vižitin, commissioner of the exhibition, more precisely defined Srbinović’s place within the Yugoslav selection: “The painting of Mladen Srbinović, inspired by the rich folklore of his native region, is the result of a consistent and logical development of a continuity that, through both its formal and emotional dimensions, feels remarkably close to us – because it is rooted in a terrain where we can recognize familiar domestic traits.”²⁰

At a time when abstraction still held sway, Srbinović’s appearance at the Biennale was noted as an authentic contribution within the realm of figuration. Certain shifts and a degree of departure from representation are indeed apparent, although his work remains anchored in a domain of reality whose attributes are subject to transformation and are synthesized into a new, altered reality. In some works, only the suggestive quality of color alludes to a specific object, while the visual link to the subject is disrupted. During this period, alongside deep tonal relationships and a distinctive sfumato, the artist also introduces somewhat coarse, heavy applications of paint (as in *Earth and*

18 Mladen Srbinović, *XXXI biennale di Venezia, 1962, Jugoslavia*, Tipografia Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1962.

19 Катарина Амброзић, „Сликарство Младена Србиновића”, *Књижевне новине*, Београд, 27. јул 1962.

20 „Predstavnici stvaralačke individualnosti naše zemlje”, *AK Novosti*, Rijeka, 29. мај 1962.

18 Mladen Srbinović, *XXXI Biennale di Venezia, 1962, Jugoslavia*, Tipografia Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1962.

19 Katarina Ambrozić, “Slikarstvo Mladena Srbinovića,” *Književne novine*, Belgrade, 27 July 1962.

20 “Predstavnici stvaralačke individualnosti naše zemlje,” *AK Novosti*, Rijeka, 29 May 1962.





Стари инструмент / *Old Instrument*, 1962
Колекција Конен / Konen Collection

упућује на конкретан предмет, док је визуелна веза с предметом нарушена. У овом периоду, поред дубоких валерских односа и специфичног срумата, уочљиво је да уметник на појединим делима користи помало опоре, тешке бојене наносе (*Земља и метал*, 1962), карактеристичне за поједине видове тада актуелне апстракције, посебно енформела. С обзиром на његову одбојност према употреби несликарских материјала – што сам потврђује изјавом да се традиционалном употребом сликарских средстава може све постићи²¹ – може се закључити да уметник управо традиционалним средствима изражавања фингира употребу. Постизањем овакве визуелне илузије, он остаје у домену илузивног, потискујући основну идеју непредстављачког, антиестетског сликарства. На тај начин остаје доследан уверењу да традиционална сликарска реализација има потенцијал да обухвати готово све форме савременог ликовног говора.

21 Ljiljana Slijepčević, *Mladen Srbinović, retrospektivna izložba 1950–1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, maj–jun 1981, 34.

Metal, 1962), reminiscent of certain modes of abstraction then in vogue, particularly *art informel*. Given his aversion to the use of non-painterly materials – something he affirms by stating that everything can be achieved through traditional painterly means²¹ – it may be concluded that the artist simulates the use of such materials through traditional methods alone. In achieving this kind of visual illusion, he remains within the domain of the illusory, thereby resisting the core tenets of non-representational, anti-aesthetic painting. In doing so, he remains committed to the belief that traditional painterly execution holds the potential to encompass nearly all forms of contemporary visual expression.

21 Ljiljana Slijepčević, *Mladen Srbinović, retrospektivna izložba 1950–1980*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, May–June 1981, 34.

Када је 1961. године завршена изградња нове зграде југословенске владе, тадашњег Савезног извршног већа – једног од најзначајнијих архитектонских објеката послератне Србије и Југославије – поред тога што је здање промовисало формирање новог социјалистичког града на левој обали Саве, оно је постало и снажан симбол јединствене државе и нераскидиве повезаности њених република. Историјат изградње Палате Савезног извршног већа указује на сложеност политичких, историјских, културних и уметничких односа у Југославији у периоду од 1948. до 1961. године. Палата је свечано отворена у септембру 1961. године, а непосредан повод било је одржавање Прве конференције шефова држава и влада несврстаних земаља у Београду.

Током изградње, као и непосредно након отварања, један од приоритетних задатака било је уређење ентеријера палате. У ту сврху, 1961. године, Специјална уметничка комисија за откуп уметничких дела, коју је основало Савезно извршно веће, расписала је конкурс који се може сматрати једним од највећих послератних расписа из области ликовне и примењене уметности. Комисију су чинили угледни представници културног и јавног живота државе: теоретичар уметности и сликар Миодраг Б. Протић, вајар Сава Сандић, сликар Зоран Павловић, вајар Иван Цветко и сликарка, а касније и кустоскиња уметничке збирке Палате Федерације, Шемса Гавранкапетановић. Њихов задатак био је да од приспелих радова издвоје најуспелије, у складу с унапред дефинисаним критеријумима. Критеријуми за избор радова били су засновани на захтеву да ликовне уметности, а нарочито сликарство, на најбољи начин покажу раскид са старим и почетак „новог доба”. Циљ је био да се инаугурише естетика новог времена, утемељена на потреби да се дота-

When, in 1961, construction of the new Yugoslav government building – then known as the Federal Executive Council – was completed, it became not only one of the most significant architectural achievements in postwar Serbia and Yugoslavia, but also a powerful symbol of the new socialist city built on the left bank of the Sava, as well as of a unified state and the inseparable interconnectedness of its republics. The history of the building's construction reveals the complex web of political, historical, cultural, and artistic dynamics that shaped Yugoslavia between 1948 and 1961. The Palace of the Federal Executive Council was officially opened in September 1961, timed to coincide with the First Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement, held in Belgrade.

Among the immediate priorities during and after construction was the interior decoration of the palace. To this end, in 1961, the Federal Executive Council established a Special Art Commission to oversee the acquisition of artworks, launching what became one of the most extensive postwar calls for the submissions in the fields of fine and applied arts. The Commission was composed of distinguished figures from the cultural and public spheres: art theorist and painter Miodrag B. Protić, sculptor Sava Sandić, painter Zoran Pavlović, sculptor Ivan Cvetko, and painter and future curator of the Palace of the Federation's art collection, Šemsa Gavrankapetanović. Their task was to select the most successful artworks from the submitted entries, in accordance with clearly defined criteria. These criteria emphasized the need for the visual arts – particularly painting – to signify a break with the past and the beginning of a “new era.” The aim was to inaugurate an aesthetic aligned with the ideals of a modern time, grounded in the desire to evolve the artistic language beyond the confines of socialist realism, toward a new approach: a specific form of modernism, “socialist in content, national



Мозаик *Стварање нове Југославије*, 1962. леви део триптиха
Палата СИВ-а, Нови Београд /
Mosaic *The Creation of the New Yugoslavia*, 1962, left segment of triptych
Palace of the Federal Executive Council, New Belgrade



Мозаик *Стварање нове Југославије*, 1962. централна композиција триптиха
Палата СИБ-а, Нови Београд /
Mosaic *The Creation of the New Yugoslavia*, 1962, central segment of triptych
Palace of the Federal Executive Council, New Belgrade



Свечана сала Југославија, Палата СИБ-а, Нови Београд
Ceremonial hall Yugoslavia, Palace of the Federal Executive Council, New Belgrade

дашњи језик уметности модернизује и усмери ка превазилажењу социјалистичког реализма, зарад презентовања новог приступа уметности – специфичног облика модернизма „социјалистичког по садржају, а националног по форми“. Захваљујући реализацији овако сложеног програма уређења ентеријера, унутрашњост Палате Савезног извршног већа претворена је у својеврсну галерију уметничких дела најзначајнијих југословенских уметника двадесетог века.

Према прецизно дефинисаном плану, било је предвиђено да у средишњем простору, као и у улазним холовима, домаћи уметници изведу мозаике укупне површине 1.000 квадратних метара. Југословенски салон, или сала „Југославија“, представљао је најрепрезентативнију просторију у палати, која је током свечаних пријема могла да прими више од две хиљаде гостију. Тематски слој сликарства у овој сали требало је да исказе идеје о просперитету и вери у будућност младе соција-

in form.” Thanks to the successful realization of this ambitious program, the interiors of the Palace were transformed into a veritable gallery of artworks by the most prominent Yugoslav artists of the twentieth century.

Following a meticulously planned layout, domestic artists were commissioned to execute mosaics over a total surface area of 1,000 square meters, covering the central hall and entrance lobbies. The Yugoslav Salon – or the “Yugoslavia Hall” – stood as the most representative space within the palace, capable of accommodating more than two thousand guests during state receptions. The thematic content of the artistic program in this hall was intended to convey messages of progress and faith in the future of the young socialist state. Guided, among other things, by these imperatives, the Commission selected works by artists who represented the very pinnacle of Yugoslav art at the time: Petar Lubarda (*Flight into Space*), Lazar Vujaklija (*On the Roads of Yugoslavia*), and the

листичке државе. Руводећи се, између осталог, тим захтевима, Комисија је оабрала дела уметника који су у том тренутку представљали сам врх југословенске уметности: Петра Лубарде (*Лет у космос*), Лазара Вујаклије (*Путевима Југославије*), као и триптих-мозаик *Стварање нове Југославије* тада младог аутора Младена Србиновића, који је на конкурс био награђен првом наградом. Ово монументално дело, површине 150 квадратних метара, изведено је на подужном зиду свечане сале „Југославија”. Триптих-мозаик *Стварање нове Југославије* сачињен је од три засебне, тематски повезане композиционе целине, смештене у три плитке нише, грађевински подељене пиластрима, чиме је посебно истакнут моменат прожимања архитектуре и сликарства. Овај сегмент је свакако био значајан и наглашен у политици културе датог времена, о чему сведочи и нарочита препорука Савета за културу Народне Републике Србије, којом се истиче важност и неопходност повезивања ова два аспекта уметности.²²

Србиновићев мозаик *Стварање нове Југославије* конципиран је кроз три тематске целине – културу, науку и индустрију. Централна композиција постављена је у неку врсту медаљона, где су по хоризонталним плановима распоређене стилизоване фигуре хорских певача, широко отворених уста, док је драматичност композиције постигнута збијеношћу фигура, која се градацијски шири ка последњим редовима, распрскавајући се у виду

²² У Препоруци се такође наводи и начин избора уметничких радова, односно налаже се да се избор врши конкурсом, путем жирија, као и да се препоручује „инвеститорима свих значајних објеката, првенствено објеката јавног и друштвеног карактера, да у програмима својих инвестиција предвиђају примену дела ликовних уметности која би по вредности, тематици и врсти најбоље одговарала [...] значају инвестиције”, а уметницима да „развијају смисао и интересовање за примену дела ликовних уметности [...] и да доприносе коришћењу дела у инвестиционој изградњи”. Препорука Савета за културу Републике Србије, Београд, 1958.

triptych-mosaic *The Creation of the New Yugoslavia* by the then-emerging artist Mladen Srbinović, who was awarded first prize in the competition.

This monumental work, covering an area of 150 square meters, was executed on the longitudinal wall of the ceremonial “Yugoslavia Hall”. The triptych-mosaic *The Creation of the New Yugoslavia* is composed of three distinct yet thematically interconnected units, placed within three shallow niches architecturally separated by pilasters – an approach that highlights the integration of architecture and painting. This aspect was of particular importance in the cultural policy of the period, as reflected in a recommendation issued by the Council for Culture of the People’s Republic of Serbia, which emphasized the significance and necessity of connecting these two art forms.²²

Srbinović’s mosaic *The Creation of the New Yugoslavia* is conceived as three thematic sections culture, science and industry. The central panel, is set within a kind of medallion, where stylized figures of choir singers with widely opened mouths are arranged along horizontal planes. The dramatic intensity of the composition is achieved through the density of the figures, which gradually expands towards the back rows, bursting outward as a visual equivalent of sound. The flanking compositions, somewhat smaller in scale, support the central image through scenes of frenzied enthusiasm, yet display a more subdued visual language. On the left the symbolic link between science and culture, featuring a sun at its center – undoubtedly a symbol of the new state – with two dominant figures on either side in postures of sun-worship. The composition on the right, is more

²² The Recommendation also included instructions for selecting works of art, specifying that artworks should be selected by competition and jury, and encouraging investors in major public and social buildings to include visual arts in their investment plans, and artists to develop a sense for the applied use of art. See: *Preporuka Saveta za kulturu Republike Srbije* (Recommendation of the Cultural Council of the Republic of Serbia), Belgrade, 1958.

ликовног еквивалента звуку. Бочне композиције, нешто мање по димензијама, подржавају ову централну сценама френетичног одушевљења, али су смиренје по свом ликовном изразу. С леве стране налази се симболична представа спреге науке и културе која у средишњем делу садржи представу сунца – несумњиво симбола нове државе – а лево и десно су постављене по две доминантне фигуре у ставу обожавања. Композиција са десне стране нешто је сложенија. Индустријски развој земље симболично је представљен са две стилизоване фигуре мушкарца и жене у десном делу, док је поред њих радник за машином, подигнутих руку; читава представа садржи јасну алузију на породични и друштвени живот радника у новој држави. На целокупној композицији *Стварање нове Југославије* доминира људска фигура, било у свечаном ставу славља, у интимном додиру партнера или у активном положају за машином – у свакој од тих ситуација човек је „архитекта своје судбине”, а његов значај подигнут је на пиједестал божанства. Снага монументалности ликова садржана је у схватању фигуре као људске грађевине, која, иако спутана властитом материјалношћу, тежи ка померању граница материјалног и евазивности изван света ограничења. Изведена у техници мозаика и у симболичком кључу који у потпуности одговара теми, композиција *Стварање нове Југославије* показује сву слојевитост дотадашњег сликарског опуса уметника, проистеклу пре свега из интенције аутора да се с призором комуницира и тиме избегне опасност да сама тема затвори слику у аутономан естетски предмет.

Кад је реч о „херојским композицијама” које у себи носе архетипску монументалност, каква је мозаик *Стварање нове Југославије*, потреба аутора да се изрази кроз монументалну форму била је истовремено и потреба да се превазиђе оквир штафелајског сликарства, што и сам уметник ис-



Детаљ мозаика / Mosaics detail

complex. The industrial development of the country is symbolically represented by two stylized male and female figures on the right side, next to a worker operating a machine with raised arms. The entire scene clearly alludes to both the familial and social life of workers in the new state. Human figures dominate the mosaic *The Creation of the New Yugoslavia* – whether in celebratory poses, intimate gestures of partners, or actively engaged in work at a machine. In every instance, the human being is portrayed as the “architect of their own destiny,” and their role is elevated to that of a deity. The monumental power of these figures lies in the conception of the human form as a kind of living architecture – confined by its material nature, yet striving to transcend the boundaries of the material world and escape the limitations it imposes. Executed in the mosaic technique and in a symbolic register that fully aligns with the subject matter, *The Creation of the New Yugoslavia* reveals the layered complexity of the artist’s painterly oeuvre to that point – driven above all by the intention to engage in a visual dialogue with the viewer and thus avoid the risk of the theme reducing the image to a self-contained aesthetic object.

When working on “heroic compositions” imbued with archetypal monumentality – such as the mosaic *The Creation of the New Yugoslavia* – the artist’s drive to express himself through a monumental form also reflected a desire to transcend the limits of easel



Мозаик *Стварање нове Југославије*, 1962. десни део триптиха
Палата СИБ-а, Нови Београд /
Mosaic *The Creation of the New Yugoslavia*, 1962, right segment of triptych
Palace of the Federal Executive Council, New Belgrade



Младен Србиновић са групом људи испред мозаика *Од лука до љубичице*. Индустрија одеће „Први мај“, Пирот, седамдесете године / Mladen Srbinović with a group of people in front of the mosaic *From Onion to Violet*, the Clothing Industry factory “First May”, Pirot, 1970s

тиче: „Ми негујемо штафелајско сликарство које је у реду, али не би требало да буде наш циљ... На штафелају се ретко може реализовати оваква врста дела.”²³

Ентеријер Палате СИБ-а покривала су дела најзначајнијих уметника тога времена, чија је претходна афирмација недвосмислено упућивала на закључак да ће те државне просторије достојно репрезентовати свој значај у друштву. Избор Србиновића био је у потпуности заснован на познавању развоја његовог стваралаштва – у том тренутку већ је био носилац престижних домаћих и међународних признања: један од представника југословенског наступа на Бијеналу у Венецији 1954, добитник Награде Октобарског салона 1958. за графику, добитник Премије за графику у Загребу 1960, Откупне награде за сликарство у Сао Паолу 1961, а исте године освојио је и II награду у Александрији за сликарство, као и Награду за сликарство на Првом тријеналу југословенске уметности у Београду.

23 Toma Rasulić, „Umetnost je oružje u odbrani istine”, 4. jul, Beograd, 8. februar 1966.

painting. As Srbinović himself remarked: “We practice easel painting, which is fine, but it should not be our ultimate goal... Works of this kind can rarely be realized on an easel.”²³

The interior of the SIV (Federal Executive Council) Palace was adorned with works by some of the most prominent artists of the time, whose prior recognition and acclaim ensured that these state rooms would be suitably represented in both artistic and ideological terms. Srbinović’s selection was based entirely on a thorough understanding of his artistic development. By that point, he had already received numerous prestigious national and international accolades: he represented Yugoslavia at the Venice Biennale in 1954; was awarded the October Salon Prize for printmaking in 1958; received the Graphic Art Prize in Zagreb in 1960; the Purchase Prize in São Paulo in 1961; and, in the same year, the Second Prize for Painting in Alexandria, as well as the Painting Award at the First Triennial of Yugoslav Art in Belgrade.

23 Toma Rasulić, “Umetnost je oružje u odbrani istine” (“Art is a Weapon in the Defense of Truth”), 4. jul, Belgrade, 8 Feb. 1966.

Етаблирање социјалистичког модернизма као доминантног ликовног концепта током шездесетих година прошлог века представљало је кључни чинилац који је довео до оснивања Музеја савремене уметности у Београду. Музеј је отворен 20. октобра 1965. године, а већ на самом почетку дефинисана је његова улога као установе која треба да разнолику уметничку праксу „конвертује” у језик модернизма – као облик доследно спроведеног интернационалног уметничког говора – у циљу репрезентовања социјалистичке визије културе и идеје југословенства. У том духу, први управник Музеја, сликар и теоретичар уметности Миодраг Б. Протић, уједно и аутор прве сталне музејске поставке, утемељио је изложбени концепт на три основна начела: начелу органског јединства, начелу естетске вредности као предуслова за стицање историјске вредности и начелу примата историјске над индивидуалном хронологијом.²⁴ На основу тако успостављених принципа формирали су *поетски низови* који су формално образовали наратив југословенске уметности двадесетог века. У контексту прве сталне поставке Музеја, Србиновићево сликарство, засновано на „формалним премисама класичних схватања о потпуном јединству слике”²⁵, означено је не као хронолошки већ као суштински оријентир за сагледавање почетних процеса раслојавања реалног, што ће у даљем развоју југословенске уметности резултирати транспоновањем реалног ка асоцијативном и апстрактном ликовном изразу.²⁶

24 Miodrag B. Protić, „Muzej savremene umetnosti – razlozi i ciljevi” (“Museum of Contemporary Art – Reasons and Goals”), у: *Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1965.

25 Исто, 44.

26 У оквиру прве сталне поставке МСУ-а 1965. године Младен Србиновић је представљен следећим сликама: *Македонска софра II* (1961), *Неочекивани тренутак* (1961/63) и *Земља и метал* (1962). Види у: *Каталог изложених дела*, Музеј савремене уметности, Београд, 1965.

The institutionalization of socialist modernism as the dominant artistic framework during the 1960s was a decisive factor in the founding of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. The museum officially opened on October 20, 1965, with a clearly defined mission from the outset: to “translate” the diverse range of artistic practices into the language of modernism – understood as a consistently applied international visual vocabulary – in order to represent both the socialist cultural vision and the ideal of Yugoslav unity. In that spirit, the museum’s first director, painter and art theorist Miodrag B. Protić – also the author of the institution’s first permanent display – established the exhibition concept on three foundational principles: the principle of organic unity, the principle of aesthetic value as a prerequisite for historical significance, and the principle of the historical primacy over individual chronology.²⁴ Based on these criteria, poetic sequences were formed that collectively articulated a narrative of 20th-century Yugoslav art. Within the context of the museum’s first permanent exhibition, Srbinović’s painting – rooted in “formal premises of classical understandings of total image unity”²⁵ – was not presented as a chronological marker but rather as a conceptual anchor. His work served as a key point of orientation for understanding the early stages of the fragmentation of the real, a process that would, in the evolution of Yugoslav art, lead to a transposition of the real toward associative and abstract visual expression.²⁶

24 Miodrag B. Protić, “Muzej savremene umetnosti – razlozi i ciljevi” (“Museum of Contemporary Art – Reasons and Goals”), in: *Muzej savremene umetnosti*, Belgrade, 1965.

25 Ibid., 44.

26 In the Museum’s first permanent display in 1965, Mladen Srbinović was represented with the following works: *Macedonian Sofa II* (1961), *Unexpected Moment* (1961/63), and *Earth and Metal* (1962). See: *Katalog izloženih dela* (Exhibition Catalogue), Museum of Contemporary Art, Belgrade, 1965.

Са отварањем Музеја савремене уметности (МСУ), дотадашњи Салон Модерне галерије постаје Салон МСУ-а, који задржава концепцију дефинисану још 1961. године – да буде једина градска галерија са јасном оријентацијом на представљање и праћење дела савремених уметника. Та улога сада бива оснажена новим институционалним могућностима, те Салон постаје прецизније профилисан у правцу не само валоризовања рецентних појава већ и проширивања и актуализовања програмске делатности која се одвијала у оквиру Музеја савремене уметности. Србиновић је у Салону Музеја још 1961, у првој години рада Салона, приредио самосталну изложбу која је тада представљала „веома промишљен избор, јер се тиме потврђивао истакнути статус целе Децембарске групе, која је непосредно пре тога (1960) окончала заједничку делатност”.²⁷

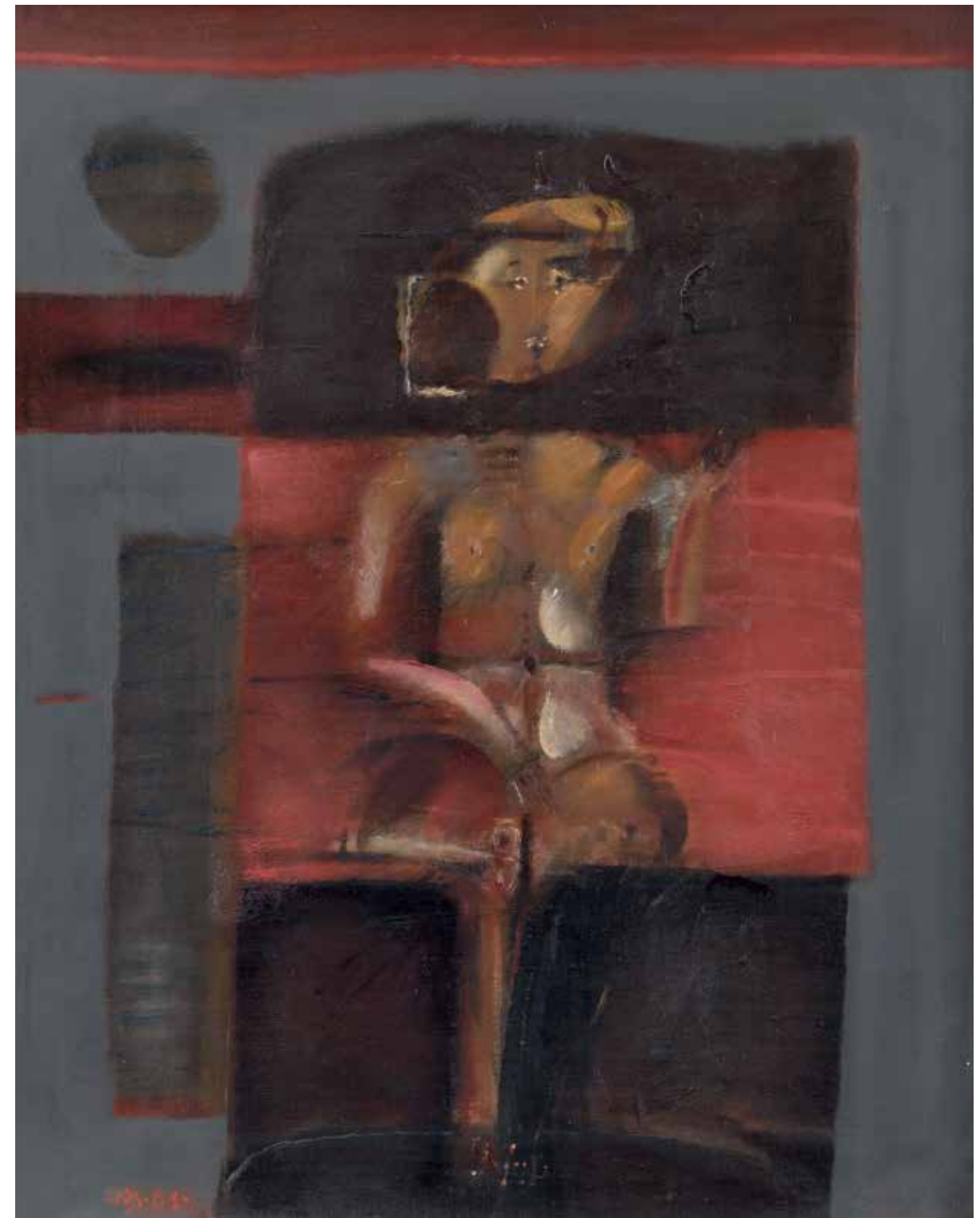
Србиновић наставља да излаже у Салону Музеја савремене уметности 1968. године, а изложбу је пратио новоустановљен тип каталога, који је означавао да се ради о уметнику који је већ једном излагао у Салону. Тиме је Салон истакао своју улогу установе која континуирано прати рецентне појаве на домаћој сцени, али и развојне токове модернизма у ширем смислу.²⁸ За разлику од претходне изложбе из 1961. године, на којој је уметник сажето представио своја дотадашња искуства, на овој изложби, где су приказана дела настала између 1965. и 1968. године, могу се запазити одређене морфолошке промене на слици. Статичност композиција замењена је динамичном површином, док су дотад непомичне форме постале волуминозније, покренуте и усковитлане у простору који је и даље недефинисан и атемпоралан. Светлост, која је у претходном периоду исијавала из сваке форме понаособ, сада је у функцији

With the opening of the Museum of Contemporary Art, the former Salon of the Modern Gallery was refined as the Salon of the Museum of Contemporary Art (MOCA Salon), retaining the concept originally established in 1961 – to serve as the city's only gallery with a clear focus on presenting and monitoring the work of contemporary artists. Now strengthened by the institutional capacities of the newly established museum, the Salon assumed a more defined role – not only in evaluating recent developments, but also in expanding and updating the museum's overall program. Srbinović had already held a solo exhibition at the Salon in 1961, its inaugural year, in what was considered a “highly considered selection, confirming the prominent status of the entire *December Group*, which had only recently concluded its collective activities (in 1960).”²⁷

Srbinović returned to exhibit at the Museum's Salon in 1968. This exhibition was accompanied by a newly introduced catalogue format, denoting that the artist had previously shown work at the venue. Through such gestures, the Salon affirmed its role as an institution committed not only to tracking current developments on the domestic scene, but also to observing broader trajectories of artistic modernism.²⁸ Unlike the 1961 exhibition, which provided a concise overview of the artist's prior work, the 1968 exhibition – featuring works created between 1965 and 1968 – revealed a distinct shift in visual language. Static compositions gave way to dynamic surfaces, while previously immobile forms became more voluminous, animated, and agitated within a still undefined, atemporal space. The light, once radiating from individual forms, now became a force that animated the material world itself. The artist's thematic repertoire also expanded to include subjects of greater psychological and symbolic

27 Irina Subotić, “Salon Muzeja savremene umetnosti: prve decenije” (“The Salon of the Museum of Contemporary Art: The First Decades”), in: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (Contributions to the History of the Museum of Contemporary Art), Belgrade, 2016, 179.

28 Ibid., 183.



Сенке / Shadows, 1961
Колекција Конен / Konen Collection

27 Irina Subotić, „Salon Muzeja savremene umetnosti: prve decenije”, у: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Beograd, 2016, 179.

28 Исто, 183.





Сузана Охридска / *Susanna of Ohrid*, 1968
Ана Србиновић / Ana Srbinović

покретљивости материје. Такође, тематски репертоар се шири и уводи нове, по значењу вишеслојне и психолошки комплексније теме. И даље доминантна фигура жене доживљава озбиљну трансформацију: од фантазмагоричне силуете постаје типизирана физиономија, на појединим примерима готово портретно препознатљива (*Анина сенка*, 1967) или чулно узнемирана (*Сузана Охридска*, 1968). На појединим делима, као што су *Сликач, модел и плодови* (1967) или *Повратак у родни крај* (1967), метафизички садржај смештен је у нов просторни оквир у којем су фрагменти конкретног заробљени у деформисаним, геометријски обликованим плановима, формирајући ирационални простор. За њега Л. Трифуновић констатује да није „ништа друго него симбол трансценденције, човековог ослобођења, његове моћи да сједини свест с несвесним садржајем духа и тиме оствари своју личност”.²⁹ Говорећи о феномену непролазности у човековој личности, дело из 1968. године *Отпор је човекова дефиниција* у ликовном смислу најдоследније спроводи ову тезу и на извешан начин антиципира развој уметника који ће уследити у наредним деценијама.

²⁹ Lazar Trifunović, „Između anime i logosa”, види у: *Mladen Srbinović*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, maj 1974.

complexity. The dominant figure of the woman underwent a significant transformation – from a phantasmagorical silhouette to a more typified physiognomy, at times bordering on portrait-like recognizability (*Anna's Shadow*, 1967) or rendered with intense sensual charge (*Susanna of Ohrid*, 1968). In certain works, such as *Painter, Model, and Fruit* (1967) or *Return to the Homeland* (1967), metaphysical content is staged within a new spatial framework in which fragments of the real are trapped within distorted, geometrically defined planes – creating irrational spaces. As critic Lazar Trifunović observed, this space is “nothing other than a symbol of transcendence, of man’s liberation, of his ability to unite consciousness with the unconscious and thereby achieve the fullness of his being.”²⁹ Speaking of the idea of permanence within human identity, the 1968 painting *Resistance Is Man's Definition* most consistently articulates this thesis in visual form and, in many ways, anticipates crucial developments in Srbinović’s later work.

²⁹ Lazar Trifunović, “Između anime i logosa” (“Between Anima and Logos”), in: *Mladen Srbinović*, Galerija kulturnog centra, Belgrade, May 1974.



Повратак у завичај /
Return to the Homeland, 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Либерализација културне политике Југославије током шездесетих година омогућила је развој културне инфраструктуре, формирање институција и механизма који ће допринети развоју уметничког стваралаштва и обезбедити афирмацију и продор на домаћој, али и интернационалној уметничкој сцени ствараоцима међу којима је свакако и Младен Србиновић. У том смислу, по присутности на респектабилним ликовним смотрима, које су имале кључну улогу у процесу интернационализације и директног или индиректног укључивања у западне токове модерне и савремене уметности, Србиновић је репрезентативни уметник тог времена. Истовремено, његова афирмација суштински је одражавала сву сложеност и комплексност историјског тренутка у којем је стварао и у којем је деловала одређена културна политика. Оно што га је чинило привлачним у контексту обликовања актуелних уметничких атрибута нове културне политике јесте доследност у развоју фигуралног концепта, антропоцентрична природа његовог сликарства, инспирисаност митским и националним, као и наглашена хуманистичка нота. Лишено егзистенцијалне депресивности која је била присутна у делима појединих представника „тамног модернизма“, његово стваралаштво, чак и у тематски најсложенијим представама, заправо слави живот, што потврђује и сам уметник: „Ако у мојим сликама постоји порука, онда она говори да је живот овакав какав јесте занимљив и да га вреди потпуно проживети, и даље, када сликам смрт, желим да изазовем асоцијацију на живот.”

Истовремено, стваралаштво Младена Србиновића није лишено критичког промишљања тренутка у којем живи. Већина симбола које уметник користи, било да су преузети из антике, средњовековне уметности, националног фолклора или се ради о иконицима знацима интегрисаним у симболичку

The liberalization of Yugoslavia's cultural policy during the 1960s enabled the development of cultural infrastructure and the establishment of institutions and mechanisms that significantly contributed to the advancement of artistic production. These changes created new opportunities for artists to gain visibility and recognition, both within the country and internationally – opportunities that notably shaped the career of Mladen Srbinović. In this context, his consistent presence at prominent art exhibitions – events that played a pivotal role in the processes of internationalization and in facilitating both direct and indirect inclusion into Western currents of modern and contemporary art – positioned Srbinović as a representative figure of the period. At the same time, his recognition and institutional support reflected the historical complexity and the multilayered nature of the cultural policy of the time. What made Srbinović particularly compelling within the framework of evolving artistic paradigms of the new cultural policy was his unwavering commitment to a figurative concept, the anthropocentric focus of his painting, his engagement with myth and national themes, and an underlying humanist tone. Free from the existential pessimism often present in the work of artists associated with the so-called “dark modernism”, his oeuvre – even in its most thematically complex moments – ultimately celebrates life. This outlook is best articulated in the artist's own words: “If there is a message in my paintings, it is that life, just as it is, is interesting and worth living fully; and even when I paint death, I wish to evoke an association with life.”

At the same time, Srbinović's work is not without a critical awareness of the moment in which it was created. The symbols he employed – whether drawn from antiquity, medieval art, national folklore, or iconic forms recontextualized into symbolic compositions – are expressions of a deeply personal, subjective inner



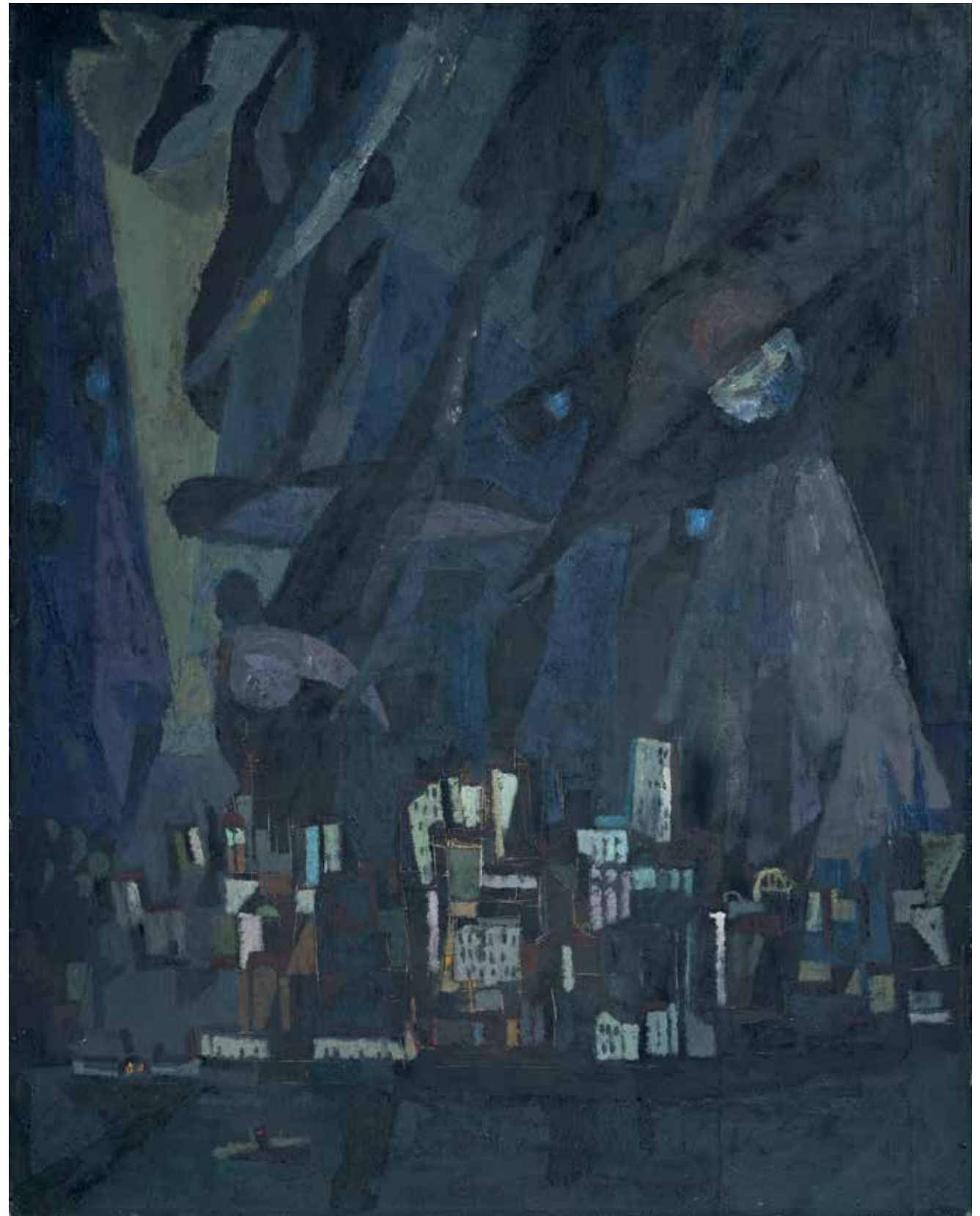
Младен Србиновић у атељеу, крај шездесетих година /
Mladen Srbinović in studio, late 1960s

представу, израз су субјективног, крајње личног проживљавања унутрашњег стања аутора. Употребом елемената зачетих у другим уметничким стиловима, уметник процесом синтезе отвара питање присутности историјског у савременом. Мада садржај његових интересовања није у директној вези са структуром и појавама у друштву као историјским категоријама, кроз трансформацију конкретних знакова у митски знак успоставља се нова релација између ствараоца (субјекта) и времена, чиме настаје универзална прича о егзистенцији света. Подизањем тачке посматрања на општи ниво егзистенције, уметник избегава говор који садржи провокацију или субверзију, односно конкретну критику друштвених односа, и тиме остаје изван домаћаја политичке контроле, задржавајући улогу активног чиниоца у моделовању уметничког дискурса свога времена.

experience. By incorporating elements rooted in other artistic traditions and synthesizing them into his own visual language, the artist opened a dialogue on the continued presence of history in the contemporary. Although the content of his work does not directly engage with social structures or historical phenomena in a documentary or political sense, his transformation of concrete signs into mythical symbols establishes a new relationship between artist (subject) and historical moment – one that gives rise to a universal reflection on existence. By elevating his perspective to a general, existential level, Srbinović deliberately avoided visual language that might provoke or subvert, or that might offer over social critique. In doing so, he remained outside the reach of political censorship, while still maintaining an active and influential role in shaping the artistic discourse of his time.



Београд / *Belgrade*, 1955
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade





Историја Београда / History of Belgrade
 крај педесетих / late 1950s
 Музеј савремене уметности, Београд /
 Museum of Contemporary Art, Belgrade

Шартр / Chartres, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović





Трећа варијанта / Third Version, 1955-56
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Мртва природа / Still Life, 1956
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić



Под водом / Underwater, 1958
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić



Жена са дигнутом руком / Woman with Raised Hand, 1959
Приватно власништво / Private collection



Обале Бегеја / The Banks of the Begej, 1959
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić



Мртва природа класична / Classical Still Life, 1960
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Јутро на реци / *Morning on the River*, 1960
Ана Србиновић / Ana Srbinović





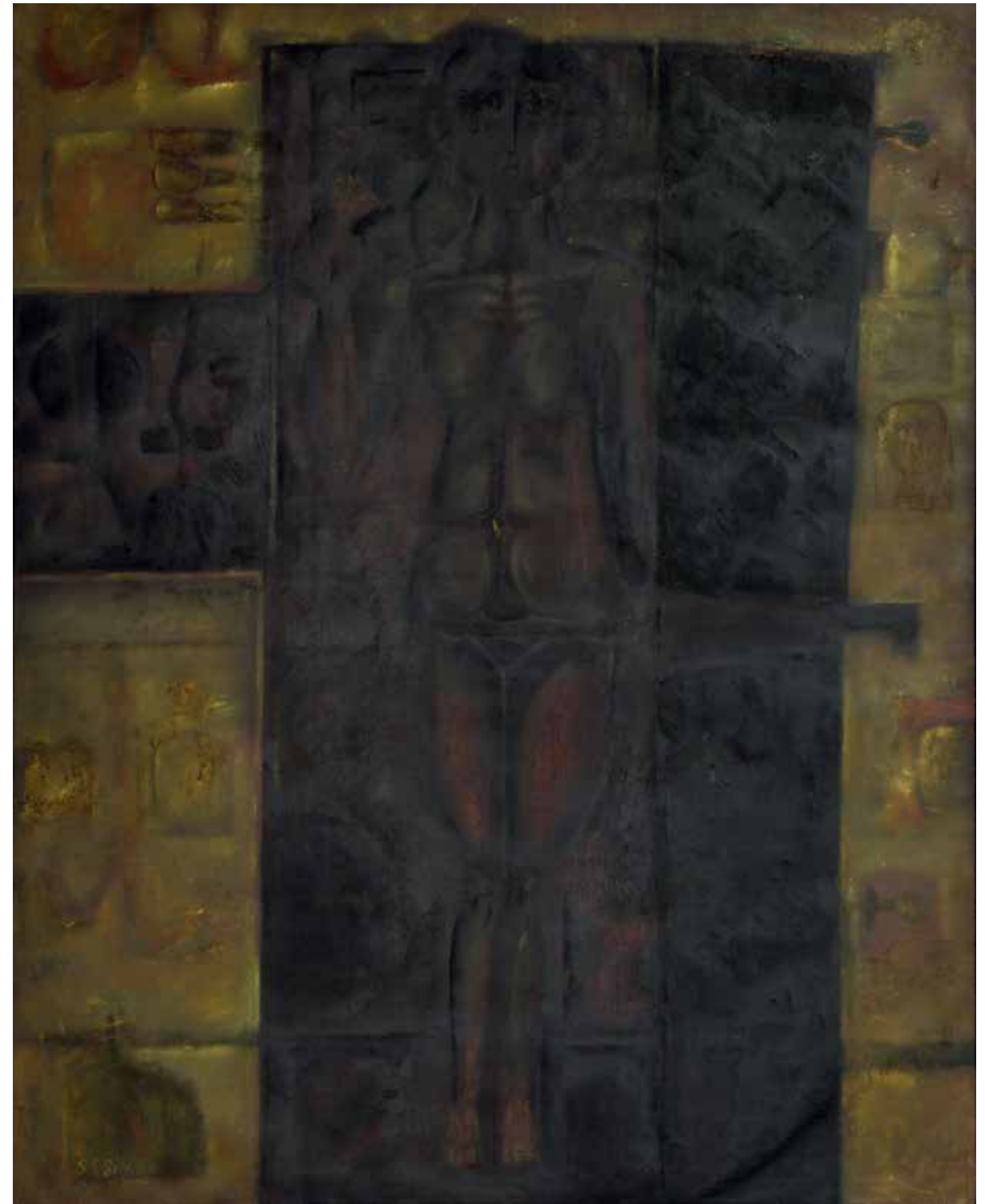
Неочекивани тренутак / *Unexpected Moment*, 1961-63.
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Бела и жута светла / *White and Yellow Lights*, 1960
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Бегејска Венера / Venus of Begej, 1959
Збирка Салона Ото Бихалји-Мерин (Музеј наивне и маргиналне уметности, Београд) /
Collection of the Salon Oto Bihalji-Merin (Museum of Naïve and Marginal Art, Belgrade)



У вратима / In the Doorway, 1960
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



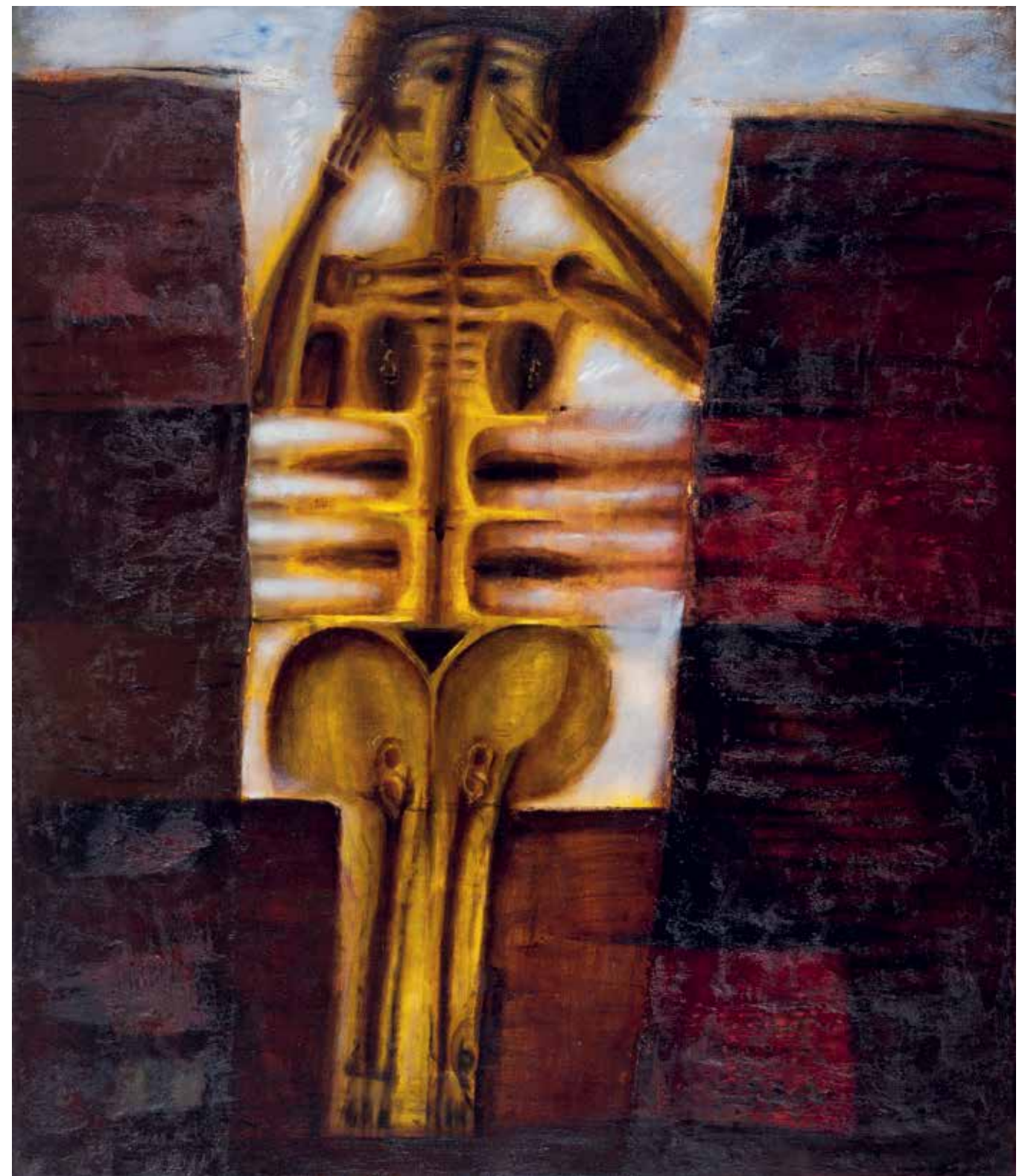
Цвете и скулптура / Flowers and Sculpture, 1958-60
Уметничка збирка САНУ / SASA Art Collection

*Македонска софра IV (Црвена софра) /
Macedonian Sofra IV (Red Sofra), 1961*
Приватно власништво / Private collection





Уплашена / Frightened, 1962
ARTE колекција / ARTE Collection



Црно-бело-црвено (Дупла композиција) /
Black-White-Red (Double Composition), 1962
Колекција Конен / Konen Collection

Тајна црвеног / *Secret of Red*, 1962
Приватно власништво / Private collection

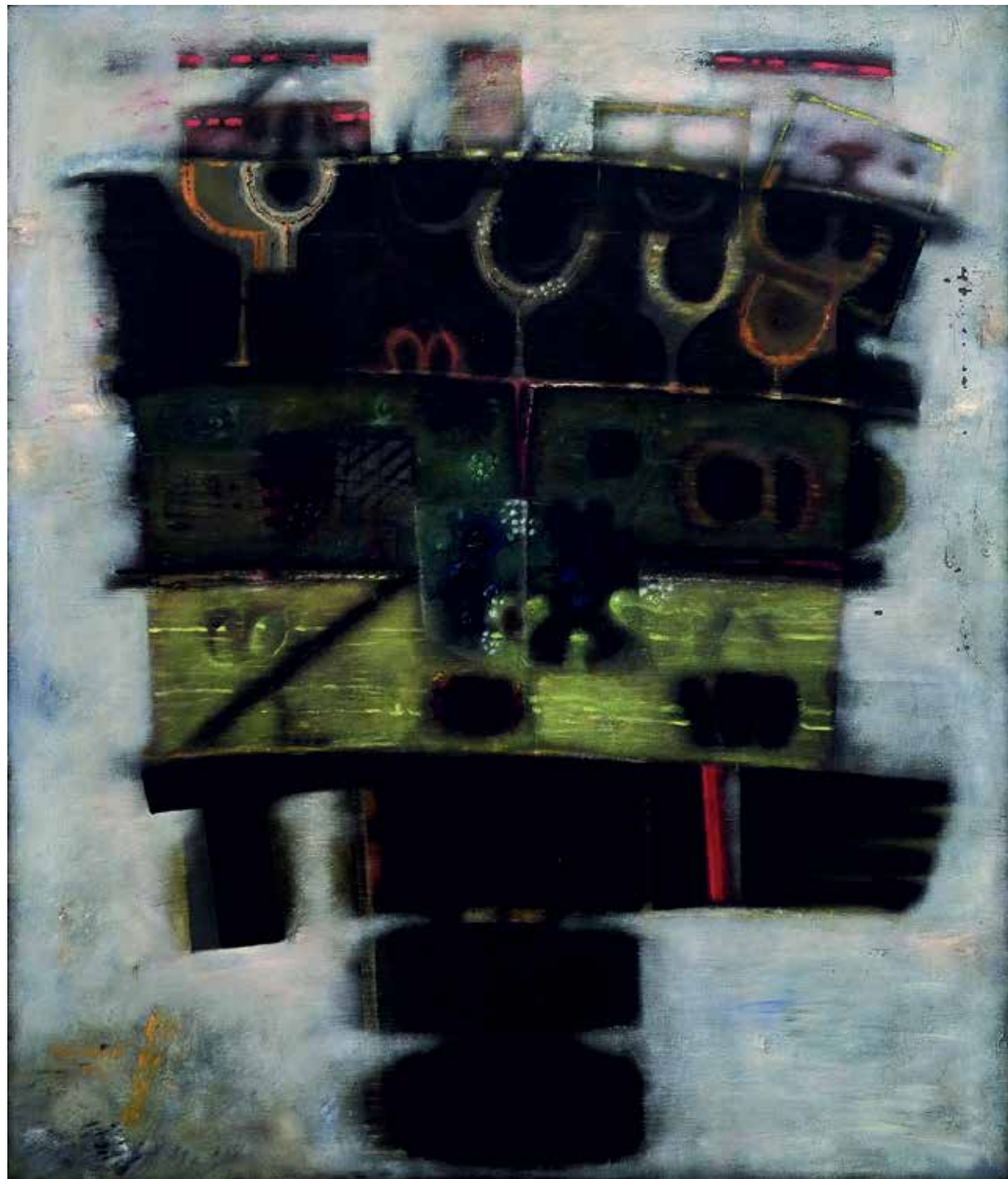




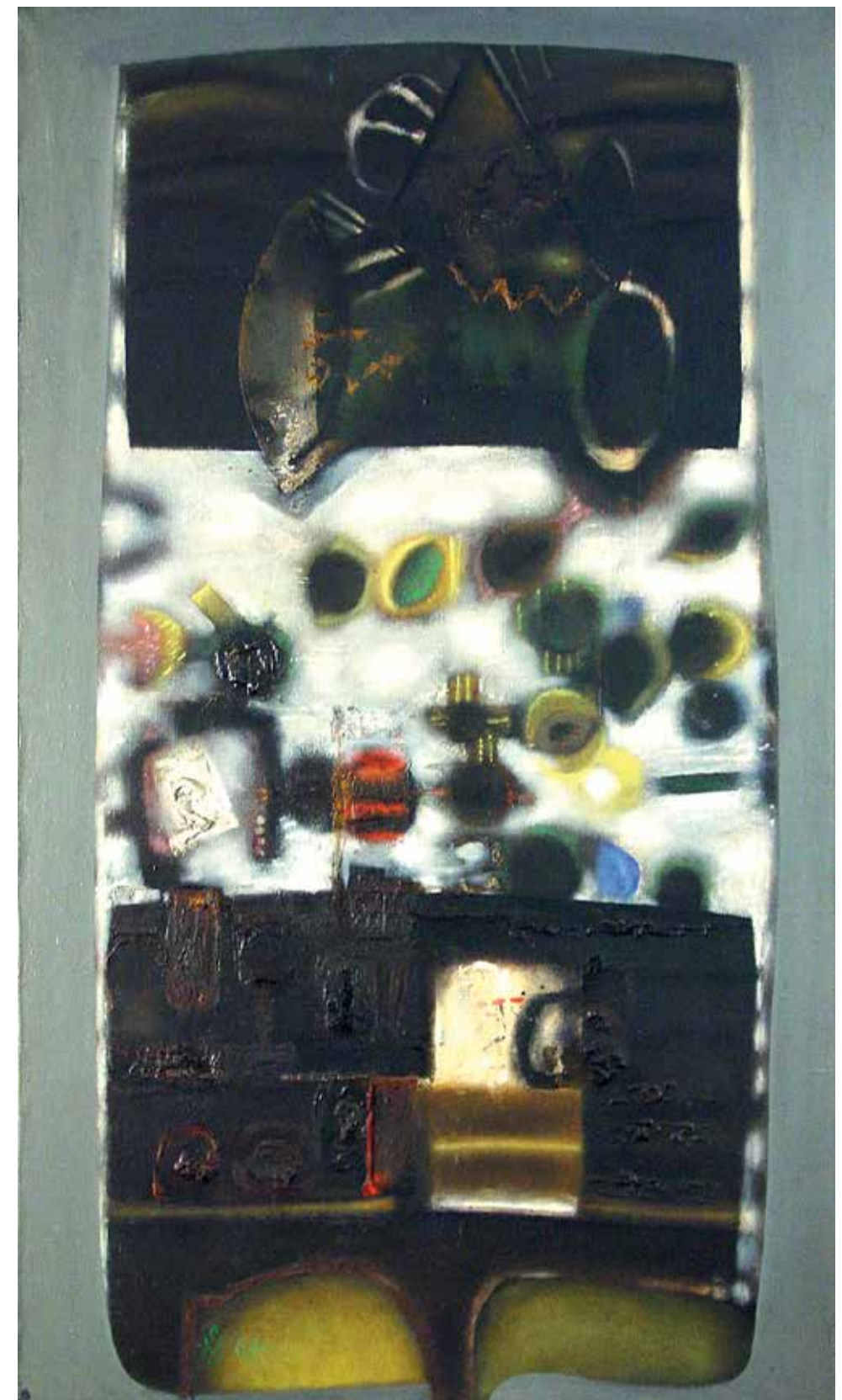
Слика са записима / Painting with Inscriptions, 1961-63
 Приватно власништво / Private collection

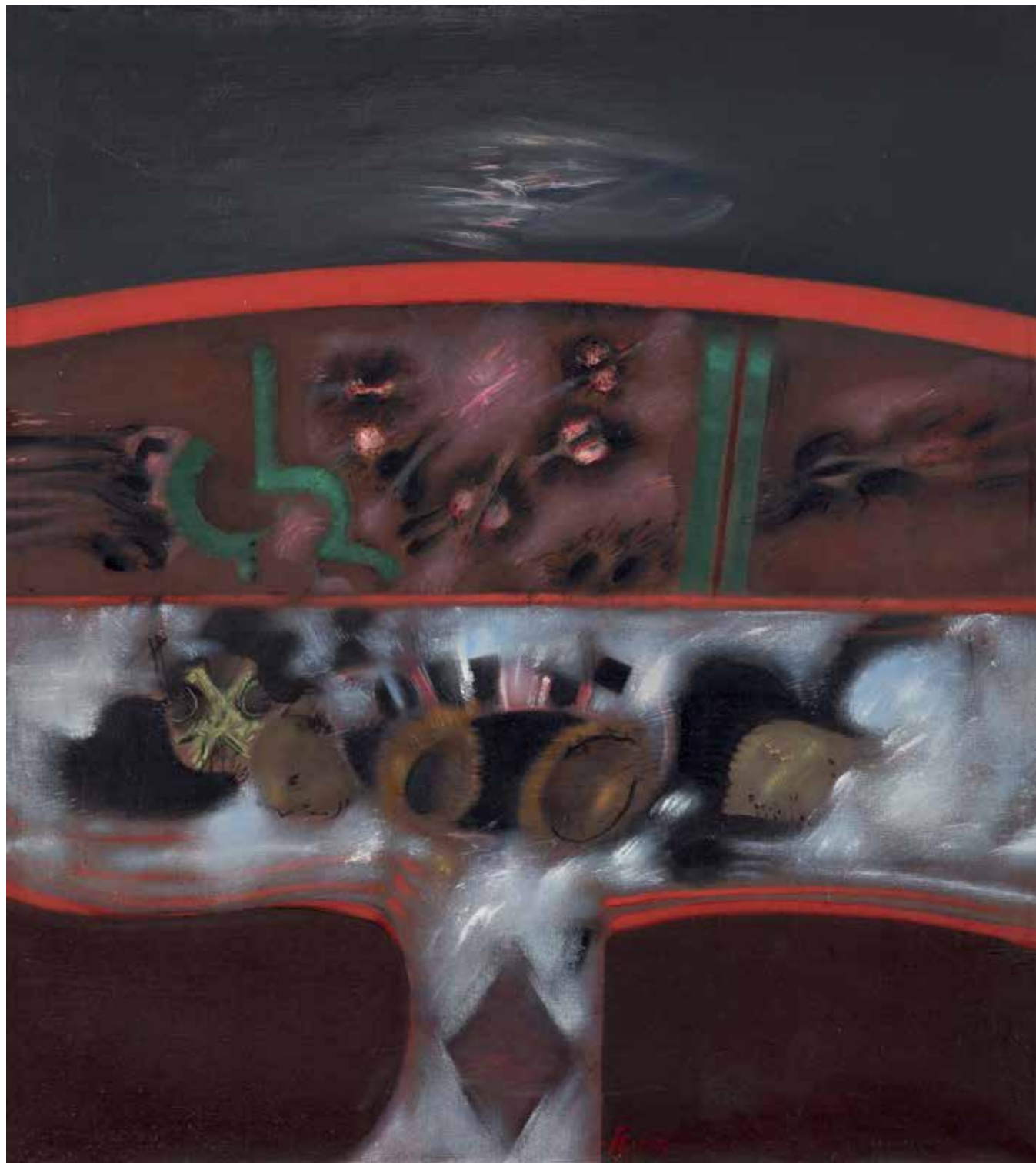


Ратник на коњу и жена / Warrior on Horseback and Woman, 1961
 Приватно власништво / Private collection



Рустична / Rustic Painting, 1962
Музеј Зеpter / Zepter Museum





Узнемирени плодови / Disturbed Fruits, 1964
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Плодови и лубања / Fruits and a Skull, 1964
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Одлазак / Departure, 1965
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Пад песника / A Poet's Fall, 1965
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Уметник и јаје / *Artist and Egg*, 1966
Ана Србиновић / Ana Srbinović





Пад / Fall, 1964-65
Ана Србиновић / Ana Srbinović



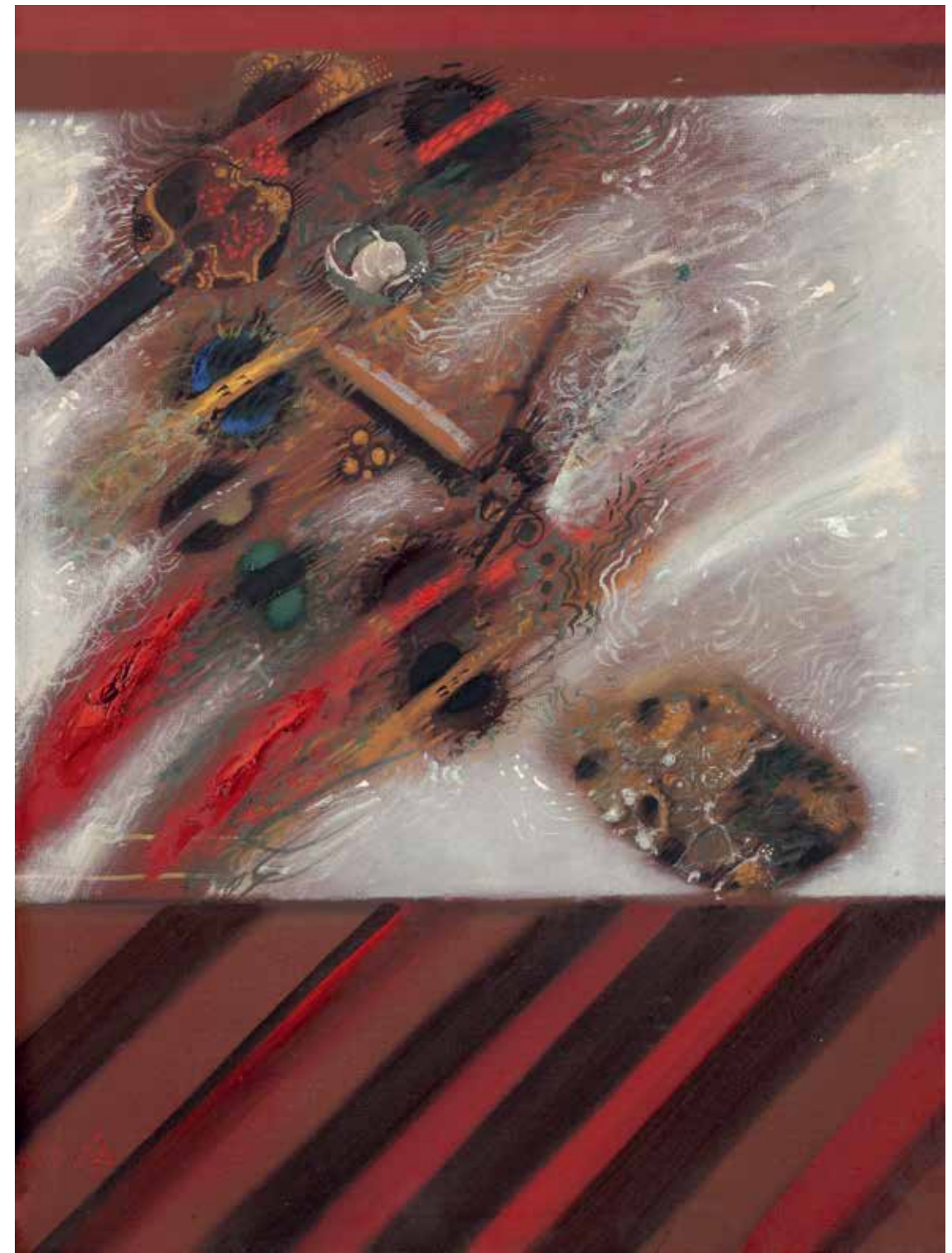
Плаво огледало / Blue Mirror, 1965
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Између сила / Between the Forces, 1964-65
Приватно власништво / Private collection





Мутно огледало / Cloudy Mirror, 1965
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Летећи плодови / Flying Fruits, 1965
Ана Србиновић / Ana Srbinović

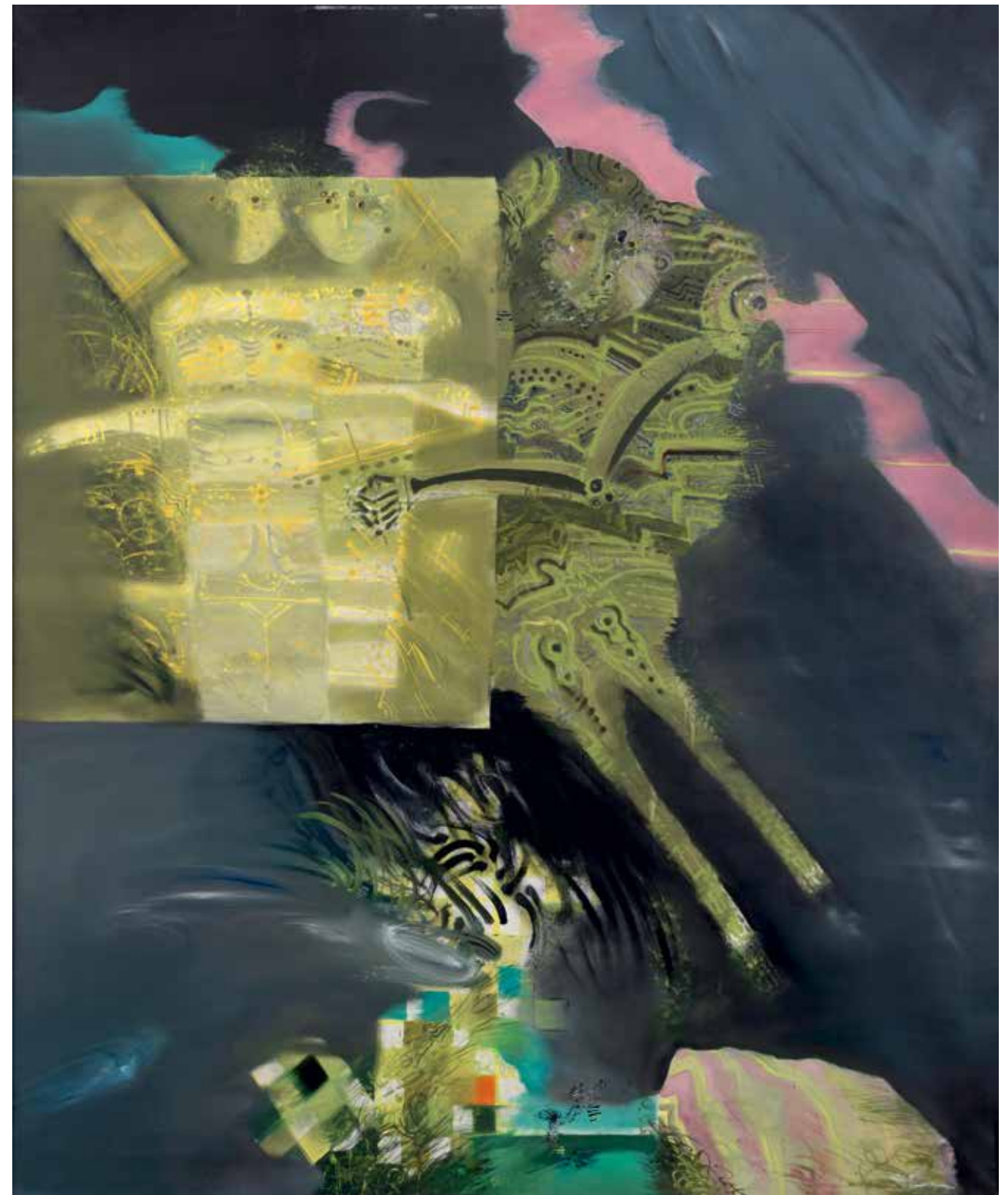


Жути крст / *Yellow Cross*, 1966
Ана Србиновић / Ana Srbinović





Пренос традиције / Transmission of Tradition, 1966
 Приватно власништво / Private collection



Велики конструктор / Great Constructor, 1966
 Приватно власништво / Private collection



Неспоразуми / Misunderstandings, 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Сликар, модел и коњаник / Painter, Model, and Horseman, 1968
Колекција Конен / Konen Collection

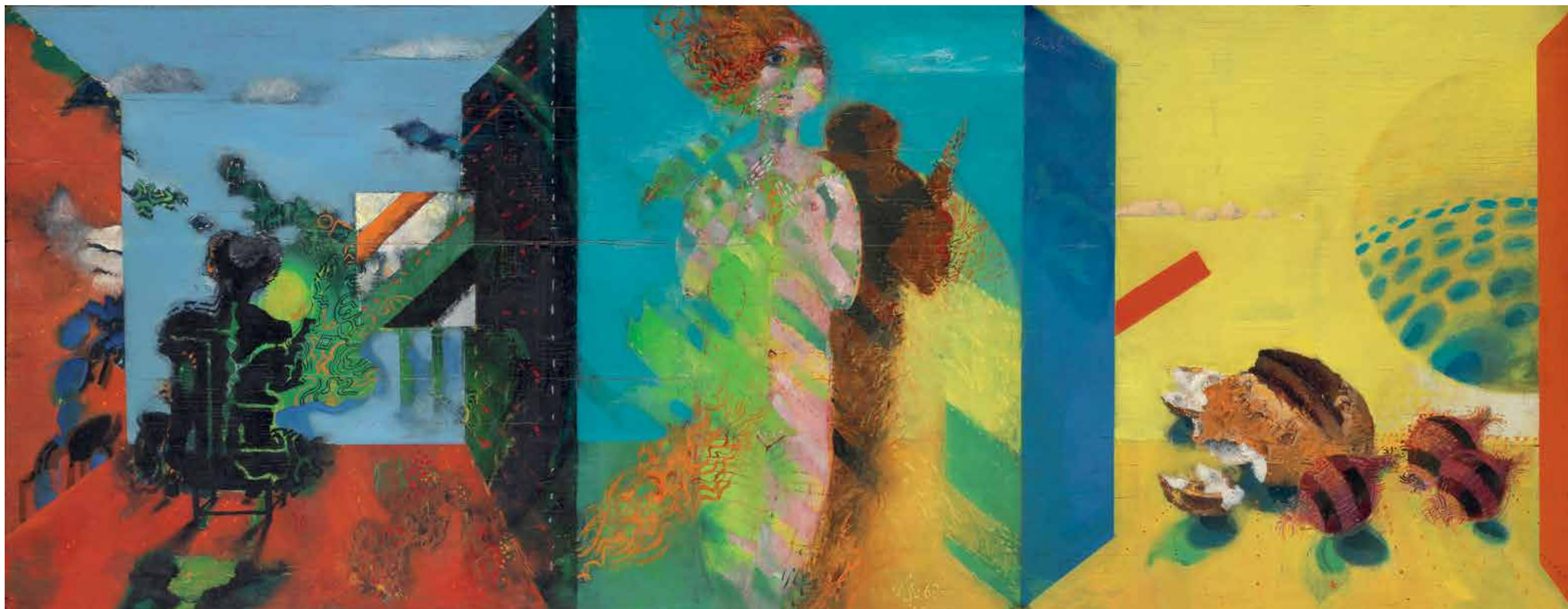


Догођај на Дунаву / Occurrence on the Danube, 1969-71
 Ана Србиновић / Ana Srbinović

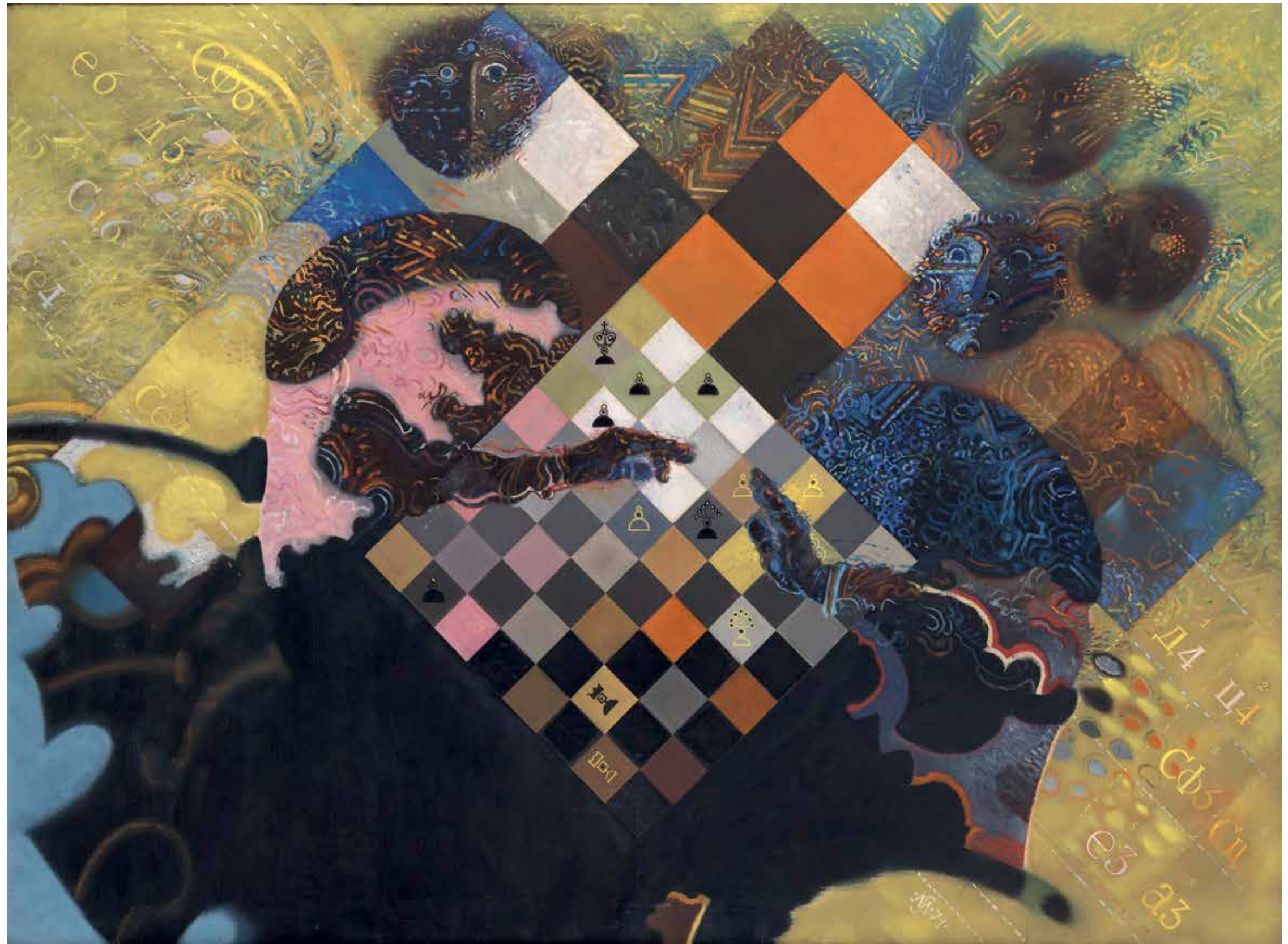
Повратак у моју отаџбину (у шарени крај) /
Return to My Fatherland (to the Colorful Region), 1970
Приватно власништво / Private collection

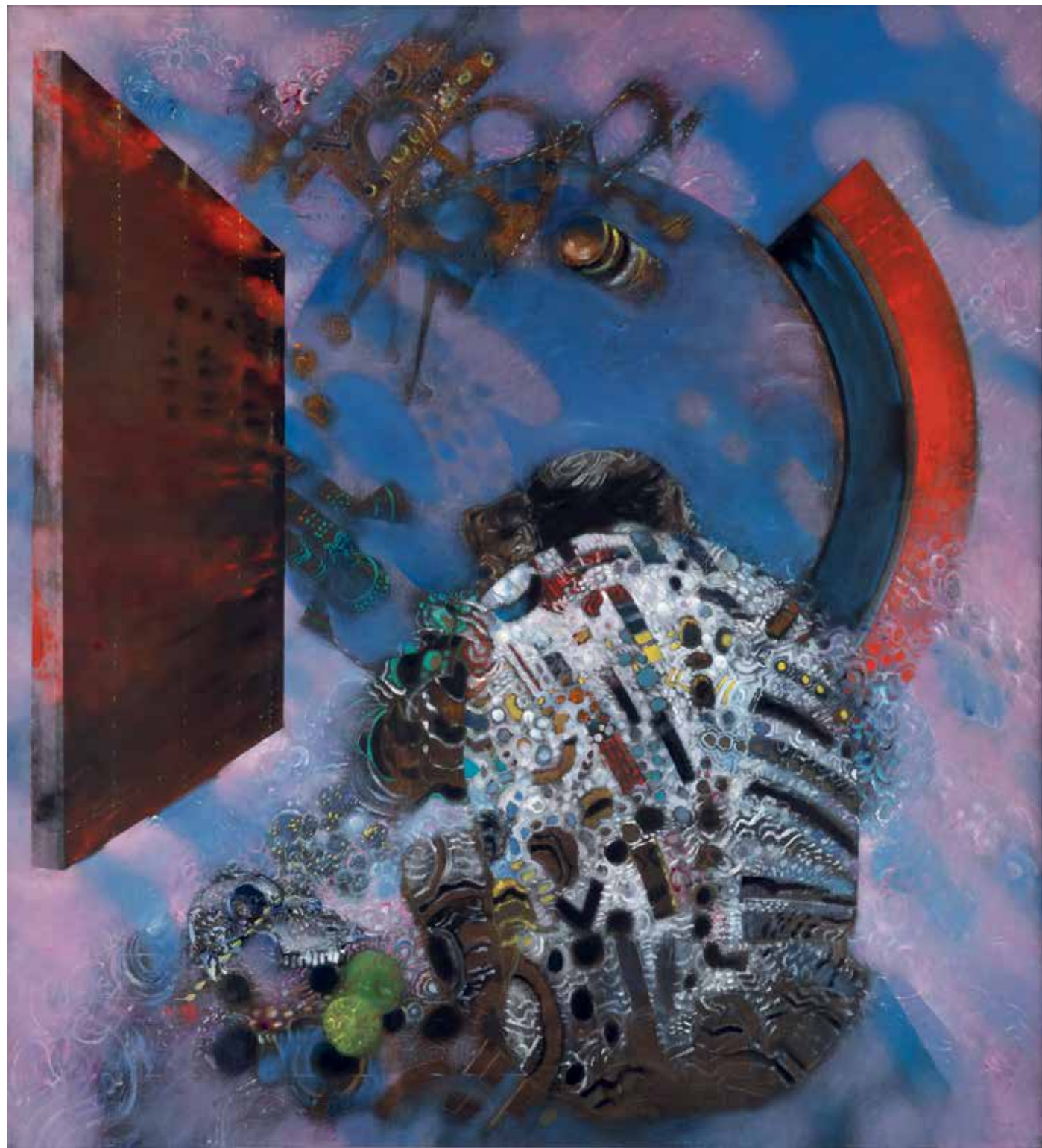


Амајлије уметника / Artist's Amulets, 1968
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Фишер – Петросян /
Fisher – Petrosian, 1971
Шаховски савез Београда /
The Belgrade Chess Federation





Философ / *Philosopher*, 1971
Јелена Дракулић / Jelena Drakulić



Разговори
са уметником

Conversations
with the Artist

„Човек је за мене још увек кичма свег живог и мртвог постојања“¹

Илић:

Кад је већ реч о вашем сликарству, интересно је то да сте ви и даље остали доследан фигуративац, данас, када се апстракција, то јест нефигуративност, сматра изразом времена.

Србиновић:

Ја лично нисам још иживео свој однос са предметом и верујем да се то неће десити у скорој будућности. Сада, када ми постављате ово питање, тренутно претпостављам ту евентуалну могућност да на својим будућим платнима не видим више оно што зовемо очима, очима које гледају, рукама које мирују или чине дискретне гестове, те тајанствене и неразумљиве релације између човека и мртвих и, у исто време, живих ствари, на које наилазимо и са којима смо сваког часа у судару.

Та, како рекох, евентуална могућност да тога више не буде, ево, већ ме у овом часу чини несрећним!

Ђорђевић:

Ваше слике су готово без изузетка посвећене проблему људске фигуре и предметима који је окружују, живе са њом...

Србиновић:

Човек је за мене још увек кичма свег живог и мртвог постојања. Та његова еманиција је за мене једина стварност. Мада стварношћу можемо назвати све противуречности чији су полови данас удаљени више но икада раније, ја сам заиста збуњен и у томе се не сналазим. Да бих се за нешто ухватио од тога свега, ја се препуштам својим чулима да она прокрче пут кроз овај жи-

“For me, man remains the backbone of all living and dead existence.”

Илић:

Regarding your painting practice, it is interesting that you have consistently remained a figurative artist, even today, when abstraction, or non-figurative-ness, is often considered the defining expression of our time.

Srbinović:

Personally, I have not yet exhausted my engagement with the object, nor do I believe this will happen in the near future. Now, in response to your question, I can envision a possible future moment when I might cease to discern on my canvases what we call eyes, eyes that watch, hands that remain still or make subtle gestures, and other such mysterious and enigmatic relationships between man and dead yet somehow living entities we encounter and confront every hour.

That very prospect, as I said, the possibility that this might no longer happen – already makes me unhappy at this moment.

Đorđević:

Almost without exception, your paintings are devoted to the problem of the human figure and the objects that surround it, that live with it...

Srbinović:

For me, man remains the backbone of all living and dead existence. His emanation is, for me, the only reality. Although we might call reality all contradictions whose poles are today further apart than ever before, I am truly confused and cannot find my way through it. To hold on to something amidst it all, I surrender to my senses, letting them clear a path through this life, which is blurred, among other

вот, који је замагљен, између осталог, и нашим различитим категоријама истине и лепоте. Овај емоционални импулс није још довољан и ја га поткрепљујем свешћу да бих створио у извесном сугласју такозвани организовани осећај.

Ђорђевић:

Судећи по вашим сликама, изгледа да сте једну од категорија истине и лепоте открили баш у фигури жене, јер се она јавља као најчешћи мотив, како у вашем сликарству, тако исто у графичи?

Србиновић:

Жену сматрам за једну од две доминанте овог битисања, па будући да сам под притиском не само њене биолошке, већ и психолошке моћи, ја се вртим по тој магнетно-магичној линији супротности. И ја је, неоспорно, посматрам и са тачке феномена еротског, а то стога јер сам њен супротни пол. И када све ове елементе саберем, закључим да је ова моја опседнутост оправдана унутрашњим разлозима који су постојали и код човека из преисторије, и оног из средњег века, па према томе данас и сутра ће тај проблем остати потпуно елементаран, јер се тај однос не да изменити у својој суштини.

Илић:

А у каквом односу стоје мртве природе, иначе исто тако чест мотив вашег сликарства, према људској фигури? Можда оне, судећи по њиховој разноврсности, имају неку предност?

Србиновић:

Једна мала супериорност, која је вероватно привидна, чини да почињем своје захвате са мртвим природама, док ми људска фигура за сада не дозвољава још ту предност. Вероватно је да се овде ради о некој мојој предрасуди.

Ђорђевић:

На вашој изложби могле су се запазити извесне специфичности. Скоро се стицао утисак да су ваше слике подвргнуте дејству неке „рендген-

things, by our differing categories of truth and beauty. This emotional impulse alone is not yet sufficient, so I support it with consciousness in order to create, in a certain harmony, what we call an organized feeling.

Đorđević:

Judging by your paintings, it seems that you have discovered one of the categories of truth and beauty precisely in the figure of a woman, as she appears as the most frequent motif in your painting and in your graphic works?

Srbinović:

I consider woman to be one of the two dominants of existence. Since I am influenced not only by her biological but also by her psychological power, I revolve along the magnetic-magical line of opposites. Undeniably, I also view her through the lens of the erotic – this is because I am her opposite pole. When I bring all these elements together, I conclude that my obsession is justified by internal reasons that existed both in prehistoric and medieval man. Accordingly, today and tomorrow this problem will remain fundamentally unchanged, as this relationship, in its essence, cannot be altered.

Илић:

And what is the relationship of you still lifes – otherwise an equally frequent motif in your painting – to the human figure? Perhaps, judging by their diversity, they hold a certain advantage?

Srbinović:

A certain preference – perhaps only imagined – leads me to begin my work with still lifes, while the human figure does not yet grant me that advantage. It is likely that this is a prejudice of mine.

Đorđević:

Certain specificities could be observed at your exhibition. One almost got the impression that your paintings had been subjected to some kind of “X-ray” anatomical and spectral analysis that divided

¹ Из разговора Младена Србиновића, Драгослава Ђорђевића и Душана Илића емитованог преко Радио Београда 1961. године: у *Srbinović, Galerija Kulturnog centra Beograda, мај 1974*, 3–5.

¹ From a Conversation between Mladen Srbinović, Dragoslav Đorđević and Dušan Ilić, Broadcast by Radio Belgrade in 1961: *Srbinović, Gallery of the Cultural Center of Belgrade, May 1974*, pp. 3–5.

ске“ анатомске и спектралне анализе која их је делила на посебне бојене центре, на неку врсту жаришта која тињају неким посебним унутарњим светлима, и то, рекло би се, по принципу неког контрасфумата?

Србиновић:

У мојим последњим сликама заиста постоји нешто што можемо назвати нејасним обрисима или меканим губљењима цртежа физичке форме, или – како је то већ уобичајено да се каже – сфумато. Међутим, мој сфумато се разликује од класичног сфумата по томе што је центар једног мог предмета најсветлија тачка. Онда то жариште доводим до највећег интензитета, од кога се профили почињу нејасно да замагљују, да би најзад из те магле или уронили у дубоку таму, па фосфоресцирали из тог мрака, или после тог сфумираног пасажа, прелазили у светло поље. Код класичног сфумата постоји спољно, било природно било вештачко осветљење, које пада на предмет с једне стране, док се други крај тог предмета губи и утапа у позадину. Ја пак покушавам да предмет поседује своју сопствену светлост која наглашава жариште и епицентар енергије и тиме желим да обезбедим предмету властиту виталност, а тај сфумато који га читавог окружава служи ми као средство у прилог тој виталности, а против описивања предмета. Јер, описивање би овде било ствар објективистичких мерила, а то није мој проблем. Ја бих желео да мој проблем буде на супротној страни, а то је да се покрене стање духа.

Ђорђевић:

Приметио бих да се приликом тих тражења служите класичним сликарским методама и средствима, насупрот некимa који се при сликању служе и новим савременим методима, употребљавајући разне несликарске материјале, као што су асфалт, крпе и слично.

Србиновић:

То је тачно. Објаснићу вам због чега. Прво, зато

them into distinct color centers – some kind of foci that smolder with a special inner light, seemingly according to a principle of *contrasfumato*?

Србиновић:

In my recent paintings, there is indeed something that could be called vague outlines or soft dissolutions of the drawing of physical form – or, as it is commonly said, sfumato. However, my sfumato differs from classical sfumato in that the center of one of my objects is its brightest point. I then bring this focal point to the highest intensity, from which the profiles begin to blur indistinctly, so that finally they either plunge from that haze into deep darkness, then phosphoresce from that darkness, or after this sfumato passage, transition into a bright field. In classical sfumato, there is external lighting – either natural or artificial – that falls on the object from one side, while the other end of the object fades and merges into the background. I, on the other hand, attempt to give the object its own light that emphasizes the focal point and epicenter of energy. With this, I aim to provide the object its own vitality, and the sfumato that surrounds it entirely serves as a means to support that vitality, rather than to describe the object. Because here, description would imply objective criteria – and that is not my concern. Rather, my concern lies on the opposite side: to evoke a state of mind.

Ђорђевић:

I may observe that in these endeavors you rely on classical painting methods and tools, unlike some artists who use new contemporary techniques, employing various non-traditional materials such as asphalt, rags, and the like.

Србиновић:

That is true. Let me explain why. First, because I believe that anything one wishes to achieve can be done with classical methods and materials. Second, because this approach provides, to some extent, durability. It is a matter of the material's longevity, which already has a substantial history behind it. Of

што сам мишљења да се класичним методима и средствима може све учинити што се хоће. Друго, што тај метод обезбеђује, донекле, трајност. То је питање егзистенције материјала који иза себе има већ довољно искуства. Наравно, употребити још и она средства у која имам поверења да ме неће изневерити у материјалној градњи слике, поготову ако ми послуже да своју мисао још прецизније изразим.

Ђорђевић:

Када сматрате да сте своју мисао у потпуности изразили, или другим речима, кад је, по вашем мишљењу, слика потпуно довршена?

Србиновић:

То је за мене увек тешко ухватљив тренутак у времену. Наиме, платно сликам обично доста дуго, док ми се не учини да се у једном тренутку, кога често нисам ни свестан, на неки неодређен начин поклопила пројекција слике са пројекцијом онога што ме је покренуло да ту слику почнем. То је још компликованије него што и сам мислим. То је заиста чудан тренутак у коме се стичу и свест, и емоција, и жеља. Тог тренутка ми се учини да слика почиње да има свој властити крвоток и да јој више нисам потребан.

Тај крвоток, и тај њен живот ја зовем садржајем. Признајем да ми се више него често дешавало да дођем до тог тренутка, а да сам доцније констатовао да је био лажан – стога сам га и назвао неухватљивим.

course, I also use those materials in which I have confidence – materials that will not fail me in the physical construction of the painting – especially if they help me express my ideas more precisely.

Ђорђевић:

When do you feel that you have fully expressed your thought – or in other words, when, in your opinion, is a painting truly finished?

Србиновић:

For me, that is always an elusive moment in time. I usually work on a canvas for quite a long period, until it seems – at a moment I am often not even consciously aware of – that the projection of the image has, in some vague way, aligned with the projection of whatever initially moved me to begin the painting. It is even more complex than I myself can fully grasp. It is a truly strange moment in which consciousness, emotion, and desire come together. At that point, I feel as though the painting begins to develop a bloodstream of its own and no longer needs me.

I call this bloodstream – and the life it takes on – its content.

I admit that more often than not, I have reached that moment, only to realize that it was false. That is why I call it elusive.

Игра која води ка неслућеним висинама

ВРХУНСКА АВАНТУРА ДУШЕ И МАТЕРИЈЕ ²

Говори професор Младен Србиновић, академски сликар

Сваке треће године, из опуса Србиновићевих прекупација израсте понека слутња, дилема или порука преко шаховске имажинације. Историја сликарства не памти тако интензиван прогон шаховског надахнућа коме је Србиновић подложен још од самог почетка свог стваралаштва. Нека врста пластичног медијума који својеобразним стилом дешифрује многосложност светова и живљења шаховске игре. Ако се зна да је Србиновићево детињство протекло у фанатичној оданости црно-белим вертикалама, да је у преломном тренутку усредсређивања ка будућем нагон за сликањем надјачао, онда нагађања прекида проста максима да се прва љубав никад не заборавља.

Било је безболно...

Па како то ђутљива игра испреда живот преко најђутљивије уметности?

„Има неколико мотива који ме стално враћају шаху”, каже Србиновић.
„Још у раној младости осетио сам вишеслојност шаховске игре у емотивном и психолошком смислу. Шах је за мене постао више него игра, боље рећи, то је за мене било пребирање стаклених перли, или још прецизније: игра која ме водила ка таквим висинама са којих, схватио сам, нема

² Интервју је објављен 1977. године у специјалном додатку *Duga*, поводом меча за титулу првака света у шаху. Меч је одржан у Београду, од 1. новембра 1977. до 10. јануара 1978. године, у Дворани Дома синдиката, између Виктора Корчноја и Бориса Спаског и завршен је победом Виктора Корчноја. Интервју је водила Милунка Лазаревић, шаховски велемајстор и новинар.

A Game that Leads to Unimagined Heights

THE ULTIMATE ADVENTURE OF SOUL AND MATTER²

Interview with Mladen Srbinović, artist and professor

Every three years, from the body of Srbinović’s artistic preoccupations, a sense of premonition, a dilemma, or a message seems to emerge – channeled through the imagination of chess. The history of painting remembers no such intense and persistent pursuit of chess as a source of inspiration as that to which Srbinović has been subject since the very beginning of his artistic career. A kind of plastic medium, deciphering – through a highly individual style – the layered complexity of the worlds and modes of living within the game of chess. If we know that Srbinović’s childhood unfolded in fanatical devotion to black-and-white verticals, and that, at the critical turning point of focusing on the future, the urge to paint ultimately prevailed, then all speculation is silenced by the simple maxim: one never forgets one’s first love.

It was painless...

So that’s how this silent game spins a life – through the most silent of arts?

“There are certain motifs that keep drawing me back to chess,” says Srbinović.

“Even in my youth, I sensed the emotional and psychological depth of the game. For me, chess became more than a game – more like a sifting of glass beads, or, more precisely, a game that carried me to such heights from which, I realized, there was

² The interview was published in 1977 in a special supplement of *Duga* magazine, on the occasion of the World Chess Championship match. The match was held in Belgrade, from November 1, 1977, to January 10, 1978, at the Dom sindikata Hall, between Viktor Korchnoi and Boris Spassky, and ended in Viktor Korchnoi’s victory. The interview was conducted by Milunka Lazarević, chess grandmaster and journalist.

повратка – мени. Сваки почетак партије доживљавао сам трауматично и са екстазом, а њен ток као емотивно сладострашће и живот најинтензивније вођен. Чекао сам погодан тренутак да га напустим и он је дошао. Ово је било безболно – што сам пред собом имао велико питање сликарства.”

„Слобода је категорија постојећа у нама и пре то што смо били способни да је уочимо и формулишемо. Сачињени смо тако да јој тежимо, да је освајамо, али и да додирнувши њено ватрено лице, у исти мах опаљени, бежимо од ње. Тако је могућно шаховском апстракцијом и њеним трајањем достићи односно додирнути слободу. То је један од разлога виталности шаховске игре.”

„У часу када смо уочили узбуркану законитост шаха и могућност доношења коментара за нове законитости, тог часа смо схватили да је могуће битисати нову реалност у коју смо заплвили, напуштајући ову нам познату. Тако смо учинили велику замену. Имагинарна реалност нам је често дража од стварне и отуда наше бекство и наше психичке вратоломије, наше клатарање по замамним угловима црно-белих поља и тајанственој недокучивости координата принципа.”

„Шах је, као и све уметности и игре, феномен идеалног говора и споразумевања, потпомогнут чврстим и свима познатим законима реда, понашања, дозвољеног, забрањеног. Ту изненађења нема и с те стране страхова не може бити. Институција шаха је најправнија држава човечанства. Као форма шах је мисона естетика, која из часа у час мења свој изглед и облик и у томе лежи њена највећа тајна и (можда) њена вечитост.”

„Лавиринт је симбол замршености, испреплетаности, изненађења и несигурности у исходиште, дакле симбол самог живота и усамљене смрти. Као што можемо лако и једноставно ући у лавиринт, тако просто и наоко наивно улазимо у шах-игру да бисмо се убрзо потом изненада нашли на стазама опасним и превртљивим. Ту настаје грозничава авантура с корацима непредвидљивим и често анаграмским. Приморани смо

no return – for me. I experienced the start of each game with both trauma and ecstasy, and its course as a kind of emotional rapture, a life most intensely lived. I waited for the right moment to leave it behind – and that moment came. It was painless – because before me stood the great question of painting.”
“Freedom is a category that exists within us even before we are capable of perceiving or articulating it. We are made in such a way that we strive for it, seek to conquer it – yet, when we touch its fiery face, we are scorched and instantly retreat. In this sense, it is possible, through the abstraction of chess and its duration, to reach or even touch this freedom. That is one of the sources of the game’s vitality.”

“The moment we noticed the *turbulent* logic of chess, and the possibility of proposing new principles, we realized that it was possible to inhabit a new reality – one into which we had set sail, leaving behind the familiar. In doing so, we enacted a great substitution. Imaginary reality often becomes more appealing than the real one, and so comes our escape, our mental acrobatics, our drifting through the seductive corners of black-and-white fields and the mysterious inscrutability of the coordinates of principle itself.”

“Chess, like all arts and games, is a phenomenon of ideal language and communication, upheld by solid and well-known laws of order, conduct, of what is permitted and what is forbidden. There are no surprises here – and thus, no fear. The institution of chess is the most lawful state of humanity. As a form, chess is a mental aesthetics, constantly changing its appearance and shape –and in that lies its greatest secret and (perhaps) its eternity.”

“The labyrinth is a symbol of complexity, entanglement, surprise, and uncertainty of outcome – thus, a symbol of life itself and of solitary death. Just as we enter a labyrinth easily and without much thought, so too do we step into a game of chess – simply, almost naively – only to suddenly find ourselves on dangerous and deceptive paths. What follows is a feverish adventure, with steps that are unpredictable and often anagrammatic. We are forced to sum-

да развијемо страшне енергије у циљу изласка, у циљу трајања, у циљу живота. Визуелно једноставно су постављена 64 поља у поређењу са лавирином. Изгледа припросто та шаховска табла! Растућа прогресија изненађења и рачвање могућности сензација доводи нас у магично стање шизофренија, у врхунску авантуру душе и материје, у ризик над животом.” Шах као стратегија, слава, смрт

„У оквиру шаховске дисциплине као нове реалности којом смо се одлепили од земље и винули у нова противречја, ми ипак водимо живот наше издашне судбине и овоземаљских страсти. Отелотворујући нове стратегије и тактике, нова планирања и системе, нове победе и поразе, нове славе и смрти.”

„У религијском смислу шаховска игра би могла водити ка спасењу, избављењу. Кроз етичко начело о дужности према себи и другима, кроз принцип реда и понашања, кроз свест о савести. У филозофском смислу шах би могао водити ка тражењу смисла и значења света. Поновном разумевању човекових особина, његових морања, заточених с једне стране конститутивним условима и елементима реалног, а с друге, страсном, већ утиснутом, надом у немогуће!”

„Тако се у њему поистовећењем са том заменим од народа, војника, краљева и војсковођа смењују Прометеј, Икар и Сизиф!”

М. Л.

mon tremendous energies – in order to find a way out, to endure, to survive. Visually, the 64 squares appear simple when compared to a labyrinth. The chessboard seems almost primitive! But the mounting progression of surprises and the branching of sensory possibilities lead us into a magical state of schizophrenia, the ultimate adventure of the soul and matter – a risk beyond life itself.”

Chess as Strategy, Glory, Death

“Within the discipline of chess – as a new reality through which we have detached ourselves from the earth and soared into fresh contradictions – we nonetheless continue to live out the path of our generous destiny and earthly passions. We embody new strategies and tactics, new plans and systems, new victories and defeats, new glories and deaths.”

“In a religious sense, the game of chess could lead to salvation, to deliverance. Through the ethical principle of duty – to oneself and to others; through the principle of order and conduct; through the awareness of conscience. In a philosophical sense, chess might guide us toward the search for meaning, the meaning of the world itself. A renewed understanding of human traits, of obligations trapped – on one side – by the constitutive conditions and elements of the real, and – on the other – by a passionate, already inscribed hope for the impossible!”

“Thus, in the game – through identification with this stand-in for the people, soldiers, kings, and commanders – Prometheus, Icarus, and Sisyphus take their turns!”

М. Л.



Младен Србиновић, 1965. /
Mladen Srbinović, 1965

Уместо увода – кратка историја излагања

На српској и југословенској уметничкој сцени током друге половине двадесетог века, а у оквиру графичке продукције нарочито у првим деценијама после 1950. године, Младен Србиновић (1925–2009) стварао је у различитим медијима, истражујући могућности својих идеја и форми другачијим средствима. Иако је био подједнако активан као сликар и мозаичар, током педесетих и шездесетих година Србиновић је заузимао значајно место и на графичкој сцени. О његовом положају у овој области сведочи и чињеница да је за асистента на Академији ликовних уметности у Београду, на предмету графика, изабран врло рано, већ 1953. године,¹ а потом именован за доцента 1957,² те два пута биран за ванредног професора, 1963. и реизбором 1968. године.³ Србиновићева позиција у послератној графичкој успостављена је, између осталог, захваљујући учешћу на великом броју изложби у Југославији, као и на изузетно важним манифестацијама и групним изложбама у иностранству.

Србиновић се први пут представио публици у Галерији Графичког колектива у Београду 1953. године, где је изложио своје графике заједно са

Instead of an Introduction: A Brief History of Exhibiting

Within the Serbian and broader Yugoslav art scenes of the second half of the twentieth century, and particularly in the domain of printmaking during the early years after 1950, Mladen Srbinović (1925–2009) developed a multifaceted practice that spanned several media, using each to explore variations of his formal and conceptual concerns. While equally engaged as a painter and mosaicist, he maintained a prominent position within the field of graphic arts throughout the 1950s and 1960s. His standing in this sphere is underscored by his early appointment as Assistant in the Department of Printmaking at the Academy of Fine Arts in Belgrade in 1953,¹ followed by promotion to Assistant Professor in 1957,² and his election to the rank of Associate Professor in 1963 and upon reappointment in 1968.³ Srbinović's postwar printmaking practice was shaped, in part, by his active participation in numerous exhibitions across Yugoslavia, as well as in major international events and several landmark group shows abroad.

He made his public debut with prints in 1953 at the Graphic Collective Gallery in Belgrade, exhibiting along-

1 И. Симеоновић Ћелић, *Времеоплов кроз 80 година: Академија / Факултет ликовних уметности у Београду*, Београд: Факултет ликовних уметности, 2015, 56.

2 Ibid., 58.

3 Ibid., 64.

11. Simeonović Ćelić, *Vremeoplov kroz 80 godina: Akademija / Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu* (Time Travel through 80 Years: Academy / Faculty of Fine Arts in Belgrade), Belgrade: Faculty of Fine Arts, 2015, 56.

2 Ibid., 58.

3 Ibid., 64.

Бошком Карановићем и Стојаном Ћелићем.⁴ Са њима ће излагати поново, у истој галерији, 1955. и 1957. године, а на крају деценије, 1959, представиће своје радове у Кабинету графике ЈАЗУ у Загребу. Учествовао је и на првим Графичким бијеналима у Љубљани,⁵ као и на Првој изложби југословенске графике у Београду 1954. и Првој загребачкој изложби југословенске графике 1960. године.⁶ Поред учешћа на важним југословенским изложбама, Србиновић је своје графике представио и на референтним међународним манифестацијама, као што су 27. Бијенале у Венецији 1954, Трећа међународна изложба *Bianco e Nero* у Лугану исте године, Друго међународно бијенале графике у Токију и Шесто Бијенале у Сао Паолу 1961. године, те на изложби *Сто листова југословенске модерне графике*.⁷ Оваква учешћа потврђују његову позицију на уметничкој сцени и говоре о реценпцији његовог рада од стране жирија и институција који су организовали и селектовали уметнике за ове престижне догађаје. Иако су на Бијеналу у Венецији 1954. године приказани радови великог броја југословенских уметника,⁸ присуство Мла-

4 Алекса Челебоновић, „Изложба графике”, *Борба*, Београд, 18. јануар 1953; Павле Васић, „О приказу наше графике под занимљивим углом”, *Политика*, Београд, 6. фебруар 1955.
5 Излагао је на бијеналима 1955, 1957, 1959, 1961. и 1965. године.
6 Добитник је Премије за графику на Првој загребачкој изложби југословенске графике, додељене од стране СР Словеније.

7 L. Magaš Bilandžić, „Izložba „Sto listova jugoslovenske moderne grafike” Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih”, *Peristi: zbornik radova za povijest umjetnosti*, br. 62, Zagreb, 2019.

8 Поред Србиновића, својим графикама на Бијеналу представили су се Петар Бибић, Весна Борчић, Лазар Вујаклија, Вилко Глиха Селан, Зденко Градиш, Рико Дебењак, Божидар Јакоц, Бошко Карановић, Алберт Кинерт, Тоне Краљ, Франце Краљ, Миха Малеш, Марио Маскарели, Мирјана Михаћ, Франце Михелич, Анкица Опрешник, Михаило Петров, Марјан Погочник, Мариј Прегељ, Златко Прица, Божидар Продановић, Никола Рајсер (Reiser), Јосип Рестек, Јосип Роца, Вилим Свечњак, Максим Седеј, Драгослав Стојановић Сип, Стојан Ћелић, Душан Џамонја и Александар Шиверт, у: А. Ереш, *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990): културне политике и политике изложбе*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020, 128.



Младен Србиновић и Стојан Ћелић, Галерија УЛУС-а на Теразијама, новембар 1955. / Mladen Srbinović and Stojan Ćelić, ULUS Gallery in Terazije St, Belgrade, November 1955

side Boško Karanović and Stojan Ćelić.⁴ The trio exhibited together again at the same venue in 1955 and 1957. At the end of the decade, in 1959, Srbinović presented his work at the Print Cabinet of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts (JAZU) in Zagreb. During this period, he also took part in the early editions of the Ljubljana Biennial of Graphic Arts,⁵ the First Exhibition of Yugoslav Printmaking in Belgrade in 1954, and the inaugural Zagreb Exhibition of Yugoslav Graphic Art in 1960.⁶ Beyond his contributions to key Yugoslav exhibitions, Srbinović also presented his prints at several internationally significant venues, including the 27th Venice Biennale in 1954, the 3rd *Bianco e Nero* International Exhibition in Lugano that same year, the 2nd Tokyo International Print Biennale, and the 6th São Paulo Biennial in 1961, as well as the exhibition *One Hundred Sheets of Yugoslav*

4 Aleksa Čelebonović, „Izložba grafike” (Exhibition of Prints), *Borba*, Belgrade, January 18, 1953; Pavle Vasić, „O prikazu naše grafike pod zanimljivim uglom” (On the Presentation of Our Graphic Art from an Interesting Angle), *Politika*, Belgrade, February 6, 1955.

5 He participated in the biennials held in 1955, 1957, 1959, 1961, and 1965.

6 He was awarded the Graphic Arts Prize at the First Zagreb Exhibition of Yugoslav Graphic Art, an honor bestowed by the Socialist Republic of Slovenia.

дена Србиновића указује на његову битну улогу у послератној генерацији графичара.

Ова кратка историја излагања пружа нам на самом почетку основ за сагледавање домета Србиновићеве графичке продукције, која ће се временом мењати, паралелно са његовим сликарским радом. Ова два уметничка медија у његовом случају развијају се упоредо, служећи као поља међусобног испитивања. Исти мотиви, ликови и композициона решења јављају се и у сликама и на графикама, при чему цртеж увек служи као исцрпна припрема, али и директан израз уметникове меморије. У својој целокупној уметничкој пракси Србиновић у фокус поставља тело, истражујући његова стања, односе и иконографију. У радовима из педесетих и шездесетих година могу се издвојити различите категорије тела – еротско, мртво и умируће – као и начини обликовања простора који утиче на тело и његову представу.

Графички одсек АЛУ, 1953. / ALU Printmaking Department, 1953



*Modern Printmaking*⁷ His participation in these events confirms his established position within the contemporary art field and speaks to the recognition his work received from the juries and institutions responsible for organizing and selecting artists for these prestigious events. Although many Yugoslav artists were featured at the 1954 Venice Biennale,⁸ Srbinović's inclusion marked him as a significant figure among the postwar generation of printmakers.

This brief overview of his exhibition activity provides a framework for examining the scope and evolution of Srbinović's printmaking oeuvre, which developed in tandem with his painting. In his practice, these two media progressed side by side, serving as parallel fields of exploration. The same motifs, figures, and compositional solutions appear in both his paintings and prints, with drawing functioning both as an extensive preparatory tool and as a direct expression of the artist's visual memory. Throughout his artistic career, Srbinović placed the human body at the center of his inquiry, examining its states, relationships, and iconography. In works from the 1950s and 1960s, several distinct categories of the body can be identified – the erotic, the dead, and the dying – as well as spatial configurations that shape both the body itself and its representation.

7 L. Magaš Bilandžić, „Izložba „Sto listova jugoslovenske moderne grafike” Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih”, (The Exhibition *One Hundred Sheets of Yugoslav Modern Graphic Art* by the Commission for Cultural Relations with Foreign Countries and Its Role in Developing Yugoslavia's Cultural Relations with Foreign Countries in the First Half of the 1950s), *Peristi: zbornik radova za povijest umjetnosti*, no. 62, Zagreb, 2019.

8 Alongside Srbinović, the Biennale also featured works by Petar Bibić, Vesna Borčić, Lazar Vujaklija, Vilko Gliha Selan, Zdenko Gradiš, Riko Debenjak, Božidar Jakac, Boško Karanović, Albert Kinert, Tone Kralj, France Kralj, Miha Maleš, Mario Maskareli, Mirjana Mihać, France Mihelič, Anika Oprešnik, Mihailo Petrov, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, Zlatko Prica, Božidar Prodanović, Nikola Reiser, Josip Restek, Josip Roca, Vilim Svečnjak, Maksim Sedej, Dragoslav Stojanović Sip, Stojan Ćelić, Dušan Džamonja, and Aleksandar Šivert, in: A. Ereš, *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938–1990): kulturne politike i politike izložbe* (Yugoslavia at the Venice Biennale (1938–1990): Cultural Policies and Exhibition Politics), Novi Sad: Gallery of Matica Srpska, 2020, 128.

Еротско и еротизовано тело

У уметниковој биографији и прегледима југословенске графике после 1950. године неизбежно се наводи податак да је Младен Србиновић израдио две графичке мапе надахнуте поезијом Федерика Гарсије Лорке. Прву мапу, инспирисану романсом *Неверна жена*,⁹ изложио је у Галерији Графичког колектива 1953. године, на изложби са Бошком Карановићем и Стојаном Ћелићем; са њима је такође у истом простору 1955. године изложио и другу, под називом *Људи и мртве птице*.

Графике из мапе *Неверна жена* (1952–53), које се често означавају као илустрације, могу се сагледавати и изван тог појма.¹⁰ Као литерарни предложак послужила је истоимена Лоркина романса, али Србиновић у графикама не следи дословно наратив, већ визуелно обликује односе, стања и догађаје ликова. Текст, инкорпориран као једнако важан елемент рада, сугерише радњу и омогућава нам да пратимо наративни ток песме. Опредељење за графичку мапу као форму, која је била присутна још од међуратног периода социјалне графике, представљало је логичан след у развоју послератне графичке продукције, готово у првим годинама шесте деценије. Један од разлога зашто се Србиновић опредељује за ову форму свакако је и структура самог књижевног дела, односно поезије, која условљава секвенцијалност и омогућава да се кроз појединачне радове прикажу промене у стањима и односима ликова. У том смислу, графички листови могу се посматрати као *продужетак* Лоркине поезије, као самосталан ликовни израз који стихове узима као предложак за истраживање у оквиру граница графичког медија. Србиновић кроз бакропис, дворез, литографију и акватинту обликује љубавни однос

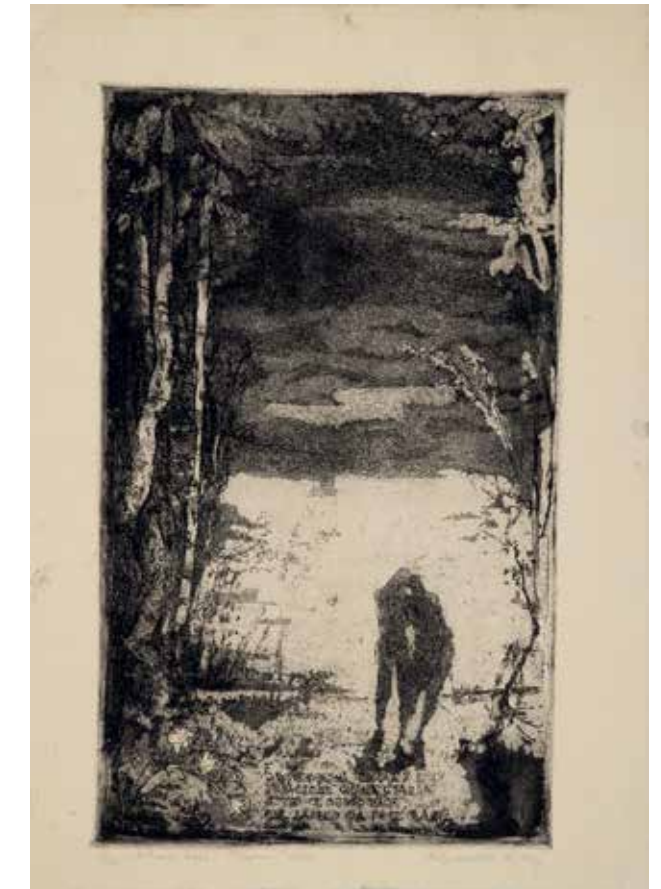
The Erotic and Eroticized Body

In both the artist's biography and the wider critical discourse on Yugoslav printmaking after 1950, it is important to note that Mladen Srbinović produced two print portfolios inspired by the poetry of Federico García Lorca. The first portfolio, based on Lorca's poem *The Unfaithful Wife*,⁹ was exhibited at the Graphic Collective Gallery in 1953, in a joint exhibition with Boško Karanović and Stojan Ćelić – an artist group that would return to the same venue in 1955. The second portfolio, *People and Dead Birds*, followed shortly thereafter.

The prints from *The Unfaithful Wife* (1952–53), often described as illustrations, may also be viewed beyond the confines of literary illustration.¹⁰ While Lorca's poem served as a conceptual starting point, Srbinović does not follow a literal narrative thread. Instead, he constructs visual representations of relationships, emotional states, and events surrounding the characters. Text, incorporated as an equally important element of the work, suggests the plot and allows us to follow the narrative flow of the poem. Choosing the print portfolio format – a common medium in interwar social graphic printmaking – Srbinović advances a postwar graphic tradition, particularly prominent in the early 1950s. One reason he gravitated toward this form may lie in the very structure of the literary source: poetry's fragmentary and sequential nature invites transformation into a series of individual visual works reflecting shifts in psychological or relational states. In this way, Srbinović's prints function as a visual extension of Lorca's poetic world – an autonomous artistic expression using poetic verse as a conceptual framework within printmaking. Through etching, woodcut, lithography, and aquatint, Srbinović stages a romantic encounter between two figures as



Неверна жена / *The Unfaithful Wife*, 1952
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Неверна жена / *The Unfaithful Wife*, 1952
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Илустрација за *Неверну жену* /
Illustration for *The Unfaithful Wife*, 1953
Ана Србиновић / Ana Srbinović

⁹ Преводи се и као *Неверна супруга*.

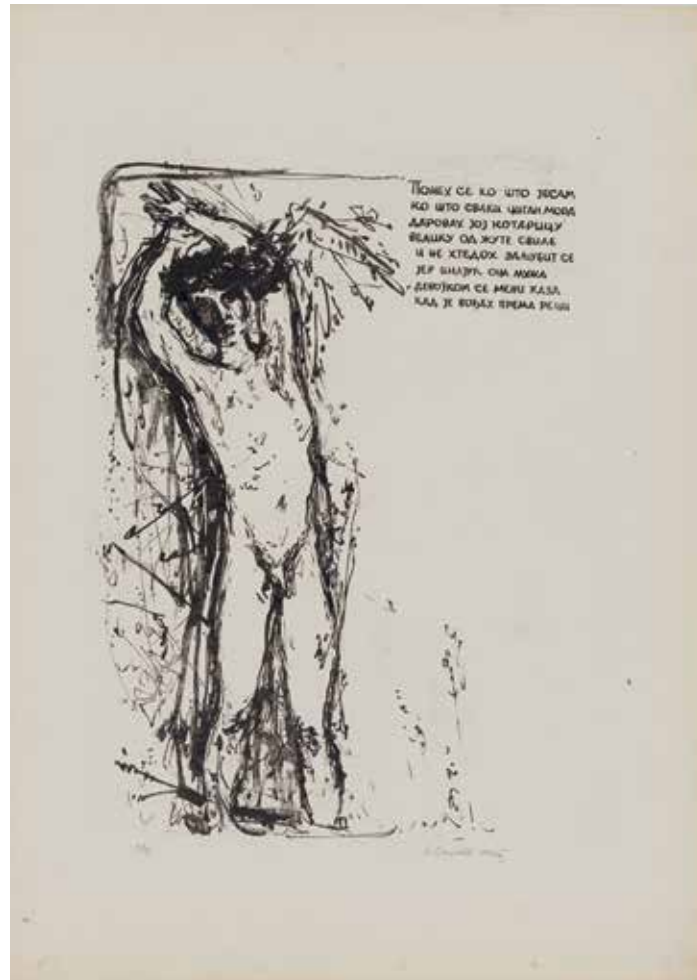
¹⁰ У литератури и каталозима ови радови се наводе као „Илустрација за поему Гарсија Лорке *Неверна жена*“.

⁹ *La casada infiel*, also translated as *The Unfaithful Housewife*.

¹⁰ In literature and exhibition catalogues, these works are listed as “Illustration for García Lorca's Poem *The Unfaithful Wife*”.



Илустрација за *Неверну жену* /
Illustration for *The Unfaithful Wife*, 1953
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Илустрација за *Неверну жену* /
Illustration for *The Unfaithful Wife*, 1953
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Илустрација за *Неверну жену* /
Illustration for *The Unfaithful Wife*, 1953
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Неверна жена / *The Unfaithful Wife*, 1953
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Илустрација за *Неверну жену* / Illustration for *The Unfaithful Wife*, 1953
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Неверна жена / *The Unfaithful Wife*, 1953
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

између двоје појединаца као најдиректнији чин телесне присутности, истражујући чулни и недоречени свет Лоркине поезије. У тај свет уметник улази са задатком истраживања људске природе из угла еротског погледа на жену, која ће у његовом стваралаштву постати главни протагониста. На овим графикама мушкарац и жена су наги, смештени у имагинаран пејзаж или апстрахован простор, при чему се наглашава сензуална природа тела и телесна љубав. За разлику од Лоркине поезије, која испитује и доводи у сумњу друштвене норме и конвенције, Србиновић, „мекотом графичке материје“¹¹, приступа теми тела – пре свега женског тела – у оквиру установљених парадигми западне уметности, са нагласком на телесност и еротизацију. Гарсија Лорка, који „види реалност кроз мит“¹², што је присутно и код Србиновића, усмерава свој тематски репертоар ка миту и прошлости, евоцирајући их елементима модерног израза, иако увек унутар традиционалног медија, често градећи имагинарне светове или замишљене, егзотичне пројекције реалности. Србиновићева преокупација Лоркином поезијом у раним годинама и првим графикама блиска је песниковим искуствима рата, али и његовој потрази за најдубљим, најтамнијим и најтајновитијим у људима и у земљи.¹³

Инспирисан животом и културом Рома у Андалузији, Гарсија Лорка 1928. године објављује збирку *Цигански романсеро* (*Romancero gitano*), у којој се „сусрећемо са једним барбарским свијетом у којем преовладавају исконске страсти, мутна вјерованја и фаталистичко предавање судбини.“¹⁴ На том трагу, графике *Неверна жена* испитују и

the most immediate expression of bodily presence, probing the sensual and tacit dimensions of Lorca's poetry. The artist enters this symbolic terrain with the intent of examining human nature from the perspective of eroticized female subjectivity – a figure that remains central throughout his artistic practice. In these prints, male and female figures appear nude, situated within imaginary landscapes or abstracted spaces that emphasize sensuality, intimacy, and the erotic charge of physical proximity. Unlike Lorca's poetry, which often critiques societal conventions and moral boundaries, Srbinović approaches the subject of the body – primarily the female body – through the established paradigms of Western art, foregrounding themes of corporeality and eroticization, and rendering his prints with the “softness of graphic matter.”¹¹ García Lorca, who “sees reality through myth”¹² – a sensibility shared by Srbinović – directs his thematic repertoire toward myth and the past, evoking them through elements of modern expression, yet always within the bounds of the traditional medium. His work often constructs imaginary worlds or idealized, exotic projections of reality. Srbinović's early engagement with Lorca's poetry and his first prints echo the poet's experience of war, but also a quest to explore the deepest, darkest, and most mysterious aspects of both people and landscape.¹³ Inspired by the life and culture of Andalusian Roma, García Lorca published *Romancero gitano* (*The Gypsy Ballads*) in 1928, a collection in which “we encounter a barbaric world dominated by primal passions, obscure beliefs, and fatalistic surrender to destiny.”¹⁴ In this vein, Srbinović's prints from *The Unfaithful Wife* explore human na-

11 М. Пушић, „Послератна српска графика“, *Богатства визуелне стварности*, Београд: Clio, 1995.

12 С. Maurer, “Poetry”, *A Companion to Federico Garcia Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 19.

13 N. Miličević, „Španjolska književnost“, *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 4, ur. Mate Zorić, Zagreb: Mladost, 1974, 318.

14 Ibid., 320.

11 M. Pušić, “Posleratna srpska grafika” (Postwar Serbian Graphic Art), *Bogatstva vizuelne stvarnosti* (Treasures of Visual Reality), Belgrade: Clio, 1995.

12 C. Maurer, “Poetry,” in *A Companion to Federico Garcia Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 19.

13 N. Miličević, “Španjolska književnost” (Spanish Literature), in *Povijest svjetske književnosti* (A History of World Literature), vol. 4, ed. Mate Zorić, Zagreb: Mladost, 1974, 318.

14 Ibid., 320.

истражују природу човекову у њеном најдиректнијем и најсировијем облику, приказујући културу Рома као егзотичну. Мушкарац и жена на овим графикама постају предмет посматрања, а поглед на жену одговара концепту *мушког погледа* (*male gaze*), како га је дефинисао Лакан.¹⁵ Историчарка уметности Љиљана Слијепчевић у тексту за каталог Србиновићеве ретроспективне изложбе одржане у Музеју савремене уметности у Београду 1981. године закључује да у овим радовима „еротика избија кроз најплеменитији лирски звук”¹⁶. Женска и мушка тела, постављена у први план, појединачно или у блиском контакту, носе акценат на еротском аспект тела: на његовој пуности и тактичности, без експлицитног приказа сексуалног чина. Лоркина поезија се у новијим истраживањима сагледава из перспективе „*еротске фрустрације* геј уметника”¹⁷, па се и његов однос према жени, телу и односима између мушкараца и жене тумачи у оквиру квир теорије, уз примену „постмодернистичке стратегије дисрупције, фрагментације и ироничне самоосвешћености”¹⁸. У том кључу, романа *Неверна жена* чита се као евоцирање карналне љубави и једноставног задовољства.¹⁹ Србиновић акценује еротски поглед на жену, али забрањеној и неостваривој љубави истовремено даје романтичан тон, желећи, како сам каже, да изрази „неухватљиву метафизику супротности”²⁰.

15 J. Lacan, *XI Seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize* (Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis), Zagreb: Iltro Naprijed, 1986.

16 Љиљана Слијепчевић, *Младен Србиновић. Ретроспективна изложба 1950–1980*, Београд: Музеј савремене уметности, 1981, 10.

17 C. Maurer, “Poetry,” *A Companion to Federico García Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 16.

18 C. Perriam, “Gender and Sexuality,” *A Companion to Federico García Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 150.

19 Ibid., 153.

20 „Посета атељеу сликара Младена Србиновића”, интервју за Радио Београд 1961. Разговор водили Драгослав Ђорђевић, кустос Модерне галерије, и Душан Илић, сарадник Радио Београда.

ture in its most direct and unrefined form, portraying Roma culture as an exotic Other. The male and female figures depicted become objects of observation, while the gaze directed at the woman corresponds with the concept of the *male gaze*, as defined by Lacan.¹⁵ Art historian Ljiljana Slijepčević, writing in the catalogue for Srbinović’s 1981 retrospective at the Museum of Contemporary Art in Belgrade, notes that in these works “eroticism breaks out through the noblest lyrical sound.”¹⁶ The female and male bodies, placed prominently – whether portrayed individually or in intimate proximity – foreground the erotic dimension of the body: its sensuality and tactility, without explicit depiction of the sexual act. In more recent scholarship, Lorca’s poetry has been examined through the lens of the “*erotic frustration* by a gay artist,”¹⁷ and his portrayal of women, the body, and male–female relations has been interpreted within the framework of queer theory, employing “postmodern strategies of disruption, fragmentation and ironic self-awareness.”¹⁸ In this context, the ballad *The Unfaithful Wife* is read as an evocation of carnal love and simple pleasure.¹⁹ Srbinović, while emphasizing the erotic view of the female figure, also infuses his imagery with a romantic tone of forbidden and unattainable love, seeking to express, as he stated, the “elusive metaphysics of opposites.”²⁰

15 J. Lacan, *XI Seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize* (Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis), Zagreb: Iltro Naprijed, 1986.

16 Ljiljana Slijepčević, *Mladen Srbinović. Retrospektivna izložba 1950–1980* (Mladen Srbinović. Retrospective Exhibition 1950–1980), Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1981, 10.

17 C. Maurer, “Poetry,” in *A Companion to Federico García Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 16.

18 C. Perriam, “Gender and Sexuality,” in *A Companion to Federico García Lorca*, ed. Federico Bonaddio, Tamesis, 2007, 150.

19 Ibid., 153.

20 “Visit to the Studio of Painter Mladen Srbinović”, interview for Radio Belgrade, 1961. Conducted by Dragoslav Đorđević, curator of the Modern Gallery, and Dušan Ilić, associate of Radio Belgrade.

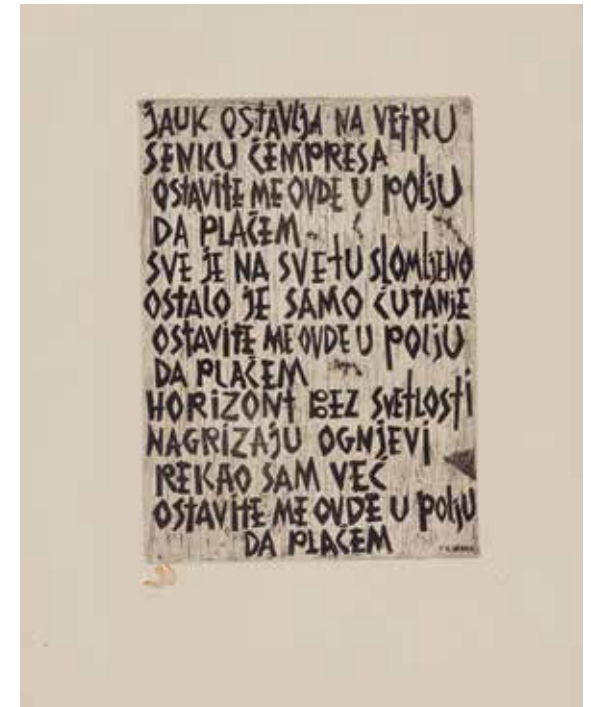


Мртве птице / *Dead Birds*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Мртво и умируће тело

Друга мапа графика под називом *Људи и мртве птице* из 1955. године у много чему се разликује од прве. Док се прва мапа верно придржава литерарног предлошка, Србиновић у овој серији радова узима Лоркину песму *Јаој!* (*¡Ay!*) из 1928. само као окосницу за приказивање искуства рата. Песма има музичку структуру – користи тишину и паузе како би наговестила злочине,²¹ као и наглашену репетитивност, попут читаве збирке *Поема о канте хонду*, која припада музичком жанру андалузијског фламенка. У песми, „музика је метафоризована”²², што чини и Србиновић у својим графикама. Човек је у песми усамљен, у стању дубоке туге и патње, *остављен у пољу да плаче*. У таквој атмосфери безнађа, страха и очаја, Ср-

21 R. A. Quance, *In the Light of Contradiction. Desire in the Poetry of Federico García Lorca*, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2010, 153.
22 Ibid., 154.



Илустрација за *Људи и мртве птице* /
Illustration for The People and Dead Birds, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović

The Dead and Dying Body

The second print portfolio, *People and Dead Birds* (1955), differs significantly from the first. While the earlier series closely follows the literary source, in this one Srbinović takes García Lorca’s 1928 poem *¡Ay!* merely as a conceptual point of departure for visualizing the experience of war. The poem, with its musical structure, evokes violence through silence and pauses,²¹ relying on pronounced repetition – features characteristic of the entire collection *Poema del Cante Jondo* (*Poem of the Deep Song*), which draws on the Andalusian flamenco tradition. In *¡Ay!*, “the music is metaphorized,”²² a strategy mirrored in Srbinović’s prints. The figure in the poem is alone, immersed in sorrow and suffering, left in the field to weep. Within this atmosphere of despair, fear, and hopelessness,

21 R. A. Quance, *In the Light of Contradiction: Desire in the Poetry of Federico García Lorca*, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2010, p. 153.
22 Ibid., 154.



Човек и мртва птица / *Man and a Dead Bird*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Човек са мртвом птицом II / *Man with a Dead Bird II*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Дебели бог / *The Fat God*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Човек са мртвом птицом / *Man with a Dead Bird*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Човек и јад / *Man and Misery*, 1955
Ана Србиновић / Ana Srbinović

биновић проналази простор у оквиру којег може визуелно разрадити тренутну окупацију трагиком и израђује мапу од осам графика. Пре него што је започео рад на овој серији, Србиновић се ослонио на једну другу песму. Наиме, *Песма за црну девојку* Лангстона Хјуза послужила је као литерарни предлог за радове са тематиком страдања и суровости појединца и друштва према Другом, али је уметник одустао од те идеје.²³ Недуго потом, враћа се Лоркиној поезији. У њој поново проналази недореченост коју може разрадити визуелним, експресивним средствима. Попут самих графика, „Лорка је вadio на површину, не конкретну људску патњу, с њеним узроцима и последицама,

Srbinović finds a space for conveying the immediacy of tragedy, producing a suite of eight prints. Before starting this portfolio, Srbinović had considered using another poem – Langston Hughes’s *Song for a Dark Girl* – as a literary source for works addressing suffering and society’s cruelty toward the Other. He eventually abandoned this idea.²³ Shortly thereafter he returned to Lorca’s poetry, once again recognizing in its ambiguity a space for visual and expressive elaboration. Like the prints themselves, “Lorca brought to the surface not concrete human suffering with its causes and consequences, but rather its echoes and symbols.”²⁴ In this series, Srbinović does

23 “Visit to the Studio of Painter Mladen Srbinović”, interview for Radio Belgrade, 1961. Conducted by Dragoslav Đorđević, curator of the Modern Gallery, and Dušan Ilić, associate of Radio Belgrade.

24 N. Miličević, “Španjolska književnost” (Spanish Literature), in *Povijest svjetske književnosti* (A History of World Literature), vol. 4, ed. Mate Zorić, Zagreb: Mladost, 1974, 319.

23 „Посета атељеу сликара Младена Србиновића”, интервју за Радио Београд 1961. Разговор водили Драгослав Ђорђевић, кустос Модерне галерије, и Душан Илић, сарадник Радио Београда.

него одразе и симболе те патње”²⁴. Србиновић у овом случају не прати Лоркину песму доследно. Како је сама форма песме кратка, она се узима као својерстан знак, симболичка позиција из које Србиновић разрађује универзалну тему страдања и последица рата, из угла егзистенцијалистичке атмосфере, у намери да одгонетне најмрачније у људској природи и прикаже једну „аутентичну апокалиптичну визију”²⁵. Сliku обешеног тела, која се појављује у Хјузовим стиховима, уметник је пренео у графику *Обешени* (1955), која је део мапе *Људи и мртве птице*. Представе умирућих и мртвих људи и птица, телесне конторзије на графикама *Човек и јад*, *Човек и мртва птица*, *Човек са мртвом птицом* и *Дебели бог* истовремено садрже

24 N. Miličević, “Španjolska književnost”, *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 4, ur. Mate Zorić, Zagreb: Mladost, 1974, 319.

25 Љ. Слјепчевић, „Графика београдског круга”, *Југословенска графика 1950–1980*, Београд: Музеј савремене уметности, 1985, 24.

not follow the poem literally. Its brevity allows it to function as a sign – a symbolic position from which Srbinović unfolds a universal theme of suffering and the consequences of war. His interpretation is shaped by an existentialist sensibility, and a desire to decipher the darkest aspects of human nature, offering an “authentic apocalyptic vision.”²⁵

The image of the hanged body, which appears in Hughes’s verse, is transposed by the artist into the print *Hanged* (1955), part of the portfolio *People and Dead Birds*. Depictions of dying and dead humans and birds – the contorted bodies in *Man and Misery*, *Man and a Dead Bird*, *Man with a Dead Bird*, and *The Fat God* – embody at once the presence and absence

25 Љ. Слјепчевић, “Графика београдског круга” (Graphic Art of the Belgrade Circle), in *Jugoslovenska grafika 1950–1980* (Yugoslav Graphic Art 1950–1980), Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1985, 24.

и присуство и одсуство живота. Гротескни ликови који лamentsирају над телима обешених људи и мртвих птица, у недефинисаном, разореном простору, представљају последице човекових акција у „ширем наративу искупљења или трагичног пада”²⁶. Они који су преживели страдање и који очајавају над судбинама мртвих птица и обешених људи, такође су умирућа тела – која чека судбина оних које у том тренутку посматрају.

Промене у пластичкој структури тела

У графикама Младена Србиновића 1957. долази до својеврсног екскурса у односу на његову дотадашњу графичку продукцију који чини преломну тачку за његово даље стваралаштво.²⁷ Наиме, након повратка из Париза исте године, Србиновић у Галерији Графичког колектива, поново са Ћелићем и Карановићем, излаже серију радова насталих под утицајем посткубистичких разлагања фигуре и простора.²⁸ Геометризација облика у графикама као што су *Атеље*, *Плес смрти (Danse macabre)* и *Светлости* из 1957. године указује на промену фокуса ка решавању искључиво пластичких питања. Мења се однос према телу, његовој симболичкој вредности и стремљењу ка универзалном искуству, какво је обележавало Србиновићеве радове до тада. Телесна стања постављена су у други план, а у први план долази тежња ка проналажењу решења за пластичке проблеме. Користећи ликовни језик средњовековне уметности и архаични израз, попут античких фризова (*Македонски ритам*, 1957) или касноантичких рељефа на саркофазима, Србиновић настоји да створи

of life. Grotesque figures lamenting over the bodies of hanged men and dead birds, set in a desolate, fractured landscape, evoke the consequences of human actions within a “broader narrative of redemption or a tragic fall.”²⁶ The survivors, mourning the fate of the dead birds and men, are themselves dying bodies – destined to share the fate of those upon whom their gaze now falls.

Changes in the Plastic Structure of the Body

The prints Mladen Srbinović produced in 1957 mark a departure from his earlier graphic work and signal a turning point in his artistic development.²⁷ Upon returning from Paris that same year, Srbinović presented a new series of prints at the Graphic Collective Gallery, once again exhibiting alongside Ćelić and Karanović. These works reveal the influence of post-Cubist interpretations of the figure and space.²⁸ The geometrization of forms in prints such as *Atelier*, *Dance of Death (Danse macabre)*, and *Lights* (all 1957) points to a shift toward addressing purely plastic concerns. The artist's earlier approach – characterized by a symbolic treatment of the body and a striving for universal experience – gives way to a more formally driven investigation. Bodily states recede into the background, while the resolution of plastic problems moves to the foreground. Drawing on the visual language of medieval art and archaic expression – including references to ancient friezes (*Macedonian Rhythm*, 1957) and late antique sarcophagus reliefs – Srbinović seeks to establish a continuous dialogue with the art of past eras. In this context, the lithograph *In Honor of Dürer* (1957) serves as an homage to the great artist, placing him



Атеље – варијанта II / Atelier – Version II, 1957
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

континуирану везу са уметношћу прошлих епоха. У том смислу, литографија *У част Дирера* (1957) представља омаж великом уметнику, смештајући га у радни простор. Тај простор је полиперспективан и парцијализован: атеље не сугерише илузију тродимензионалности. Представљени наги модели само се наговештавају обрисима тела и лика, док је фигура уметника јасно дефинисана. У овом раду Србиновић истражује изражајне и пластичке могућности графике независно од сликарства. Неколико варијанти рада *Атеље* из 1957. тело постављају искључиво фронтално – решење које ће бити карактеристично и за графике из шездесе-

within a studio setting. The space is fragmented and polyperspectival: it resists the illusion of three-dimensional depth. The nude models are only faintly suggested by the outlines of their bodies and faces, while the figure of the painter is rendered with clarity. In this work, Srbinović explores the expressive and plastic potential of printmaking as an autonomous medium, independent of painting. Several variants of *Atelier* from 1957 present the body exclusively in frontal view – a compositional approach that would also become a defining feature of his prints from the 1960s. The body no longer reflects inner emotional states, human drives, or the social dimensions of corporeality, but

26 P. Fifield, “The Body, Pain and Violence”, *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, ed. D. Hillman, U. Maude, New York: Cambridge University Press, 2015, 121.

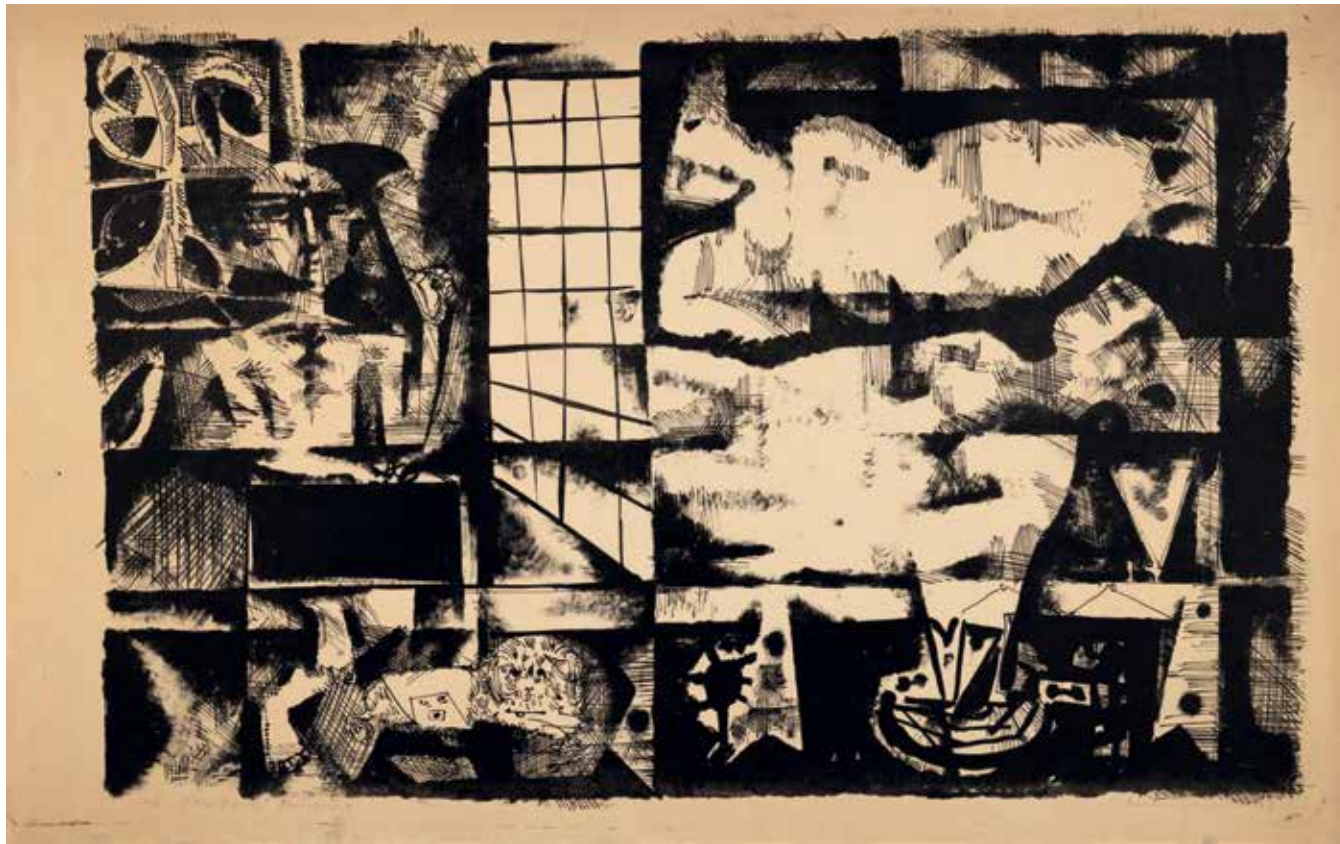
27 Љиљана Слијепчевић, *Младен Србиновић. Ретроспективна изложба 1950–1980*, Београд: Музеј савремене уметности, 1981, 13.

28 Поменуто изложба добила је Октобарску награду 1958. године. *НИН*, Београд, 19. октобар 1958, 8.

26 P. Fifield, “The Body, Pain and Violence,” in *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, ed. D. Hillman, U. Maude, New York: Cambridge University Press, 2015, 121.

27 Ljiljana Slijepčević, *Mladen Srbinović. Retrospektivna izložba 1950–1980* (Retrospective Exhibition 1950–1980), Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1981, 13.

28 This exhibition received the October Award in 1958. *NIN*, Belgrade, October 19, 1958, 8.



У част Дирера / In Honor of Dürer, 1957
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

тих година. Тело више не рефлектује унутрашња стања човека, његове нагоне и друштвени аспект телесности, већ постаје чист знак (*Између три знака*, 1957) и поље за решавање ликовних проблема пред којима се Србиновић, у потрази за снажним индивидуалним изразом, нашао. Од 1957. године у анализи тела на његовим графикама и цртежима запажа се и тенденција ка приказивању тела као андрогеног. Ову интерпретацију подржава и тумачење Србиновићеве уметничке праксе кроз Јунгову теорију психичке андрогиније,²⁹ односно кроз архетипе *анимуса* и *аниме*.³⁰

29 M. Fend, „Androgin“, *Rečnik tela*, ur. B. Andrije, Ž. Boeč (prevela O. Stefanović), Beograd: Službeni glasnik, 2010, 26.

30 Л. Трифуновић, „Између аниме и логоса“ (текст у каталогу), Београд: Културни центар Београда 1974.

instead becomes a pure sign (*Between Three Signs*, 1957) and a site for solving formal challenges in the artist's pursuit of a distinctive individual expression. From 1957 onward, the analysis of the body in Srbinović's prints and drawings also reveals a tendency toward androgynous representation. This shift may be interpreted through the lens of Jung's theory of psychic androgyny²⁹ – the archetypes of the animus and anima – as a framework for understanding Srbinović's evolving artistic practice.³⁰

29 M. Fend, „Androgin“ (Androgyne) in *Rečnik tela* (*Corps du monde*), eds. B. Andrieu, G. Boëtsch, translated into Serbian by O. Stefanović, Belgrade: Službeni glasnik, 2010, 26.

30 L. Trifunović, „Između anime i logosa“ (Between the Anima and the Logos) (catalogue text), Belgrade: Cultural Centre of Belgrade, 1974.

Грађење слике тела

Након промена у пластичком обликовању, Србиновић све више почиње да се бави испитивањем сликарских елемената у графици, увек користећи за то средства графичког изражавања. Тако ће у радовима из шездесетих година доћи до појаве идентичних композиционих решења на сликама и графикама, као што су, на пример, слика *Уплашена* из 1962. и графика *У страху* из 1963. године. Снажан графизам, као и дефинисање простора кроз бојена поља и мање или веће партије боје, дефинишу Србиновићеву графику у седмој деценији. Означена као *рендгенска фаза*³¹ слика тела дефинисана као „појавност тела пред собом“³², грађена је тако да огољује површински слој, допуштајући инвазиван поглед посматрача ка унутра. Фигура, дефинисана кроз обресе мишића и костију, постављена је фронтално и у први план. На графикама и цртежима, представа – најчешће женског тела – постављена је истовремено и у стање промене сопствене, ревидиране слике о телу, али и погледа на тело какво јесте. Користећи огледало као чест мотив – на радовима као што су *Женска фигура са огледалцем* (1955), *Жена и огледала* (1960) и *Девојка поред полице и огледала* (1961) – Србиновић искуством огледалне слике пружа и самој фигури директан поглед, чиме конструише њену слику тела, што се може довести у везу са Лакановом теоријом огледалне фазе. Слика унутар слике на графикама седме деценије присутна је и у психолошком и формалном смислу. Дело *Узнемирена огледала* из 1967. илуструје оба принципа, са одразима неколико фигура у измештеним стањима покрета и заплашености. Мотив страха, присутан још од графика из 1955. године, наставља се и у радовима из седме деценије – на графици *Страх* из 1969. и цртежу *Страх*

31 Д. Ђорђевић, *Србиновић*, Београд: Модерна галерија, 1961.

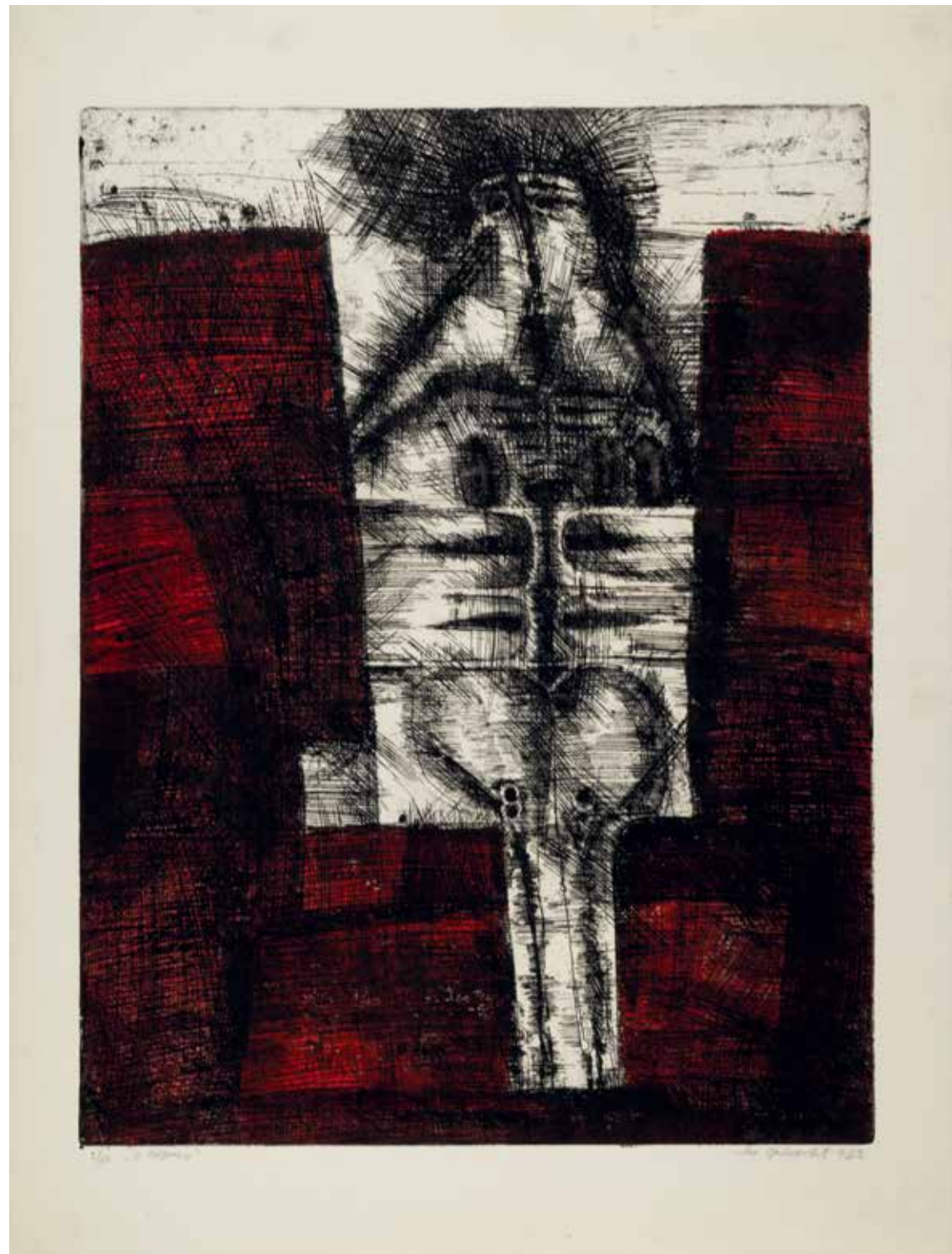
32 P. Schilder, *The Image and the Appearance of the Human Body*, Routledge, 1999, 11.

Constructing the Image of the Body

Following changes in his approach to plastic form, Srbinović increasingly turned to examining painterly elements within printmaking, always employing the means specific to the graphic medium. In his works from the 1960s, identical compositional solutions appear in both paintings and prints – for example, the painting *Frightened* (1962) and the print *In Fear* (1963). Strong graphic line, along with the definition of space through colored fields and smaller or larger areas of pigment, characterize Srbinović's prints in this decade. Referred to as the “X-ray phase”³¹ of the image of the body, and defined as “the body's appearance before itself,”³² this mode exposes the surface layer, allowing the viewer an invasive gaze inward. The figure – articulated through the outlines of muscles and bones – is set frontally and placed in the foreground. In prints and drawings, the depiction – most often of the female body – is situated both in a process of changing its own revised self-image and in presenting the body as it is. Frequently employing the motif of the mirror – in works such as *Female Figure with a Mirror* (1955), *Woman and Mirrors* (1960), and *Girl beside a Shelf and Mirror* (1961) – Srbinović uses the experience of the reflected image to provide the figure itself with a direct gaze, thereby constructing its image of the body. This can be linked to Lacan's theory of the mirror stage. The “image within the image” appears in Srbinović's prints of the 1960s in both a psychological and formal sense. The work *Disturbed Mirrors* (1967) exemplifies both principles, presenting reflections of several figures in displaced states of movement and fear. The motif of fear, already present in his prints from 1955, continues in works from the 1960s – such as the print *Fear* (1969) and the drawing *Fear* (1967). The frightened female figures respond to an unknown situation, expressing their inner state while

31 D. Đorđević, *Srbinović*, Belgrade: Modern Gallery, 1961.

32 P. Schilder, *The Image and the Appearance of the Human Body*, Routledge, 1999, 11.



У страху / In Fear, 1963
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Старац и сан / Old Man and Dream, 1967
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



из 1967. године. Заплашене женске фигуре реагују на нама непознату ситуацију, испољавајући своје унутрашње стање, али притом постају и еманација страха, симболичка представа и „метафизичка конкретност“³³. У домену метафизичког је и графика *Старац и сан* из 1967. године, у којој се дух одваја од тела, материјализујући потиснута сећања у снове.³⁴ У оквиру графике, попут прозора, издвајају се лик старца и орнаменти којима нам Србиновић указује на пут од онога који сања до снова и назад. У сновима тело такође мења стања телесности, омогућавајући слици тела да транспонује своје аспекте чулности и друштвености у ониричко.

33 М. Пушић, „Послератна српска графика“, *Богатства визуелне стварности*, Београд: Clio, 1995.

34 F. Paro, „San“, *Rečnik tela*, ur. B. Andrije, Ž. Boeč (prevela O. Stefanović), Beograd: Službeni glasnik, 2010., 396.

simultaneously becoming the embodiment of fear, a symbolic representation, and a form of “metaphysical concreteness.”³³ Also belonging to the metaphysical realm is the print *Old Man and a Dream* (1967), in which the spirit separates from the body, materializing repressed memories in dream form.³⁴ Within the print, framed like a window, the image of the old man and the accompanying ornaments indicate the path from the dreamer to the dreams and back again. In dreams, the body likewise changes its states of corporeality, allowing the image of the body to transpose its aspects of sensuality and sociality into the oneiric.

33 M. Pušić, “Posleratna srpska grafika” (Postwar Serbian Graphic Art), *Bogatstva vizuelne stvarnosti* (Treasures of Visual Reality), Belgrade: Clio, 1995.

34 F. Paro, “San” (Dream), in *Rečnik tela* (Corps du monde), eds. B. Andrieu, G. Boëtsch, translated into Serbian by O. Stefanović, Belgrade: Službeni glasnik, 2010., 396.

Однос тела и простора

Још један проблем који се може сагледати у радовима Младена Србиновића јесте дефинисање простора, и то у два смера. Први обухвата решавање простора унутар самог медија, а други однос према простору стварности кроз скице за мозаике и друга просторна решења. На графикама и цртежима Србиновић простор обликује кроз апстраховање бојеним пољима или орнаментом. Женска фигура заузима централну позицију на графикама *Фортуна* (1958), *У зеленом* (1960) и *Септембар* (1960), при чему уметник примењује принципе разлагања тела до анатомских обриси и дефинише простор искључиво као равну бојену плоху, са шаховским пољима, украсима и симболима који упућују на значења рада или служе чисто естетској сврси. На појединим радовима бојена поља прекинута су партијама са фигуративним и геометријским облицима, чиме се постиже ефекат међуплана. Слика унутар слике присутна је на радовима *Љубавници* (1969), *Плави бакропис* (1964), *Београдски песник* и *Београдски песник II* (1965), чиме се простор графичког листа приближава сликарском начину решавања сопствене стварности.

Током деценија своје уметничке активности Србиновић је био аутор више мозаика, а скице за мозаике и пројекте који нису изведени сведоче о развијеном архитектонском приступу и промишљању тродимензионалности простора. У Галерији Српске академије наука и уметности 1998. године приређена је изложба цртежа и скица за мозаике и таписерије, а у оквиру каталога објављен је и Србиновићев текст *О цртежу* из 1963, допуњен новијим ставовима и разматрањима о овој теми.³⁵ На наведеној изложби исцрпно су приказа-

³⁵ Младен Србиновић. *Цртеж и пројекти за мозаик и таписерију*, Београд: Српска академија наука и уметности, 1998.

The Relationship between Body and Space

Another aspect evident in Mladen Srbinović's work is his treatment of space, approached in two distinct ways: first, the resolution of space within the medium itself, and second, his engagement with real, physical space through sketches for mosaics and other spatial compositions. In his prints and drawings, Srbinović structures space through abstraction, using fields of color or ornament. The female figure occupies a central position in prints such as *Fortuna* (1958), *In Green* (1960), and *September* (1960), where the artist applies principles of reducing the body to its anatomical contours and defines space solely as a flat, colored plane, enriched with chessboards, ornaments, and symbols that either convey meaning or serve a purely aesthetic function. In certain works, these color fields are interrupted by figurative or geometric elements, creating an effect of an intermediate plane. The "image within the image" appears in works such as *Lovers* (1969), *Blue Copperplate* (1964), *Belgrade Poet*, and *Belgrade Poet II* (1965), where the space of the graphic sheet approaches a painterly mode of resolving its own reality.

Over the decades of his artistic career, Srbinović created numerous mosaics, and his sketches for unrealized mosaics and projects testify to his developed architectural sensibility and ongoing engagement with the three-dimensionality of space. In 1998, the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts presented an exhibition of his drawings and sketches for mosaics and tapestries, accompanied by a catalogue that included Srbinović's 1963 text *On Drawing*, supplemented with more recent reflections on the subject.³⁵ The exhibition offered an extensive presentation of realized mosaic projects as well as selected works

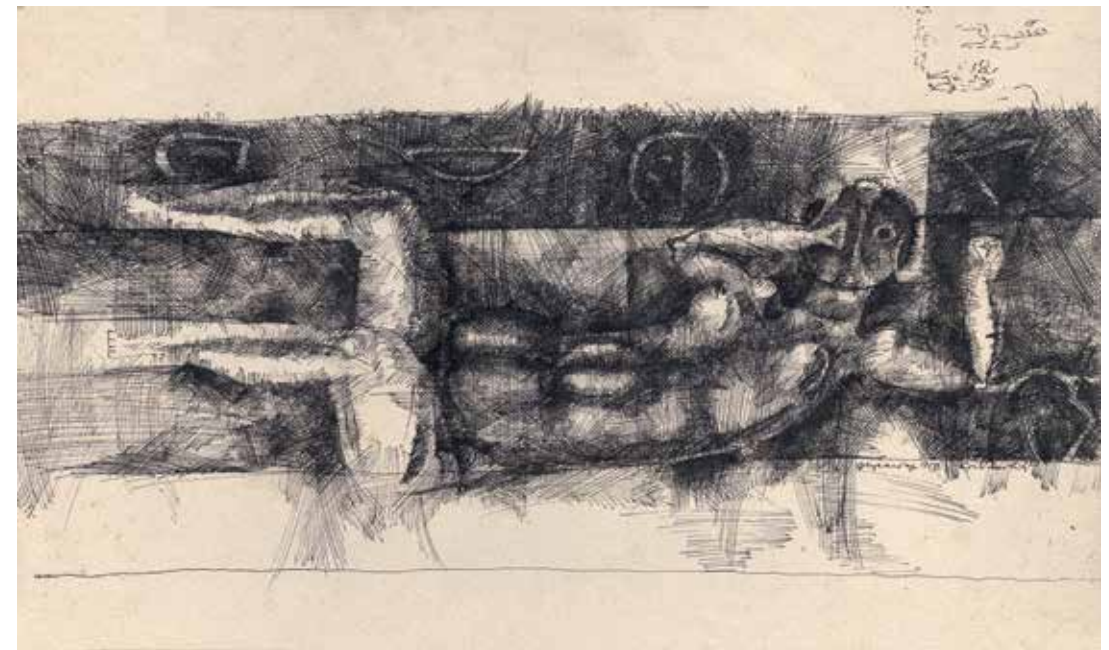
³⁵ Mladen Srbinović. *Crtež i projekti za mozaik i tapiseriju* (Drawings and Designs for Mosaic and Tapestry), Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1998.



У зеленом / In Green, 1960
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Фортуна / Fortuna, 1958
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



*Лежећа фигура са подигнутим ногама (Скица за Венеру) /
Reclining Figure with Raised Legs (Sketch for Venus), 1959*
Приватно власништво / Private collection

ни реализовани пројекти мозаика, као и поједини радови за просторне пројекте. Цртежи под називима *Скопље*, *Земљотрес у Скопљу* и *Скопска железничка станица* из 1969. односе се на истоимени догађај из 1963. године. Оно што изгледа као споменик – формиран од стубова и, на основу цртежа *Лебдеће фигуре у затвореном простору* из исте године, сабијених тела у конторзији – у себи сажима истовремено патњу и тријумф над трагичним догађајем. Као место меморије, у позадини је представљена разрушена зграда железничке станице, којој овај неизведени споменик, са колажираним фигурама људи испод и око њега, придаје значај трагичног, али и тријумфалног простора сећања. Позиција тела у односу на простор постављена је у подређен положај, са нагласком на перцепцији коју посматрач има у замишљеном простору. Свест о месту човека наспрам просторних композиција резултат је Србиновићевог рада на мозаицима великог формата у јавним и приватним објектима.

for spatial designs. Drawings titled *Skopje, Earthquake in Skopje*, and *Skopje Railway Station* (all 1969) relate to the catastrophic 1963 earthquake. What appears as a monument – formed from columns and, based on the drawing *Floating Figures in an Enclosed Space* (1969), compressed bodies in contortion – exemplifies both suffering and triumph over tragedy. As a site of memory, the ruined railway station is depicted in the background, with this unrealized monument, populated by collaged human figures beneath and around it, endowing the site with the character of both a tragic and triumphant space of remembrance. The body's position within space is subordinated, with emphasis placed on the viewer's perception inside the imagined environment. The awareness of the human presence in relation to spatial compositions stems from Srbinović's experience in creating large-scale mosaics for public and private buildings.



Скица за СИБ 1-3 / Sketch for The federal Executive Council 1-3, 1960
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Закључна разматрања

Развој односа према телу у графикама и цртежима Младена Србиновића од раних педесетих па све до краја шездесетих година мењао се у складу са развојем послератне графике. Као припадник генерације графичара која је радила на обнови графичког медија и као професор на Академији ликовних уметности, где је предавао графику, Србиновић је несумњиво једна од кључних личности у историји графике друге половине двадесетог века, а у ширем смислу и српске и југословенске уметничке сцене. Кроз примену изражајног језика, од лирског, преко експресивног до симболичког, однос према приказивању тела у његовом опусу развијао се кроз интересовање за дивергентна стања људске природе. Од првог јавног представљања београдској публици графикама инспирисаним Лоркином поезијом као литерарним предлошком – што је била општа тенденција послератне графике³⁶ – преко трагања за јединственим ликовним изразом и проналажења и изградње јаке индивидуалне поетике у седмој деценији, Србиновић је током две декаде формирао препознатљив израз, са људском фигуром и сликом тела у најширем смислу као централном темом. Континуирано истраживање у графички и однос према цртежу као процесу откривања, дешифровања моралних и егзистенцијалних проблема и стања, у виду својеврсне дневничке белешке, заједничка је линија која се може пратити током целог тог периода. Слика жене у Србиновићевој уметничкој пракси мењала се од еротског приказа тела до тела као еманације универзалних стања и искустава, свводећи женску фигуру на симбол и метафору, измештену из конкретног времена и простора. Уметничково непосредно искуство водило га је од литерарних форми, кроз реминисценције прошлости и разлагање физичког

36 М. Пушић, „Послератна српска графика“, *Богатства визуелне стварности*, Београд: Слио, 1995.

Concluding Remarks

The evolution of the representation of the human body in Mladen Srbinović's prints and drawings, from the early 1950s to the late 1960s, unfolded in parallel with the development of postwar graphic art. As a member of the generation of printmakers who contributed to the renewal of the graphic medium, and as a professor of printmaking at the Belgrade Academy of Fine Arts, Srbinović stands as one of the key figures in the history of graphic art in the second half of the twentieth century, and more broadly, within the Serbian and Yugoslav art scenes. Employing a visual language ranging from lyrical through expressive to symbolic, his approach to depicting the human body developed in response to an ongoing interest in the divergent states of human nature. From his first public presentation in Belgrade – prints inspired by Lorca's poetry as a literary point of departure, in line with broader tendencies in postwar graphic art³⁶ – to his pursuit of a distinctive artistic voice and the establishment of a strong personal poetics in the 1960s, Srbinović shaped, over the course of two decades, a recognizable expression centered on the human figure and the image of the body in its widest sense. His sustained exploration of printmaking as a medium, and his treatment of drawing as a process of uncovering and deciphering moral and existential dilemmas and conditions – akin to a form of diary entry – runs as a continuous thread through this entire period. The image of the woman in Srbinović's oeuvre evolved from an erotic depiction of the body to the body as an emanation of universal states and experiences, ultimately reducing the female figure to a symbol and metaphor, detached from any specific time or place. The artist's direct experience led him from literary sources, through reminiscences of the past and the deconstruction of the physical body, to essential an-

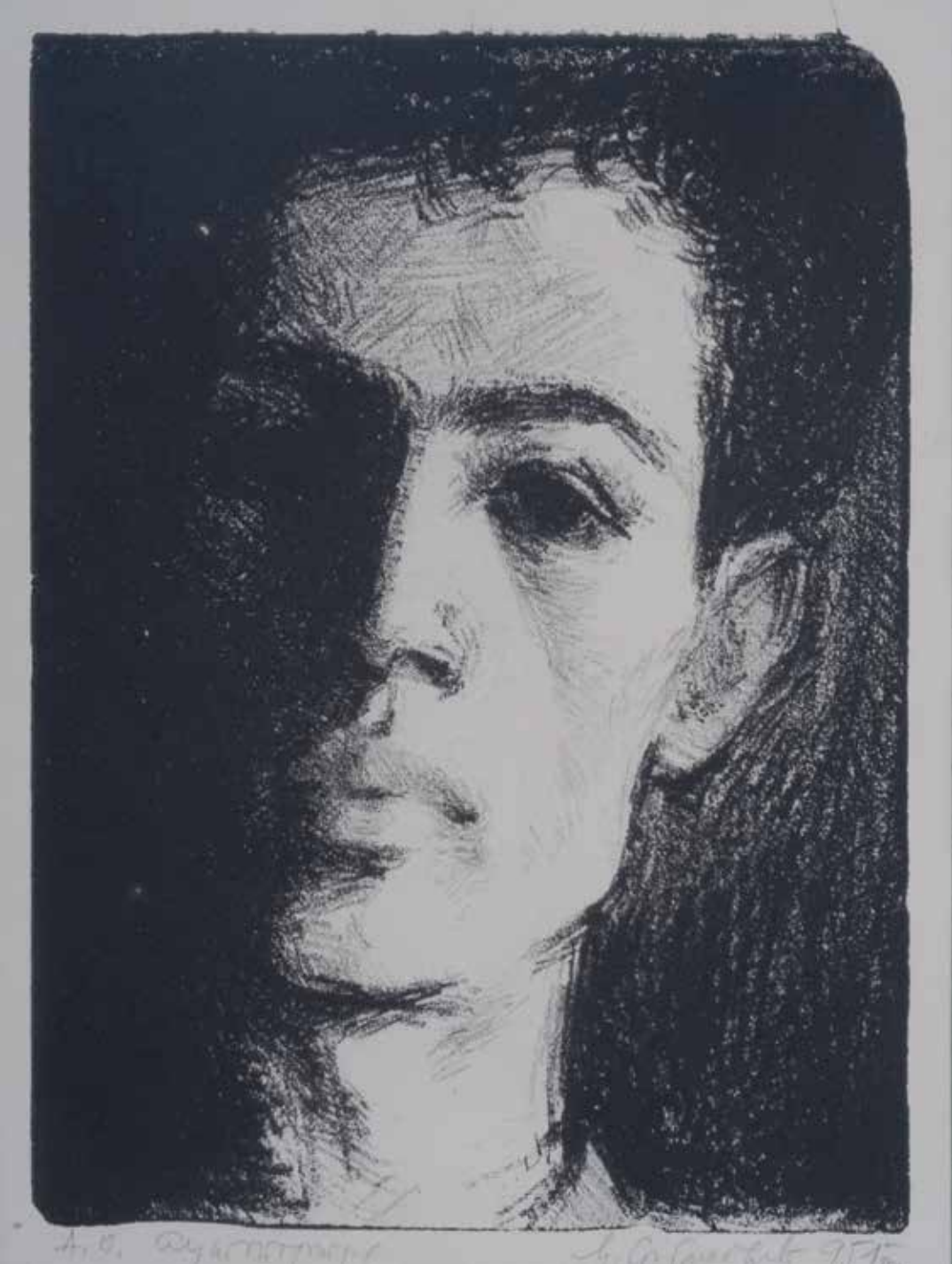
36 M. Pušić, "Posleratna srpska grafika" (Postwar Serbian Graphic Art), *Bogatstva vizuelne stvarnosti* (Treasures of Visual Reality), Belgrade: Clio, 1995.



тела, до основних анатомских мера. Хетерогене категорије које се тичу представљања људског тела, често као приказа идеје, метафизичког знака, приолошког стања или одређене атмосфере у делу, одражавају се у цртежима и графикама Младена Србиновића и карактеришу његово стваралаштво шесте и седме деценије.

atomical proportions. The heterogeneous categories related to the representation of the human body – often as a projection of an idea, a metaphysical sign, a psychological state, or a particular atmosphere – are reflected in Srbinović's prints and drawings and remain defining characteristics of his work throughout the 1950s and 1960s.





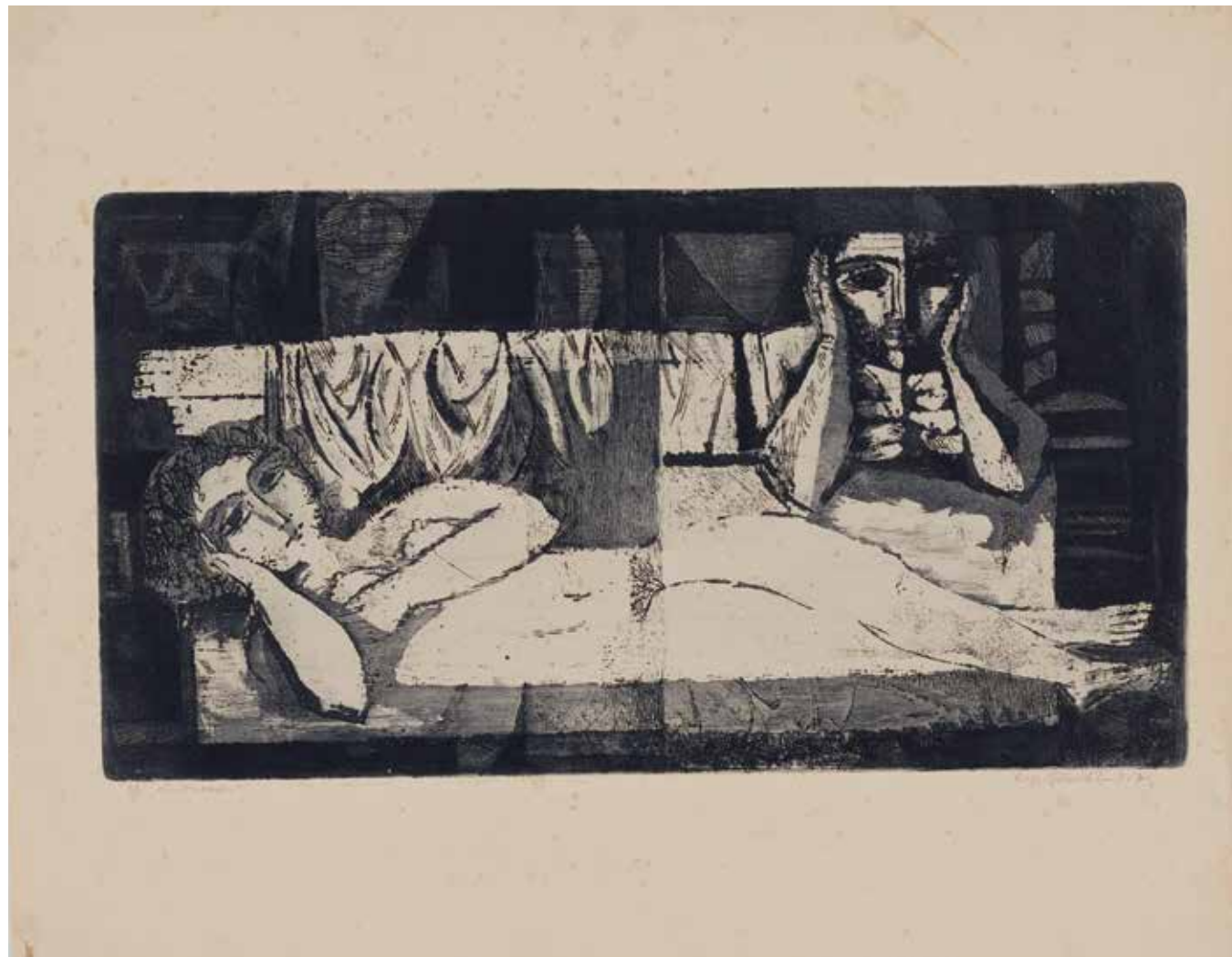
Аутопортрет / Self-portrait, 1951
Narodni muzej Kraljevo / National Museum in Kraljevo



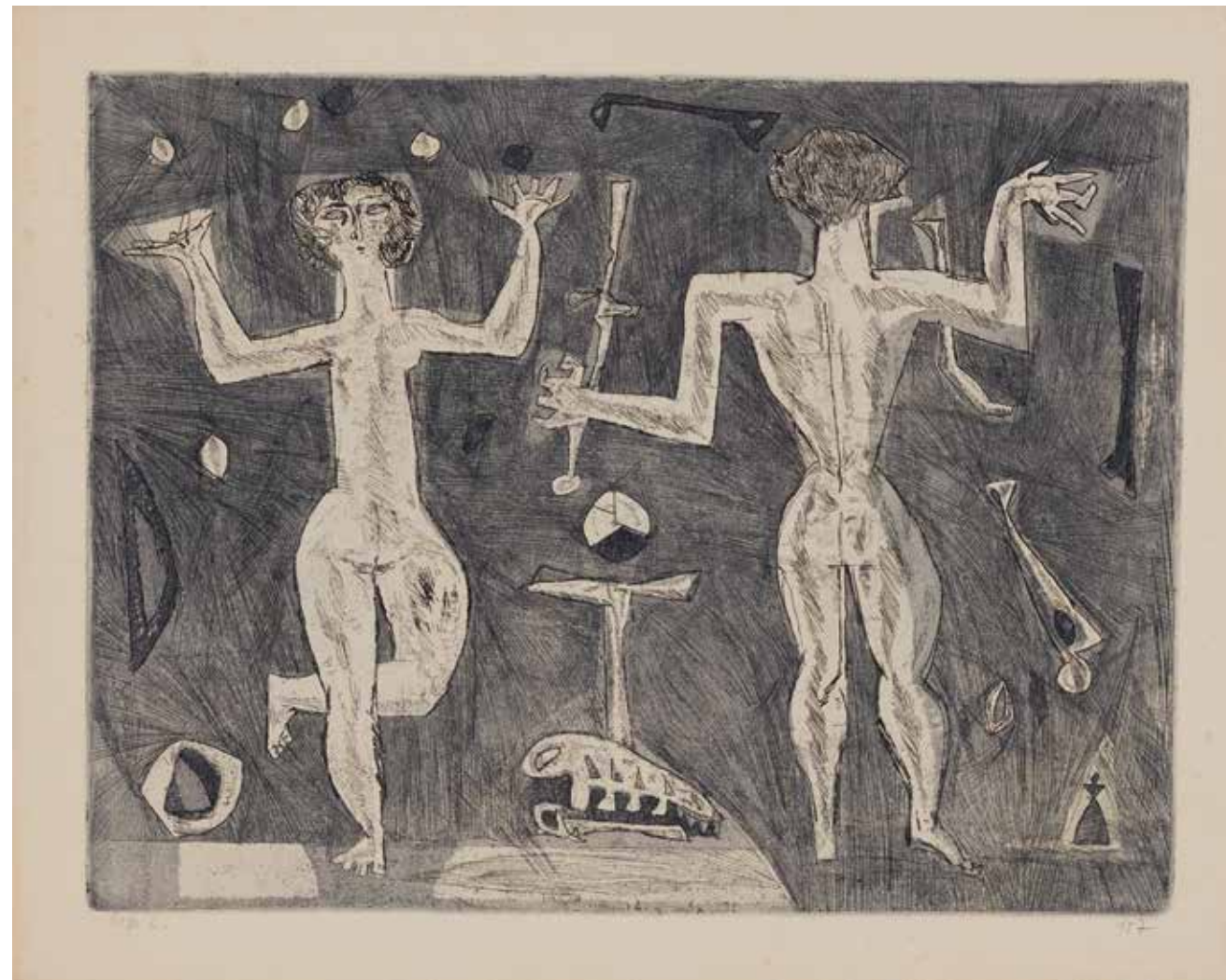
Птица / Bird, 1954
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Илустрација за песму Лангстона Хјуза За једну црну девојку /
Illustration for Langston Hughes's Song for a Dark Girl, 1952
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Светлости / Lights, 1957
Ана Србиновић / Ana Srbinović



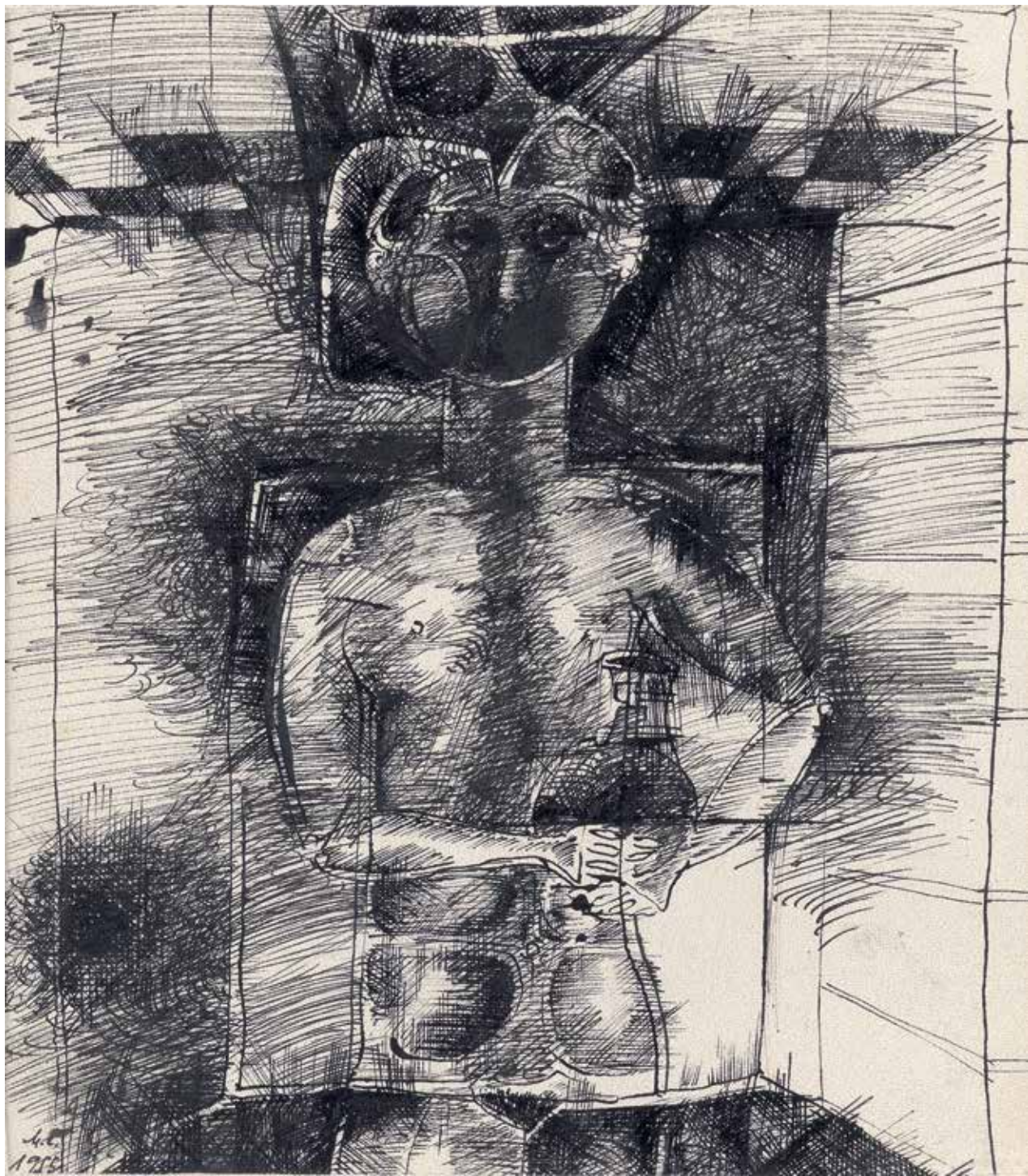
Плес смрти (Danse macabre) / Dance of Death (Danse macabre), 1957
Ана Србиновић / Ana Srbinović



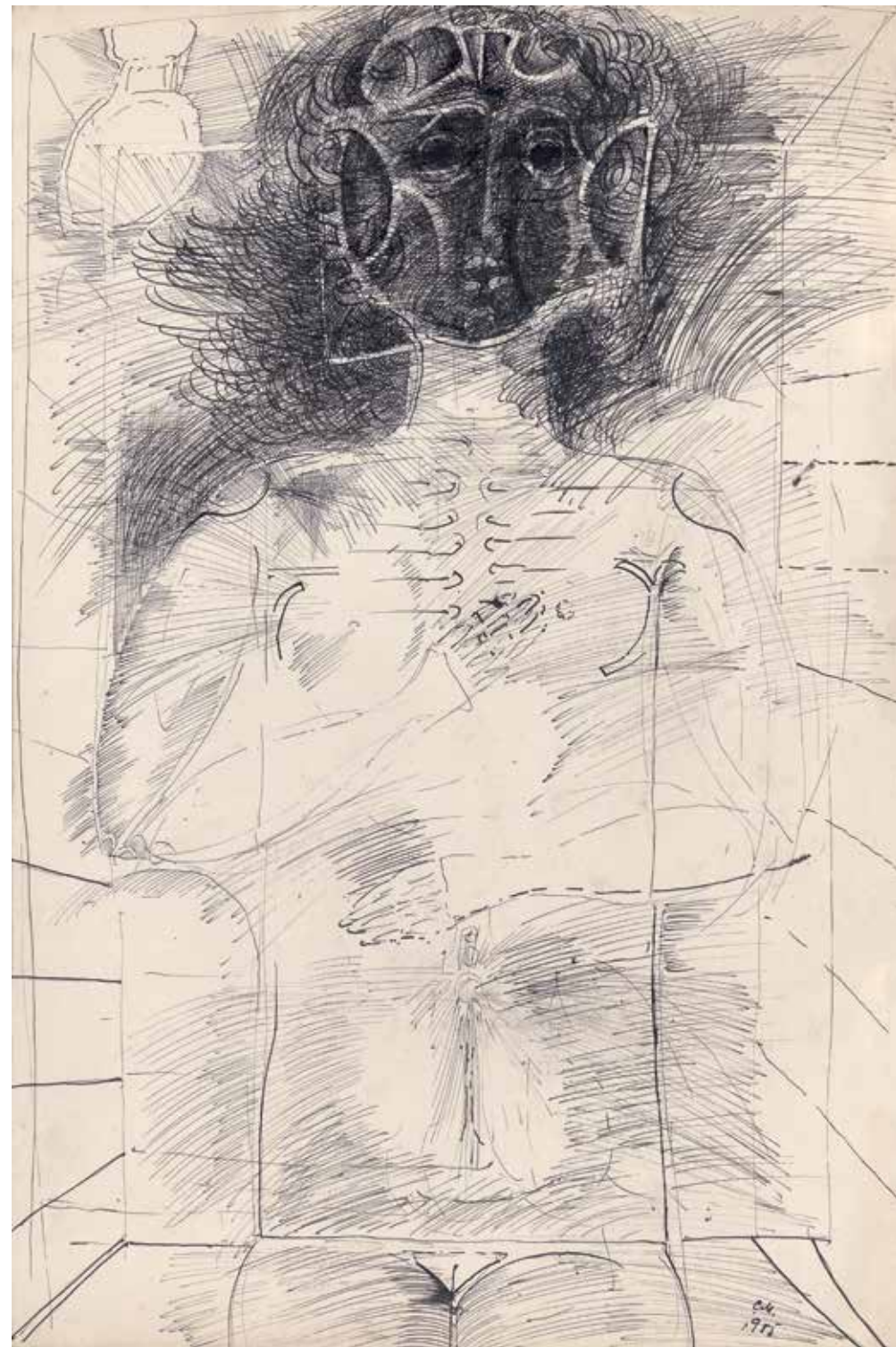
Македонски ритам / Macedonian Rhythm, 1957
Ана Србиновић / Ana Srbinović



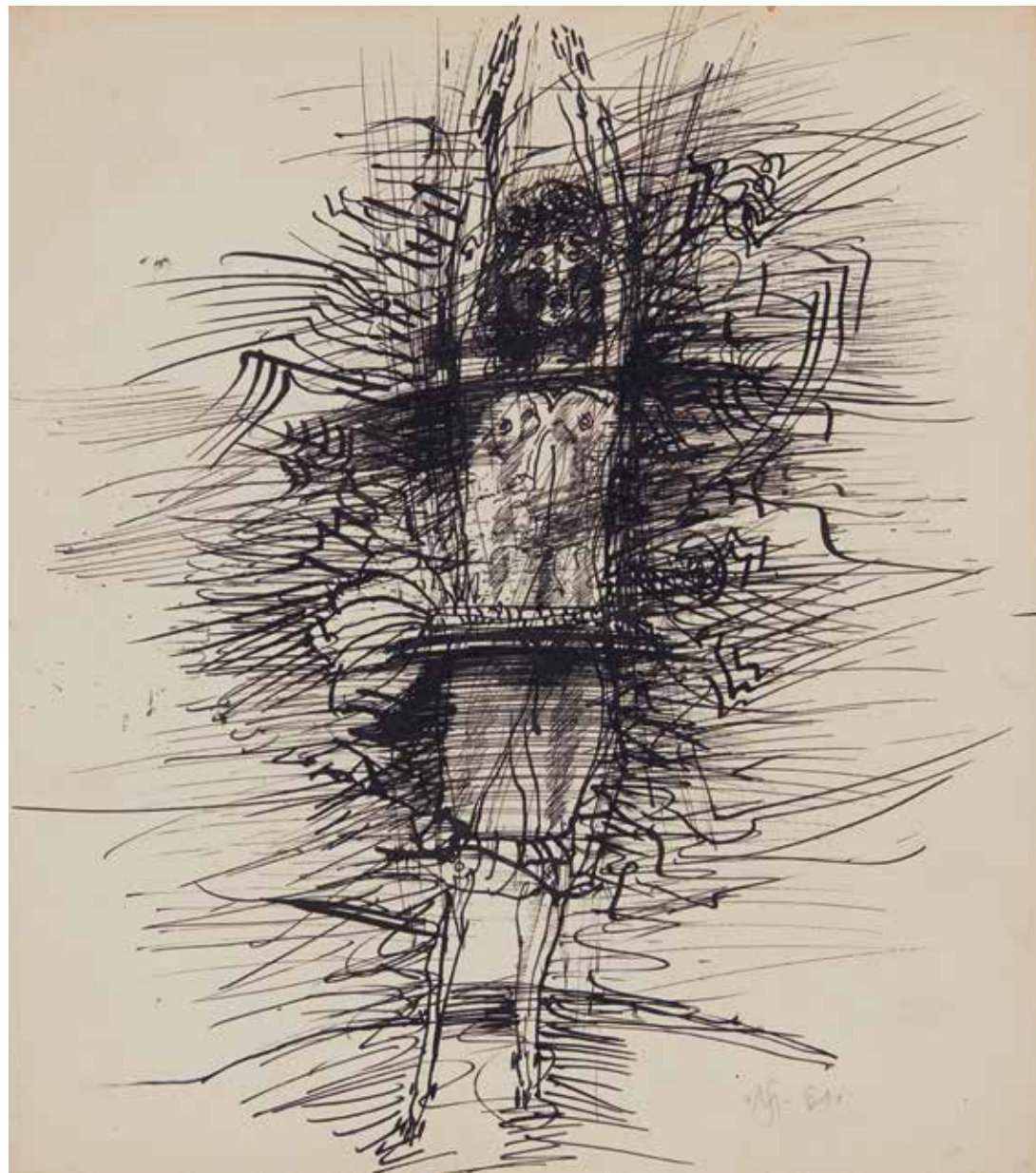
На белом / On White, 1959
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



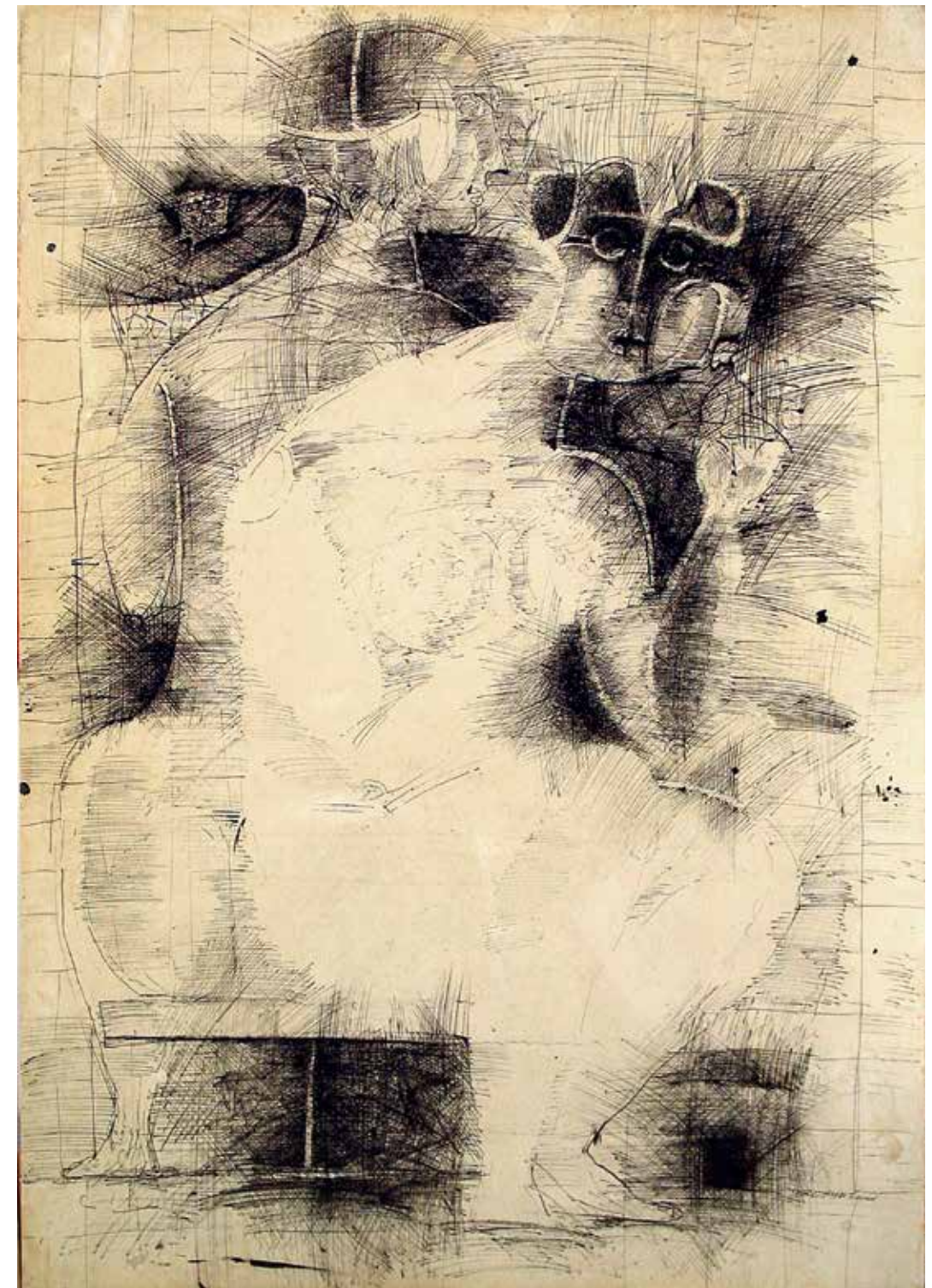
Студија девојке у правоугаонику (Огледало) /
Study of a Girl Within a Rectangle (Mirror), 1955
Приватно власништво / Private collection



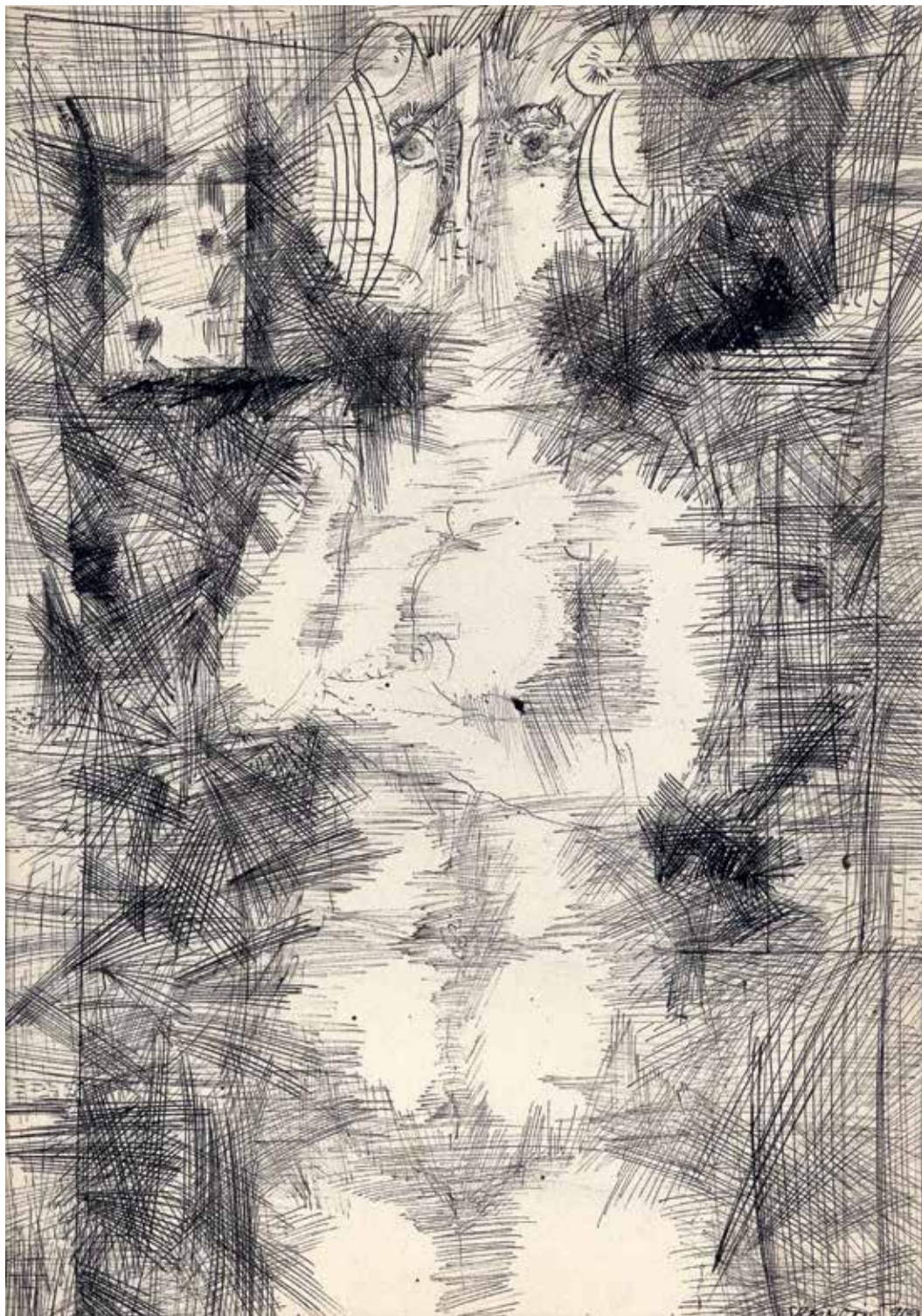
Цртеж за литографију (Велико огледало) /
Drawing for lithography (Big Mirror), 1955
Приватно власништво / Private collection



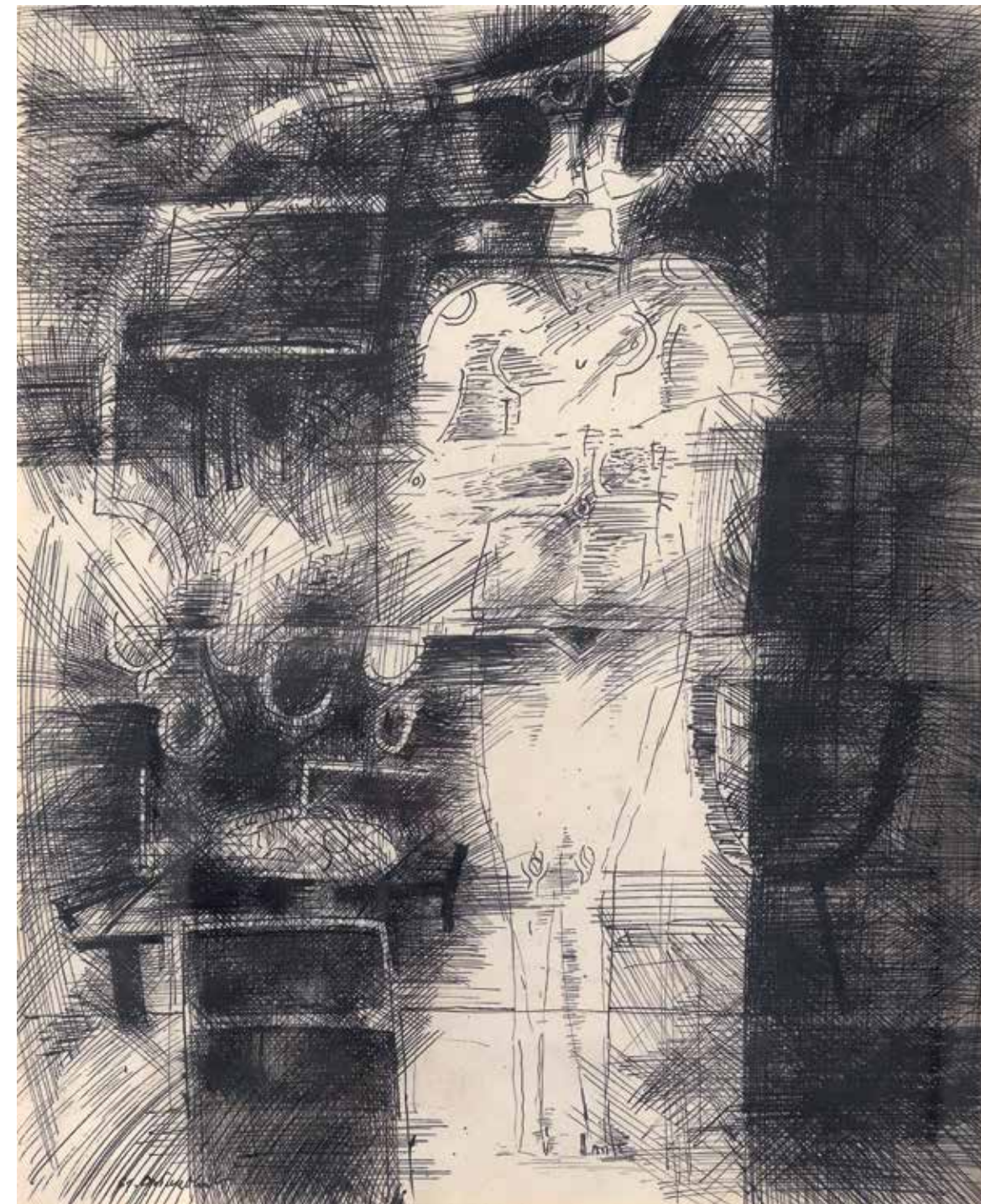
Без назива / *Untitled*, 1961
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Двојни акт / *Double Nude*, 1960
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића /
The Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić



Женска фигура са огледалцем (Светлост у огледалу) /
Female Figure with a Small Mirror (Light in the Mirror), 1959
Приватно власништво / Private collection



Девојка поред полице и огледалца /
Girl Beside the Shelf and the Small Mirror, 1961
Приватно власништво / Private collection



Жена и огледала / Woman and Mirrors, 1960
Приватно власништво / Private collection



Септембар / September, 1960
Приватно власништво / Private collection

Београдски песник / *Belgrade Poet*, 1965
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade





Сафра / Sofra, 1963
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Жорж III / Georges III, 1957
Приватно власништво / Private collection



Без назива / *Untitled*, 1965
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Плави бақропис / *Blue Copperplate*, 1964
Народни музеј Краљево /
National Museum in Kraljevo

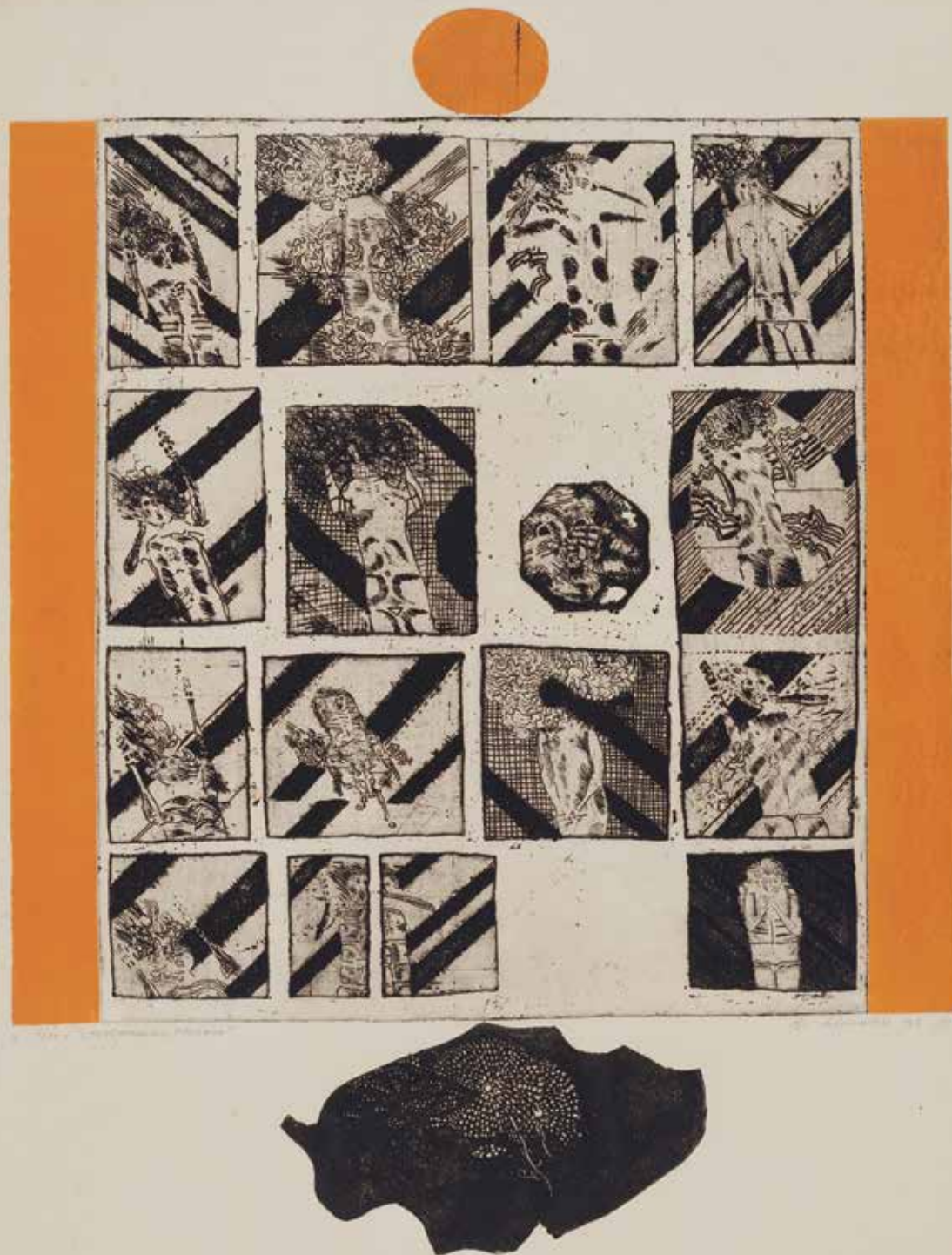


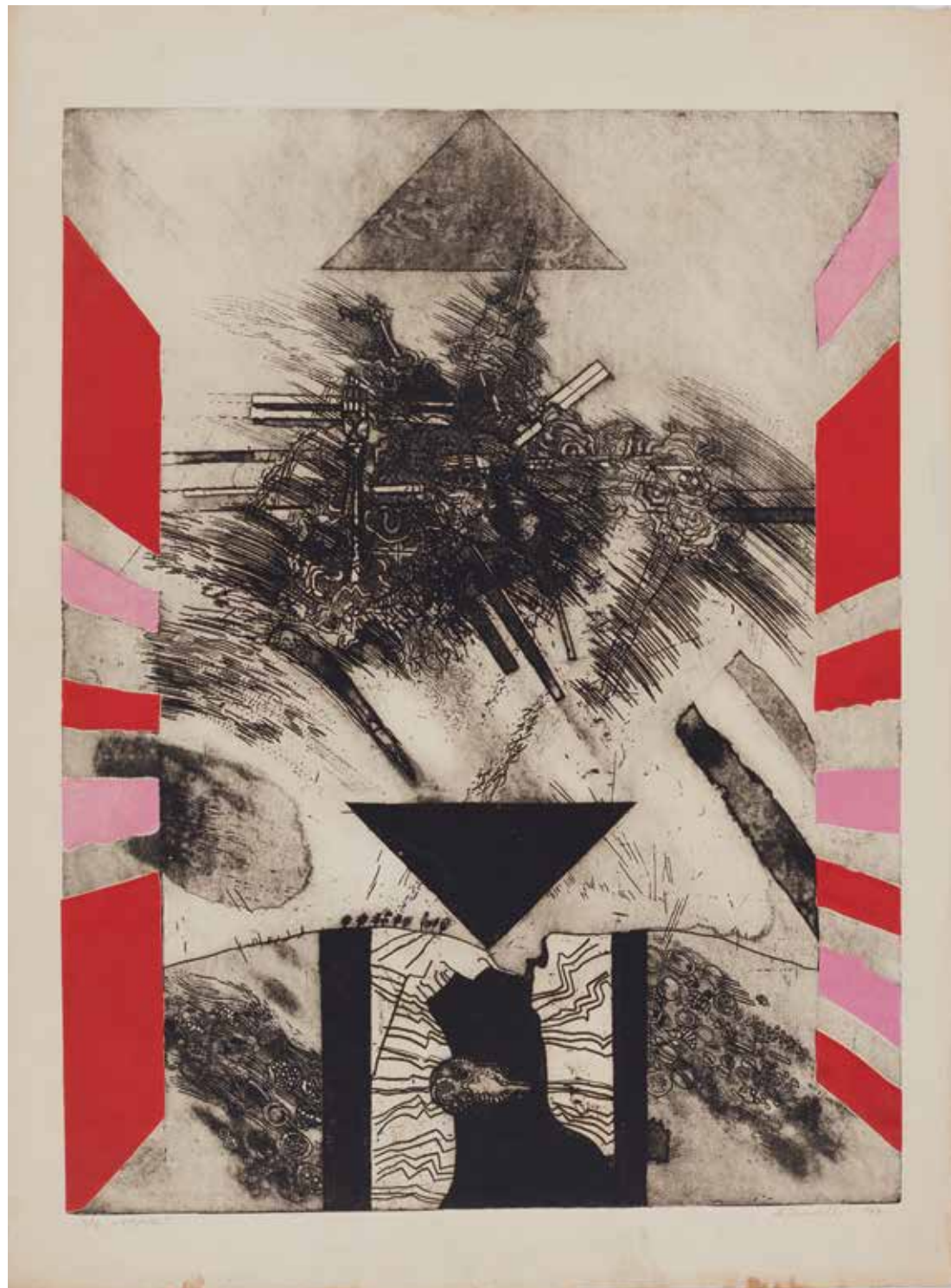
Срце моје (Човек који пише) /
My Heart (Man Who Writes), 1965
Народни музеј Краљево /
National Museum in Kraljevo

Страхови / Fears, 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Узнемирена огледала / *Disturbed Mirrors*, 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović

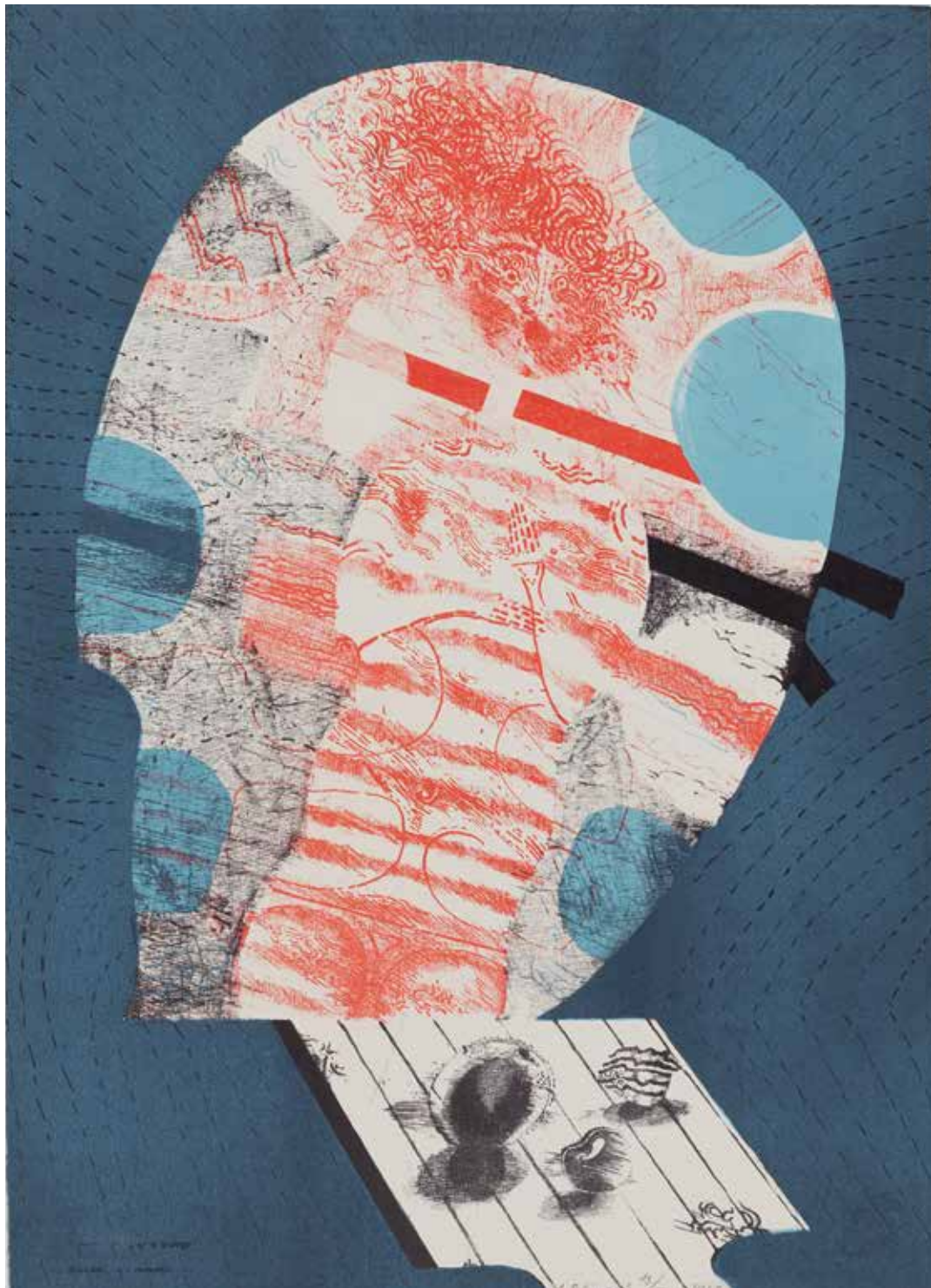




Повратак II / Return II, 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Београдски песник I / Belgrade Poet I, 1965
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Два привида / Two Apparitions, 1968
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Страх / Fear, 1969
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade



Љубавници / Lovers, 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Калемегдански гласник (Пад песника) /
The Kalemegdan Messenger (A Poet's Fall), 1966
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Страх (Уплашена) / Fear (Frightened), 1967
Ана Србиновић / Ana Srbinović

*Јанова душа хрли ка смирају дана –
Кратал стрип о младом Јану /
Jan's Soul Hastens toward the
Calm of the Day's End
(Short Comic Strip about Young Jan), 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović*

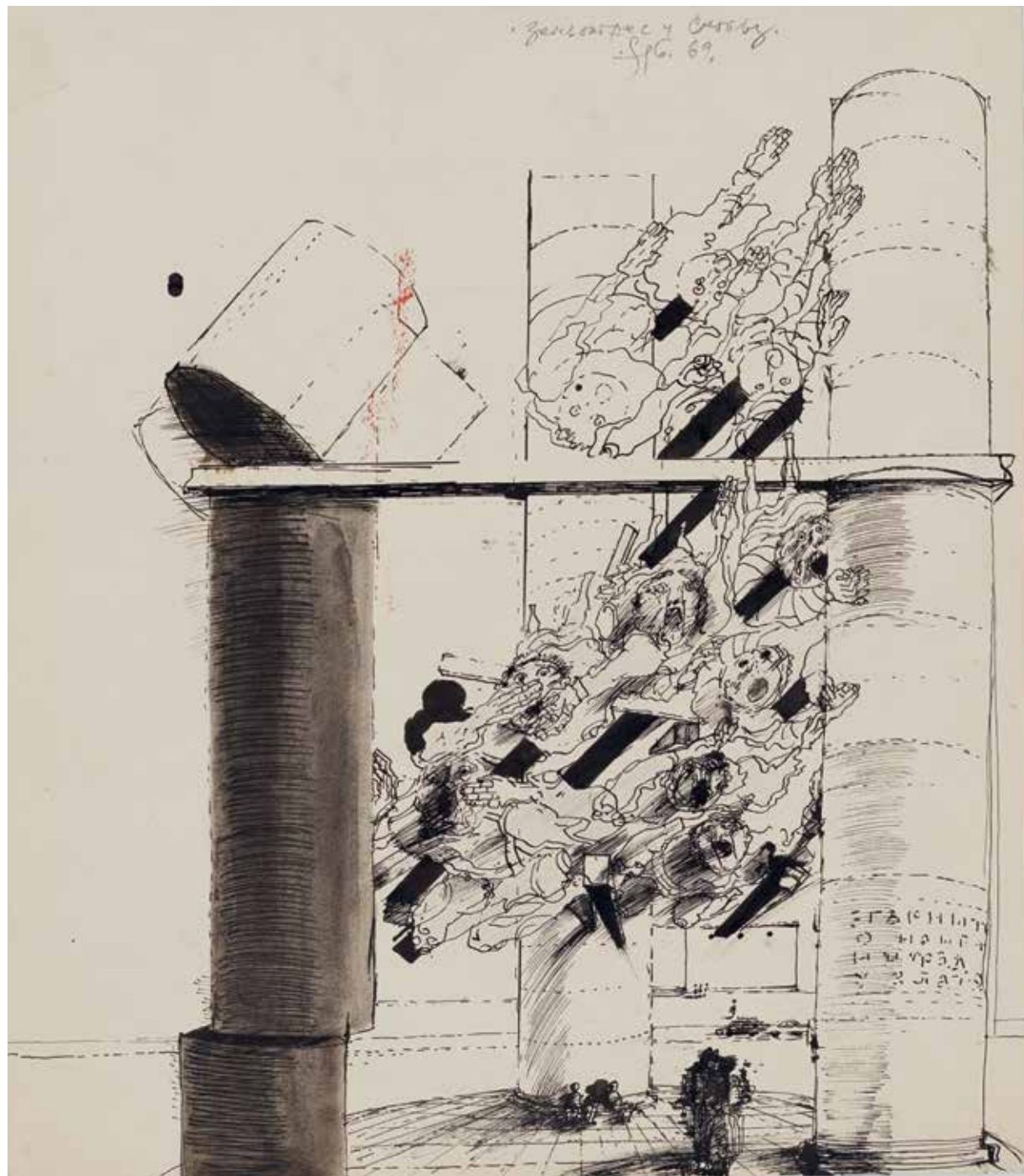




Лебдеће фигуре у затвореном простору (Скица за слику) /
 Floating Figures in an Enclosed Space (Sketch for a Painting), 1969
 Ана Србиновић / Ana Srbinović



Четири елипсе (Студија за људска доба) / Four Ellipses (Study of Human Ages), 1967
 Ана Србиновић / Ana Srbinović



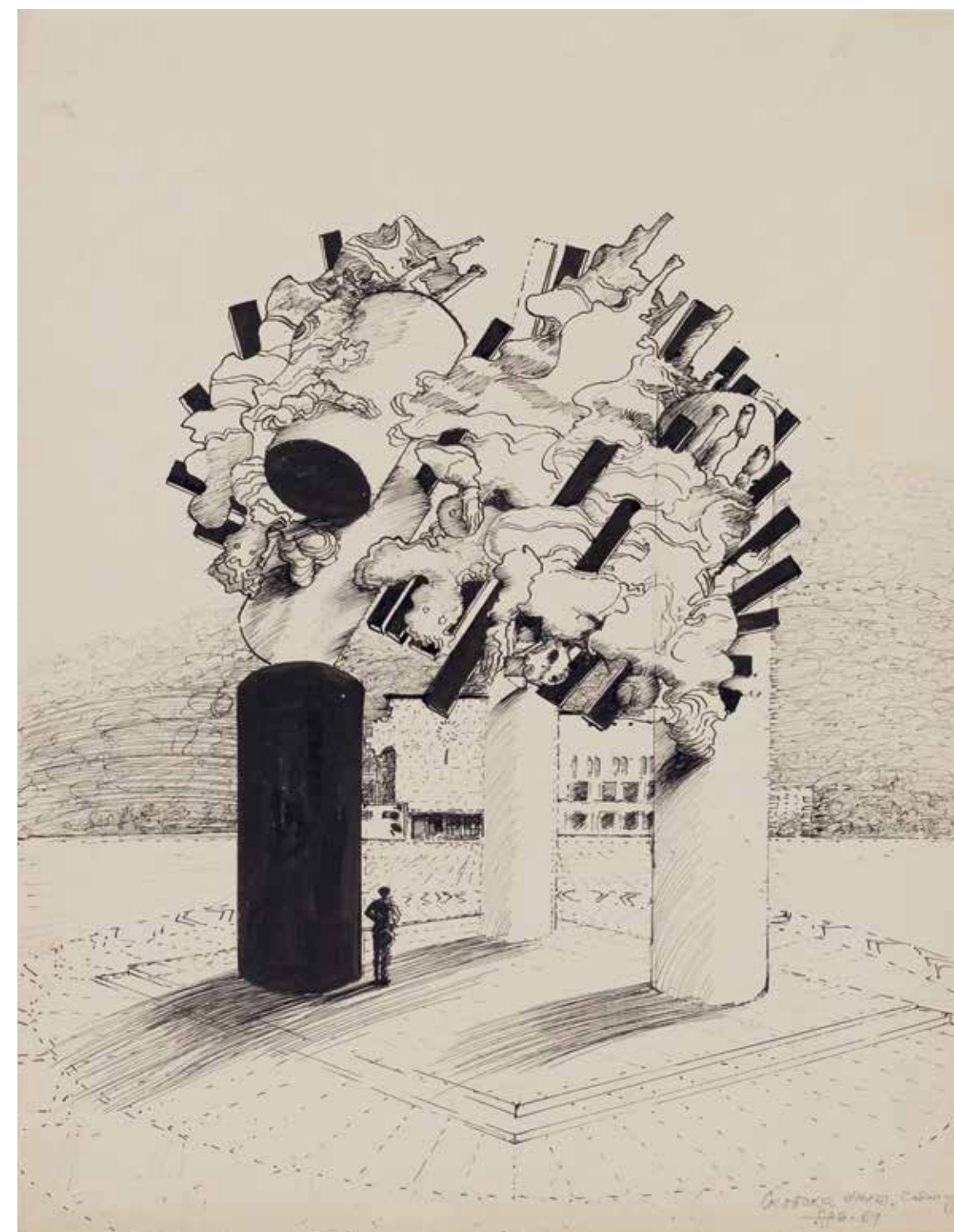
Земљотрес у Скопљу / Earthquake in Skopje, 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Земљотрес у Скопљу (са три тачке) / Earthquake in Skopje (with Three Dots), 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Скопје / Skopje, 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Скопска железничка станица / Skopje Railway Station, 1969
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Белешка за повратак блудног сина / *Sketch for The Return of the Prodigal Son*, 1970
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Младен Србиновић у војсци, Ниш, 10. март 1946. /
Mladen Srbinović in army, Niš, 10. March 1946

Младен Србиновић рођен је 29. новембра 1925. у Сушици код Гостивара, данашња Северна Македонија. С породицом се 1930. године сели у Београд, где завршава Основну школу „Краљ Александар I“. У периоду 1940–1944. похађа сликарску школу Младена Јосића. Матурирао је 1943. у II мушкој гимназији у Београду, а већ следеће године мобилисан је и послат на Сремски фронт. Демобилисан је у марту 1947.

По повратку у Београд уписује Академију ликовних уметности (АЛУ), где студира код Недељка Гвозденовића, Ивана Табаковића, Косте Хакмана, Љубице Сокић и Михаила Петрова. Током студија, 1948. и 1949. учествује на изложбама радова студената АЛУ у Уметничком павиљону у Београду. Дипломира 1951, а наредне две године похађа специјални течај код професора Гвозденовића.

Од 1953. активно ступа на уметничку сцену као члан Графичког колектива, Удружења ликовних уметника Србије (УЛУС) и групе Самостални. Две године касније постаје један од оснивача Децембарске групе, у којој ће стваралачки деловати све до њеног гашења 1960. године.

Од 1954. па током наредних петнаест година борава на бројним студијским путовањима и усавршавањима у иностранству: у Италији (1954), Паризу и Лондону (1955) као стипендиста Владе НР Србије, поново у Паризу (1957), у Пољској (1958) и три месеца у Лондону (1958) као стипендиста Фонда за унапређење ликовне уметности „Моша Пијаде“, а затим 1969. у Шведској, где приређује и самосталну изложбу.

Mladen Srbinović was born on November 29, 1925, in Sušica near Gostivar, in what is now the Republic of North Macedonia. In 1930, his family relocated to Belgrade, where he completed elementary school at “King Alexander I.” From 1940 to 1944, he studied painting at Mladen Josić’s private school. In 1943, Srbinović graduated from the II Male Gymnasium in Belgrade, and the following year he was mobilized and sent to the Strymian Front. He was demobilized in March 1947.

Upon returning to Belgrade, Srbinović enrolled at the Academy of Fine Arts (ALU) in Belgrade, where he studied under Nedeljko Gvozdenović, Ivan Tabaković, Kosta Hakman, Ljubica Sokić, and Mihailo Petrov. During his studies, he participated in the ALU student exhibitions of 1948 and 1949 at the Art Pavilion in Belgrade. He graduated in 1951 and continued for two years in a special course under Professor Gvozdenović.

From 1953, Srbinović became an active participant in the contemporary art scene as a member of the Graphic Collective, the Association of Fine Artists of Serbia (ULUS), and the Independents group. In 1955, he co-founded the December Group, with which he exhibited regularly until its dissolution in 1960.

Between 1954 and 1969, Srbinović undertook numerous study trips and residencies abroad, including Italy (1954); Paris and London as a scholar of the National Republic of Serbia Government (1955); Paris again (1957); Poland (1958); a three-month residency in London through the “Moša Pijade” Fund for the Advancement of Fine Arts (1958); and Sweden (1969), where he held a solo exhibition.

Педагошки рад на АЛУ започиње 1953. као асистент. За доцента је изабран 1957, за ванредног професора 1963, док је у звање редовног професора изабран 1972. године. Дужност декана обављао је од 1969. до 1971. године.

Током 1960-их и 1970-их интензивно излаже у земљи и иностранству, освајајући бројне награде. Поред сликарства и графике, бавио се и илустрацијом, витражом, таписеријом и мозаиком. Његова монументална дела постављена су у институцијама широм земље.

За дописног члана Српске академије наука и уметности (САНУ) изабран је 1981, а за редовног 1988. године. Од 1990-их активно учествује у бројним културним и академским телима, а 2003. постаје потпредседник САНУ и титуларни члан Европске академије уметности, наука и хуманистичких наука.

Преминуо је у Београду, 12. маја 2009, где је и сахрањен, у Алеји заслужних грађана на Новом гробљу.

Самосталне изложбе

1953.

Београд, Галерија Графичког колектива (са Стојаном Ћелићем и Бошком Карановићем)

1955.

Београд, Графички колектив, *Karanović, Srbinović, Ćelić. Grafike*
Нови Сад, Галерија Матиче српске, *Karanović, Srbinović, Ćelić. Grafike*

Смедерево, Гимназија (са М. Сарићем)

Београд, Галерија УЛУС

1955/56.

Нови Сад, Трибина младих

1957.

Београд, Галерија Графичког колектива (са Б. Карановићем и С. Ћелићем)

1959.

Загреб, Kabinet grafike IAZU, *Ćelić, Karanović, Srbinović*

1960.

Скопје, Работнички дом

1961.

Београд, Salon Moderne galerije, *Srbinović*

1966.

Ниш, Изложбени павиљон у Тврђави

1967.

Београд, Галерија Дома ЈНА

Srbinović started his academic career as an assistant at the Academy of Fine Arts in 1953. He was appointed assistant professor in 1957, associate professor in 1963, and full professor in 1972. He served as dean of the Academy from 1969 to 1971 and retired in 1985.

During the 1960s and 1970s, Srbinović exhibited widely in Yugoslavia and internationally, receiving numerous awards. In addition to painting and printmaking, he worked in illustration, stained glass, tapestry, and mosaic. His monumental works are represented in institutions throughout the country.

In 1981, he was elected a corresponding member of the Serbian Academy of Science and Arts (SASA), and in 1988 became a full member of the Department of Fine Arts and Music. From the 1990s onward, he served on numerous cultural and academic committees, and in 2003 was appointed vice president of SASA and a titular member of the European Academy of Arts, Sciences, and Humanities.

Srbinović passed away in Belgrade on May 12, 2009, and was interred at the Alley of Distinguished Citizens in the New Cemetery.

Solo Exhibitions

1953

Belgrade, Graphic Collective Gallery (with Stojan Ćelić and Boško Karanović)

1955

Belgrade, Graphic Collective, *Karanović, Srbinović, Ćelić. Prints*
Novi Sad, Gallery of Matica Srpska, *Karanović, Srbinović, Ćelić. Prints*

Smederevo, Gymnasium (with M. Sarić)

Belgrade, ULUS Gallery

1955-56

Novi Sad, Youth Forum

1957

Belgrade, Graphic Collective Gallery (with S. Ćelić and B. Karanović)

1959

Zagreb, Prints and Drawings Cabinet of the Yugoslav Academy of Science and Arts, *Ćelić, Karanović, Srbinović*

1960

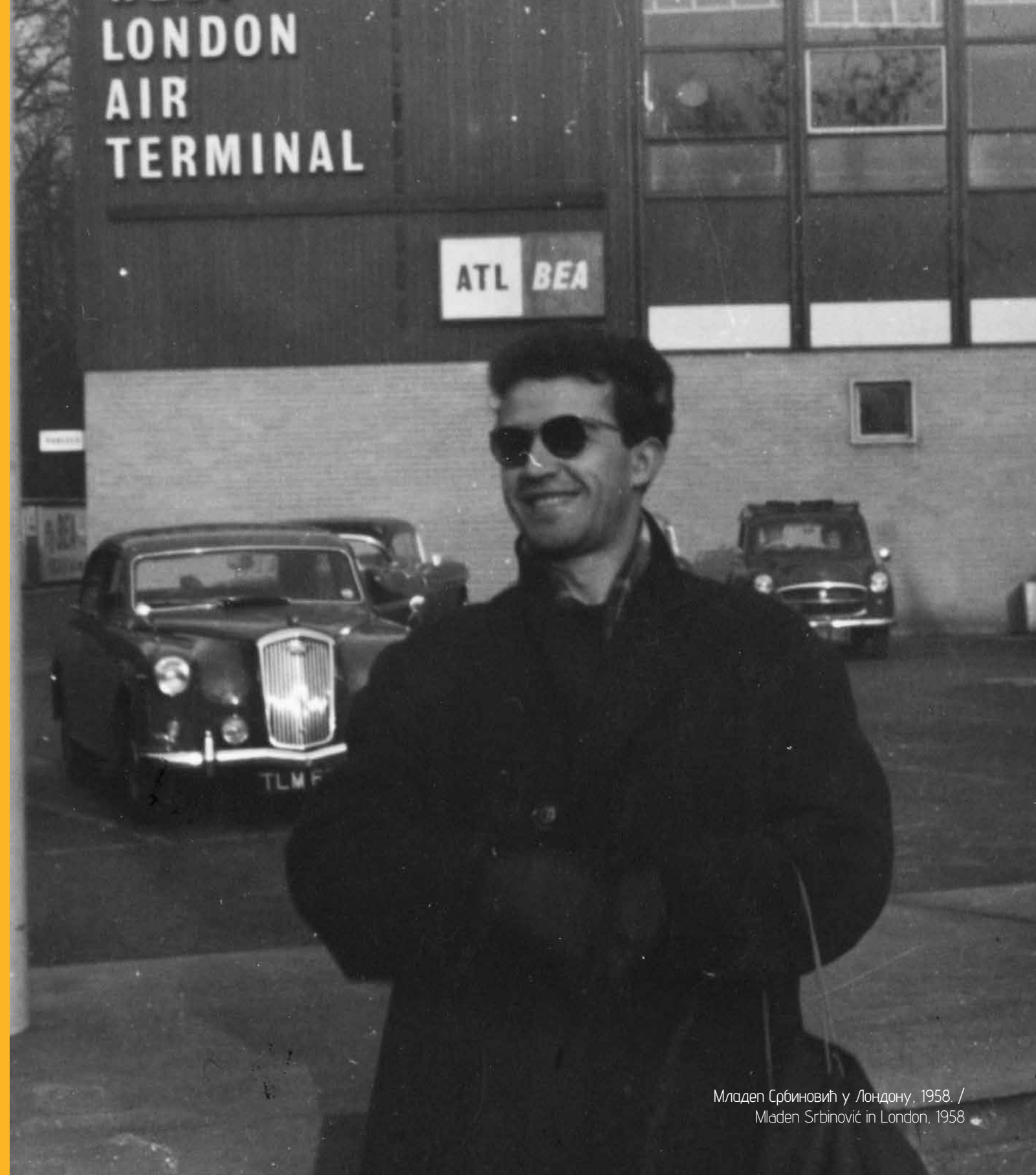
Skopje, Workers' Union Building

1961

Belgrade, Salon of the Modern Gallery, *Srbinović*

1966

Niš, Pavilion in the Fortress



Младен Србиновић у Лондону, 1958. /
Mladen Srbinović in London, 1958

1968.
Београд, Salon Muzeja savremene umetnosti, *Mladen Srbinović*

1969.
Stockholm, Galleri Scandinavia, *Mladen Srbinović*

1970.
Halland, Hallands Museum, *Mladen Srbinović*

1973.
Нови Сад, Галерија савремене ликовне уметности, изложбене просторије Галерије Матце српске, *Mladen Srbinović*

Ниш, Галерија савремене уметности

1974.
Београд, Галерија Културног центра Београда, *Srbinović*

1974–1975.
Сремска Митровица, Галерија „Лазар Возаревић”

1981.
Београд, Музеј савремене уметности, *Mladen Srbinović. Retrospektivna izložba 1950–1980.*

1982.
Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, *У част Ђуре Јакшића. Младен Србиновић. Изложба слика*

1984.
Лесковац, Галерија Народног музеја, *Изложба графика*

1985.
Београд, Галерија САНУ, *Похитај, грешни Синадине*

1988.
Крушевац, Уметничка галерија „Крушевац”, *Младен Србиновић*

1991.
Москва, Галерија Академије наука и уметности, *Мир Младена Србиновича*

1995.
Нови Сад, Галерија ликовних уметности поклон збирка Рајка Мамузића, *Слике 1985–1995.*

Чачак, Уметничка галерија „Надежда Петровић”, *Слике 1985–1995*

1996.
Пожаревац, Народни музеј

Апатин, Галерија „Меандар”, *Сликарство Младена Србиновића*

1997.
Скопје, Ликовни салон МАНУ, *Слики – пристапна изложба*

1998.
Београд, Галерија САНУ, *Младен Србиновић. Цртеж и пројекти за мозаик и таписерију*

2001.
Београд, Галерија „Харизма”, *Жена*

2005.
Београд, Галерија САНУ, *Младен Србиновић. Слика*

2006.
Нови Сад, Огранак САНУ, Галерија „Platoneum”, *Младен Србиновић*

Ужице, Градска галерија Ужице

1967
Београд, Gallery of the Central Military Club

1968
Београд, Salon of the Museum of Contemporary Art, *Mladen Srbinović*

1969
Stockholm, Galleri Scandinavia, *Mladen Srbinović*

1970
Halland, Hallands Museum, *Mladen Srbinović*

1973
Нови Сад, Gallery of Contemporary Fine Arts, Exhibition spaces of the Gallery of Matica Srpska, *Mladen Srbinović*

Ниш, Gallery of Contemporary Fine Arts

1974
Београд, Gallery of the Cultural Centre of Belgrade, *Srbinović*

1974–75
Sremska Mitrovica, “Lazar Vozarević” Gallery

1981
Београд, Museum of Contemporary Art, *Mladen Srbinović. Retrospective Exhibition 1950–1980*

1982
Нови Сад, The Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić, *In Honor of Đura Jakšić. Mladen Srbinović. Exhibition of Paintings*

1984
Leskovac, National Museum Gallery, *Exhibition of Prints*

1985
Београд, SASA Gallery, *Make Haste, Sinful Sinadin*

1988
Kruševac, Art Gallery “Kruševac”, *Mladen Srbinović*

1991
Moscow, Gallery of the Academy of Sciences and Arts, *The World of Mladen Srbinović*

1995
Нови Сад, Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić, *Paintings 1985–1995*

Čačak, Nadežda Petrović Art Gallery, *Paintings 1985–1995*

1996
Požarevac, National Museum Požarevac

Apatin, Meander Gallery, *The Paintings of Mladen Srbinović*

1997
Skopje, Fine Arts Salon of the Macedonian Academy of Sciences and Arts, *Paintings – Admission Exhibition*

1998
Београд, SASA Gallery, *Mladen Srbinović. Drawing and Projects for Mosaic and Tapestry*

2001
Београд, Harizma Gallery, *Woman*

2005
Београд, SASA Gallery, *Mladen Srbinović. Paintings*

2006
Нови Сад, SASA Division, Platoneum Gallery, *Mladen Srbinović*

Užice, City Gallery

Групне изложбе – избор

1953.
Београд, Музеј применјене уметности, *Sto listova jugoslovenske moderne grafike* (iz kolekcije Komisije za kulturne veze sa inostranstvom)

São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, *100 estampes yougoslaves modernes*: Athina, Thessaloniki, Iserlohn, Hagen, Passau, Bonn, Berlin, Warszawa

1954.
Загреб, Умјетнички павилјон, *Samostalni*

Београд, Уметнички павилјон, *1 izložba jugoslovenske grafike SLU*

Lugano, Villa Ciani, III Mostra Internazionale di *Bianco e Nero*

Cincinnati, The Cincinnati Art Museum, *Third International Biennial of Contemporary Color Lithography*

Venezia, *XXVII Biennale Internationale d'Arte*

1954/55.
Београд, Галерија Дома ЈНА, *Iz mlade slikarske generacije 1954–1955.*

1955.
Лjubljana, Moderna galerija, *1 mednarodna grafična razstava*

Alexandria, Musée des Beaux-Arts, *Première Biennale de la Méditerranée*

Београд, Уметнички павиљон, *Децембарска група*

1956.
Sarajevo, Умјетнички павилјон, *Decembarska grupa*

Београд, Уметнички павилјон, *Decembarska grupa Београд*

1957.
Лjubljana, Moderna galerija, *II mednarodna grafična razstava*

Београд, Уметнички павиљон, *Децембарска група*

1958.
Warszawa, Galeria Sztuki, *Grupa Decembarska*

Загреб, Умјетнички павилјон, *Decembarska grupa Београд*

Београд, Уметнички павиљон, *Осма изложба „Децембарске групе” Београд*

Grenchen, Kunsthaus, *1 Internationale Triennale für farbige Originalgraphik*

1959.
Лjubljana, Moderna galerija, *III mednarodna grafična razstava*

Ленинград, Эрмитаж, *Современная графика Югославии*

Киев, *Современная графика Югославии*

Москва, Выставочные помещения на Кузнецком мосту, *Современная графика Югославии*

Загреб, Moderna galerija IAZU, *Umjetnost u revoluciji*

1960.
Загреб, Kabinet grafike IAZU, *1 zagrebačka izložba grafike*

Панчево, Народни музеј, *Децембарска група Београд*

Чачак, Свечана дворана гимназије, *Меморијал Надежде Петровић*

Selected Group Exhibitions

1953
Београд, Museum of Applied Arts, *One Hundred Sheets of Modern Yugoslav Graphic Art (from the Commission for Cultural Relations with Foreign Countries collection)*

São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, *100 estampes yougoslaves modernes*: Athens, Thessaloniki, Iserlohn, Hagen, Passau, Bonn, Berlin, Warsaw

1954
Загреб, Art Pavilion, *Independents*

Београд, Art Pavilion, *First Exhibition of Yugoslav Prints of the Association of Fine Artists of Yugoslavia*

Lugano, Villa Ciani, III International Exhibition *Bianco e Nero*

Cincinnati, Cincinnati Art Museum, *Third International Biennial of Contemporary Color Lithography*

Venice, *XXVII International Art Biennale*

1954–55
Београд, Gallery of the Central Military Club, *From the Younger Generation of Painters 1954–1955*

1955
Лjubljana, Modern Gallery, *1st International Exhibition of Prints*

Alexandria, Museum of Fine Arts, *First Mediterranean Biennale*

Београд, Art Pavilion, *December Group*

1956
Sarajevo, Art Pavilion, *December Group*

Београд, Art Pavilion, *December Group Београд*

1957
Лjubljana, Modern Gallery, *2nd International Exhibition of Prints*

Београд, Art Pavilion, *December Group*

1958
Warsaw, Gallery Sztuki, *December Group*

Загреб, Art Pavilion, *December Group Београд*

Београд, Art Pavilion, *Eighth Exhibition of the “December Group” Београд*

Grenchen, Kunsthaus, *First International Triennial of Colour Print*

1959
Лjubljana, Modern Gallery, *3rd International Exhibition of Prints*

Ленинград, State Hermitage Museum, *Contemporary Yugoslav Prints*

Киев, *Contemporary Yugoslav Prints*

Moscow, *Contemporary Yugoslav Prints*

Загреб, Modern Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts (IAZU), *Art in the Revolution*

1960
Загреб, Prints and Drawings Cabinet of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts (IAZU), *First Zagreb Exhibition of Yugoslav Prints*

Pančevo, National Museum, *December Group Београд*



Младен Србиновић у атељеу, почетак седамдесетих /
Mladen Srbinović in studio, early 1970s

Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum,
Guggenheim International Award
Београд, Уметнички павиљон, *Децембарска група*
Tokyo, National Museum of Modern Art, *2nd International
Biennial Exhibition of Prints*

1961.

Београд, Београдски сајам, *I trijenale likovnih umetnosti*
Ljubljana, Moderna galerija, *IV mednarodna grafična razstava*
São Paulo, Museu de Arte Moderna, *VI Bienal*
Alexandria, Musée des Beaux-Arts, *IVème Biennale
d'Alexandrie des Pays Méditerranéens*

1962.

Venezia, *XXXI Biennale Internationale d'Arte*
Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*

1963.

Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*
New York, The Brooklyn Museum, *22nd International
Watercolor Biennial*

1964.

Београд, Београдски сајам, *II trijenale likovnih umetnosti*
Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*

1965.

Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *2^e Biennale
internationale de la tapisserie*
Ljubljana, Moderna galerija, *VI mednarodna grafična razstava*
Београд, Музеј савремене уметности, *Југословенска графика
20. века*

Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*
Tokyo, Metropolitan Art Gallery, *The Eighth International Art
Exhibition of Japan*

Biella, Circolo degli Artisti, *Premio Internazionale Biella per
l'incisione*

San Marino, Palazzo del Kursaal, *5^a Biennale Internazionale
d'Arte Contemporanea*

1966.

Београд, Изложбени павиљон, *Октобарски салон*

1967.

Београд, Београдски сајам, *III trijenale likovnih umetnosti*
Biella, Circolo degli Artisti, *Premio Internazionale Biella per
l'incisione*

1969.

Београд, Галерија Културног центра, *Критичари су одабрали*
Barcelona, Palau de la Virreina, *VIII Premi Internacional Dibuix
Joan Miró*

1980.

Београд, Музеј савремене уметности, *Југословенско
сликарство шесте деценије*

1985.

Београд, Музеј савремене уметности, *Југословенска графика
1950–1980*

Čačak, Gymnasium Hall, *Nadežda Petrović Memorial*
Belgrade, Exhibition Pavilion, *October Salon*
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Guggenheim
International Award*

Београд, Арт Павиљон, *December Group*
Tokyo, National Museum of Modern Art, *2nd International Print
Biennale*

1961

Београд, Београд Fair, *I Triennale of Fine Arts*
Ljubljana, Modern Gallery, *4th International Exhibition of Prints*
São Paulo, Museum of Modern Art, *6th International Biennale*
Alexandria, Museum of Fine Arts, *4th Mediterranean Biennale*

1962

Venice, *XXXI International Biennale of Art*
Београд, Exhibition Pavilion, *October Salon*

1963

Београд, Exhibition Pavilion, October Salon
New York, Brooklyn Museum, *22nd International Watercolor
Biennial*

1964

Београд, Београд Fair, *II Triennale of Fine Arts*
Београд, Exhibition Pavilion, *October Salon*

1965

Lausanne, Regional Museum of Fine Arts, *2nd International
Biennale of Tapestry*
Ljubljana, Modern Gallery, *6th International Exhibition of Prints*
Београд, Museum of Contemporary Art, *20th Century Yugo-
slav prints*

Београд, Exhibition Pavilion, *October Salon*
Tokyo, Metropolitan Art Gallery, *8th International Art Exhibition
of Japan*

Biella, Artists' Circle, *International Biella Prize for Printmaking*
San Marino, Palazzo del Kursaal, *5th International Biennale of
Contemporary Art*

1966

Београд, Exhibition Pavilion, *The October Salon*

1967

Београд, Београд Fair, *III Triennale of Fine Arts*
Biella, Artists' Circle, *International Biella Prize for Printmaking*

1969

Београд, Gallery of the Cultural Centre, *Critics have Chosen*
Barcelona, Palau de la Virreina, *VIII Premi Internacional Dibuix
Joan Miró*

1980

Београд, Museum of Contemporary Art, *Yugoslav Painting of
the Sixth Decade*

1985

Београд, Museum of Contemporary Art, *Yugoslav Printmak-
ing 1950–1980*

1994

Београд, Museum of Contemporary Art, *Balkan Easterners
of Serbian Painting of 20th Century*

1994.

Београд, Музеј савремене уметности, *Балкански источници српског сликарства 20. века*

1995.

Београд, Музеј савремене уметности, *Сликарство у Србији – VIII и IX деценија*

Београд, Галерија „Zepter”, *Децембарска група: после четрдесет година*

2011.

Београд, Галерија САНУ, *Савремени македонски ликовни уметници – београдска школа*

2014.

Београд, Галерија Дома војске, *Седам уметника: паралеле сликарства и таписерије*

2017.

Нови Сад, Галерија ликовних уметности поклон збирка Рајка Мамузића, *Седам уметника: паралеле сликарства и таписерије*

2022.

Ужице, Градска галерија, *У великом формату – Слике академика (20. век)*

2024.

Нови Сад, Галерија ликовних уметности поклон збирка Рајка Мамузића, *Великих седам*

Мозаици и витражи

1962.

Стварање нове Југославије, Палата Федерације (Палата СИВ-а), Београд

1966.

Балада о Босни, Музеј револуције Босне и Херцеговине (данас Хисторијски музеј БиХ), Сарајево

1971.

Циклус зидних мозаика *У славу Крушевца*, свечана сала СО Крушевац

1975–1976.

Ода животу а живот је сан, Рехабилитациони центар, Гамзиградска бања

1978.

Од лука до љубичице, ресторан друштвене исхране Индустије одеће „Први мај”, Пирот (изгорео 1991)

1979.

Потешкоће са словом А и Пренос традиције, зграда РТБ, Кошутњак, Београд

1982.

Два мања мозаика за цркву Св. Николе, Рума

1985–1988.

Мозаик у СО Крушевац и три витража за исти простор

1989.

Заштитник Теразија, зграда Инвест банке, Београд

1995

Belgrade, Museum of Contemporary Art, *Painting in Serbia – VIII and IX Decade*

Belgrade, Zepter Gallery, *December Group: After Forty Years*

2011

Belgrade, SASA Gallery, *Contemporary Macedonian Artists – Belgrade School*

2014

Belgrade, Gallery of the Central Military Club, *Seven Artists: Parallels of Art and Tapestry*

2017

Novi Sad, Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić, *Seven Artists: Parallels of Art and Tapestry*

2022

Užice, City Gallery, *Large-format – Paintings of Academicians (20th Century)*

2024

Novi Sad, Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić, *Great Seven*

Mosaics and Stained-Glass Works

1962

Creation of the New Yugoslavia, Palace of the Federation (Palace of the Federal Executive Council), Belgrade

1966

Bosnian Ballad, Museum of the Revolution of Bosnia and Herzegovina (today, History Museum of Bosnia and Herzegovina), Sarajevo

1971

Cycle of Wall Mosaics *To the Glory of Kruševac*, Auditorium of the Municipal Assembly, Kruševac

1975–76

Ode to Life, and Life is a Dream, Rehabilitation Centre, Gamzigradska Banja

1978

From Onion to Violet, Canteen of the Clothing Industry “First May”, Pirot. Destroyed in a factory fire, 1991

1979

Difficulties with the Letter A and Transmission of Tradition, RTB Building, Košutnjak, Belgrade

1982

Two smaller mosaics for St Nicolas Church, Ruma

1985–1988

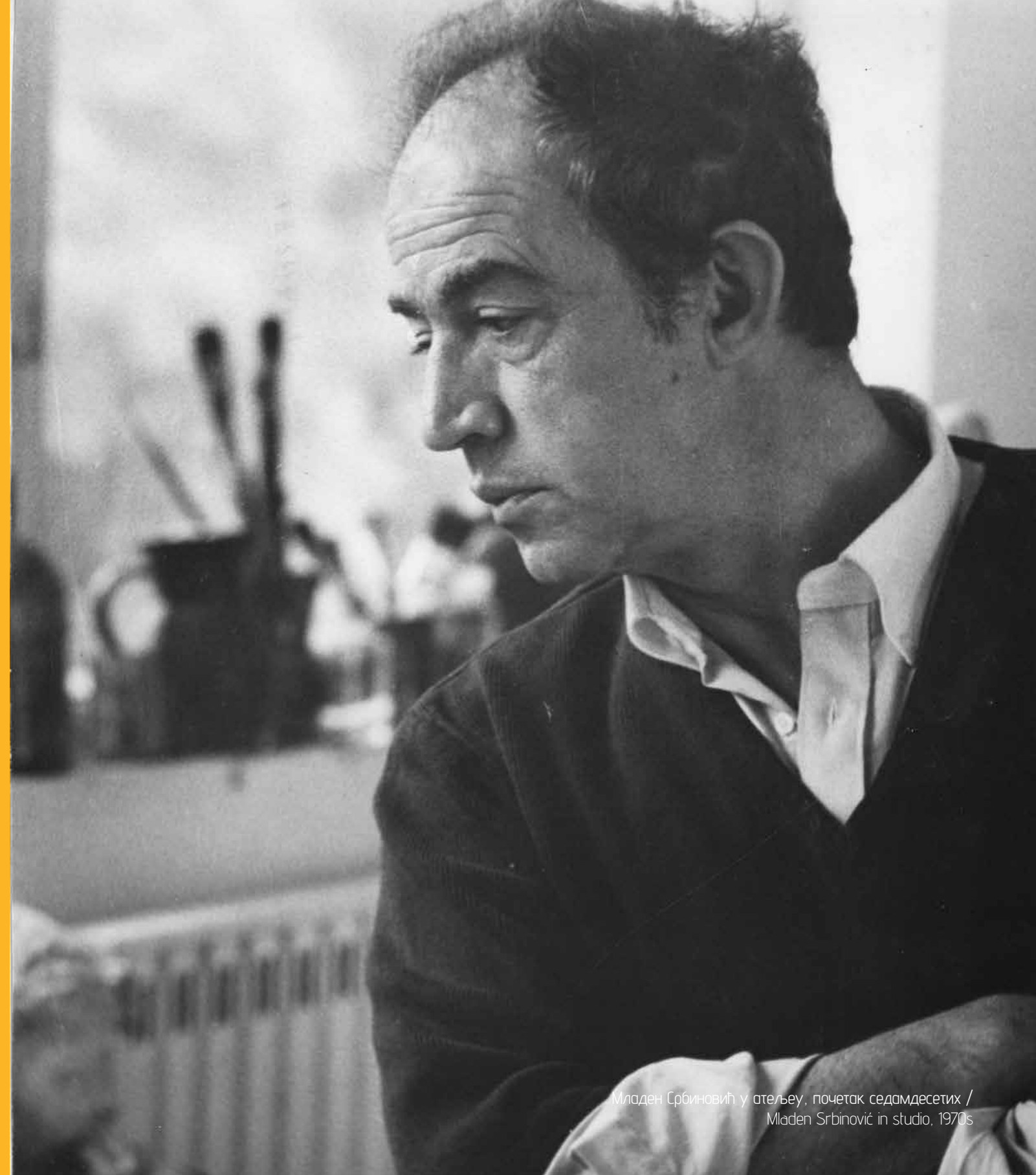
Mosaic at the Municipal Assembly of Kruševac and three stained-glass windows for the same space

1989

Patron of Terazije, Invest Bank Building, Belgrade

1992–93

Mosaic Icons of Christ Enthroned and Madonna with Christ Child Enthroned, Žiča Monastery (removed in 1995)



Младен Србиновић у атељеу, почетак седамдесетих /
Mladen Srbinović in studio, 1970s

1992–93.

Престоне мозаичке иконе Христа и Богородице са Христом дечаком, манастир Жича (уклоњене 1995)

2001.

Седам витража у холу испред Свечане сале САНУ

2002.

Мозаик за вилу „Ема“ (Кућа уметности) Мадлене Јанковић-Цептер, Дедиње, Београд

2004–2005.

Три велика мозаика у Свечаној сали САНУ, Београд

Награде и признања

1958.

Октобарска награда за графику

1960.

Премија за графику на Првој загребачкој изложби југословенске графике

Награда за сликарство на Меморијалу Надежде Петровић у Чачку

1961.

Награда за сликарство на Првом тријеналу ликовне уметности у Београду

Откупна награда за сликарство на Шестом међународном бијеналу у Сао Паулу

Друга награда за сликарство на Четвртом медитеранском бијеналу у Александрији

Прва награда на југословенском конкурс за зидну композицију зграде Савезног извршног већа у Београду (СИБ)

1965.

Награда за сликарство на Шестом Октобарском салону

1970.

Прва награда на конкурс за зидну композицију СО Крушевац

Прва награда за сликарство Уметничке колоније у Сићеву, Ниш

1974.

Октобарска награда града Београда

1982.

Награда Самоуправне интересне заједнице културе града Београда

1984.

Седмојулска награда СР Србије за достигнућа од општер значаја за развој ликовних уметности

2001.

Вукова награда

Одбио да прими награду *Златни беоцуг* Културно-просветне заједнице Београда за 2000. годину

2002.

Кључ града Крушевца, у оквиру Видовданских свечаности *Беловодска розета* за изузетан допринос српској култури и уметности

2001

Seven stained-glass windows in front of the SASA Solemn Hall

2002

Mosaics for Madlena Janković-Zepter's Villa *Ema* (House of Art), Dedinje, Belgrade

2004–05

Three large stained-glass windows in the SASA Solemn Hall, Belgrade

Awards and Honours

1958

October Award for Printmaking

1960

Premia for Printmaking at the First Zagreb Exhibition of Yugoslav Prints

Award for Painting at the Nadežda Petrović Memorial, Čačak

1961

Award for Painting at the 1 Triennale of Fine Arts, Belgrade

Purchase Prize for Painting at the 6th International Biennale, São Paulo

Second Award for Painting at the 4th Mediterranean Biennale, Alexandria

First Award at the Yugoslav Competition for Wall Composition for the Federal Executive Council Building (SIV), Belgrade

1965

Award for Painting at the Sixth October Salon, Belgrade

1970

First Award at the Competition for Wall Composition for the Municipal Assembly, Kruševac

First Award for Painting at Sićevo Art Colony, Niš

1974

City of Belgrade October Prize

1982

Self-Managing Cultural Interest Community of the City of Belgrade Award

1984

Seventh of July Award of the Federal Republic of Serbia for Achievements of General Significance in the Development of Visual Arts

2001

Vuk Award

He declined the Zlatni Beočug Award from the Cultural and Educational Community of Belgrade for the year 2000

2002

Kruševac City Key Honor, as part of the Vidovdan Ceremonies

The Belovoda Rosette Award for Outstanding Contribution to Serbian Culture and Arts



Младен Србиновић, крај деведесетих година /
Mladen Srbinović, late 1990s

* Ознака поред легенди одређених слика у каталогу односи се на дела која су изложена у Галерији САНУ током трајања изложбе.

* The designation of certain captions of particular paintings in the catalogue refers to works that will be exhibited at the SASA Gallery for the duration of the exhibition.

Аутопортрет / Self-portrait, 1951
литографија на папиру /
lithography on paper, 26 × 19 cm
Народни музеј Краљево /
National Museum in Kraljevo

*Илустрација за песму Лангстона Хјуза
„За једну црну девојку” / Illustration for
Langston Hughes’s “Song for a Dark Girl”*,1952
туш, оловка на папиру / India ink, pencil on
paper, 29 × 41 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Илустрација за Неверну жену /
Illustration for The Unfaithful Wife*, 1952
литографија на папиру /
lithography on paper, 22,5 × 26 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Илустрација за Неверну жену /
Illustration for The Unfaithful Wife*, 1952
литографија на папиру / lithography on paper
43,5 × 26 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Неверна жена / The Unfaithful Wife*, 1952
акватинта на папиру / aquatint on paper
37,5 × 26 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Неверна жена / The Unfaithful Wife*, 1952
акватинта на папиру / aquatint on paper
37,5 × 26,5 cm
лист из мапе *Неверна жена /* print from the
portfolio *The Unfaithful Wife*
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Неверна жена / The Unfaithful Wife*, 1953
акватинта на папиру / aquatint on paper
26,5 × 37,7 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*

Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Неверна жена / The Unfaithful Wife*, 1953
акватинта на папиру / aquatint on paper
52 × 39 cm

лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Илустрација за Неверну жену / I
Illustration for The Unfaithful Wife*, 1953
литографија на папиру / lithography on paper
41 × 31 cm

лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Илустрација за Неверну жену /
Illustration for The Unfaithful Wife*, 1953
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 19 × 31,5 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Илустрација за Неверну жену /
Illustration for The Unfaithful Wife*, 1953
литографија на папиру / lithography on paper
45,5 × 35,5 cm
лист из мапе *Неверна жена /*
print from the portfolio *The Unfaithful Wife*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Птица / Bird, 1954
туш, акварел на папиру /
India ink, watercolor on paper, 28,5 × 19,5 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Двојни акт / Double Nude, 1954
уље на платну / oil on canvas, 100 × 74 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића / The Gallery of Fine Arts
Gift Collection of Rajko Mamuzić

Шартр / Chartres, 1955
уље на платну / oil on canvas, 141 × 93 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Београд / Belgrade, 1955
уље на платну / oil on canvas
117 × 29 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Човек и јад / Man and Misery*, 1955
бакропис на папиру / etching on paper
49 × 32 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /*
print from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Човек са мртвом птицом / Man with a
Dead Bird*, 1955
акватинта на папиру / aquatint on paper
37,5 × 31,5 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /*
print from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Човек са мртвом птицом II / Man with a
Dead Bird II*, 1955
бакропис на папиру / etching on paper
41 × 32 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /* print
from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Човек и мртва птица /
Man and a Dead Bird*, 1955
акватинта на папиру / aquatint on paper
41 × 32 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /*
print from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Дебели бог / The Fat God*, 1955
акватинта на папиру / aquatint on paper
49,5 × 34,5 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /* print
from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Обешени / Hanged*, 1955
акватинта на папиру / aquatint on paper
49 × 32 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /* print
from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Мртве птице / Dead Birds*, 1955
бакропис, акватинта на папиру / etching,
aquatint on paper, 37,5 × 29,5 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /*
print from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

* *Илустрација за Људе и мртве птице /
Illustration for People and Dead Birds*, 1955
бакропис на папиру / etching on paper
34,5 × 24,5 cm
лист из мапе *Људи и мртве птице /*
print from the portfolio *People and Dead Birds*
Ана Србиновић / Ana Srbinović

*Студија девојке у правоугаонику
(Огледало) / Study of a Girl Within a
Rectangle (Mirror)*, 1955
туш на папиру / India ink on paper
28,6 × 25,2 cm
Приватно власништво / Private collection

*Цртеж за литографију (Велико огледало) /
Drawing for lithography (Big Mirror)*, 1955
туш на папиру / India ink on paper
50,6 × 35,1 cm
Приватно власништво / Private collection

Трећа варијанта / Third Version, 1955–56
уље на платну / oil on canvas, 38 × 76 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Мртва природа са шахом /
Still Life with Chess*, 1956
уље на платну / oil on canvas
71 × 108,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Мртва природа / Still Life, 1956
уље на платну / oil on canvas
54 × 65,5 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића / The Gallery of Fine Arts
Gift Collection of Rajko Mamuzić

Атеље – варијанта II / Atelier – Version II, 1957
литографија на папиру / lithography on paper
58 × 86,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

У част Дирера / In Honour of Dürer, 1957
литографија на папиру / lithography on paper
55,5 × 89,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Жорж III / Georges III*, 1957
литографија на папиру / lithography on paper
53 × 42,5 cm
Приватно власништво / Private collection

Македонски ритам / Macedonian Rhythm,
1957
литографија на папиру / lithography on paper
56 × 85,7 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

*Плес смрти (Danse macabre) /
Dance of Death (Danse macabre)*, 1957
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 38 × 50 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Светлости / Lights, 1957
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 26,5 × 49,3 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Интимни покрет / Intimate Movement, 1957
туш на картону / India ink on cardboard
57,5 × 43 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift
Collection of Rajko Mamuzić

Под водом / Underwater, 1958
уље на платну / oil on canvas, 138 × 170 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift
Collection of Rajko Mamuzić

Фортуна / Fortuna, 1958
литографија на папиру / lithography on paper
89,5 × 56,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

* *Цвеће и скулптура /
Flowers and Sculpture*, 1958–60
уље на платну / oil on canvas, 64 × 80,5 cm
Уметничка збирка САНУ / SASA Art
Collection

Берејска Венера / Venus of Begej, 1959
уље на платну / oil on canvas, 82 × 136 cm
Збирка Салона Ото Бихаљи-Мерин (Музеј
наивне и маргиналне уметности, Београд)
/ Collection of the Oto Bihalji-Merin Salon
(Museum of Naïve and Marginal Art, Belgrade)

Обале Береја / The Banks of the Begej, 1959
уље на платну / oil on canvas, 138 × 170 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift
Collection of Rajko Mamuzić

*Жена са дигнутом руком /
Woman with Raised Hand*, 1959
уље на платну / oil on canvas, 136 × 80 cm
Приватно власништво / Private collection

На белом / On White, 1959
литографија на папиру / lithography on paper
56 × 89,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

*Женска фигура са огледалцем (Светлост
у огледалу) / Female Figure with a Small
Mirror (Light in the Mirror)*, 1959
туш на папиру / India ink on paper
50,2 × 35 cm
Приватно власништво / Private collection

*Лежећа фигура са подигнутим ногама
(Скица за Венеру) / Reclining Figure with
Raised Legs (Sketch for Venus)*, 1959
туш на папиру / India ink on paper
50,5 × 35,5 cm
Приватно власништво / Private collection

** Историја Београда / History of Belgrade*, крај педесетих / late 1950s
темпера, колаж на папиру / tempera, collage on paper, 75 × 200 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

У вратима / In the Doorway, 1960
уље на платну / oil on canvas, 170 × 135,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Јутро на реци / Morning on the River, 1960
уље на платну / oil on canvas, 90 × 136 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Мртва природа класична / Classical Still Life, 1960
уље на платну / oil on canvas, 80 × 136 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Бела и жута светла / White and Yellow Lights, 1960
уље на платну / oil on canvas, 136 × 120 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Sur la terre (На земљи – Две фигуре) / Sur la terre (On the Ground – Two Figures)*, 1960
уље на платну / oil on canvas, 137 × 170 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Септембар / September*, 1960
литографија на папиру / lithography on paper 89,5 × 56 cm
Приватно власништво / Private collection

** У зеленом / In Green*, 1960
литографија на папиру / lithography on paper 89 × 56 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

** Жена и огледала / Woman and Mirrors*, 1960
литографија на папиру / lithography on paper 89 × 56 cm
Приватно власништво / Private collection

Двојни акт / Double Nude, 1960
туш на папиру / India ink on paper 105 × 70,5 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić

Полуакт / Semi-nude
туш на папиру / India ink on paper 35,5 × 25,5 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić

** I скица за СИБ / Sketch I for The federal Executive Council*, 1960
туш, акварел на папиру / India ink, watercolor on paper, 10,5 × 38,7 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** II скица за СИБ / Sketch I for The federal Executive Council*, 1960
туш, акварел на папиру / India ink, watercolor on paper, 10,5 × 38,7 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** III скица за СИБ / Sketch I for The federal Executive Council*, 1960
туш, акварел на папиру / India ink, watercolor on paper, 13,2 × 50 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Мој студио / My Studio, 1961
уље на платну / oil on canvas 170 × 136,5 cm
Приватно власништво / Private collection

** Македонска софра IV (Црвена софра) / Macedonian Sofra IV (Red Sofra)*, 1961
уље на платну / oil on canvas 136 × 90 cm
Приватно власништво / Private collection

** Македонска софра II / Macedonian Sofra II*, 1961
уље на платну / oil on canvas, 115 × 136 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Композиција / Composition, 1961
уље на платну / oil on canvas, 153 × 136 cm
Колекција Конен / Konen Collection

Сенке / Shadows, 1961
уље на платну / oil on canvas, 82 × 63,5 cm
Колекција Конен / Konen Collection

Без назива / Untitled, 1961
туш на папиру / India ink on paper, 33 × 29 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Ратник на коњу и жена / Warrior on Horseback and Woman, 1961
акварел на папиру / watercolor on paper 96 × 65 cm
Приватно власништво / Private collection

Девојка поред полице и огледалца / Girl Beside the Shelf and the Small Mirror, 1961
комбинована техника на папиру / mixed media on paper, 39,5 × 32 cm
Приватно власништво / Private collection

** Слика са записима / Painting with Inscriptions*, 1961-63
уље на платну / oil on canvas, 150 × 120 cm
Приватно власништво / Private collection

Неочекивани тренутак / Unexpected Moment, 1961-63
уље на платну / oil on canvas, 150 × 120 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

** Земља и метал / Earth and Metal*, 1962
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

** Рустична / Rustic Painting*, 1962
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
Музеј Zepter / Zepter Museum

** Уплашена / Frightened*, 1962
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
АРТЕ колекција / ARTE Collection

Стари инструмент / Old Instrument, 1962
уље на платну / oil on canvas 169,5 × 145,5 cm
Колекција Конен / Konen Collection

Црно – бело – црвено (Дупла композиција) / Black – White – Red (Double Composition), 1962
уље на платну / oil on canvas, 136 × 57 cm
Колекција Конен / Konen Collection

** Тајна црвеног / Secret of Red*, 1962
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
Приватно власништво / Private collection

** Свечана софра / Ceremonial Sofra*, 1962
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Плодови на белом / Fruits on White*, 1963
уље на платну / oil on canvas, 136 × 79 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића / Gallery of Fine Arts Gift Collection of Rajko Mamuzić

Софра / Sofra, 1963
литографија на папиру / lithography on paper 71 × 56,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

У страху / In Fear, 1963
бакропис на папиру / etching on paper 76 × 57 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Узнемирени плодови / Disturbed Fruits, 1964
уље на платну / oil on canvas, 80 × 72 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Плодови и лубања / Fruits and a Skull, 1964
уље на платну / oil on canvas, 45 × 52 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Плави бакропис / Blue Copperplate, 1964
бакропис на папиру / etching on paper 48 × 58 cm
Народни музеј Краљево / National Museum in Kraljevo

Цртеж (за „Пад“) / Drawing (for “Fall“), 1964
туш на папиру / India ink on paper 33 × 29 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Пад / Fall*, 1964-65
уље на платну / oil on canvas, 170 × 145 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Између сила / Between the Forces*, 1964-65
уље на платну / oil on canvas, 230 × 170 cm
Приватно власништво / Private collection

** Пад песника / A Poet's Fall*, 1965
уље на платну / oil on canvas 206 × 169,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

** Одлазак / Departure*, 1965
уље на платну / oil on canvas 170 × 142,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

** Слика, модел и плодови / Painter, Model, and Fruits*, 1965
уље на платну / oil on canvas диштих, diptych, 140 × 220 cm
Колекција Конен / Konen Collection

Мутно огледало / Cloudy Mirror, 1965
уље на платну / oil on canvas, 140 × 110 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Летећи плодови / Flying Fruits, 1965
уље на платну / oil on canvas, 60 × 45 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Плаво огледало / Blue Mirror*, 1965
уље на платну / oil on canvas, 80 × 75 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Београдски песник / Belgrade Poet, 1965
акватинта, бакропис на папиру / aquatint, etching on paper, 70 × 49,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Београдски песник I / Belgrade Poet I, 1965
комбинована техника на папиру / mixed media on paper, 70 × 49,2 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Без назива / Untitled, 1965
туш на папиру / India ink on paper, 33 × 29 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Свих ствари мера је човек / Of All Things the Measure is Man*, 1966
уље на платну / oil on canvas триптих / triptych, 206 × 408 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Пренос традиције / Transmission of Tradition*, 1966
уље на платну / oil on canvas, 230 × 170 cm
Приватно власништво / Private collection

** Велики конструктор / Great Constructor*, 1966
уље на платну / oil on canvas, 206 × 170 cm
Приватно власништво / Private collection

** Жути крст / Yellow Cross*, 1966
уље на платну / oil on canvas, 102 × 105 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Уметник и јаје / Artist and Egg*, 1966
уље на платну / oil on canvas, 80 × 70 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Калемегдански гласник (Пад песника) / Kalemegdan Messenger (A Poet's Fall), 1966
фломастер, оловка на папиру / marker, pencil on paper, 32 × 27,3 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Неспоразуми / Misunderstandings*, 1967
уље на платну / oil on canvas, 130 × 60 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Повратак у завичај / Return to the Homeland*, 1967
уље на платну / oil on canvas, 136 × 70 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Старац и сан / Old Man and Dream, 1967
бакропис, акватинта на папиру / etching, aquatint on paper, 73 × 56,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд / Museum of Contemporary Art, Belgrade

Узнемирена огледала / Disturbed Mirrors, 1967
комбинована техника на папиру / mixed media on paper, 65 × 49 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Повратак II / Return II, 1967
комбинована техника на папиру / mixed media on paper, 64 × 49 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Четири елипсе (Студија за људска доба) / Four Ellipses (Study of Human Ages), 1967
туш на папиру / India ink on paper 31,5 × 27,1 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Страхови / Fears, 1967
тушеви у боји на папиру / colored India ink on paper, 31,5 × 27,3 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Страх (Уплашена) / Fear (Frightened), 1967
туш на папиру / India ink on paper 31,5 × 27,1 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović



Младен Србиновић, ране двехиљадите /
Mladen Srbinović, early 2000s

Слика, модел и коњаник / Painter, Model, and Horseman, 1968
уље на платну / oil on canvas
74,5 × 74,5 cm
Колекција Конен / Konen Collection

Амајлије уметника / Artist's Amulets, 1968
уље на дасци / oil on board, 50 × 130 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Сузана Охридска / Susanna of Ohrid, 1968*
уље на платну / oil on canvas, 120 × 100 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović
Два привида / Two Apparitions, 1968
сериграфија на папиру / serigraphy on paper, 65,4 × 47 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Вечити круг – Прича о Палаху / Eternal Circle – The Story of Palach, 1969–70*
уље на платну / oil on canvas
триптих / triptych, 206 × 450 cm
Јелена Дракулић / Jelena Drakulić

** Догађај на Дунаву / Occurrence on the Danube, 1969–71*
уље на платну / oil on canvas
триптих / triptych, 110 × 306 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Страх / Fear, 1969
литографија на папиру / lithography on paper
75 × 56 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Љубавници / Lovers, 1969
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 54 × 48 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Скопље / Skopje, 1969*
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 61,7 × 50 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Скопље / Skopje, 1969*
комбинована техника на папиру /
mixed media on paper, 61,7 × 50 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Скопска железничка станица / Skopje Railway Station, 1969*
туш на папиру / India ink on paper
50,2 × 64,6 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Земљотрес у Скопљу (са три тачке) / Earthquake in Skopje (with Three Dots), 1969*
туш на папиру / India ink on paper
31,6 × 27,3 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

Земљотрес у Скопљу / Earthquake in Skopje, 1969
туш на папиру / India ink on paper
48,5 × 55,6 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Лебдеће фигуре у затвореном простору (скица за слику) / Floating Figures in an Enclosed Space (Sketch for a Painting), 1969*
туш на папиру / India ink on paper
49,3 × 34,9 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Јанова душа хрли ка смирају дана – Кратал стрип о младом Јану / Jan's Soul Hastens toward the Calm of the Day's End (Short Comic Strip about Young Jan), 1969*
туш, оловка на папиру /
India ink, pencil on paper, 59,5 × 83 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Повратак у мају отаџбину (у шарени крај) / Return to My Fatherland (to the Colorful Region), 1970*
уље на платну / oil on canvas, 230 × 170 cm
Приватно власништво / Private collection

Белешка за повратак блудног сина / Sketch for the Return of the Prodigal Son, 1970
туш на папиру / India ink on paper
49,2 × 34,7 cm
Ана Србиновић / Ana Srbinović

** Филозоф / Philosopher, 1971*
уље на платну / oil on canvas, 150 × 136 cm
Јелена Дракулић / Jelena Drakulić

** Фишер – Петросјан / Fisher – Petrosian, 1971*
уље на платну / oil on canvas, 136 × 185 cm
Шаховски савез Београда /
The Belgrade Chess Federation

Српска академија наука и уметности и Музеј савремене уметности у Београду захваљују на професионалној и колегијалној сарадњи музејским и другим институцијама, као и поједицима: Галерији ликовне уметности поклон збирци Рајка Мамузића из Новог Сада, Музеју ZEPTEP, Шаховском савезу Београда, Аудиовизуелном архиву и центру за дигитализацију САНУ, Програмском архиву РТС-а, Управи за заједничке послове републичких органа, Галерији АРТЕ, Јелени Дракулић, Снежани Конен као и власницима слика који су желели да остану анонимни.

Посебну захвалност дугујемо Ани Србиновић, која је уступањем не само уметничких дела свога оца, већ и пружањем увида у богату документацију уметника допринела бољем и потпунијем сагледавању стваралаштва Младена Србиновића.

The Serbian Academy of Sciences and Arts and the Museum of Contemporary Art express their gratitude for the professional and collegial cooperation of museum and other institutions, as well as individuals: the Gallery of Fine Arts' Raško Mamuzić Gift Collection from Novi Sad, ZEPTEP Museum, the Belgrade Chess Federation, the Audiovisual Archive and Digitalization Center of the Serbian Academy of Sciences and Arts, the Serbian Broadcasting Corporation Program Archive, The Administration for Joint Services of the Republic Bodies, ARTE Gallery, Jelena Drakulić, Snežana Konen, as well as the owners of the artworks who wished to remain anonymous.

We owe special thanks to Ana Srbinović, who, by providing not only her father's artworks but also access to the rich documentation of the artist, contributed to a better and more complete understanding of the oeuvre of Mladen Srbinović.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/76.071:929 Србиновић М.[083.824]
73/75(497.11)"19"[083.824]

СРБИНОВИЋ, Младен, 1925-2009
Младен Србиновић : Свих ствари мера је човек / [аутор пројекта Катарина Живановић] : [аутори текстова Светлана Митић, Мирко Кокир] : [превод Маја Војводић Јовановић] = Mladen Srbinović : Of all things the measure is man / [project author Katarina Živanović] : [authors of texts Svetlana Mitić, Mirko Kokir] : [translation Maja Vojvodić Jovanović]. – Београд : САНУ =Belgrade : SASA, 2025 [Београд : Бирограф =Belgrade] : Birograf]. – 228 стр. : илустр. : 24 cm. – (Галерија Српске академије наука и уметности = Gallery of The Serbian Academy of Sciences and Arts : 167)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. – Тираж 750. – Стр. 10: У средишту слике – човек / Катарина Живановић. – Биографија М. Србиновића: стр. 211-220. – Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-6184-087-6

а) Србиновић, Младен (1925-2009) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 174813449

