

Бранко Миљуш

Галерија РТС

Београд, Таковска 10

Галерија ARTE

Београд, Светогорска 29

Галерија ПРОГРЕС

Београд, Кнез Михаилова 27

15. мај

15. јун 2014.



Бранко Миљуш



Радио Телевизија Србије



Галерија РТС

Београд, Таковска 10

Галерија АРТЕ

Београд, Светогорска 29

Галерија ПРОГРЕС

Београд, Кнез Михаилова 27

15. мај

15. јун 2014.

Издавач

Радио-телевизија Србије

За издавача

Никола Мирков, в. д. генералног директора РТС

Аутор изложбе

Бојан Муждека

Аутор текста

Љиљана Слијепчевић

Аутор поставке

Петар Ђиновић

Лектор

Боја Јовчић-Талијан

Фотографије

Владимир Милорадовић

Ликовно-графичко решење и припрема

Зоран Ђорђевић

Штампа

Штампариија РТС

Тираж

2000

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

Никола Мирков

Извршни продуцент

Славица Стефановић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

ISBN 978-86-6195-044-5

БРАНКО МИЉУШ (1936–2012)

Бранко Миљуш је био један од најпродуктивнијих стваралаца у нашој средини преко педесет година. С обзиром на особености његове уметности, на разноврсност уметничких техника којима се служио, с обзиром на развој и трансформације које су се дешавале у његовом целокупном стваралаштву, његова дела су константно била актуелна у уметничким репрезентацијама и истовремено била неактуелна као дословни примери за критичарске промоције неке од нових појава.

Важно је нагласити да се уметност Бранка Миљуша не може сагледати ван контекста средине и времена у којима се формирао, сазревао, развијао као уметник, али да бисмо допрли до свих или скоро свих феноменолошких слојева његовог дела, упућени смо на много шира – ванликовна искуства. Искуства се крећу од структуре митске свести преко егзактних научних сазнања до интимних побуда.

У времену његовог формирања сустигле су се одређене околности које су одредиле његов пут. На једној страни – чиниоци свесног избора духовних, иконографских и експресивних компоненти из одређеног савременог поетског круга, јер је у њима осетио ехо неких својих психолошких и интелектуалних потенцијала, а на другој страни – несвесни фактори личне имагинације који су све те опште одреднице трансформисали у субјективну визију света. Тиме се долази до деликатног питања покретачких моћи мита у нашем „постмитском добу“. Мит је окосница Миљусеве уметности: по систему преношења порука, начину означавања форми, чежњи да се разјасни, како је дефинисао Чезаре Павезе, „оно нејасно – ирационално

што лежи на дну нашег искуства“¹ по урањању у вртлог непознатог, по начину како „оневињује“ ствари утемељене у природи и вечности дајући им јасноћу али не и објашњење“ (Р. Барт).²

У многим изјавама за штампу, крајем шесте и почетком седме деценије прошлог века, Миљуш, именујући **Идеју** као најбитнији фактор, **Природу** и егзистенцијалне проблеме **Човека**, **Спиралу** („линија сталног кретања и обнављања“) и **Цвет** („живот, раст, трајање, неуништивост“) – као основне факторе своје уметности,³ истовремено је упутио њеног тумача на митолошку схему.

Од самих почетака, од краја студија 1958. године, уочавамо да се његова уметност у многим елементима подудара са појединим актуелним стилским одређењима савремене уметности. Ова констатација не упућује на једноставно тумачење декодовањем језичких формулација на општем плану неких теоријски дефинисаних ликовних појава, било да се оне односе на неонадреализам, енформел, нову фигурацију, поп-арт, оптичку уметност или нови геометризам. Приступ мора бити комплекснији. До своје основне иконографије, како је сам објашњавао, дошао је спонтано: то је пре свега био унутарњи порив. Ова његова тврдња нас обавезује на покушај тражења и „спољних“ чинилаца који су евентуално могли да допринесу формирању његове уметности.

¹ Чезаре Павезе, Приповедање и мит, Књижевност, Београд, 1972, број 8.

² Ролан Барт, Књижевност, митологија, семиологија, Нолит, Београд, 1979.

³ М. П., Један тренутак са..., НИИ, Београд, 2. април 1961.

Када бисмо се за преглед његове уметности, из фазе у фазу, определили за анализу мотивског репертоара, уочили бисмо да је број мотива доста ограничен и да сугестивну разноврсност чине бројне пластичке варијанте истих тема. Ако је мотив, по основној дефиницији, „изворно заснована уметничка мисао која преовлађује целокупним уметничким делом или уметничком радњом“⁴, у Миљушевој уметности може се именовати као **Забрављени садржај пужа**. По свој прилици, у почетку је само наслућивао, а касније био свестан спиралног, никад досегнутог краја ове теме. **Загонетност** симбола покреће нашу машту и ствара духовну ауру дела. Миљуш је врло рано спознао да су машта и реалност, мистика и наука, део свеукупног животног амбијента у којем се често преплићу, и у том духу је градио своју уметност.

1959–1960.

Одмах по ступању на уметничку сцену, Миљуш је 1959. године у Графичком колективу приредио заједничку изложбу графике са колегама из класе Миодрагом Нагорним и Радованом Крагуљем. На тој изложби могла се уочити одређена сличност у интересовањима за универзална питања човекове судбине и његове везе са природом, као и склоност ка симболичном изражавању у форми фантастичних визија. Чињеница да су сва три уметника после студија сликарства специјализовали графику и да су при првом наступу своје опредељење за графику објаснили погодношћу графичких техника за слободно изражавање, говори нам о њиховом афинитету за ову грану уметности, којом су се и надаље интензивно бавили и која их је уврстила у најпознатије и најпризнатије графичаре. Такође је значајно нагласити да је ова чињеница пресудна за ликовност њихових слика у свим периодима стварања: **у сликама ће снажан утицај имати графичка експресија, као што ће сликарски ефекти имати утицаја на поетске резултате у графикама**. У свим уметничким елаборацијама поменута изложба се сматра антологијском – као јасан наговештај покрета **нове фантастике** који ће праве размере добити тек у годинама које су следиле.

Крајем педесетих година, нови тип фантастике у београдској уметности формирала је група сликара и група младих графичара. Корени те појаве могли би се тражити у дубљим и ближим слојевима прошлости, менталитету средине, фолклорној тра-

дицији, рефлексима београдског надреализма из прве половине XX века, у филозофском ставу и поетској симболици прве генерације уметника после Другог светског рата. Фантастика се у ширем смислу провлачи као лајтмотив у свим ретроспекцијама уметности наше средине и деценијама је била најзаступљенија поетска финеса која је обележила многе типолошке схеме које су одсликавале нови однос уметности и стварности. Педесетих година, паралелно са разним врстама апстракције, експанзија уметности фантастике није јењавала, већ се само ширио репертоар форми. У тој „најезди“ фантастике најистакнутије место су имали чланови групе Медиала.

Педесетих година двадесетог века у круговима београдских интелектуалаца један од најпопуларнијих писаца био је Хорхе Луис Борхес, који је своју литерарну фантастику градио на митолошком моделу **Лавиринта** – на његовој загонетности и замкама. И Бранко Миљуш је своје духовне афинитете задовољавао у Борхесовим темама кружног кретања и повратног стварања... Из области сликарства одушевљавале су га метафизичке слике раног Салвадора Далија, илузионистичка „игра бесконачности“ у графичким метаморфозама Ешера. Евидентно је да се не ради о угледању на њихове, уосталом разноврсне иконографске моделе, већ о склоностима за одређену врсту фантастике, за начин формирања асоцијација. Од надреализма је „узимао“ колико и од апстрактне уметности. Као и код многих савремених уметника, његова свест је „прерадила“ неке елементе надреалистичког погледа на свет омогућавајући појаву митског и фантастичног.

Форму **Пужа** као оптимистичког симбола лиције живота Миљуш је први пут забележио још на трећој години студија, али се та форма као филозофска мисао и порука утврдила и проширила неколико година касније. Од 1957. године па до краја живота он се константно бавио тим мотивом, који га је у идејном смислу водио кроз уметност као Аријаднина нит Тезеја кроз ходнике митског **Лавиринта**.

Од самог почетка, поред спиралне форме **Пужа**, Миљуш је обрађивао још два парадигматска мотива: „**Сан сликара**“ и „**Пад Икара**“. По иконографији и композиционом склопу очито је уметничко поистовећење са темама: утопистичке чежње и тежње Икара и Сликара да досегну космичке висине. Ове теме и мотиви постали су константа кроз његово целокупно стваралаштво, које је из деценије у деценију пролазило кроз разне пластичке трансформације. Њима уметник обрађује исти егзистенцијални проблем човекове судбине у савременом свету. Ови митски сижееи у ликовној транспозицији носе патос Дедалових речи: „*Сине*

⁴ Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза, Просвета, Београд, 1991, страна 569.

мој, ојомињем ши! Немој леиџи сувише високо да ши сунце не ошйои восак; ниши се сјушијај сувише ниско, да ши море не овлажи њерје.”⁵ Архаичну сликовитост мита Миљуш је дубоко доживео, ликовно осавременио и лично многозначно идентификујући ова два мотива и веома сличном ликовном обрадом. Ради се о „архетипском човековом покушају да се домогне слободе и прекорачи границе које су му споља наметнуте“;⁶ о „тежњи ка Немогућем у којој се испољавао дух Уметности“, како Борислав Пекић описује неизвесну битку са Недостижним, о човековом сну да се ослободи гравитације која га је „увек из најдубљег заноса лета сурвавала на земљу“.⁷

Током читаве деценије шездесетих година Бранко Миљуш је, као млад уметник, стекавши већ значајан уметнички реноме, имао снаге, елана и радозналости да своје капацитете искушава паралелно у више концептуалних планова. А време никад погодније за разноврсна истраживања, с обзиром на то да се у седмој деценији истовремено и паралелно развијало више уметничких појава – сличних или крајње диспаратних. Препознавши у оквиру њих своје афинитете, Миљуш је у релативно кратком року, уз изузетно велику продукцију, реализовао неколико тематских и пластичких група, које су се развијале „једна из друге“ или „једна уз другу“, уз истовремено пластичко трансформисање, обогаћивање, иновирање... Сlike, графике, цртежи низали су се под снажном инерцијом уметниковог радног заноса...

Крајем педесетих и почетком шездесетих година, мотиви еманирају извесну песимистичку поетику – кроз саму структуру дела, без обзира на то да ли је у питању обрада графичке плоче (акватинта и бакропис) или наслојавање пасте на платно. Несумњиво да је снажан покрет енформела имао сугестиван утицај и на Миљуша, упркос његовој изразитој склоности наратицији. Индикативно је да је, због акцентовања драматике у атмосфери мотива, у појединим делима из тог периода – 1959/1960, па све до 1962/1963, наративност сведена на минимум елемената „приче“, понекад чак до „нестанка“ конкретних форми. На пример, од сегментованог простора са назнакама одређеног садржаја у сликама: *Пшичји град I*, 1960, *Пшичји град II*, 1961, *Мршви град*, 1961, *Поруке*, 1962 (уља на платну);

преко асоцијативних призора који се одликују раскошном монохромном фактуром са местимично бојеним „украцима“, што, уз називе дела, сугерише садржаје: *Крвава Козара*, 1961, *Плодне форме*, 1961, *Ленша*, 1962 (уља на платну); све до искључивог бављења фактуром и свођењем колорита на две-три нијансе једне боје. Изразити примери за то су: слика *Крвава Козара*, 1961, *Мршви град*, 1963 (уља на платну). Иако се ни у једном примеру није потпуно препустио енергији енформелног грађења слике, Миљуш је успешно „користио“ његову аморфну пластичку драматику која је увек била, на овај или онај начин, детерминисана: дефинисањем плана који носе главну емотивну слику или уношењем неке геометризоване светле партије – као „прозора“ унутар узбуркане монохромне „сцене“.

1960–1964.

Космичке теме – процеси трансформација у природи

Еманципација симбола

Почетком шездесетих година, паралелно са решавањем поменутих пластичких проблема, Миљуш је изражавао потребу за нечим што би снажније изразило идеју: „нешто што је од памтивека лежало човеку, уметнику на души...“ **Природа** је била разлог те узнемирености. Знао је да своју опчињеност метаморфозама живота може да изрази само симболима.⁸ Многи уметници модерне, у тежњи да досегну простор иреалног искуства, покушавали су да се инспиришу „на изворима колективног људског живота, у дубинама времена и простора“. Укључивањем неких сложених механизма личне психичке креације, ликовно се формулише „сеновита слика сачињена од снова, сећања, прадоба и прапочетка“.⁹ Чини се да је Бранко Миљуш у свом покушају да представи *сџрукџуру маџерије, микро и макро космички свџи*, успео да досегне ниво једног универзалног принципа. Почев од 1960, настао је велики број дела која указују да су се за то стекли одређени услови. Иако још веома млад, успео је да каналише неке своје психичке и емотивне енергије, да искористи експресивне могућности уметности енформела, њену монохромну структурну слојевитост, не устручавајући се да истовремено има у виду и

⁵ Роберт Гревс, Грчки митови, Нолит, Београд, 1969, страна 258.

⁶ Радивоје Микић, Мит као основа приче (коментар у књизи Б. Пекића Успење и суноврат Икара Губелкијана).

⁷ Борислав Пекић, Успење и суноврат Икара Губелкијана, Рад, Београд, 1984.

⁸ Зорица Туцаковић, Тренутак талентованих, Комунист, Београд, 1. мај 1964.

⁹ Ото Бихаљи – Мерин, Продори модерне уметности, Нолит, Београд, 1962.

могућности геометријског израза. То су две сасвим диспаратне ликовне чињенице, које су тада биле још у фази различитих покушаја **измирења супротности** Миљушевог основног уметничког идеала.

Његово стваралачко самоиспитивање уродило је складном и ликовно убедљивом визијом разних процеса у природи. То је **космичка тема о рађању и умирању као наизменичним или истовременим непрекидним циклусима**. Из овако уопштено дефинисане развојне етапе може се издвојити неколико „ужих“ тематских целина. Једна је ликовна трансформација мотива попречног пресека **Пужа** коју константно пратимо. То је сада примордијални облик из доба стварања света. У својој „откривеној“ унутрашњости носи сићушне, још недефинисане, зачетке виших органских облика.

Следећи циклус радова, под називом **Плодне форме**, представља потпуну еманципацију симбола. У симболу је сажет цео садржај. Пластички је дочарана органска материја у којој је кондензована стваралачка енергија природе. Уметников „биолошки атлас“, у којем је представио *мислиерију рађања*, неке замишљене еволутивне процесе, трансформације нижих врста у више.

1964–1968.

Спој космичког и цивилизацијског – природног и хуманог

Трансформација симбола у знак

Миљуш је од 1964. године учинио нека семиолошка „померања“. Задржавајући планиметријски третман простора, извршио је одређену пластичку трансформацију симбола у већ постојећој иконографији и истовремено унео нов симболички реквизиторијум. Тако су сада форме које садрже алузије биолошких значења изгубиле сугестивност виталистичке покретљиве супстанце. Оне сада имају једну заједничку схему – знак, а то је строго исцртана кружна форма у коју је „утиснут“ орнаментизовани симбол саћа, клице, спирале или капљице. Да би се на крају и тај „орнамент“ синтетизовао у још апстрактнију форму концентричних кругова. Тако је симбол органског порекла постао знак који само као општа схема, као праоблик, као круг или сфера садржи **појам покретљивости и зачећа живота**. Тиме што је овај симбол – знак сада обавезно „затворен“ у квадрат или правоугаоник потврђује се раније изнета претпоставка о филозофској импликацији противречности ова два праоблика, као синонима почетка и

краја Циклуса.¹⁰ Њиховом интеракцијом у делу примамо „космичку поруку“ која својом синтетичношћу „ограничава“ ширу елаборацију...

Своју потребу за представљањем човекове партиципације у универзуму Миљуш је реализовао уношењем новог иконичног система. То су цртежи – као тајанствене шифре стваране миленијумима у просторима човекове интелектуалне делатности: слова, бројеви, графикони, разне схеме; алхемијски, астрономски и ко зна који све знаци... Као horror – vacui симптом, они испуњавају један геометријски омеђени простор: слике *Плодне форме*, *Свечаносци*, *Еквиноциј I и II* (уља на платну).

Већу прегледност, цртачку прецизност, лакоћу и „читљивост“ имају знаци – шифре – поруке међу којима препознајемо „ознаке“ из ближег цивилизацијског простора: стрелица, свитак, заставица, саобраћајни знак... Такав аранжман представља „убачен исечак“ неког фантастичног урбаног амбијента, који је, истовремено, сегмент комплексније ликовне конструкције. Пример су слике *Форсирање реке*, 1965, *Формирање*, 1966, *Леонавање*, 1967 (уља на платну).

Посебно је значајна уметникова потреба за равнотежом и складом у Природи и Животу, што се стално одражава у пластичком склопу дела. На пример, слике *Еквиноциј I и II* и својим насловом наглашавају равнотежу и сагласје: горњи монохромни полукруг и доњи испуњен природним и цивилизацијским „орнаментизованим“ садржајима, улазе у простор платна (Космос) равномерно и равноправно, сугеришући **Склад** појава – Дана и Ноћи, Земље и Неба...

На крају описа ове развојне етапе Миљушевог стваралаштва треба посебно нагласити **трансформацију симбола у знак**, која се сукцесивно одвијала из дела у дело... Тако је *Pietà*, 1965. (уље на платну), из колекције Музеја Цептер, еклатантан пример те трансформације: у строго геометризваном простору, изнад разбацаних предмета „складишта“ са дна, у горњем плану, у белом квадрату црвени круг је центриран плавим знаком – сузом. Овако схематизован мотив представља изузетно оригиналну верзију патоса коју носи призор Оплакивања. Миљуш је створио једну савремену интерпретацију парадигматског мотива који за њега несумњиво има значај иконе. Такође треба подсетити на доминирајуће **антиномије: рационално – ирационално, геометријско – органско, ортогонално – обло, покретно – статично, глатко – структурирано**. Уз остале чиниоце шездесетих година, **колорит** је добијао све очију функцију и постао значајан фактор експресије.

¹⁰ Драгош Калајић, Пра-облик, Ликовна галерија Културног центра Београда, Београд, 1975.

1968–1969.

Рефлексије савременог урбаног амбијента

Егзистенција знака

Досадашњим праћењем идејне и пластичке компоненте дела долази се до два закључка. Прво: да је Миљуш био потпуно доследан у развијању једног корпуса филозофских идеја са којима је од почетка кренуо, и друго: да се методом структуралне лингвистике утврђује изражајна актуелност његових дела у времену када су настала. У позним педесетим годинама и на самом почетку шездесетих, Миљуша смо сагледавали у контексту развоја неких видова савремене фантастике и метафизичке уметности, имајући при том у виду и пластичке чиниоце уметности енформела и геометријских израза. Сада је то пре свега велики и разгранати покрет Нове фигурације. Истовремени су минимална уметност, нови орнамент, hard edge и други, с тим што они остају у домену чисте пластичке изражајности, а у Миљушевом раду само спорадично их можемо препознати... Тек у следећој деценији (седамдесете године) искустава ових праваца биће далеко више.

Еволуцију Миљусеве иконографије пратимо од фантастичне симболичне приче, преко једне слободније и апстрактније ликовне формулације филозофских ставова и појмова већ 1967, а дефинитивно 1968. године, до аутономне знаковности. Из сфере неког универзалног, временски неодређеног простора, уметник је „дошао“ у амбијент свог времена и простора. Уместо само алузивних назнака о присуству **Човека** у Космосу у виду трагова његовог стваралачког делања – у прошлом циклусу, уметник је сада изградио доминирајућу, геометријски строго схематизовану „формулу“ људске фигуре. У целом циклусу та фигура има атрибуцију анонимног објекта – **Мете**, на вашаришту наше урбане техничке и технократске цивилизације. Само у једном случају фигура је била именована: *У сѿомен Јурију Гагарину*, 1968. (акватинта и бакропис у боји), поводом трагичног исхода његове икаровске чежње за досезањем Сунца, за овладавањем Васионом...

Паралелна активност – сликарство после седамдесетих

Понесен постигнутим резултатима и признањима који су се низали током седамдесетих година поводом нових пластичких експресија бројних мотива и ликовних решења у техници сериграфије у боји, уметник је осетио потребу, као што је то било и у претходним годинама и фазама стваралаштва,

да исте или сличне графичке призоре реализује, односно „преведе“ у сликарство. Ово тумачење се мора узети само условно – као претпоставка редоследа настанка дела на основу праћења активности у једној и у другој области стварања. Логичан и убедљив разлог налазимо у жељи аутора да постигне нове и различите врсте визуелне репрезентативности у сликама, најчешће великог, али и средњег формата.

Из друге половине седамдесетих пример су три слике истоветних – великих формата, рађене уљем и акрилом на платну (*Сабирање свейла*, 1975). Основни – повезујући концепт композиција представљају форме провидних коцака које испуњавају цео простор платна и у којима се одвијају „догађаји“ као различите етапе истог тематског круга.

Поред бројних графичких варијанти сличног ликовног концепта мотива из бајковитих прича о Улису и Синдбаду, које је стварао почетком седамдесетих година, по свом устаљеном обичају, реализовао је и сликарским средствима, уљем и акрилом на платну великог формата. У слици су истоветне форме са графичких мотива изгубиле своју блештећу колористичку експресију и постале актери једног *свечарски инсценираног миѿолошког ѿризора о Синдбаду или Улису* – који су најчешће тематски упуту у овом „сценографском“ циклусу.

Поетски наслов диптиха *Дан и ноћ дуге*, 1976, уље и акрил на платну, колористичким изменама простора и предмета, на једном и на другом платну, сугерише различита стања и промене у природи... Уметник је доследно неговао и оригинално трансформисао своје симболе, препуштајући се техници, расположењу и игри стварања.

Како је од самих почетака говорио о својој опчињености целокупном природом, а морем посебно, такве мотиве је градио и у сликама. Поред безбројних графичких призора које је најчешће насловљавао *Обала* или *Моја обала*, под тим насловима је 1975–1978. насликао две „варијанте у плавом“: геометријским мултипликовањем просторних планова, променама интензитета плаветнила у појединим сегментима композиције, уз игру предмета при дну платна, створио је фантастичан поетски призор.

Светлост Медитерана обасјава његове **надрепалне Просторе** и **Заборављене садржаје пужа**. Светлост је битна као пластички и као поетски чинилац. То је светлост пигмента и симбол сакралности. Она провоцира сенку предмета, чиме се сликовни простор динамизује, истовремено иницирајући психолошки феномен **Сенке као архетипа**. Сличне поетске вредности зрачи и представа разиграних облика у простору створеном од геометрије – купе и трапеца који су равноправни чиниоци те игре у простору.

Последњих година живота, па и читаву деценију, Миљуш је сликао много интензивније него икада раније. Да ли се после вишедеценијског бањена графичким стваралаштвом, после изузетно богате продукције најразличитијих варијанти одређеног мотивског репертоара, у извесној мери „заситио графиком“? Да ли је сам процес рада, јер је све сам изводио, био напоран за његово нарушено здравље? Нешто од тога би могло бити разлог, али судећи по сталним активностима, у педагошком раду, у уметничким колонијама, па и по броју насталих слика – чини се да није дозвољавао себи да „посустане“. Све што смо до сада констатовали у овом периоду више није „поштовао“. Као да је желео да се потпуно препусти некој врсти **сликарског хедонизма**. Понекад и до презасићења... Несумњиво да оштећено здравље није умањило његову заљубљеност у природу, у море, у светлост – у **Живот**. Као да је желео да се ослободи неких конвенција којих се придржавао... Колористички крешендо и динамика просторних планова, уз мноштво детаља у призорима, потврђују супериорну и смелу употребу ликовних средстава. У различито организованим просторима – интензивна плава, жута, црвена, наранџаста, зелена, розе... Контраст рељефних – пастозних структура и равних површи. Морфологија и ортографија. Светлост обасјава просторе његове сензуалности...

Бранко Миљуш је своје садржаје градио на темељно изученим искуствима модерне уметности. Сва та искуства пропуштао је кроз филтер своје субјективности, не марећи за доследно спровођење комплетне програмске схеме неког ликовног покрета ако то, на одређен начин, спутава његову личну имагинацију. На пример, он је сведок наше техницистичке цивилизације, њене колективне баштине и масовне културе – реклама, неона, синемаскопа – од којих се прави фетиш и сигнал,¹¹ али у његовим делима нећемо наћи *pop-sign*, већ сигнал једне комплексније традиционалистичке психологије.

Поетски и визуелни ефекти његових дела не би били такви какви јесу да иза њих не постоји читав ланац различитих искустава геометријске апстракције још од почетка прошлог века до овог доба: од Баухауса до *hard edge*-а, од њујоршке школе до минимал-арта. Без неког редоследа или података о евентуалним директним инспиративним изворима, асоцирамо на различито изражен концептуализам Сол Ле Вита, Франка Стеле, Мориса Луиса, Кенета Нолаанда и других. Све до колористе Ларија Пунса и његових финих дискова и овала на рав-

ним плохама који сугеришу покрет и неред упркос серијски регулисаној схеми: „Покрет као психофизичка реакција растерских и линеарних система“.¹² Пластичке елементе пореклом из разних видова апстрактних уметности користио је као модуле за своја решења. Уз све његово уважавање многих модела апстракције и продубљено схватање менталних и духовних суштина и рефлексивна дела родоначелника апстрактних појава модерне – Маљевича, Мондријана, Бранкушија и других – Миљушев менталитет и духовност су „другог порекла“. Стога, овде поменути или непоменути апстрактни модели пре свега су градивни елементи његовог пластичког „аранжирања“ ликовних еклога.

Претходним напоменама се нимало не демистификује Миљушева уметност, јер се она и не одговарета препознавањем неких савремених лексичких образаца. Загонетност поетике се не крије у самој врсти лексике, већ у лексичкој организацији, у склопу израза, у својеврсном синкретизму.

¹¹ Francine C. Legrand, О знаку у отвореном делу, После 45 – Уметност нашег времена, Младинска књига, Љубљана – Београд – Загреб, 1972, страна 104-137.

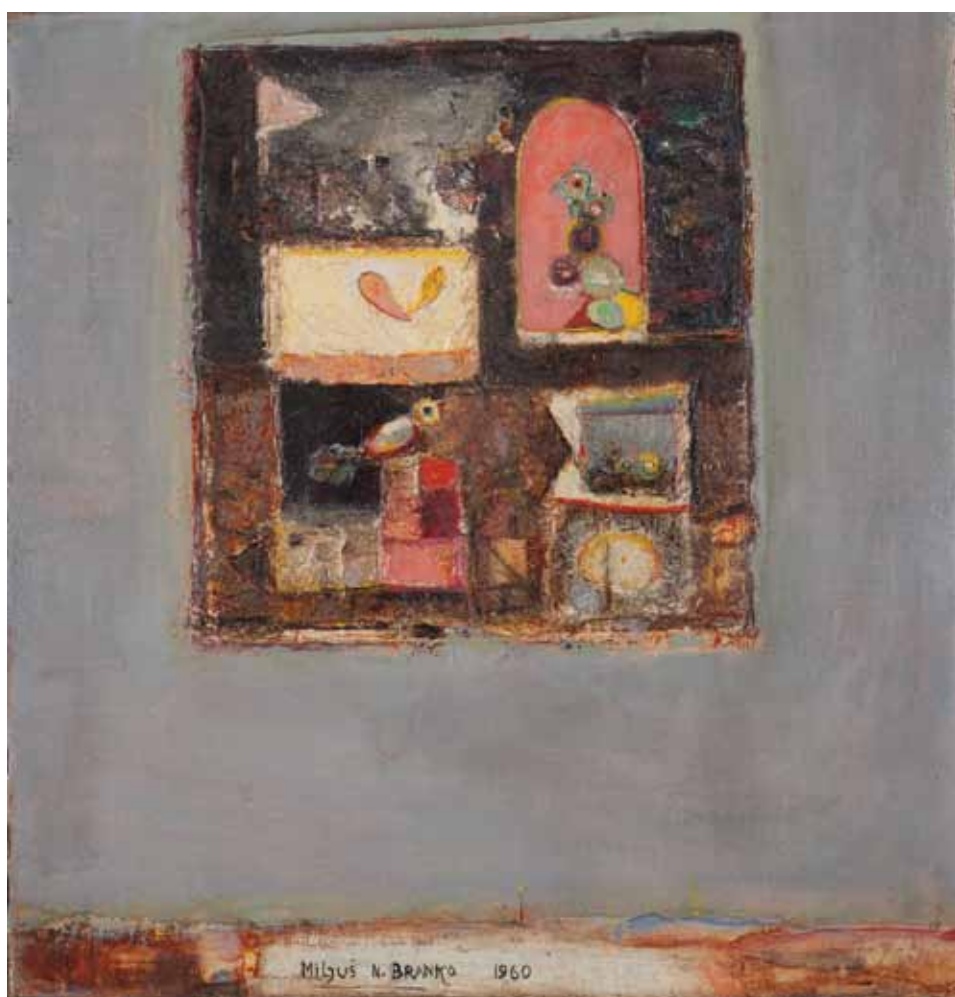
¹² Lucy R. Lippard, Разноликост у јединству. Нови геометријски стилови у САД, После 45 – Уметност нашег времена, Младинска књига, Љубљана – Београд – Загреб, 1972, страна 232-257.



1
Забрављени садржај њуџа, 1960.



2
Сан сликара, 1960.



3
Птичји град, 1960.



4
Пīнчју граģ, 1961.



5
Пѣиѣѣи ѣраѣ, 1961/62.



6
Mr̄vi grad, 1961.



7
Mr̄evi prag, 1961.



8
Писма Шејки, око 1962.



9
Mr̄ivi zrag, 1963.



10
Бојушче, 1961.



11
Крвава Козара, 1961.



12
Без назива (Ленџа), 1963.



13
Плодне форме, 1961/62.



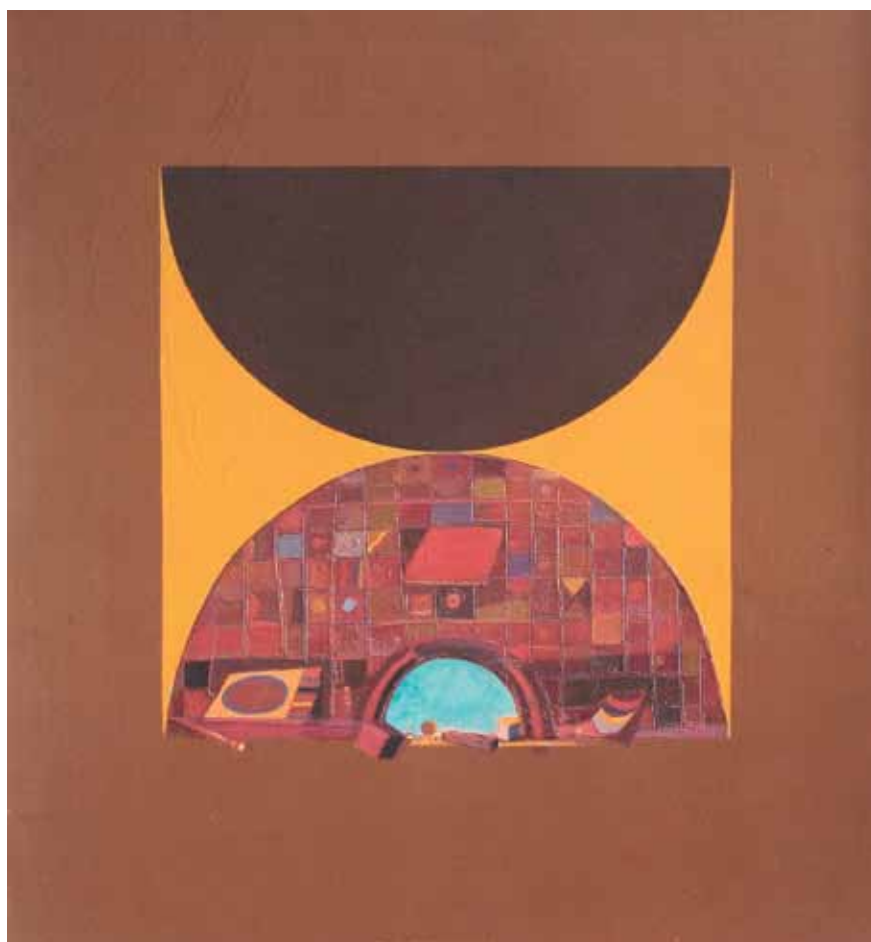
14
Цвейт у квадрант, 1965.



15
Плодне форме, 1966.



16
Свечаносії, 1965.



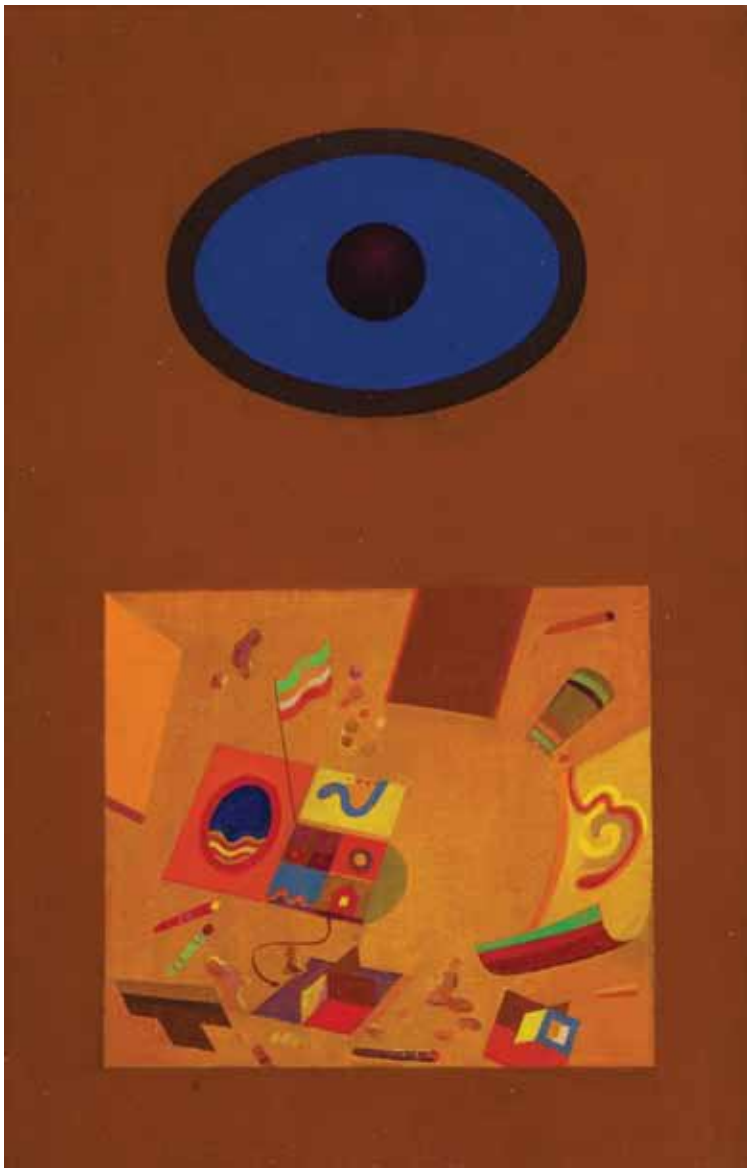
17
Еквиноциј, 1965.



18
Ekvinocij, 1965/68.



19
Форсирање реке, 1965.



20
Леонвање, 1967.



21
Meiwa, 1970.



22
Сїрелишїе, 1969.



23
Сирелиије, 1975.



24
Meia, 1969.



25
Благовестии, 1972.



26
Свечаності (*Посвећено Леониду Шејки*), 1972.



27
Портрет неизвестной, 1972.



28

Сабрање свейла, око 1965.



29
Собирање свећила, 1975.



30
Сабрање свейла, 1965.



31
Дуга (дан), 1976.



32
Дуга (ноћ), 1976.



33
Moja obala, 1978.



34
Moja obala, oko 1975.



БРАНКО МИЉУШ

(Драготиња, 22. март 1936 – Београд, 29. фебруар 2012)

Бранко Миљуш је рођен 1936. године у Драготињи код Приједора, у Босни и Херцеговини. Када је имао три године, породица се преселила у Приједор, непосредно пред почетак Другог светског рата. Као шестогодишњак доживео је драматична збивања у збегу на Козари 1942. године. Следеће године је са мајком и сестром дошао у Београд, где је похађао основну и средњу школу. После шестог разреда гимназије уписао се на Академију ликовних уметности у Београду, где је провео једну годину на припремном курсу, а затим наставио студије на Сликарском одсеку. Дипломирао је 1958. године, у класи професора Недељка Гвозденовића. Последипломске студије завршио је на Одсеку за графику, у класи професора Бошка Карановића.

Миљушево ступање на уметничку сцену означено је заједничком изложбом са Миодрагом Нагорним и Радованом Крагуљем у Галерији Графички колектив 1959. године. У истој галерији приредио је 1961. године и своју прву самосталну изложбу. Током 1962/1963. године специјализирао је графику у Паризу у атељеу Готарда Џонија Фридлендера, као стипендиста Владе Француске.

О Миљушевом сигурном уметничком напредовању и сталном успону у сам врх ликовног стваралаштва код нас сведоче награде које је добио на најпознатијим домаћим и међународним ликовним манифестацијама: награда за графику на Октобарском салону (1960), награда на Првој међународној изложби графике у Љубљани (1961), међународна награда "Вансо е Negro" у Лугану (1962), Политикина награда за изложбу у Салону Музеја савремене уметности у Београду (1963), награда на Првом међународном бијеналу графике у Кракову (1967), прва награда за графику на Трећој изложби југословенског портрета у Тузли (1975) итд.

Веома успешну универзитетску каријеру почео је 1972. године, када га је Наставно веће Академије за ликовне уметности у Београду изабрало за асистента за предмете Сликарство и Цртање. На истој академији, односно Факултету ликовних уметности, Миљуш је прошао кроз изборе у сва три универзитетска наставничка звања: за доцента за предмет Графика (1977), ванредног професора (1982) и редовног професора за предмет Сликање и зидно сликарство (1989). Радио је и као редовни професор на Академији лепих уметности у Београду и на Графичком одсеку Академије умјетности у Бањалуци.

Био је активан учесник у оквиру уметничких удружења. Радио је као потпредседник и члан Уметничког савета Графичког колектива. Члан УЛУС-а постао је 1959. године. Био је такође члан Ладе и Интернационалног удружења ликовних уметника Беча "Кунстлерхаус" (од 1999. године). Као ликовни стваралац изузетне плодности и активног наступа учествовао је на многим домаћим и међународним ликовним манифестацијама.

Приредио је више од шездесет самосталних изложби у земљи и око шездесет у иностранству, а учествовао је и на око двеста педесет групних изложби. Учествовао је у бројним колонијама и међународним симпозијумима – Ечка, Љубичево, Сићево, Yachting Club у Херцег Новом, колонија „Сретен Стојановић“ у Приједору итд.

Миљушева дела налазе се у најпознатијим домаћим и страним музејским и галеријским установама, као што су: Народни музеј у Београду, Музеј савремене уметности у Београду, Дом Војске Србије у Београду, Факултет драмских уметности у Београду, Центер музеј у Београду, Музеј савремене умјетности ЈАЗУ у Загребу, Модерна галерија у Љубљани, Умјетничка галерија Босне и Херцеговине у Сарајеву, Галерија у Бањалуци, Музеј Козаре у Приједору, Колекција Болафи - Лењо у Торину, Колекција Др Гаетано Д'Амброзио у Тревизу, Музеј савремене уметности у Варшави, Народна галерија у Прагу, Историјско-уметнички музеј у Женеви, Национална галерија у Лондону, Викторија и Алберт музеј у Лондону, Музеј у Лугану, Уметнички музеј у Стокхолму, Албертина у Бечу, Музеј савремене уметности у Буенос Ајресу, Конгресна библиотека у Вашингтону, Колекција музејског комплекса царског двора у Кјотоу у Јапану, Универзитет Корнел – Итака, у САД, Колекција Јурић Димитријевић на Флориди, Музеј Универзитета Јужне Флориде – Тампа и многе приватне колекције у земљи и иностранству.

Бранко Миљуш је током целог свог стваралачког рада остао свестрани ликовни уметник – бавио се сликарством, графиком, мозаиком, витражом, илустрацијом и графичким дизајном. Његово стваралаштво је од почетка било предмет занимања многих наших и страних писаца, историчара уметности, ликовних критичара, новинара и свих оних који су се бавили развојним токовима српске и југословенске ликовне уметности.

Попис изложених дела

- 1
Заборањени садржај љуба, 1960.
уље на платну
42 цм × 35 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 2
Сан сликара, 1960.
уље на платну
74 цм × 74 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 3
Пшичји град, 1960.
уље на платну
35,5 цм × 34 цм
приватно власништво
- 4
Пшичји град, 1961.
уље на платну
69 цм × 49 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 5
Пшичји град, 1961/62.
уље на платну
150 цм × 100 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 6
Мршви град, 1961.
уље на платну
40 цм × 30 цм
приватно власништво
- 7
Мршви град, 1961.
уље на платну
50 цм × 32 цм
приватно власништво
- 8
Писма Шејки, око 1962.
уље на платну
67,5 цм × 36,5 цм
приватно власништво
- 9
Мршви град, 1963.
уље на дасци
47 цм × 38,5 цм
Народни музеј, Београд
- 10
Бојишће, 1961.
уље и метал на платну
55,4 цм × 50 цм
Народни музеј, Београд
- 11
Крвава Козара, 1961.
уље
198 цм × 187,5 цм
Дом Војске Србије
(Медија центар "Одбрана")
- 12
Без назива (Ленија), 1963.
уље на платну
60 цм × 45 цм
приватно власништво
- 13
Плодне форме, 1961/62.
уље на платну
45 цм × 35 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 14
Цвећ у квадрану, 1965.
уље на платну
80,5 цм × 70 цм
Народни музеј, Београд
- 15
Плодне форме, 1966.
уље на платну
103 цм × 103 цм
Народни музеј, Београд
- 16
Свечаносћ, 1965.
уље на платну
160 цм × 125 цм
приватно власништво
- 17
Еквиноциј, 1965.
уље на платну
53 цм × 50 цм
приватно власништво
- 18
Еквиноциј, 1965/68.
акрил на платну
180 цм × 190 цм
приватно власништво
- 19
Форсирање реке, 1965.
уље на платну
116,5 цм × 130 цм
приватно власништво
- 20
Леоновање, 1967.
уље на платну
47 цм × 30 цм
приватно власништво
- 21
Меја, 1970.
акрил на платну
162 цм × 100 цм
приватно власништво
- 22
Сирелишће, 1969.
уље на платну
60 цм × 60 цм
приватно власништво
- 23
Сирелишће, 1975.
акрил на платну
162 цм × 100 цм
приватно власништво
- 24
Меја, 1969.
уље на платну
190 цм × 90 цм
приватно власништво
- 25
Благовесћ, 1972.
уље на платну
163 цм × 138 цм
Музеј Центер, Београд
- 26
**Свечаносћ
(Посвећено Леониду Шејки)**, 1972.
уље на платну
200 цм × 168 цм
Музеј савремене уметности, Београд
- 27
Пориреј нејознаје, 1972.
уље на платну
145 цм × 145 цм
Народни музеј, Београд
- 28
Сабирање свејла, око 1965.
уље на платну
145 цм × 145 цм
приватно власништво
- 29
Сабирање свејла, 1975.
уље на платну
145 цм × 145 цм
приватно власништво
- 30
Сабирање свејла, 1965.
уље на платну
145 цм × 145 цм
приватно власништво
- 31
Дуга (ган), 1976.
уље на платну
50 цм × 50 цм
приватно власништво
- 32
Дуга (ноћ), 1976.
уље на платну
50 цм × 50 цм
приватно власништво
- 33
Моја обала, 1978.
уље на платну
40 цм × 50 цм
приватно власништво
- 34
Моја обала, око 1975.
уље на платну
60 цм × 76,5 цм
приватно власништво

Захваљујемо се институцијама културе које су помогле у реализацији овог пројекта -

Народном музеју у Београду, Музеју савремене уметности у Београду, Медија центру "Одбрана", Факултету драмских уметности у Београду, Музеју Цептер, Народном музеју у Пожаревцу, Музеју Козаре у Приједору, Музеју Републике Српске у Бањалуци,

као и појединцима и колекционарима -

породицама Миљуш и Јурић, Љиљани Ћинкул, породици Ћорђевић, породици Ерор, породици Гроздановић, Колекцији Јан, Александру Кузмановићу, Дражи Марчићу, Војиславу Новеском, Срђану Петровићу, Ивани Симеонович Ћелић, Зорану Симићу, породици Стајић, породици Симеуновић, Зорану Вукмановићу...



www.rts.rs