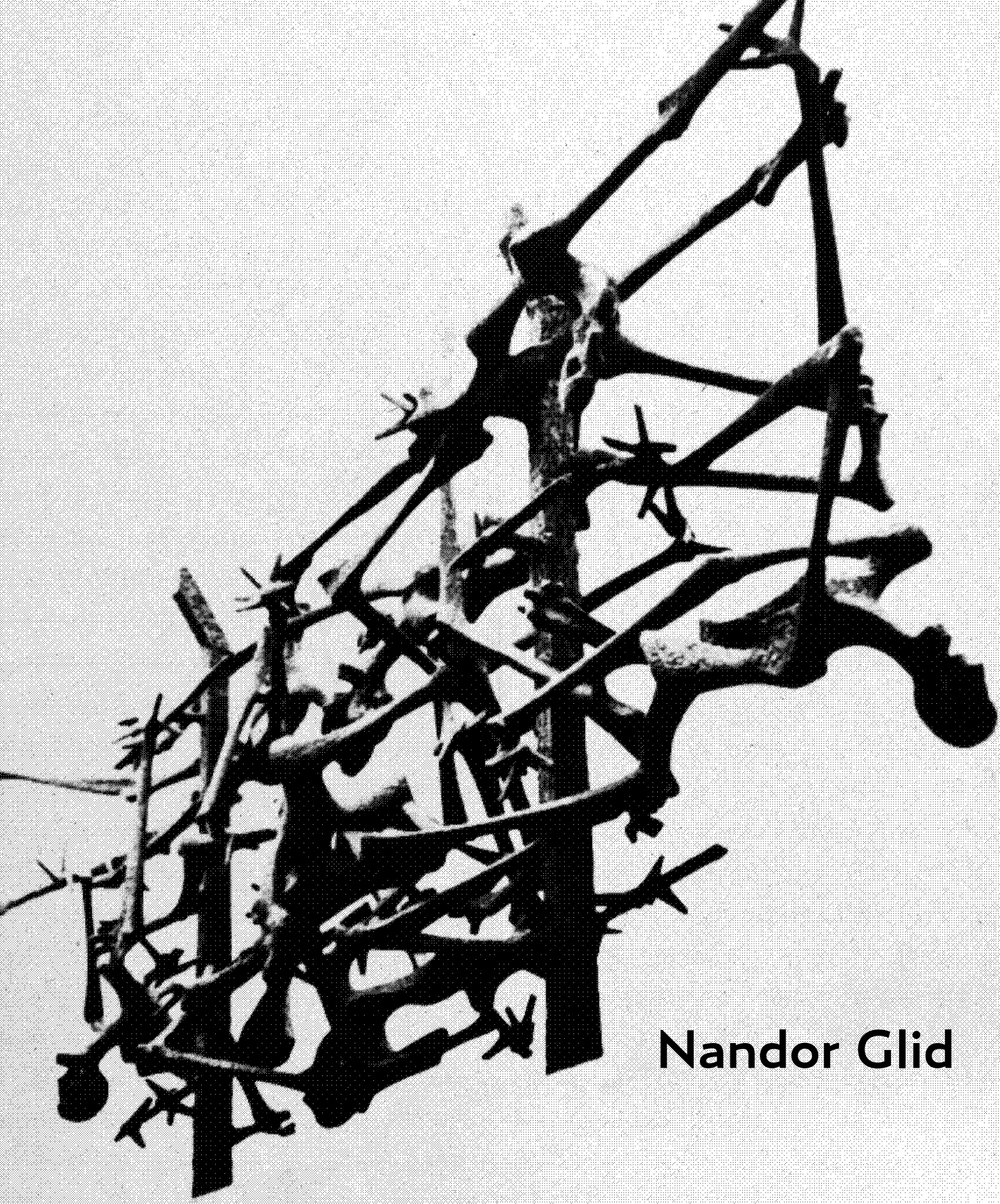


Nandor Glid

Irina Subotić





Nandor Glid

SADRŽAJ/CONTENTS:

Predgovor / Preface	3
I poglavlje / I chapter	5
„Umetnik mora da bude savest svoga vremena“ / "The artist must be the conscience of his time"	5 / 7
Konstrukcija sećanja: „Čovečanstvo čini više mrtvih no živih“ / Construction of memory: "Mankind is made up of the dead rather more than of the living"	6 / 9
Specifikum jugoslovenske doktrine: sorealizam ka socijalističkom modernizmu i estetizmu / The specific features of the Yugoslav doctrine: from socialist realism towards socialist modernism and aestheticism	14 / 15
„Lična sudbina prevaziđena poistovećivanjem s opštom sudbinom“ – „Umetnost i život su jedno“ / "Personal destiny overcome by identification with overall destiny" – "Life and art are one"	22 / 23
II poglavlje / II chapter	51
Istorija moderne skulpture na dlanu: učenja na uzorima / The history of modern sculpture in the palm of one's hand: learning from role models	51 / 53
Stvaralačka konstanta: portreti, sitna plastika / The creative constant: portraits, small plastic	54 / 55
Monumentalna plastika komemorativne funkcije na mestima fizičke i duhovne katastrofe / Monumental plastic for commemorative purposes in places of physical and spiritual catastrophe	60 / 61
III poglavlje / III chapter	91
„Užas je kategorija kojoj nisu potrebni detalji“ (Varlam Šalamov) / "Horror is a category that needs no details" (Varlam Shalamov)	91 / 93
„Čak i za slučajnog posetioca, Jerusalem je jedinstveno mesto na svetu gde simbolizam i humanizam dostižu čvrst spoj“ / "Even to a chance visitor, Jerusalem is a unique place in the world where symbolism and humanism are firmly linked"	109 / 110
IV poglavlje / IV chapter	131
Materijali vatre – vosak i terakota / Materials for fire – wax and terracotta	131 / 133
„Kad neko pomene Jugoslaviju, odmah pomislim na Kragujevac i njegove đake koje je neprijatelj masakrirao. To vraća u sećanje heroizam celog naroda“ (Žan-Pol Sartr) / "When someone mentions Yugoslavia, I immediately think of Kragujevac and its pupils, whom the enemy massacred. That brings to mind the heroism of the entire people" (Jean-Paul Sartre)	134 / 137
Ka zaključnoj stvaralačkoj fazi: Menore u plamenu / Towards the closing creative phase: Menorahs in flame	140 / 139
V poglavlje / V chapter	163
Nova ideološka matrica devedesetih godina / The new ideological matrix of the 1990's	163 / 165
Damnatio memoriae / Damnatio memoriae	164 / 167
Crtež, grafika, monotipija, fotolitografija... / Drawing, graphic art, monotype, photo-lithography...	166 / 169
„Čovek ne umire kada umire, već onda kada ga zaborave“ / "A man does not die when he dies, but when he is forgotten"	168 / 171
„Moja umetnost ne podseća samo na patnje, već govori i o vremenu koje nikako i ni na koji način ne bi smelo da se ponovi“ / "My art is not a reminder of suffering only, but also speaks of a time which must not be allowed to be repeated by any means"	172 / 173
Biografija / Biography	195 / 197
Odabrana bibliografija / Selected bibliography	217
Catalogue raisonné	232

O profesoru Nandoru Glidu, prijatelju Jevrejskog istorijskog muzeja

Jevrejski istorijski muzej u Beogradu je srećan i zahvalan što Fondacija Vujičić kolekcija objavljuje prvu, sveobuhvatnu monografiju o našem dragom prijatelju i poštovanom saradniku prof. Nandoru Glidu.

Prof. Nandor Glid je jedan od najistaknutijih jugoslovenskih vajara posleratne Jugoslavije, sa svetskim priznanjima koja je stekao zahvaljujući svojim izuzetnim monumentalnim spomenicima posvećenim žrtvama holokausta u Mauthausenu, Dahau, Jad Vašemu, Beogradu, Solunu, kao i memorijalima palim borcima-antifašistima širom bivše Jugoslavije. Istovremeno bio je ugledan profesor Fakulteta primenjene umetnosti i rektor Univerziteta umetnosti, a mi smo posebno ponosni što je veoma aktivno učestvovao u radu Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu pre svega kao dugogodišnji član naše Muzejske komisije. Ta Komisija je imala značajnu savetodavnu ulogu: okupljala je specijaliste različitih profila uglavnom iz jevrejske zajednice (ali i izvan nje) koji su zajedno sa stručnjacima našeg Muzeja – kustosima i arhivistima, nalazili rešenja za niz važnih pitanja vezanih za život ove institucije. Svaki konkretan projekat ili plan, ideja ili predlog, ili čak lična želja kustosa da se upusti u neki novi poduhvat – izložbu, publikaciju, saradnju u programima drugih muzejskih ustanova itd. – razmatrala je naša Muzejska komisija, donosila zaključke i preporuke. Prof. Nandor Glid je u tome imao veliku ulogu jer je svojim znanjem, angažovanjem, humanističkim nazorima i posvećenošću struci na dragocen način podržavao želje i vizije kustosa Jevrejskog istorijskog muzeja i pomagao im u rešavanju konkretnih problema. Na sednice je dolazio redovno... sve do druge polovine 1996. godine, kada je počeo da izostaje zbog bolesti. A onda nam je na sednici Muzejske komisije održane 14. februara 1997. godine, tadašnji predsednik ing. arh. Miša David saopštio da prof. Glid neće više dolaziti niti učestvovati u radu Muzeja zbog ozbiljno narušenog zdravlja. Mesec i po dana kasnije, naš prijatelj nas je napustio.

Zahvaljujući čitavoj plejadi sjajnih stručnjaka i umetnika u koje je spadao i prof. Nandor Glid, Jevrejski istorijski muzej – koji je bio najpre u sastavu Saveza jevrejskih opština Jugoslavije, a sada je u okviru Saveza jevrejskih opština Srbije – izgrađen je u kvalitetnu, profesionalnu muzejsku ustanovu kompleksnog tipa, s jedinstvenim zbirkama – *judaike*, umetničkim, arheološkim, istorijskim, dokumentarnim, arhivskim i drugim materijalom sa područja Srbije i nekadašnjih jugoslovenskih zemalja, i to od prvih jevrejskih naseobina iz rimskog perioda II veka, pa sve do kraja Drugog svetskog rata. Muzej često ima ambicije koje prevazilaze njegove praktične mogućnosti, što je ponekad stimulatívno, čak i kada nije racionalno... I u tome nas je prof. Nandor Glid svesrdno podržavao. Umetnik takve intelektualne širine i stvaralačkih kapaciteta odavno je zaslužio reprezentativnu monografiju koju sada sa radošću možemo da čitamo.

Vojislava Radovanović
Upravnica Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu
U Beogradu, decembra 2012.

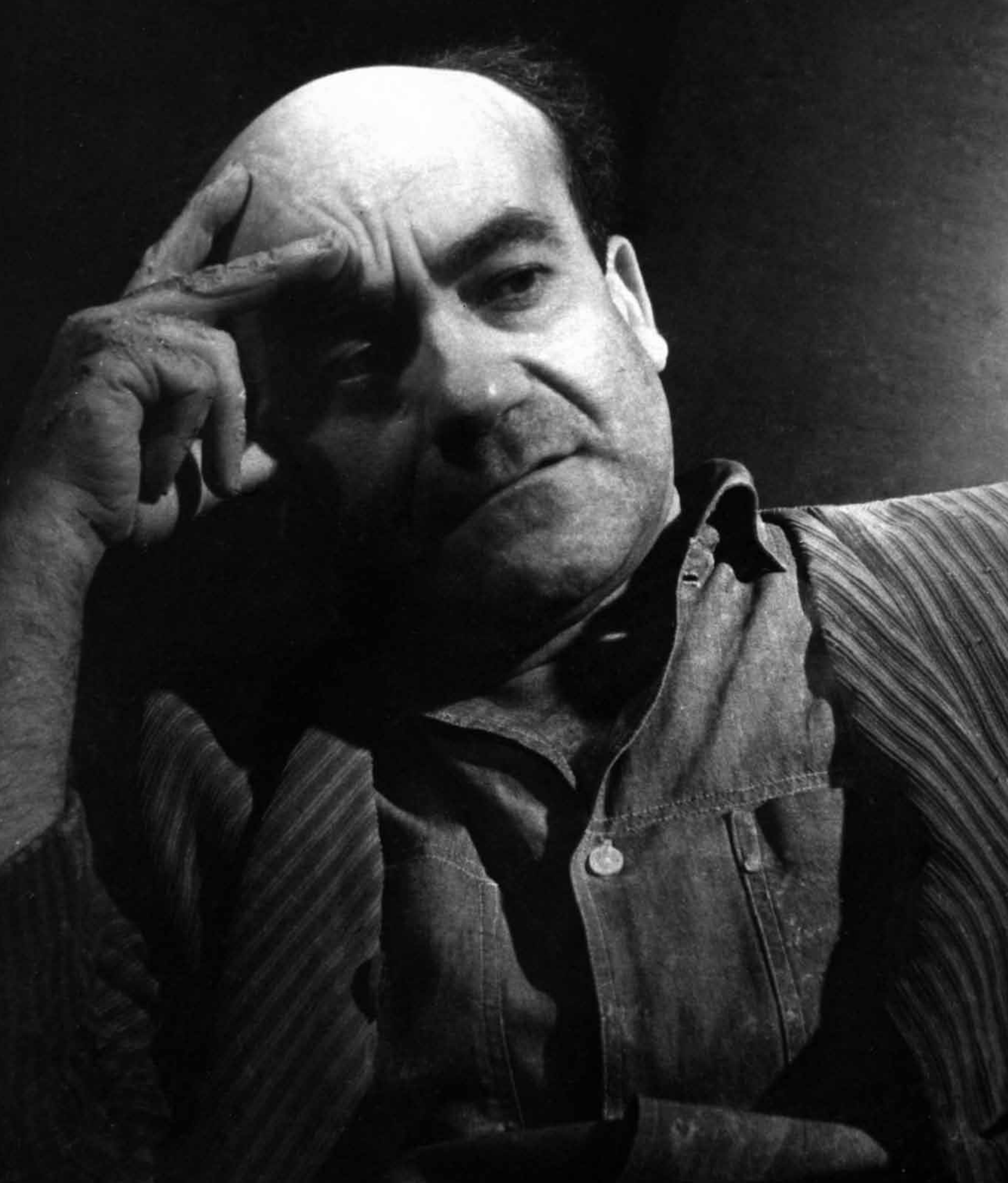
On Professor Nandor Glid, Friend of the Jewish Historical Museum

The Jewish Historical Museum in Belgrade is glad and grateful to the Vujičić Foundation art collection for publishing the first comprehensive monograph on our dear friend and highly respected collaborator Professor Nandor Glid.

Professor Nandor Glid is one of the most prominent Yugoslav sculptors of the post-World War Two period, recognised the world over owing to the accolades he received for his monumental memorials dedicated to Holocaust victims mounted in Mauthausen, Dachau, Yad Vashem, Belgrade and Thessaloniki, and for his monuments dedicated to fallen antifascist fighters mounted throughout the former Yugoslavia. In addition to this, he was a highly respected Professor at the Faculty of Applied Arts and the Rector of the University of the Arts, and we are particularly proud because he very actively participated in the work of the Jewish Historical Museum in Belgrade, first of all as a member of our Museum Commission for many years. That Commission had an important consultative role: it gathered specialists of various profiles, mostly from the Jewish community (as well as outside it), who, together with our Museum's experts – curators and archivists, came up with solutions for a number of important issues connected with the functioning of this institution. Each specific project or plan, idea or proposal, even a personal wish on the part of a curator to engage in some new undertaking – exhibition, publication, participation in the programmes of other museum-type institutions etc. – would be considered by our Museum Commission, which passed decisions and came up with recommendations. Professor Nandor Glid had a very significant role in this, for with his knowledge, engagement, humanist views and dedication to the profession, he provided extremely valuable support to the wishes and visions of the curators of the Jewish Historical Museum, and helped them resolve specific problems. He attended the sessions of the Commission regularly until the second half of 1996, when his attendance became irregular on account of illness. In the course of the session held on 14th February 1997, the then Chairman of the Commission Miša David, graduate architectural engineer, informed the Commission members that Professor Glid would no longer attend its sessions or participate in the work of the Museum on account of serious health problems. A month and a half later, our friend died.

Owing to a great number of top-level experts and artists, among them Professor Nandor Glid, the Jewish Historical Museum – which was initially part of the Association of the Jewish Municipalities of Yugoslavia, and is now within the framework of the Association of the Jewish Municipalities of Serbia – has developed into a high-quality professional museum-type institution of a complex structure, having in its possession unique collections – *Judaicas*, containing artistic, archaeological, historical, documentary, archive and other material from the area of Serbia and the former Yugoslav countries, ranging from the first Jewish settlements from the Roman period (the 2nd century) right down to the end of the Second World War. The Museum's ambitions often outstrip its practical abilities, which is sometimes stimulative even when it is not rational... In this, too, Professor Nandor Glid gave us his wholehearted support. An artist of such intellectual breadth and creative capacity abundantly deserves a representative monograph like this one, which we can read and enjoy.

Vojislava Radovanović
Director of the Jewish Historical Museum in Belgrade
In Belgrade, December 2012



„Umetnik mora da bude savest svoga vremena“

Da umetnik mora da bude savest svoga vremena, Nandor Glid je ne samo u više navrata ponavljao u brojnim intervjuima i mnogim drugim prilikama, nego je i dokazao svojim stvaralaštvom: „Ako je hroničar svoga vremena, umetnik nalazi svoju inspiraciju i u ratu i u miru. Ali, ljudska sudbina, čovek kao biće, na većem je iskušenju u ratu, pa moralistička umetnost svojom suštinom mora da bude više okrenuta stradanju nego radosti. A kao takva ona služi budućnosti: koliko bi radost bila veća da nije bilo stradanja, patnji, rata...“, govorio je.¹

Životni podaci i istorijska realnost od bitne su važnosti za razumevanje skulpture Nandora Glida, za njegov razvojni put i odlike celokupnog opusa, a posebno najznačajnijih ostvarenja – velikih memorijalnih dela na najozloglašnijim mestima nacizma. Dalju sudbinu odredile su istorijske okolnosti: njegov kompletni skulptorski, crtački i grafički opus predstavlja označitelje određenog, našeg vremena – vremena nacizma, fašizma, ustaštva, partizanskog rata i sklopa političkih i društvenih prilika posleratne Jugoslavije. To delo je posvećeno čovečanstvu kao duboki humanistički *hommage* nedužnim žrtvama Drugog svetskog rata, kao podsećanje na užase koje je nacizam sejavao po Evropi, na patnje koje je posebno njegov, jevrejski narod doživeo u holokaustu. U tom smislu „njegovo delo je dvostruko identifikaciono kodirano kao jugoslovensko socijalističko i kao jevrejsko memorijalno delo“.² Taj opus deluje kao opomena i kao simbol nade u čovekov opstanak u svakoj, pa i u najtežoj životnoj okolnosti u kojoj se gube belezi čovečnosti. Svakom razumnom biću ta podsećanja na vreme zla bude nadnacionalna osećanja, saosećanja sa milionskim stradalnicima i iluzornu veru da se slične strahote i patnje nikada više neće ponoviti. Umetnički pogledi preplitali su se s duboko humanističkim stavovima Nandora Glida, kao suštinskim odlikama njegove ličnosti što će on sačuvati tokom celog svog života. Verovao je u bolju

1 Glidovi citati i biografski podaci korišteni su iz: Стојан Ћелић, Нандор Глид, Разговор у атељеу, *Судбина скулптуре*, Клио, Београд (1994), 72-80; Dušan Jelić, „Borac, umetnik i društveno-politički radnik“, „Kratak pregled istorije subotičkih Jevreja i njihovog doprinosa razvoju grada“, *Zbornik 5*, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1987, 1–184; Ildi Ivanji, „U svakom čoveku ima neko delo. Nandor Glid, skulptor“, *Bilten*. Jevrejski pregled Saveza jevrejskih opština Jugoslavije, Beograd, juni 1994; Bela Duranci, „Balade skulptora Glida“, *Rukovet*, Subotica, br. 3, 1990, 1126-1134; Ješajahu Aviam, „Umetnik u potrazi za idejom“, *Jediot Ahronot*, 3. februar 1961; Marija Šimoković, „U zavičaju toplo oko srca“, *Dnevnik*, Novi Sad, 10. januar 1990; A. Bobić, „Put u besmrtnost. Povodom smrti vajara Nandora Glida (73)“ (bez podataka); Slavko Stojković, „Tamo gde rastu mladi borovi“. – *Ekspres nedeljna revija*, Beograd, 2. mart 1975; I.(vica) Mladenović, „Nadomak ateljea Nandora Glida“, *OKO*, Zagreb, 5–15. april 1979; Miloš Jevtić, „Vajar Nandor Glid – gost Drugog programa Radio-Beograda“ (rukopis); R. T., „Savest svoga vremena. I skulptura vajara Nandora Glida biće postavljena u Dahau“, *Večernje novosti*, Beograd, 16. jun 1965; umetnikova sećanja i zabeleške (dokumentacija sačuvana u porodici).

2 Miško Šuvaković, „Umetnost XX veka u Vojvodini. Kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini. Memorijalna skulptura – slučaj Nandora Glida“, *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (2008) 86–88, 846.

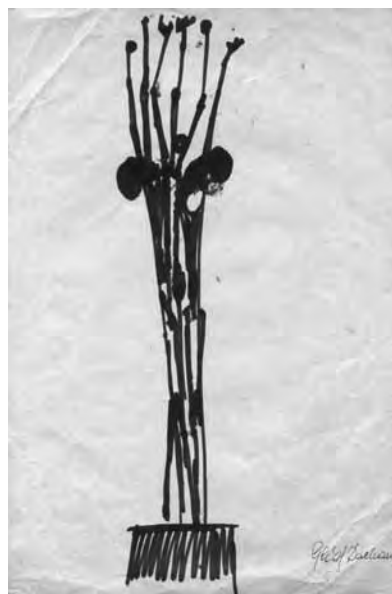


Nandor Glid u svom ateljeu, pedesetih.

budućnost, nije sumnjao u vladajuću dogmu i bio je neugasli optimista. I antifašista. O tome najbolje svedoče njegova brojna dela, pre svega njegova reprezentativna, monumentalna memorijalna skulptura na najvećim evropskim stratištima, zatim širom nekadašnje Jugoslavije, počev – razume se – od njegove rodne Subotice, nastanjene u najvećoj meri mađarskim življem i snažnom jevrejskom zajednicom.

Glidova dela se mogu tumačiti kroz prizmu političke umetnosti ili umetnosti kao dokumenta, a pri tome ona svojim umetničkim odlikama opstaju kao svedočanstvo svoga vremena i kulture, estetskog stava i ukusa epohe u posebnim društvenim uslovima, kao društvena i moralna paradigma o kojoj govori Donald Martin Reynolds.³ Glid je slao nepogrešivu poruku i onda kada je vajao kanone robusnih pobednika partizana i odlučnih ratnika koji pobeđuju zlo, i onda kada je pronašao sopstveni ekspresivni figurativni jezik kojim se udaljavao od prepoznatljive realnosti i približavao umerenoj apstrakciji duboke ljudske poruke.

Konstrukcija sećanja: „Čovečanstvo čini više mrtvih no živih“



Dahau, crtež, 1959.

„Javna skulptura stvara istoriju, pored one pisane ili usmene; njoj nikakav jezik nije stran i svakim jezikom može da se služi, bilo da govori o životu ili o smrti. Ona je na svoj način sintetizovana, univerzalna i kosmička“⁴. U tom smislu, memorijalnoj skulpturi, njenom univerzalnom i razumljivom jeziku, tom putovanju kroz vreme i vernom pratiocu svih faza razvoja civilizacije, XX vek je dao ogroman broj istorijskih povoda za javno, uglavnom političko obeležavanje. To nasleđe je reprezentativna kultura i ona opstaje kao trajno, nepromenljivo pitanje identiteta, čak i kada se značenja, ikonografske i plastične vrednosti tumače različitim jezicima i metodama.

Posebno mesto pripada seriji antifašističkih spomenika kojima je Glid posvetio najveći deo svog stvaralaštva počev od 1950-ih godina pa do kraja života upravo zbog činjenice da se radilo o dramatičnom istorijskom trenutku – o nezaceljenim ranama rata ali i o hladnoratovskoj atmosferi, Jugoslaviji na razmeđu Istoka i Zapada,⁵ o jugoslovenskom umetniku

³ Donald Martin Reynolds, *Monuments and Moral Values. The Value of Public Monuments*, London 2004.

⁴ Gilbert Gardes, „L'Incomparable Discours de la Sculpture publique“, *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, Université Lyon II, cahier no. 8-9, 1985 (1986) 37-38.

⁵ „Na prelazu između 40-ih i 50-ih godina Jugoslavija radikalno menja svoju spoljnopolitičku orijentaciju... Naglo približavanje Jugoslavije Zapadu predstavljalo je fenomen kakav nikad nije viđen u hladnoratovski obojenoj međunarodnoj zajednici: naime, u Evropi podeljenoj bez ostatka na blokove, do tada nije zabeležen slučaj da jedna država komunističkog opredeljenja saraduje isključivo sa državama potpuno suprotne („zapadne“) ideološko-političke orijentacije“. Dr Dragan Bogetić, „Jugoslavija između Istoka i Zapada“, *Jugoslavija u hladnom ratu*. Zbornik radova, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd (2010) 17.

"The artist must be the conscience of his time"

Nandor Glid not only repeatedly stated that the artist must be the conscience of his time, he also proved this through his creative work: "If he is a chronicler of his time, the artist finds his inspiration in wartime and in peacetime. But human destiny, man as a living being, faces greater challenges in wartime, so that moralist art, in its essence, must focus on suffering to a greater extent than on joy. And as such, it serves the future: how much more intense the joy would be if it had not been for suffering, torments, wars..."¹ he would say.¹

The data on his life and the historical reality were of crucial importance for understanding his sculpture, his development and the characteristics of his overall opus, especially his most significant creations – the great memorial works displayed in the most notorious places connected with Nazism. Their fate would be determined by the historical circumstances: his entire sculptural, drawing and graphic arts opus represents signifiers of a particular time, our time – the time of Nazism, Fascism, the Ustashi movement, the Partisan liberation war and the set of political and social circumstances of post-war Yugoslavia. That opus is dedicated to mankind as a deeply humanist homage to the innocent victims of World War Two, a reminder of the horrors scattered across Europe by Nazism, the suffering experienced especially by his own, Jewish people during the course of the Holocaust. In that sense, "his work is doubly coded in terms of identification, as a Yugoslav socialist and as a Jewish memorial opus".² This opus functions simultaneously as a warning and as a symbol of hope in man's survival under any, even the most difficult of circumstances, when the attributes of humanity are lost. In any sentient being, recollections of evil times evoke emotions surpassing those connected with nationalism, feelings of sympathy for the millions of victims and the illusory faith that such horrors and suffering will never be repeated. Nandor Glid's artistic views were deeply intertwined with his humanist attitudes as the essential characteristics of his personality, which he would preserve throughout his life. He believed in a better future, did not doubt the reigning dogma and remained an unswerving optimist. And an antifascist. This is best testified to by his works, first of all those representative, monumental memorial sculptures to be found in Europe's greatest execution grounds, and also throughout the former Yugoslavia, starting, of course, from his native Subotica, populated for the most part by Hungarians and possessing a sizeable Jewish community.



Nandor Glid, *Dahau vertikala*, 1959.

¹ For Glid's quotes and biographical data, the author relied on extensive notes and interviews. Cf. the bibliography.

² M. Šuvaković, *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini [The European Contexts of 20th-century Art in Vojvodina]*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (2008), pp. 86–88, 846.



Otkrivanje spomenika u Dahau, 1968.

na međunarodnoj sceni, o novom konceptu spomeničke plastike, da bi se kasnije njegovo delo iskoristilo za promenjeni ideološki diskurs devedesetih godina.

Danas se čini izuzetno važnim istaći smisao umetničkih radova baziranih na humanističkim premisama sećanja na žrtve nacizma i svih srodnih ideologija i politika, jer je dugi i bolni tranzicioni period izbrisao granice između dželata i žrtava: sve je nivelisano, izjednačeno. I gotovo zaboravljeno najvažnije – da je fašizam u visokorazvijenoj kulturi kakva je bila Nemačka bio jedan od najkompleksnijih pojmova i najstrašnijih pojava, „spoj određenih rasističkih, socio-bioloških i psiholoških ideja“ koji je doveo do kataklizme, do fizičkog i moralnog uništenja sveta. Prosvetiteljstvo je palo na ispit. I tom padu nije kraj ni danas, početkom novog milenijuma.

Podizanje javnih spomenika, kao simbola trajanja i otpora ništavilu, temelji se na iluziji da će biti estetska edukativna i antropološka snaga opominjućeg sećanja, često i preispitivanja vrednosti, značenja.⁶

Spomenici su odraz zvanične kulture; poput muzeja, oni govore o odnosu nacije prema prošlosti i o vizijama kako se ta nacija želi da vidi u budućnosti. Bez javnih spomenika istorija bi drukčije izgledala. Oni daju značenje činjenicama, kao što svedočanstva i ispovesti preživelih logoraša, njihove fotografije i filmovi daju značenje događajima koje nismo doživeli a koji su mobilisale savest posle Drugog svetskog rata i uverljivo učinile da apropijacija prošlosti postane deo sadašnjosti: one nisu bile samo dokumenti koji su beležili stvarnost, već su otkrivali istinu.⁷ Spomenici kao memorijalni toposi lagano su nalazili svoje društveno mesto krajem pete decenije, relativno brzo posle pada nacizma. Trebalo je sve iz početka učiti, privikavati se na mirnodopsko vreme, oporavljati od fizičkih i psihičkih rana i učiti živeti s teškim uspomnama. Ali ubrzo je došlo vreme razbuktaglog Hladnog rata. Evropa je razjedinjena. Prepoznata je uloga umetnosti – posebno figuracije podložne funkcionalnim manipulacijama u korist totalitarnih moći u njihovom najmalignijem obliku – u Hitlerovom rasističkom nacizmu, u idealu države Musolinijevog fašizma i u bezdušnom sovjetskom staljinizmu. Erik Hobsbawm piše da je stari, razrađeni vizuelni jezik simbolizma i alegorije postao isto toliko nerazumljiv u XX veku, kao što su to sada za većinu ljudi klasični mitovi, da većina nije prihvatila revoluciju u umetnosti čak i kada je podizala političke revolucije, a da su se „moć i umetnost rastali kada je vlast podržala stare akademske forme, realističke stilove s herojskim i sentimentalnim klišeima“.⁸ Društva Zapadnog sveta nastojala su zbog toga da podrže teorije o apsolutnoj depolitizaciji umetnosti, u čemu su glavnu ulogu imali dvostruki aršini liberalno-konzervativnih Sjedinjenih Američkih Država i tadašnjih glavnih

6 Sergiusz Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997*, Reaktion Books, London (1998).

7 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press (2011).

8 Eric Hobsbawm, „Foreword“, *Art and Power. Europe under the Dictators 1930–45*, Compiled and selected by Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd Whyte, The XXIII Council of Europe exhibition, Hayward Gallery, London (1995–1996) 11–15; Olga Manojlović-Pintar, „Uprostoravanje ideologije: spomenici Drugoga svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta“: <http://www.cpi.hr/download/links/hr/11692>.

Glid's works can be interpreted through the prism of political art or art as a document, and owing to their artistic characteristics they endure as a testimony of their times and culture, the aesthetic views and tastes of the epoch under special social conditions, as a social and moral paradigm that Donald Martin Reynolds speaks of.³ Glid sent out an unmistakable message both when he sculpted the canons of robust Partisan victors and resolute warriors who conquered evil, and when he found his own expressive language that served to remove him from recognisable reality and bring him closer to the moderate abstraction of a deeply humanist message.

Construction of memory: "Mankind is made up of the dead rather more than of the living"

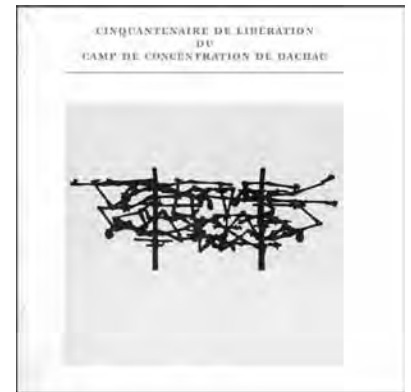
"A public sculpture creates history, in addition to written or oral history; no language is foreign to it and it can make use of any language, no matter whether it speaks of life or death. It is synthesised in its own way, universal and cosmic."⁴ In that sense, the 20th century gave the memorial sculpture, its universal and comprehensible language, that journey through time and faithful follower of all the development phases of civilisation, an enormous number of historical causes for public, mainly political representation. That heritage is representative culture, and it endures as a lasting, unchangeable question of identity, even when meanings, iconographic and plastic values are interpreted by means of different languages and methods.

A special place belongs to a series of anti-fascist monuments to which Glid dedicated the major part of his creative opus from the 1950's until the end of his life, precisely on account of the fact that it had to do with a very dramatic historical moment – with the as yet unhealed wounds dating from the war, as well as the Cold War atmosphere, Yugoslavia's position on the borderline between the East and the West,⁵ and also with a

³ D. M. Reynolds, *Monuments and Moral Values. The Value of Public Monuments*, London (2004).

⁴ G. Gardes, "L'Incomparable Discours de la Sculpture publique", *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, no. 8-9, 1985 (1986), pp. 37-38.

⁵ "As the 1940's turned into the 1950's, Yugoslavia radically changed its foreign policy orientation ... Yugoslavia's sudden rapprochement to the West represented a phenomenon never before seen within the international community marked by the Cold War: specifically, in a Europe entirely divided into power blocs, it had never happened until then that a Communist state cooperated solely with states whose ideological-political orientation was diametrically opposed ('Western') to its own". Dr D. Bogetić, "Jugoslavija između Istoka i Zapada [Yugoslavia Between the East and the West]", *Jugoslavija u hladnom ratu [Yugoslavia During the Cold War]*, Institut za noviju istoriju Srbije, Belgrade (2010), p. 17.



Publikacija povodom pedesetogodišnjice oslobođenja Koncentracionog logora Dachau



Dachau, koncentracioni logor.



Predlog rešenja za spomenik Dahau

ideologa ali i praktičara – Klementa Grinberga i Alfreda Bara: teza „umetnost ne treba nikome da služi“ ipak je bila u službi visoke politike. U tom smislu je došlo do sve izrazitije podrške nefigurativnoj – apstraktnoj – umetnosti i njenoj nezavisnoj formi,⁹ što se potvrdilo na prvom velikom međunarodnom konkursu raspisanom 1952. za spomenik *Neznanom političkom zatvoreniku* koji je okupio 3.500 umetnika, od najpoznatijih do početnika iz 57 zemalja sa šest kontinenata. Na konkursu je, između ostalih, učestvovao i Nandor Glid, ali, očevidno, njegov predlog nije bio zapažen.¹⁰ Prema rečima Herberta Rida u predgovoru kataloga¹¹ ova tema i cela akcija bile su od izuzetnog značaja kako za umetnike tako i za širu javnost jer univerzalne teme od istorijske važnosti nisu imale adekvatnu monumentalnu formu, te je ovo bila prilika da se oda pošta brojnim ličnostima iz mnogih zemalja koji su se u raznim političkim situacijama odricali života u ime slobode. „Naša složena civilizacija, piše Rid, zapala je u krizu zbog kontradikcije između individualnog koncepta istine i dužnosti, i totalitarnog koncepta uniformnosti i slepe poslušnosti. Svugde se ljudska savest buni protiv nehumanih tiranija“. Rid je u tom konfliktu video tragediju našeg doba koju vajari celog sveta treba da iskažu u monumentalnoj formi. Konkurs je bio otvoren za sve pristupe i nije se odnosio na jedan poseban događaj ili ličnost. Imenovani i anonimni donatori obezbedili su mnoge nagrade: prvu je dobio engleski skulptor Reg Butler za ogromnu konstrukciju koja je asocijala na vešala, ali nijedna zemlja nije htela taj spomenik da postavi...

9 Neal Ascherston, „Afterword. Landscape After the Battle“, *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, 342-343.

10 Umetnici iz zemalja Istočnog bloka nisu učestvovali zbog hladnoratovske situacije i zbog predloga da se nagrađeni rad postavi u Berlinu, mada je predsednik Organizacionog komiteta Antoni Kloman ostavio otvorenim pitanje mesta za spomenik. Na konkurs se prijavio i Dušan Džamonja, tek završeni student vajarstva na zagrebačkoj Akademiji, s *Glavom anonimnog političkog zatvorenika*, ali njegov rad nije bio prihvaćen: „Tradicionalna skulptura nije više mogla zadovoljiti u rješavanju tog novog zadatka, a nosioci suvremenog skulptorskog izraza nisu još imali u tome dovoljno iskustva“, napisao je mnogo godina kasnije o sebi Džamonja: Giulio Carlo Argan, *Džamonja*, *Jugoslovenska revija*, Beograd; *Mladost*, Zagreb (1981) 23.

11 Nakon završenog konkursa, održana je izložba nagrađenih radova najpre u Berlinu, decembra 1952, u Haus Am Waldsee, a potom u Londonu pod nazivom: *International Sculpture Competition. The Unknown Political Prisoner*, sponsored by the Institute of Contemporary Art, Tate Gallery, 14 March to 30 April 8 (1953). U žiriju i organizacionom komitetu bila su tada najuglednija imena, između ostalih – Herbert Rid (autor predgovora), Giulio Carlo Argan, Alfred Bar, Vilem Sandberg, Henri Mur, Roland Penrouz, Džon Rotenstajn i Vili Groman.

Yugoslav artist positioning himself on the international scene, a new concept of monument plastic, and the fact that his work was later used for the changed ideological discourse of the 1990's.

It seems of exceptional importance today to emphasise the meaning of works based on the humanist premises of preserving memories of the victims of Nazism and all the related ideologies and policies, for the long and painful period of transition has erased the borderline separating executioners and their victims: everything has been made to appear equal. And the most important thing of all, which is almost forgotten, is that, within a highly developed culture as that of Germany, Fascism was one of the most complex notions and most terrible phenomena, "a combination of certain racist, socio-biological and psychological ideas" that led to a cataclysm, a physical and moral ruination of the world. Enlightenment failed that particular historical exam. That failure persists even today, at the beginning of a new millennium.

The act of erecting public monuments as symbols of endurance and resistance to nihilism is based on the illusion that they will be a source of aesthetically educational and anthropological power of memories serving to warn against this evil, and often also to re-examine values and meanings.⁶ Monuments are a reflection of official culture; like museums, they speak of a nation's attitude towards the past and of its visions of itself in terms of how it wishes to see itself in the future. Without public monuments, history would look different. They invest facts with meanings, the way testimonies and confessions of surviving concentration camp inmates, their photographs and films give meaning to events that we have not experienced, events that mobilised mankind's conscience after World War Two and convincingly contributed to appropriation of the past becoming a part of the present: they were not only documents constituting a record of reality, but also a means of revealing the truth.⁷ Monuments as memorial topoi slowly found a social space of their own towards the end of the 1940's, relatively soon after the fall of Nazism. Everything had to be learnt anew, one had to get used to peacetime conditions, recover from physical and psychic wounds, and learn to live with terrible memories. Soon afterwards, the Cold War flared up. Europe was divided. The role of art – especially of figuration susceptible to functional manipulation for the benefit of totalitarian powers in their most malignant form – was recognised in Hitler's racist Nazism, in the ideal of the state of Mussolini's Fascism and in Soviet Union's Stalinism. Eric Hobsbawm states that the old, developed visual language of symbolism and allegory became just as incomprehensible in the 20th century as classical myths are to most people today, that the majority of people have not accepted revolution in the arts even when it initiated political revolutions, and that "power and art parted when the authorities gave their support to old academic forms, realistic styles with heroic and sentimental



Predlog rešenja za spomenik Dahau

⁶ S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London (1998).

⁷ N. Mirzoeff. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press (2011).

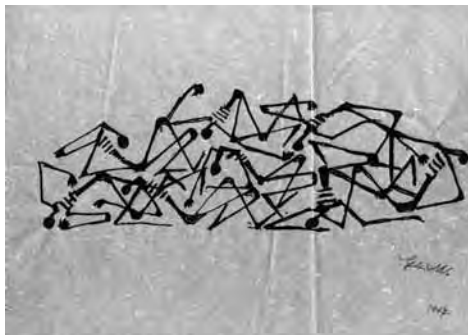


Gordana Glid, Aleksandar Zarin i Tanja Zarin, Mauthausen, 1958.

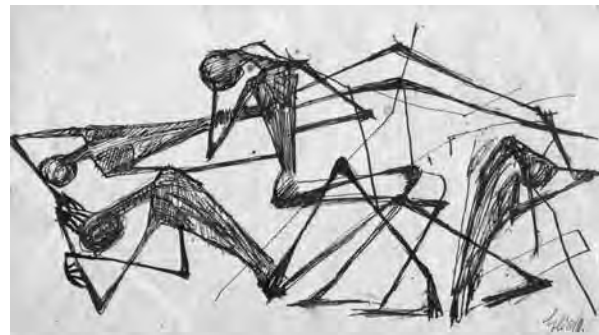
„Niko nije želeo da se bilo čega seća”.¹² Kao i svaka dogma, i ovakvi stavovi su vodili ka apsurdu: „Pojam umetnosti imune na moć je samo mit... Što se tiče kulture, predeo posle bitke je samo predeo pre naredne bitke”, gorko će napisati Nil Ašerston.¹³

Prvi pokušaj da se stvori herojska skulptura koja bi obeležila neposredno završena ratna razaranja uspeo je Osipu Zadkinu. Njegovo monumentalno delo *Razoreni grad* u luci Roterdama 1953. postavljeno je u znak sećanja na nemačko uništavajuće bombardovanje 14. maja 1940. Zadkinov spomenik je ubrzo postao paradigma za novi način oblikovanja: praznine i šupljine u masi nagoveštavaju razaranja, a ekspresivni pokreti rukama poput orante – vapaj, očajanje i kletvu. Kolektivna memorija se ovde jasno preoblikovala kroz monumentalnu umetnost u javnom prostoru. Zadkinov spomenik je bio *oslobođena skulptura*, oslobođena dotadašnje istorijske simbolike, političkog ili sakralnog diskursa ili nacionalnog herojstva kroz naturalističku faktografiju. Zračila je opštim patosom impresivne fizičke energije kroz istraživačku, sintetičku plastičnu strukturu i univerzalni humanistički pogled na svet kao kolektivna predstava bola i užasa. Na ovu vrstu angažovanog spomenika novog figurativnog izraza nadovezale se svojim radovima Nandor Glid.

Posle Drugog svetskog rata komemorativna umetnost u javnom prostoru, kao memorijska etika, kao novo plastično mišljenje i novo simboličko i ideološko kodiranje zajedničkog sećanja na masovna stradanja ljudi, posebno jevrejskog naroda, postala je obeležje i savest moderne Evrope i sveta. Ali umetnicima je trebalo mnogo vremena da se izbere za novi koncept javnog spomenika.¹⁴ Danas su konceptualizovani spomenici prihvaćeni u zrelim kulturnim sredinama gde je odnegovana istančana i apstrahovana ideja s kojom se jedan memorijal postavlja, bez banalizacije, retorike i akademskih formi ranijih epoha. Tako spomenička obeležja od poslednjih decenija XX veka imaju drukčije konotacije koje se čitaju višeslojno, i svakako edukativno: u smislu aluzije i kritike postojećih spomenika kao čuvara



Mauthausen, 1957 / Mauthausen, 1957.



¹² O tome piše Bernhard Hajliger u katalogu svoje retrospektivne izložbe: *Bernhard Heiliger. A Retrospective*, Tate Gallery, London (1985) 26; on je dobio počasnu nagradu na ovom konkursu i njegovo delo se čuva u Tejt galeriji u Londonu. Iz Jugoslavije jednu od počasnih nagrada dobio je Karel (u katalogu naveden kao Karol) Putrih, zajedno s arhitektom Borisom Kobeom.

¹³ N. Ascherston, n.d.

¹⁴ Vašingtonski *Spomenik vijetnamskim veteranima* (1981–82) mlade umetnice Maje Jing Lin izazvao je velike polemike jer je odbacio uobičajenu ikonografiju ali je ubrzo postao prihvaćeno mesto javne memorije i značenja pošto je svojim apstraktnim – geometrijskim oblicima uspostavio interakciju s posetiocima, što dotiče svakog pojedinačno, pa tako i celu naciju. Margaretta M. Lovell, „Death, War, and Public Memory: Iwo Jima, Vietnam, and the Wild West”. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, 8 (2012) 127–136.

clichés".⁸ Western societies, therefore, strove to support theories about the absolute depoliticisation of art, the main role in this being played by the double standards of the liberal-conservative United States of the time and the main ideologues, as well as practitioners of the period – Clement Greenberg and Alfred Barr: the thesis that "Art should not serve anyone" was in the service of high politics, after all. Consequently, non-figurative – abstract – art and its independent form received increasing support,⁹ as was confirmed by the first major international contest, announced in 1952: the International Sculpture Competition on the Theme of the Unknown Political Prisoner, which gathered 3,500 artists from 57 countries, from six different continents. Among others, Nandor Glid participated in this contest, but his proposal obviously did not attract much attention.¹⁰ In the words of Herbert Read in the preface to the exhibition catalogue,¹¹ this topic and the entire campaign were of exceptional importance for both the artists involved and the broader public, for universal themes of historical importance had not received an appropriate monumental form until then, so that this provided an opportunity to pay homage to numerous persons from many countries who sacrificed their lives for freedom in various political situations. "Our complex civilisation", Read wrote, "underwent a crisis on account of the contradiction between the individual concept of the truth and duty, and the totalitarian concept of uniformity and blind obedience. Human conscience everywhere rose in revolt against inhumane tyrannies." Read saw that conflict as a tragedy of our time that sculptors from all parts of the world were to express in a monumental form. Donors, both anonymous ones and ones whose identity was known, provided a number of awards: the first prize went to the English sculptor Reg Butler for a huge construction that was reminiscent of gallows, but no country was willing to mount such a monument... "No one wanted to remember anything."¹² Just like any dogma, such views resulted in absurdity: "The notion of art immune to power is merely a myth... As regards culture, the landscape after a battle is merely a landscape before the next battle", was the bitter conclusion of Neal Ascherson.¹³



Mauthausen, 1957.

8 E. Hobsbawm, *Art and Power. Europe Under the Dictators 1930-45*, Hayward Gallery, London (1995-1996), pp. 11-15.

9 N. Ascherson, "Afterword. Landscape After the Battle", *Art and Power. Europe Under the Dictators 1930-45*, pp. 342-343.

10 Artists from the Eastern bloc did not participate in the contest because of the Cold War-related situation and the proposal that the winning sculpture should be mounted in Berlin, even though the Chairman of the Organising Committee Anthony Kloman left that issue open.

11 An exhibition of awarded works was held in Berlin in December 1952 at the Haus Am Waldsee, and after that in London, under the title of *International Sculpture Competition. The Unknown Political Prisoner*, sponsored by the Institute of Contemporary Art, Tate Gallery, 14 March to 30 April (1953).

12 The recipient of an honorary award – Bernhard Heiliger. *A Retrospective*, Tate Gallery, London (1985) p. 26.

13 N. Ascherson, *op. cit.*

moći vlasti i njihovih institucija, kao otklon od tradicionalne ikonografije, ali i kao nova zamisao i upozorenje da spomenici nikada ne mogu da zamene individualnu i društvenu istorijsku svest i moralnu odgovornost prema zajedničkom sećanju na određene važne i kompleksne istorijske situacije i ličnosti. Utoliko više što postoje opasnosti od promenjenih ideoloških matrica kroz istoriju ili prolaznosti značenja, kao i rizici od različitih interpretacija, pa i od suprotnih načela od onih na kojima su spomenici originalno postavljeni.¹⁵ Upravo na tu opasnost od temporalnosti ukazuje *Spomenik protiv fašizma i rata*, koji su Jochen Gerc i Ester Šalev-Gerc 1986. postavili na pešačkom prelazu Hamburg-Harburg sa idejom da postepeno nestaje u dubini zemlje sa svim natpisima i zapisima koje su prolaznici u međuvremenu ostavljali. I odista, 1993. spomenik je potpuno uronjen i može se videti samo kroz mali stakleni prozor.¹⁶ Među najupečatljivijim, duboko promišljenim minimalističkim spomenicima je *Crna forma* (1987) Sola LeVita u dvorištu raskošnog baroknog dvorca u Minsteru, na mestu gde obično stoje konjaničke statue: posvećena je nestalim Jevrejima; *Prazna biblioteka* Miše Ulmana je sećanje na nacističko paljenje knjiga 10. maja 1933. kod Humboltovog univerziteta u Berlinu; beli zatvoreni sarkofag Rahele Vajthed u Beču je simbol stradanja kao posledica antisemitizma, a *Zid ogledala* – memorijal autora Gehela, van Rozenberga i Burkerta na trgu Štegljic govori o mestu deportacije Jevreja iz Berlina (sva tri iz 1995). Tri impresivna nova spomenika su postavljena u blizini Brandenburške kapije u Berlinu: polje kamenih „sarkofaga“ (2003–05) Pitera Ajzemana posvećeno nastradalim Jevrejima Evrope, zatim obeležja ubijenim homoseksualcima i najzad Sintima i Romima nastradalim u holokaustu (2012), rad čuvenog izraelskog umetnika Dana Karavana: čini ga samo ploča s natpisom usred fontane.



Portret, 1947.

Specifikum jugoslovenske doktrine: sorealizam ka socijalističkom modernizmu i estetizmu

U komunističkoj Jugoslaviji neposredno posle rata brojni javni spomenici ili samo belezi u slavu boraca palih u NOB-u, partizana i žrtava fašizma bili su u saglasju s čvrstom vladajućom doktrinom Sovjetskog Saveza. Iako je socijalistički ili angažovani realizam kao zvanična dogma podveden pod totalitaran i normativan model bio relativno kratkog veka, on je svojom političkom apologetskom ideologijom usmerio zvaničnu umetnost, posebno vajarstvo u pravcu kanonskog prikaza

¹⁵ James E. Young, *Writing and rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. - Indiana University Press (1988).

¹⁶ <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/en204638.htm> - pristupljeno 3. septembra 2012.

The first successful attempt at creating a heroic sculpture to mark the recent devastation of the war came from Ossip Zadkine. His monumental work *The Destroyed City* was mounted in the port of Rotterdam in 1953 to mark the Germans' devastating bombing of the city on 14th May 1940. Zadkine's monument soon became a paradigm for a new manner of sculpting: the empty spaces and hollows in the mass suggest destruction, whereas expressive hand movements such as orante – are suggestive of a moan, desperation and a curse. Collective memory was clearly refashioned here through monumental art in a public space. Zadkine's monument was a *liberated sculpture*, sculpture liberated from its previous historical symbolism, political or sacral discourse or national heroism through naturalist factography. It radiated a general pathos of impressive physical energy through its exploratory, synthetic plastic structure and universal humanist view of the world as a collective image of pain and horror. Nandor Glid would build upon this kind of engaged monument belonging to a new figurative form of expression.

After World War Two, commemorative art in public space, as a memorial ethics and at the same time a new form of plastic thinking and a new symbolic and ideological coding of collective memory of mass suffering, especially that of the Jewish people, became a distinguishing feature and conscience of modern Europe and the world. But artists needed a lot of time to win the struggle for a new concept of the public monument.¹⁴ Today, conceptualised monuments are accepted in mature cultural environments where the sophisticated and abstracted idea of mounting a memorial without banalisation, rhetoric and academic forms dating from previous epochs has been cultivated.



Spomenik *Palim rudarima*, Jarandol, 1951.

The specific features of the Yugoslav doctrine: from socialist realism towards socialist modernism and aestheticism

In Communist Yugoslavia, immediately after the war numerous public monuments or mere markers put up in honour of Partisan fighters killed during the course of the National Liberation War and victims of Fascism were in keeping with the firm ruling doctrine of the Soviet Union. Even though socialist or engaged realism as the official dogma, classified as a totalitarian and normative model, was relatively short-lived, through its political apologetic ideology it guided the official art, especially sculpture, towards a canonical representation of the new man-worker-victor who renewed and rebuilt a country of collectivist

¹⁴ The Washington *Vietnam Veterans Memorial* (1981–82) by Maya Ying Lin brought about great polemics, for it rejected the usual iconography, but it soon became a generally accepted place of public memory. M. M. Lovell, "Death, War, and Public Memory: Iwo Jima, Vietnam, and the Wild West", *Zbornik [Collection of Papers]*, the Seminar for Studies of Modern Art of the Faculty of Philosophy in Belgrade, no. 8 (2012), pp. 127–136.

novog čoveka-radnika-pobednika koji obnavlja i izgrađuje zemlju kolektivističke organizacije i svesti. Simbolički aspekti i politička alegorija u socrealističkim spomenicima započeti su grandioznim patetičnim figurama nadljudske snage i pobedničkim slavljinama – u slavu ideologije komunizma i marksizma, herojske pobede nad fašizmom i mesijanske poruke za budućnost.¹⁷ Vizuelni jezik je bio kontrolisani demagoški sistem odnosa, ideologija, politika, više nego stil. Koristio je koncepte prethodnog perioda socijalno angažovane umetnosti, prihvatljive za vladajući populistički ukus, u funkciji revolucionarnog pogleda na svet i njegovog preobražaja.¹⁸ Nisu važili aksiomi da se jezikom bivših epoha ne mogu iskazati novi sadržaji, da plastičan jezik ne može biti neutralan. Realizam revolucije nametnuo je ideološki obeležene modele socijalističko-komunističke umetnosti, a kada je dogma utihla i Jugoslavija se odvojila od uticaja Sovjetskog Saveza od vremena Rezolucije Informbiroa (1948), postepeno su počele da se javljaju nove i raznovrsnije forme izražavanja. Istina, po nekoj vrsti inercije, ukusa i strogo kontrolisane političke organizacije društvenog i umetničkog života, ti modeli s oslabljenim dogmatskim stavom još dugo su se zadržali. Raskid s partizanskom tradicijom i snažno utemeljenje dijalektičkog materijalizma, marksističko-lenjinističke ideologije i „socijalističkog humanizma“ – oličenog u Golom otoku! – ne samo da nisu bili okončani, već su se u određenim trenucima, posebno kriznim, jasno isticali i predstavljali faktor usporavanja modernizacije društva. Tako je u vreme afirmisanja nove političke matrice približavanjem Jugoslavije zemljama Zapadne Evrope i Sjedinjenih Američkih Država, uvođenjem samoupravnog sistema i izvesne

partijske liberalizacije u kulturnoj politici,¹⁹ ovde došlo do jedinstvenih, nespojivih pojava: komunistička ideologija je dobila „kapitalističko pakovanje“.²⁰ Razvoj potrošačke kulture uvezene sa Zapada, značajne likovne manifestacije održavane u našoj zemlji, kao i sve češća putovanja naših umetnika u centre svetske umetnosti – Pariz, pre svega, imali su trajni uticaj na modernizaciju svakodnevnog života, na aktualizaciju umetničkih formi i načina mišljenja. U toj ambivalentnoj, protivrečnoj situaciji rađao se specifičan tip jugoslovenskog socijalizma i pluralizma umetničkih tendencija.²¹

Naša istorija umetnosti je obradila fenomen postepenog otvaranja ali i strogog kontrolisanja kulturne scene početkom 1950-ih godina, s političkog, estetskog, kulturološkog i sociološkog



Skup rektora, Moskva, osamdesetih.

17 Mariela Cvetić, „Monumentalna memorijalna politička skulptura“. *Istorija umetnosti u Srbiji. XX vek*, II tom, Orion art, Beograd (2012) 303-322.

18 Juraj Baldani, „Jugoslavensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo“, *Revolucionarno kiparstvo*, Spektar, Zagreb (1977); Miodrag B. Protić, *Skulptura XX veka*, Umetnost na tlu Jugoslavije, Jugoslavija, Beograd; Spektar, Zagreb; Prva književna komuna, Mostar (1982).

19 Prof. dr Ljubodrag Dimić, „Josip Broz Tito i 'jugoslovenski pogled na Evropu'“, *Jugoslavija u hladnom ratu*. Zbornik radova, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd (2010) 183-204; Dragan Bogetić, *Nova strategija spoljne politike Jugoslavije 1956-1961*, Institut za savremenu istoriju, Beograd (2006); Предраг Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948-1965*, Службени лист СРЈ, Београд (1996); Миомир Гаталовић, *Дарована слобода. Партија и култура у Србији 1952-1958*, Институт за савремену историју, Београд (2010).

20 Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Službeni glasnik, Beograd (2012).

21 Branislav Dimitrijević, *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950-1970)*. Doktorska disertacija (rukopis), Univerzitet umetnosti u Beogradu (2011).

organisation and awareness. The symbolic aspects and political allegory in the monuments of socialist realism were initiated through grandiose pathetic figures and victory celebrations – to the glory of the victory of the ideology of Communism and Marxism, the heroic victory over Fascism, their superhuman strength and Messianic message for the future. This visual language was a controlled demagogical system of relations, ideologies, policies, rather than a style; it used the concepts of the preceding period of socially engaged art, acceptable to the ruling populist taste, to serve the needs of the revolutionary view of the world and its transformation. There were no axioms to the effect that it was not possible to express new contents by means of the language of the preceding epochs, that plastic language could not be neutral. The realism of the revolution imposed ideologically determined models of socialist-Communist art, and when the dogma died down and Yugoslavia dissociated itself from the influence of the Soviet Union, starting from the time of the Informbureau Resolution of 1948, more varied forms of expression began to emerge. True, due to inertia, the ruling taste and the controlled political organisation of social and artistic life, those models of a weakened dogmatic attitude remained for a long time. The break-up with the Partisan tradition and the forceful grounding of dialectical materialism and the Marxist-Leninist ideology and “socialist humanism” – embodied in Goli otok! [the notorious island /Naked Isle/ in the Adriatic Sea where political prisoners were sent after the Informbureau Resolution, translator’s note] – not only did not come to an end but at certain moments, especially moments of crises, clearly came to the fore and represented a factor of slowing down the modernisation of society. Thus, at the time of affirming the new political matrix by effecting a rapprochement between Yugoslavia and Western European countries and the United States, through the introduction of the self-management system and a certain degree of Party-approved liberalisation within the framework of the cultural policy,¹⁵ some unique, incompatible phenomena came into being: the Communist ideology received a “capitalist packaging”.¹⁶ The development of the consumer culture imported from the West, significant international events held in our country, the increasingly frequent travels of our artists to major art centres abroad – Paris, first of all, influenced the modernisation of everyday life, the actualisation of art forms and ways of thinking. In this ambivalent situation, a specific type of Yugoslav socialism and pluralism of art tendencies came into existence.¹⁷



Nandor Glid.



Jovan Kratochvil, Nandor Glid sa prijateljem, Beograd, sedamdesetih.

¹⁵ Lj. Dimić, “Josip Broz Tito i ‘jugoslovenski pogled na Evropu’ [Josip Broz Tito and ‘the Yugoslav View of Europe’]”, *Jugoslavija u hladnom ratu*, Belgrade (2010), pp. 183-204; D. Bogetić, *Nova strategija spoljne politike Jugoslavije [A New Strategy of Yugoslavia’s Foreign Policy] 1956-1961*, Belgrade (2006); P. J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada [Belgrade Between the East and the West] 1948-1965*, Belgrade (1996); M. Gatalović, *Darovana sloboda. Partija i kultura u Srbiji [Freedom Bestowed as a Gift. The Party and Culture in Serbia] 1952-1958*, Belgrade (2010).

¹⁶ R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam [Coca-Cola Socialism]*, Belgrade (2012).

¹⁷ B. Dimitrijević, *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji [Utopian Consumerism: The Coming into Being and the Contradictions of the Consumer Culture in Socialist Yugoslavia] (1950-1970)*. Doctoral dissertation (2011).



Otvaranje izložbe, Nandor Glid.



Čovek sa džakom, 1950.

aspekta i ustanovila neposredne doprinose promenama pojedinih ličnosti i događaja kako na unutrašnjem tako i na internacionalnom planu.²² Umetnici su počeli da organizuju samostalne izložbe (M. Popović, M. Konjović, P. Milosavljević, P. Lubarda, B. Jovanović), da se okupljaju u grupe (*Jedanaestorica, Samostalni, Šestorica, Decembarska, Mediala*); priređivane su značajne izložbe moderne i savremene svetske umetnosti: francuske – najpre iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu, a potom u više navrata iz Francuske, zatim izložbe američkog, italijanskog, švajcarskog, belgijskog, britanskog slikarstva, grafike, fotografije, arhitekture... Za Nandora Glida – kao i za celu njegovu generaciju – posebno uticajna bila je marta 1955. izložba skulptura i dolazak Henrija Mura u Beograd. Možemo samo pretpostaviti da je za Glida bilo od važnosti i predavanje 1961. čuvenog teoretičara moderne umetnosti ser Herberta Rida *Višesmislenost moderne skulpture* održano na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Posle izložbe sovjetskih socrealističkih umetnika neposredno nakon oslobođenja, izložbe iz Sovjetskog Saveza, Poljske, Čehoslovačke, Rumunije jugoslovenska publika će videti tek od kraja pedesetih godina zbog ambivalentnih odnosa sa zemljama Istočnog bloka. Ne treba zaboraviti da je to period sve intenzivnijeg likovnog života, zajedničkih izlaganja u zemlji i inostranstvu, upoznavanja, razmena gledišta i građenja prijateljstava često po umetničkim kolonijama širom Jugoslavije. Glid je konstatovao da je u trenutku završetka studija 1951. godine, socijalistički realizam već bio na zalasku,²³ a da je poseban doprinos modernizaciji vajarske forme od sredine 1950-ih godina dala tadašnja najmlađa generacija vajarki – na prvom mestu Olga Jevrić, Olga Jančić i Ana Bešlić.²⁴ Tada se postsocrealistička situacija doživela kao otvaranje mogućnosti slobodnog izraza što će imati dalekosežne posledice i na njihov rad i na celokupnu našu umetnost, mada ne bez zaustavljanja, pobuna, animoziteta, pa i sukoba.²⁵... Inovativni eksperimenti Olge Jevrić pokazali su se kao zreo umetnički stav specifičnog individualnog, originalnog govora bez dopadljivosti koji je svetska kritika zapazila prilikom njenog učešća na venecijanskom Bijenalu 1956, konstatujući njenu nezavisnost od drugih evropskih i američkih škola.²⁶ Olga Jančić je bila zaokupljena transformacijom organske u apstraktnu formu, Ana Bešlić ikoničkim, redukovanim portretima koji su vodili autonomnoj skulpturalnosti.²⁷

Od kanona idealizovane predstave – radnika ili ratnika, podvižnika ili pobednika Glid je krenuo ka stilizaciji oblika koja će ga voditi ka specifičnoj zgusnutosti značenja kroz figure koje se rastaču i nestaju. Ostao je veran spomeniku kao skulpturi, dok se od kraja 1950-ih,

22 Dragoslav Đorđević, „Socijalistički realizam 1945-1950“, *Nadrealizam - socijalna umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april-jun 1969; Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad (1993); Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis, Remont, Beograd (2001); drugo, dopunjeno izdanje: *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Vujičić kolekcija; Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu (2010); Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*, Prodajna galerija Beograd (2009).

23 A. Bobić, „Put u besmrtnost. Povodom smrti vajara Nandora Glida (73)“ (bez podataka).

24 - , „O Njoj“, *Praktična žena*, Beograd, 20. mart 1969.

25 Миомир Гаталовић, n.d.

26 Ješa Denegri, „Evropska afirmacija Olge Jevrić“, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, 144-151. Olga Jevrić je u svom *Predlogu za spomenik žrtvama i poginulim u ratu* (1957), zamišljenom u velikim razmerama cementnih masa povezanih strukturom od gvožđa, delovala „čudnom magijskom snagom“. Njena forma nije polazila od realnosti, od figure, već je bila „čisto plastično mišljena“.

27 Miško Šuvaković, „Ana Bešlić i kontradiktorni narativi o modernoj umetnosti“, Miško Šuvaković – Jerko Denegri, *Ana Bešlić (1912-2008)*, Topy, Beograd (2008) 19.



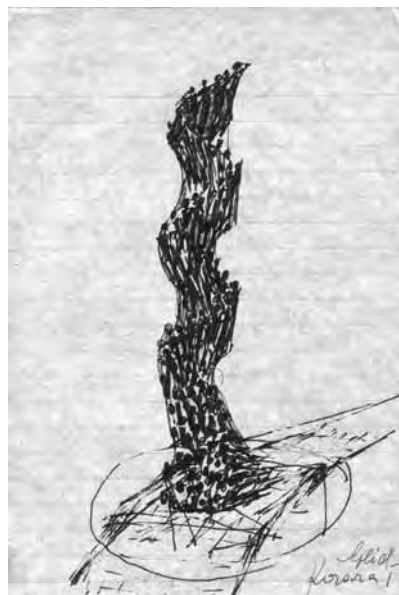
Gordana i Nandor Glid, Siena, 1962.

Our art history has dealt with the phenomenon of the opening up and maintaining strict control of the cultural scene in the early 1950's from the political, aesthetic, culturological and sociological perspective, and has established how much certain individuals and events contributed to the changes, both domestically and internationally.¹⁸ What stands out are solo exhibitions (M. Popović, M. Konjović, P. Lubarda, B. Jovanović), the establishment of artistic groups (*The Eleven*, *The Independent*, *The Six*, *December*, *Mediala*), exhibitions of world art: French art – first from the collection of the National Museum in Belgrade, then several from France, then exhibitions of American, Italian, Swiss, Belgian, British painting, graphic art, photography, architecture... For Nandor Glid – and for his entire generation – particularly influential was the exhibition of Henry Moore's sculpture and his arrival in Belgrade in March 1955. We can only conjecture that also of importance to Glid was the lecture *The Multisemantic Meanings of Modern Sculpture* delivered in 1961 by the renowned theoretician Sir Herbert Read at the Kolarac University in Belgrade. After an exhibition of the work of Soviet painters of socialist realism, the Yugoslav public would only be in a position to see further exhibitions of works from the Soviet Union, Poland, Czechoslovakia and Romania towards the end of the 1950's and later on account of our country's ambivalent relations with those countries. Let us not forget that it was a period of increasingly intense fine arts life, joint exhibitions in our country and abroad, exchange of views and building of friendships, often in art colonies throughout Yugoslavia. Glid concluded that,

18 D. Đorđević, "Socijalistički realizam [Socialist Realism] 1945-1950", *Nadrealizam – socijalna umetnost [Surrealism – Social Art]*, Belgrade (1969); J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti [The 1950's: The Topics of Serbian Art]*, Novi Sad (1993); Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968 [Ideological Models: Serbian Painting 1945-1968]*, Beopolis, Remont, Beograd (2001); Second, revised edition: *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo [Art and the Powers-that-be. Serbian Art] 1945-1968*, Belgrade (2010); N. Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu [Towards a Radical Critique of Ideology: From Socialism Towards Post-socialism]*, Belgrade (2009).



Skica spomenika za Kozaru, 1973.



Crtež Kozara, 1973.

a posebno tokom 1960-ih i 1970-ih godina revolucionarna ideologija širom Jugoslavije iskazivala kroz izrazito monumentalne memorijale („hektarske“, kako ih je Glid nazivao), s novim semantičkim strukturama kako prostornih rešenja tako i skulpturalnih formi apstraktnog ili poluapstraktnog izraza. Tu posebnost jugoslovenskih komemorativnih konstrukcija činila su dela najeminentnijih stvaralaca, vajara i arhitekata višestrukog značenja: prvo, to je održavalo modernističku autonomnu viziju umetnika oslobođenih estetskih (pa i finansijskih) ograničenosti, zatim saglasnost kulturne politike da se izađe iz okvira ranije dogme i najzad bio je to rečit znak sačuvane antifašističke svesti i poštovanja nedužnih žrtava u skladu s nazorima prosvetljenih i napaćenih naroda, Jevreja na prvom mestu. Takvoj nezavisnoj i osvešćenju jugoslovenskoj politici i umetnosti toga vremena Đulio Karlo Argan, znameniti istoričar umetnosti XX veka, posvetio je reči najvećeg poštovanja i divljenja.²⁸

Nandor Glid je cenio spomenike svojih kolega. Isticao je radove Bogdana Bogdanovića u Mostaru, Vojina Stojića na Kosmaju, Miodraga Živkovića u Kragujevcu, Dušana Džamonje na Kozari,²⁹ Vojina Bakića na Petrovoj Gori, Koste Angeli-Radovanija i Zdenka Kolacija u Šibeniku... „Spomenici ne moraju da budu ni preveliki ni preskupi da bi umetnički delovali snažno“, izjavio je. Svi spomenici koje je nabrojao bili su veliki. I skupi.

Na pitanja novinara *Dnevnika*³⁰ kakva je njegova koncepcija javnog spomenika, Glid je odgovorio da nju određuju pre svega dva činioca: ideja spomenika i prostor, ambijent, tj. okvir u koji se spomenik mora skladno da smešta jer to diktira dimenzije, karakter, kao i materijal od kojeg će spomenik biti izveden: „Ja ne pravim razliku između dobrog spomenika i dobre intimne plastike. Razlika je samo u nameni i u dimenzijama. Ako nema razlike u estetsko-filozofskom smislu, ima je svakako u uslovima pod kojima oni nastaju“. Zastupao je tezu da spomenik javnog karaktera treba da bude shvatljiv i da u punoj meri jasno izražava zadatu temu, da privlači pažnju ljudi i želju da mu se ponovo vraćaju, „budeći u njima osećanja patriotizma, ponosa ili pijeteta“. Glid je govorio da slavu ali i odgovornost za uspešnost jednog spomenika deli autor zajedno sa svim realizatorima, ljudima koji su inicirali, odabrali, omogućili i radili na podizanju takvog memorijala.

Iako je rani opus Nandora Glida bio obeležen zahtevima vladajuće ideologije socrealizma, posebno u mladalačkim naručenim, spomenicima, on je veoma brzo dao svoj poseban doprinos ranom modernističkom modelu izraslom iz socijalističkog realizma – socijalističkom estetizmu koji je nasledio suzbijen dogmatizam prethodne epohe. Mada je ovaj termin bio ambivalentno prihvaćen kada ga je Sveta Lukić³¹ predložio, on je danas postao legitimna odrednica duha vremena jer adekvatno tumači posebnost razvoja jugoslovenske umetnosti

²⁸ Giulio Carlo Argan, n.d., 7.

²⁹ I Glid je učestvovao na konkursu za kozarački spomenik predlogom koji je bio veoma blizak apstraktnim formama u dinamičnom, dijagonalnom rešenju masa.

³⁰ Marija Šimoković, „U zavičaju toplo oko srca“ (intervju), *Dnevnik*, Novi Sad, 10. januar 1990, 13.

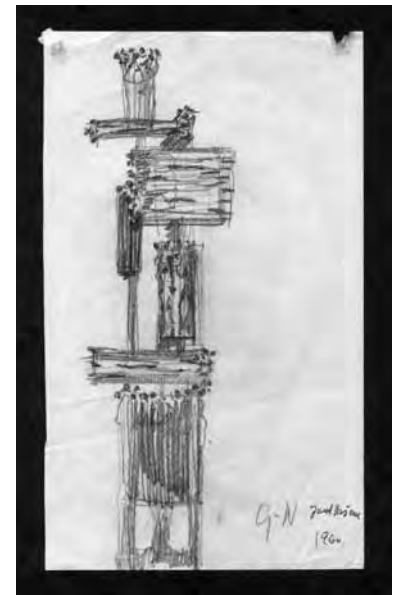
³¹ Sveta Lukić, „Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava“, *Politika*, Beograd, 28. april 1963; razvijena autorova teza: *Socijalistički estetizam. Umetnost na mostu*, Ideje, Beograd (1975) 225–243; Ješa Denegri, „Socijalistički estetizam“, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, 104–110; M. Šuvaković, n.d., 19 govori o umerenoj modernističkoj praksi koja je nastajala sintezama zapadnih modernizama i nacionalnih ili revolucionarnih simbolizacija identiteta unutar socijalističke Jugoslavije.

at the moment when he completed his studies in 1951, socialist realism was on the wane, and that the main contribution to the modernisation of sculpture came, from the mid-1950's onward, from the youngest generation of female sculptors – most of all from Olga Jevrić, Olga Jančić and Ana Bešlić.¹⁹ At the time, the post-socialist realism situation meant the opening up of possibilities for free expression, which would have far-reaching consequences on their work and on art overall, even though it did not pass without turmoil, hiatuses, rebellions, animosities and even conflicts.²⁰

From the canon of idealised representation of the worker or warrior, victim or victor, Glid moved on towards a stylisation of forms that would lead him to a specific density of meaning through figures that dissolve and disappear. He remained faithful to the monument as sculpture, whereas from the end of the 1950's onward, and especially during the 1960's and 1970's, the revolutionary ideology throughout Yugoslavia was expressed through markedly monumental memorials ("hectares in size" was how Glid described them), with new semantic structures when it came to the spatial arrangements and sculptural forms of abstract or semiabstract expression. That special feature of Yugoslav commemorative constructions was to be found in the works of the most eminent creative artists, sculptors and architects, works of multiple meanings. That was a reflection of the modernist autonomous vision of artists freed from aesthetic (and even financial) constrictions, of the willingness on the part of the cultural policy to step out of the boundaries of the dogma, and it was also a sign of the preservation of anti-fascist consciousness and respect for innocent victims, in keeping with the world-view of enlightened peoples who have suffered during the course of history, the Jews first of all. The renowned 20th-century art historian Giulio Carlo Argan expressed his highest respect when speaking about this independent and enlightened Yugoslav policy and art.²¹

Nandor Glid marvelled at the monuments of his colleagues: those by Bogdan Bogdanović in Mostar, by Vojin Stojić on Mt Kosmaj, by Miodrag Živković in Kragujevac, by Dušan Džamonja on Mt Kozara, by Vojin Bakić on Petrova Gora, by Kosta Angeli-Radovani and Zdenko Kolacio in Šibenik... "Monuments do not have to be too big or too expensive to leave a powerful artistic impression, he once said. All the above-mentioned monuments were very big. And expensive.

When asked by the *Dnevnik* daily in 1990 about his concept of the public monument, Glid replied that it was determined by the idea and space, that is to say by the framework within which the monument in question was supposed to fit in, for it dictated its dimensions, character and material: "I make no distinction between a good monument and good intimate plastic. The difference is only in their purpose and dimensions. If there is no difference in the aesthetic-philosophical sense, there is certainly a difference when it comes to the circumstances of their creation." He was of the opinion that a monument must clearly express the given theme, attract attention and make one wish to see it again, "awakening feelings of patriotism, pride or piety". Glid said that the author shared the fame, as well as responsibility for the success of a monument with all those who initiated, selected, enabled it and worked on its being erected.



Jad Vašem, skica, 1960.



Maketa za konkurs Gonnars, Italija, sedamdesetih.

19 Anon., "O Njoj [About Her]", *Praktična žena [Practical Woman]*, Belgrade, 20th March 1969.

20 M. Gatalović, op. cit.

21 G. C. Argan, *Džamonja*, Belgrade-Zagreb (1981), p. 7.



Ema, Margita, Nandor i Armin Glid,
Subotica, tridesetih.

i kulture nakon raskida s Informbiroom, zadržanu ideološku matriču i sociološku komponentu kao dominantnu, ali istovremeno i otvaranje puteva ka modernim, vitalnim i autonomnim plastičkim problemima umetnosti pedesetih godina i kasnije, gotovo sve do vremena kada je pojam jugoslovenski socijalizam otišao u istoriju.

Za razliku od prvih poratnih spomenika rađenih po diktatu vladajućeg pobedničkog raspoloženja sa iskrenim iskazima borbe, pobe, slobode, heroizma, muževnosti, patriotizma, pravde, snage, u Glidovim kasnijim radovima reč je o anonimnim stradalnicima, o odlasku, mučenju, umiranju, bolu, ali i o nadi da je moguć opstanak i ostvarenje jednog drukčijeg – boljeg sveta. Glidova skulptura je rođena iz tog verovanja u misiju umetnosti. Hranila su ga lična sećanja na užase ratnih razaranja i uništenja. Bili su to grč i otpor, krik i opomena, bol i beleg. Otpor fašizmu u proširenom smislu – kao otpor svakom zlu.

S druge strane, njegov rad je doprineo strategiji internacionalizacije koju je Jugoslavija sprovodila od 1950-ih godina. U okviru jugoslovenske poratne skulpture, Miodrag B. Protić³² sistematizuje Glidovo delo u „krugu figurativnog, antropomorfog ekspresionizma“ – zajedno s Vidom Jocić, Jovanom Soldatovićem, Valerijem Mikijelijem i Janezom Boljkom, koji na različite načine, u većoj ili manjoj meri, izražavaju egzistencijalni nemir stradanja, atmosferu logora i sudbinu čoveka bačenog u prostor, eterizovanog, svedenog na tragičan znak patnje. Juraj Baldani poredi ekspresivnost Glidove skulpture sa radovima Vanje Radauša.³³

„Lična sudbina prevaziđena poistovećivanjem s opštom sudbinom“ – „Umetnost i život su jedno“

Nandora Glida su za rodno mesto Suboticu vezivale brojne drage, ali i dramatične uspomene: „To što sam postao kipar uslovljeno je nizom vrlo određenih momenata, pre svega teškim životnim uslovima u kojima je živela moja porodica“, govorio je. Sin subotičkog košer-mesara Armina Glida, koji je imao i radnju sa kolonijalnom robom, i Eme Hajduška, rođen 12. decembra 1924. godine, sećao se kasnije u više navrata svog detinjstva, posebno u ispovednom razgovoru s Ildi Ivanji tokom boravka u Izraelu, u Givatajimu kod starije sestre Margite koja je preživela koncentracioni, radni logor: „Subotica je moje detinjstvo, to su moji snovi. Uvek s ljubavlju mislim na te dane...“. Jutra su za njega oduvek bili najvažniji trenuci dana: „Pamtim jutro mog ranog detinjstva po majčinoj pesmi dok je mesila testo

³² M. B. Protić, n.d., 101.

³³ J. Baldani, n.d.

Even though the opus of Nandor Glid in his youth was marked by the demands of the ruling ideology of socialist realism, he soon gave his contribution to the early modernist model of socialist aestheticism that succeeded the suppressed dogmatism of the preceding epoch. Although this term was ambivalently received when Sveta Lukić proposed it,²² today it has become a legitimate determinant defining the spirit of the time, for it adequately interprets the specific nature of the development of Yugoslav art and culture following the break-up with the Informbureau, the retained ideological matrix and the sociological component being the dominant features, and at the same time the opening of paths leading towards modern, vital and autonomous plastic issues of the 1950's and later art, almost until the time when the notion of Yugoslav socialism became a thing of the past.

As opposed to the first post-war monuments, created following the dictate of the victors' mood with heartfelt expressions of struggle, victory, freedom, heroism, manliness, patriotism, justice, power, Glid's later works speak about sacrifice, anonymous sufferers, going away, torture, dying, pain, as well as hope that survival and realisation of a different, better world are possible. Glid's sculpture was born out of this belief in the mission of art. It was fed by personal memories of the horrors of wartime destruction. It contained spasm and resistance, scream and warning, pain and mark. Resistance to Fascism in an extended sense – as resistance to all evil. His work contributed to the strategy of internationalisation that Yugoslavia implemented since the 1950's onward. Within the framework of Yugoslav post-war sculpture, Miodrag B. Protić²³ classifies Glid's work within "the circle of figurative, anthropomorphic expressionism" that expresses the existential unease of suffering, the atmosphere of the concentration camp and the fate of man reduced to a tragic mark of suffering.

"Personal destiny overcome by identification with overall destiny" – "Life and art are one"

Nandor Glid was tied to his native Subotica by precious, as well as dramatic memories: "The fact that I became a sculptor was determined by a succession of factors, first of all the difficult living conditions of my family", he said. Born on 12th December 1924 as a son of the Subotica kosher butcher Armin Glid and Ema Hajduška, he reminisced about his childhood on a number of occasions, in particular during a confessional conversation with Ildi Ivanji while staying in Giv'atayim, Israel, with his elder sister Margita, who is a survivor of the enforced labour camp: "Subotica is my childhood, my dreams. I always think of



Nandor Glid, Subotica, 1925.

22 S. Lukić, "Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava [Socialist Aestheticism: A New Phenomenon]", *Politika*, Belgrade, 28th April 1963; J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, pp. 104-110; M. Šuvaković, op. cit., p. 19, speaks of a moderate modernist practice that came into being through syntheses of Western modernisms and national or revolutionary symbolisations of identity within socialist Yugoslavia.

23 M. B. Protić, *Jugoslovenska skulptura XX veka [Yugoslav 20th-century Sculpture]*, Belgrade, Zagreb, Mostar (1982), p. 101



Ispred radnje Armina Glida, Subotica, tridesetih.



Nandor Glid, Subotica, četrdesetih.

za hleb a činila je to uvek vrlo rano u predsoblju gde sam ja spavao. Pevala je lepe, tužne pesme. Otac me je često vodio sa sobom na uranak, u cik zore, u hram ali i u hladne i mračne jesenje dane koji nisu ushićivali. U rano jutro sam se i rodio...". Iako je jevrejska zajednica uglavnom bila sekularna, zajedno je sa svom jevrejskom decom pohađao versku školu Kraljice Marije u dvorištu sinagoge (danas više ne postoji) i poput ostale dece napamet učio da prevodi sa hebrejskog na nemački delove Mojsijevog *Petoknjižja*. Za njega je to bilo dvostruko opterećenje jer nije znao ni hebrejski ni nemački – maternji jezik mu je bio mađarski (srpskohrvatski je počeo da uči od sedme godine). Sve je to stvorilo kod maloga Nandora podsvesni otpor prema učenju: zbog loših ocena napustio je školu u trećem razredu a kako je pred Drugi svetski rat za Jevreje postojao *numerus clausus*, otac ga je gotovo slučajno poslao na kamenorezački zanat: ustanovio je da dečak pokazuje interesovanje za oblikovanje, mada je imao ideju da postane lekar. Za vreme mađarske

okupacije Subotice završio je slovorezački zanat i zato je celog svog radnog veka poštovao zanatsko umeće. Prvu skulpturu je izradio od kamena u srednjoj školi. Kasnije se sećao da ga je od detinjstva kamen oslobađao nevolja, pritisaka, otpora, da je izazivao neobjašnjivi stvaralački poriv. Vešto je radio nadgrobne spomenike – dobro je klesao slova i modelirao bezlična tela i stereotipne profile, raspetog Hrista ili druge naručene teme, ali je imao ideju da od tog tvrdog materijala uobliči nešto drugo, nešto značajnije, lepše. Prve vajarne pokušaje izveo je na Paliću: kad je imao 12, 13 godina, dakle oko 1937, hteo je da izvaja u gipsu ruku koja prosi, a pošto nije bio vešt, upropastio je prvo novo, šiveno teget odelo s dugim pantalonama koje je dobio za barmicve. „Klica zrelog čoveka živela je već u detinjstvu“, a stalna ljubav prema pozivu sačuvana je tokom celog života. Kao sasvim mlad pripadao je pokretu *Tehelet Lavan* – jednoj od humanitarnih, društvenih, sportskih, intelektualnih, levo, ali ne izrazito politički, socijalistički orijentisanih organizacija.³⁴

Glidu se duboko urezao u sećanje 18. novembar 1941. Tog popodneva u Subotici je obešeno zbog sabotaže petnaestoro rodoljuba, mladih skojevaca, komunista. Među njima je bilo deset Jevreja, njegovih prijatelja: Geršon, Lakenban Perl, Lola Vol – mlada i lepa fabrička radnica, „ide na vešanje doterana, očeshljana, umivena, preskače barice da ne pokvasi cipele...“. Takve mladalačke traume ga neće napuštati; taložiće se kao mučni ali nezaobilazni tezaurus za kasnije napajanje njegovog stvaralaštva: za *Baladu o vešanim* i mnoga druga dela. Ipak, pošto nije bio vojni obveznik, do okupacije Mađarske od strane Nemaca marta 1944, ratne godine je preživeo relativno mirno. Međutim, od aprila 1944. do kraja rata traje Golgota: cela porodica je najpre odvedena u geto – u jednoj maloj sobi živelo je osmoro, devetoro ljudi a on je posle nekoliko dana, obeležen žutom šestokrakom zvezdom, bio

³⁴ U prevodu: „Svetlo plavo-belo“ – boje izraelske zastave. Nila Ginger Hofman, *Renewed Survival. Jewish Community Life in Croatia*, Lexington Books (2006) 19-26; Paul Benjamin Gordiejew, *Voices of Yugoslav Jewry*, State University of New York Press (1999); Lajco (Lajčo) Klajn, *The Past in the Present Times: The Yugoslav Saga*, University Press of America (2007) 116. Takve organizacije su nastajale od XIX veka u cilju održavanja jevrejskih zajednica u svim ex-jugoslovenskim sredinama a kasnije su dobile jasnije iskazano cionističko obeležje i više ciljeve – posebno između 1920-ih i 1930-ih godina: uticale su na iseljavanje Jevreja u Palestinu. U Vojvodini je *Tehelet Lavan* bila među najaktivnijim organizacijama, i upravo zbog toga je, po svojoj prilici, na početku Drugog svetskog rata Hortijev režim gotovo sve njene članove prekim sudom osudio na smrt bez mogućnosti pomilovanja.

those days with love..." Mornings were always the most important time of the day for him: "I remember the mornings of my early childhood by my mother's singing while she kneaded the dough for bread, and she always did it early in the morning, in the anteroom where I slept. She sang lovely, sad songs. My father often took me out with him at the break of dawn, to the temple, and also during cold, dark autumn days that brought no joy. I was born early in the morning..." Although the Jewish community was largely secular, together with all the other Jewish children he attended the religious school of Queen Marija in the yard of the synagogue (it no longer exists today), and like other children, he learned by heart to translate parts of Moses' *Pentateuch* from Hebrew into German. To him, it was a double burden, for he knew neither Hebrew nor German – his mother tongue was Hungarian (he started learning Serbo-Croatian when he was seven). All of the above contributed to creating a subconscious resistance to learning in little Nandor: on account of bad marks, he left school in the third form, and since there was a *numerus clausus* applying to Jews before World War Two, his father almost accidentally sent him to learn the stonemason's craft, having established that the boy manifested an interest in shaping things, even though he had toyed with the idea of becoming a doctor. During the Hungarian occupation of Subotica, he learned the type cutter's craft, which is why he respected craft skills throughout his working life. He made his first sculpture of stone in secondary school. Later on, he reminisced how, ever since his childhood, stone freed him from troubles, pressures, resistance, that it provoked in him "inexplicable creative unrest". He was adept at making tombstones – he deftly carved letters in stone and modelled faceless bodies and stereotyped profiles, Christ crucified or some other theme the customer ordered, but his idea was to shape that hard material into something else, something more significant, more beautiful. His first attempts at sculpting date from Palić when he was 12 or 13 years old, that is, around 1937; he wanted to sculpt in plaster a hand held out begging for alms, but as he lacked the skill to do this, he ruined his first suit, dark-blue, with long trousers, made for him as a present for bar mitzvah. "The germ of a mature man lived inside of me even in my childhood", and he preserved constant love for his vocation throughout his life.



IV muški razred škole "Kraljica Marija", Subotica, 1934.



Nandor Glid, Subotica, četrdesetih.

When he was very young, he was a member of *Tehelet Lavan* – a humanitarian, social, sport, intellectual organisation, left-oriented, but not in a markedly political, socialist kind of way.²⁴

November 18th, 1941 was a date indelibly etched in Glid's memory. In the afternoon that day, fifteen patriots, members of SKOJ [Communist Youth] and Communists were hanged in Subotica for sabotage. Among them were ten Jews, friends of his: Geršon, Lakenban Perl, Lola Vol – a young, pretty factory worker, "she went to the gallows all smartened up, her hair combed, her face washed clean, she jumped over puddles lest her shoes should

²⁴ The phrase means "Light blue-white". P. B. Gordiejew, *Voices of Yugoslav Jewry*, State University of New York Press (1999); N. Ginger Hofman, *Renewed Survival. Jewish Community Life in Croatia*, Lexington Books (2006), pp. 19-26; L. Klajn, *The Past in the Present Times: The Yugoslav Saga*, University Press of America (2007), p. 116. In Vojvodina, *Tehelet Lavan* was among the most active organisations, which is, in all likelihood, why Horthy's regime court-martialled almost all its members to death at the beginning of World War Two, not allowing any possibility of pardoning them.



Margita i Nandor Glid, Subotica, četrdesetih.



Nandor Glid, - Vujsić, - Krstić, Beograd, pedesetih.

deportovan sa oko 800 uglavnom subotičkih Jevreja u Segedin na prisilan rad, na vađenje leševa i raščišćavanje ruševina od anglo-američkog bombardovanja. Radeći na Železničkoj stanici, videli su zakatančene deportacije svojih roditelja, braće, sestara u nemačke logore smrti. Tek će docnije saznati da su svi njegovi – sem sestre – stradali u Aušvicu. Ne znaju im se grobovi.

Kako se front približavao njih stotinak mlađih se skrilo u očekivanju sovjetskih trupa. Bili su svedoci kako i poslednji Nemci napuštaju grad, kako rulja pljačka magacine sa stvarima pohapšenih Jevreja, kako dolaze Rusi. I bili su prvi Jevreji koji su se vratili u opustošene domove Subotice, u neme kuće bez žitelja, s ostacima razbacanih stvari i ponekom sačuvanom fotografijom. Bila ih je samo osmorica: braća Lebovići, Mirko i Zlatan, Bek, Ervin Frajman... Subotičko jevrejstvo je teško stradalo: od šest hiljada Jevreja, posle rata se u Suboticu vratilo samo 1.100 ili 1.200.

Nandorova grupa je odlučila da se bori protiv onih koji su njihove majke i sestre odveli u smrt. Bio je nišandžija-mitraljezac u VIII vojvođanskoj brigadi prvog Čađinog bataljona: kod Batine Skele cela grupa je noću prešla Dunav, a Nandor se ujutru probudio s granatom pored glave koja čudom nije eksplodirala. Kolona se kretala ka Osijeku i Dravi; kod Bijelog Brda Nandora su Nemci zarobili upravo na njegov dvadeseti rođendan. Znao je da traže Jevreje: predstavio se kao Petar Dimić – niko ga nije izdao. Bio je prebačen u Ivanić Grad u Moslavini, onda odveden u Zagreb, u logor Milerova ciglana u Kustošiji. Sećao se januarske hladnoće, gladan, bos, go, postrojen pred nemačkim oficirom koji je tražio dobrovoljce među partizanima. Njih desetak se prijavilo. Odvedeni su u zloglasni zagrebački zatvor na Savskoj cesti a zatim između Pisarovine i Topuskog ponovno rođenje u dubokom, još neizgaženom snegu: razmena četiri partizana za jednog Nemca. Borbe su se nastavile: najpre u Seljinoj brigadi, pa kod Petrovog Sela šest dana neprekidno u rovu. Aprila 1945, kod mesta Bolmana bio je teško ranjen na šest mesta u glavu i nogu. Osvestio se u nemačkoj vojnoj bolnici u Đakovu: odneli su ga jer je nosio nemačku uniformu. A kada su ustanovili da nije Nemačac, uputili su ga za Zagreb marvenim vagonom zajedno s Rusima, Bugarima i našim zarobljenicima i ranjenicima. Tada su voz mitraljirali saveznici. U Zagrebu su mu u bolnici Rebro operisali nogu gotovo bez narkoze. Oslobođenje je dočekao ponovo u Milerovoj ciglani: osvanulo je jedno jutro bez straže! Rat je bio prošlost. Prebačen je u subotičku bolnicu odakle se ubrzo, već oktobra 1945. javio u Beograd, na polaganje ispita na Odseku za kamen Škole za primenjenu umetnost gde mu je profesor bio Radeta Stanković:³⁵ "Pred očima sam imao italijanske kamenoresce i njihove anđele", sećao se. A na pitanje kako je rat proživio – odgovarao je: „Burno, teško, tragično, sa nekim sretnim obrtima". Taj optimizam je zadržao tokom celog života i rada.

Dolaskom u Beograd nastojao je da nadoknadi sve propušteno tokom detinjstva i odrastanja. Zahvaljujući starijoj sestri Margiti zavoleo je pozorište, film, muziku, a pre svega literaturu – klasike, od Šekspira, Servantesa, Didroa i Rusoa do Balzaka, posebno poeziju – *Pesmu nad pesmama* kralja Solomona i starog, amblematičnog Fransoa Vijona čiji su stihovi utemeljeni u njegove kasnije skulptovane *Balade o vešanim*. U više navrata je svedočio da je od mladosti duboko preživljavao Vijonove stihove o obešenim čiju utrobu kljuju ptice: tokom rata pred njegovim očima se ta scena odista i dešavala i to je, razume se,

³⁵ Radeta Stanković (autorov predgovor u katalogu samostalne izložbe), Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije, Beograd, 27. februar – 18. mart 1973; dokumenti o grupi Traveleri, vl. Maja Plavšić.

get wet..." Such traumas from his youth would never leave him; they would keep precipitating inside of him like a painful but inevitable thesaurus which would provide inspiration for his creative work later: for *Ballad of the Hanged* and many other works of his. And yet, since he was not a military conscript, he lived through the war years relatively peacefully until the occupation of Hungary by the Germans in March 1944. But the period from April 1944 until the end of the war represented a veritable Golgotha for his family: they were all taken to a ghetto first – eight or nine people lived in a small room, and after several days, marked by a yellow six-pronged star, he was deported to Szeged together with around 800 Jews, mainly from Subotica, for enforced labour, removing corpses and clearing away the rubble left over from Anglo-American bombing. Working in the area of the local railway station, they were in a position to see their parents, brothers and sisters being deported in trains with locked-up carriages to German death camps. Only later would he find out that his entire family – with the exception of his sister – perished in the Auschwitz camp. The whereabouts of their graves remain unknown.



Nandor Glid, pedesetih.

Nandor was part of a group of around a hundred young men who hid awaiting the arrival of the Soviet troops, determined to fight against those who had sent their mothers and sisters to their deaths. They witnessed the withdrawal of the Germans, the looting of the warehouses containing the possessions of deported Jews, the arrival of the Russians. Eight of those young men were the first Jews to return to their empty, silent homes in Subotica: the Lebović brothers, Mirko and Zlatan, Bek, Erwin Freimann... The Subotica Jewry was very hard hit by the war: out of a total of six thousand, only 1,100 or 1,200 Jews returned to Subotica after the war. During the war, he was a machine gunner with the 8th Vojvodina brigade of Čađa's first battalion. They crossed the Danube, advancing towards Osijek and the Drava river; near Bijelo Brdo, Nandor was captured by the Germans precisely on the day of his 20th birthday. He knew they were looking for Jews: he said his name was Petar Dimić – no one betrayed him. He was transferred to Ivanić Grad in Moslavina, then taken from there to Zagreb, to the Miller Brickworks camp in Kustošija. He remembered the January cold, being hungry, barefoot, naked, lined up before a German officer who was asking for volunteers among Partisans. A dozen of them did volunteer. They were taken to the notorious Zagreb prison in Savska Street, and then, somewhere between Pisarovina and Topusko, he was reborn in deep, as yet virgin snow: four Partisans were exchanged for one German. The fighting continued: near Petrovo Selo he was in a trench for six days in succession. In April 1945, near a place called Bolman he was gravely wounded, sustaining six wounds in the head and a leg. He regained consciousness in the German military hospital in Đakovo: they took him there because he had a German uniform on. And when they established that he was not a German, they sent him to Zagreb in a train carriage intended for transporting cattle, together with some Russians, Bulgarians and other prisoners and wounded men. The train was subjected to machine gun fire from the Allied forces. In Zagreb, his leg was operated on in the Rebro hospital, almost without any anaesthesia. Liberation came to him while he was in the Miller's Brickworks camp again: one morning he woke up and saw no guards! The war had become a thing of the past. He was transferred to the Subotica hospital, from



Nandor Glid sa kolegama ispred akademije, pedesetih.



Nandor Glid sa kolegama ispred akademije, pedesetih.

ostavilo neizbrisivog traga: „Vijon ne odudara od našeg vremena – on delom živi u našem vremenu“, zapisuje Glid. Voleo je avangardnog pesnika Endrea Adija i domaće klasike – Đuru Jakšića i Milana Rakića. Ovi pisci su mu bili dovoljni – nije voleo da širi krugove jer se plašio da će upoznavajući druge, izneveriti ljubav prema njima i izgubiti ono što ga vezuje za njih: „Svaki od njih je jedan neizmerno duboki, topli, nadahnjujući svet“, govorio je. Literatura je na Glida u velikoj meri uticala i on je te uticaje svesno hranio: smatrao je da lična tragedija ne sme da bude inspirator, ne sme da bude jedini i glavni razlog umetničkog stvaranja. Za njega je, prema sopstvenom iskazu, ljubav bila „pokretač i nosilac stvaralaštva“: „To što sam postao vajar, kriv je ceo moj život“.

Karakterisala ga je „smirena srdačnost“, kako je zabeležio jedan novinar. Burne i mučne periode svoje mladosti nije nikome nametao – nosio ih je u sebi duboko sahranjene. Ali nezaboravljene.

Ubrzo su došle studije na novoosnovanoj Akademiji (današnjem Fakultetu) primenjene umetnosti od 1948. do 1951. godine: bila je to prva generacija školovana u klasi profesora Radeta Stankovića kojeg je Glid znao iz srednje škole. Sa njim su bili i Oto Logo, Nebojša Mitrić, Veselko Zorić, Dragan Tamindžić, Miodrag Živković, Miodrag Miša Popović.³⁶

Profesor modelovanja Radeta Stanković, vaspitan u „tradiciji novoga“, uprkos kratkotrajne zagrebačke avangardne avanture s grupom Travelera, u svojoj skulpturi je negovao kontinuitet, skulpturu klasičnih nazora u sintezi s modernizmom, što se uspešno uklapalo u vladajuću ideologiju nove države i novih vlasti. Kao profesor kome su meštovićeovski heroizam i teatralizacija, snaga izražajnosti i misaona komponenta imponovali, svojim đacima, pa i Nandoru Glidu, davao je punu slobodu izraza i ulio potrebu za sticanjem znanja, za negovanjem osećajnosti, razmišljanje o skulpturi kojoj treba pristupati integralno – ne samo izdvojeno negovati pojedine aspekte, kao što su forma, pokret, materijal, prostor, tema, emocija... Od svog profesora Glid je mogao da shvati i značaj crteža, koji je Radeta Stanković praktikovao verovatno pod uticajem Rodena. Njegovi crteži su bili često slikarski koncipirani ali bez deskriptivnosti: Stanković je ostavio hiljade crteža i skica na kojima je analizirao pokrete i fragmente tela i mada ih nije koristio direktno pri izradi svojih skulptura, oni su bili „dragoceno predznanje s kojim je počinjao izradu svakog glinenog modela“.³⁷

Glid je kao student bio veoma aktivan: vodio je studentske kružoke a 1948. pristupio je Komunističkoj partiji Jugoslavije i ostao veran svojim idealima do kraja života. Verovao je u mogućnost slobode, posebno slobode stvaralaštva.³⁸ Svoje društveno angažovanje dokazao



U klasi, pedesetih.

³⁶ Predavao im je i Marin Studin, Meštovićeov đak, ali ne nalazimo više podataka o njegovom neposrednom uticaju na Glida.

³⁷ Миланка Тодић, *Радета Станковић 1905-1996*, Народни музеј; Факултет примењених уметности, Београд (1998) 49-50.

³⁸ Jedna od tema se odnosila na polemike početkom 1963. oko apstraktne umetnosti i enformela povodom Titovog istupanja. Glid je kao sekretar SLUJ-a rekao: „U novim, promenjenim uslovima decentralizovane kulturne politike... pored svih nesumnjivih i uspeha i kretanja napred, ima niz takvih pojava, nedostataka i slabosti na koje moramo ukazati, jer je očigledno da uporno ćutanje o njima može samo da nanese štete i produbi nastale nesporazume... Sada je prilika da se... iskoristi veliki i dokazani stvaralački potencijal naših likovnih umetnika dajući im mogućnost da stvaraju mimo 'laboratorijskih' avangardnih istraživanja (čiju korisnost ne poričemo, pod uslovom da ne postanu cilj sami sebi) i da proklamovana sloboda stvaralaštva dobije jednu novu dimenziju: slobodu da trajno deluje i učini život ljudi lepšim“.- , „Свестрано осећање за наш живот“, *Политика*, Београд, 5. март 1963.

where in October 1945 he reported to Belgrade for the purpose of taking an exam at the Stonemasonry Department of the School for Applied Arts, where he studied under Professor Radeta Stanković. "I had Italian stonemasons and their angels before my eyes", he would recall later. And when asked what his life had been like during the war – he would reply: "It was stormy, difficult, tragic, with some fortunate turns." He maintained that optimism throughout his life and working career.

When he came to Belgrade, he endeavoured to make up for whatever he had missed out on during his childhood and the period of growing up. Owing to his elder sister Margita, he grew to like the theatre, film, music, and most of all literature – the classics, from Shakespeare, Cervantes, Diderot and Rousseau to Balzac, poetry – *The Song of Songs* by King Solomon and François Villon, whose verses form the basis of his later sculpture *Ballad of the Hanged*: "Villon is not apart from our time – he partly lives in our time", Glid wrote. He liked the avant-garde poet Endre Ady and our domestic classics – Đura Jakšić and Milan Rakić. To him, in his own words, love was "what initiated and sustained creative work": "My entire life was to blame for my becoming a sculptor."

He was characterised by "calm cordiality", as a journalist noted. He never tried to impose the tumultuous and difficult periods of his youth upon anyone – he carried them deep within himself. They were buried there but not forgotten.

Soon afterwards, he embarked on a course of studies at the newly established Academy (today – Faculty) of Applied Arts lasting from 1948 to 1951: his was the first generation to study in the class of Professor Radeta Stanković, whom Glid knew from secondary school.

As a student, Glid was very active: he led students' groups, in 1948 he joined the Communist Party, remaining faithful to his ideals until the end of his life. He believed in the possibility of freedom, especially freedom of creation. He performed a lot of professional, social and political functions within various organs and organisations, committees and commissions, and he defended the ideological postulates of the state, the League of Communists and socialism in general with conviction – although not dogmatically.

He knew rationally and felt emotionally that the duty of the artist was to be the interpreter and chronicler of his era, especially after the terrible war that had left mankind deeply scarred. It was not just a matter of victims measured in their millions, but of the mindless, sick and irrational reasons for and ways of their suffering. From the very start, he endeavoured to prevent the documents of his subjective memory from taking precedence over general ideas and becoming a structural problem through which he would effect an imaginary reconstruction of the modern era of evil. "What differentiates me from other people", he would say, "is a certain hope – the hope of the downtrodden, of those deprived of their rights, the weak, and at the same time a refusal to be reconciled to the present,



Nandor Glid sa kolegama na ekskurziji, pedesetih.



Miodrag Živković, Nandor Glid, – Krstić sa kolegom ispred akademije, pedesetih.



Portret, 1951.



Akt, pedesetih.

je kao sekretar ULUS-a od 1954, potom kao potpredsednik i kasnije predsednik ULUS-a, a onda i kao generalni sekretar SULUJ-a od 1964. do 1968. Imao je i mnoge stručne, društvene i političke funkcije u raznim organima i organizacijama, komitetima i komisijama, i s ubeđenjem – ali ne dogmatski – branio je ideološke postavke države, Saveza komunista i socijalizma uopšte.

Bio je uključen i u aferu „crnog talasa“ koja je iz sfere književnosti, pozorišta i filma prešla u oblast likovne umetnosti. Zbog toga je 27. decembra 1973. u Gradskom komitetu Saveza komunista Beograda održano savetovanje likovnih umetnika-komunista kada su poimenično kritikovani pojedini slikari optuženi za versko mračnjaštvo, misticizam, slikarstvo surovosti, pripadnost desnom krilu katoličkih integrista, lažni humanizam, za lažnu levicu, anarhizam, poziv na pobunu, velikosrpstvo, četništvo, nacionalizam... Radilo se uglavnom o umetnicima okupljenim oko grupe Mediala i njima bliskim stvaraocima i kritičarima koji su ih podržavali. Protiv ovakvih optužbi u medijima su javno istupili Peđa Milosavljević i Oskar Davičo. Na savetovanju je učestvovao i Nandor Glid ali za razliku od drugih učesnika koji su izbegavali da o tome javno govore i tada i kasnije, Glid je zastupao tezu da „svaki stvaralac ima pravo da stvara onako kako oseća... ali je dužnost kritike da pored estetskih vrednosti dela ocenjuje i njihovu idejnu strukturu. Upravo takvu kritiku mi nemamo. Sami umetnici su, u svemu tome, ponajmanje krivi...“. A na pitanje da li je moguće uspostaviti konstruktivan dijalog između kritikovanih umetnika i njihovih napadača, Glid je izjavio da bi takav razgovor bio poželjan „ali ne u ovom vremenu velike zatrovanosti odnosa... Mislim da je to ideološko pitanje i na njega treba da odgovori Savez komunista Jugoslavije“.³⁹

Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina Glid je bio veoma aktivan i na planu – danas se vidi – utopističke ideje vizuelnog artikulisanja gradskog prostora: interesovale su ga umetničke intervencije u urbanim jezgrima, uključivanje likovne i primenjene umetnosti u savremenu arhitekturu, u radne prostore, u reprezentativna i administrativna zdanja, u parkove i trgove... Iako je bilo niz pokušaja da se tada aktuelno teorijsko pitanje sinteze umetničkih ostvarenja s urbanim ambijentom konkretno primeni, dobijeni su samo parcijalni i sporadični rezultati. Realizaciji tih ideja nisu pomogli ni politički stavovi i ideološke postavke o „dobrobiti radnog čoveka“ i „oplemenjavanju njegovog radnog i životnog ambijenta“, iskazani na brojnim sastancima, konferencijama, savetovanjima, umetničkim kolonijama... čiji je deo često bio i Glid.⁴⁰

Celog života je učestvovao u javnim debatama, tribinima, razgovorima, simpozijumima i držao predavanja o umetnosti, stvaralaštvu, javnom prostoru, potrebi za edukacijom stanovništva, o mogućem društvu umetnika koji bi pomogao razvoju kulturne klime kod nas. Teme su bile nepresušne.

Nakon diplomiranja 1951, do 1975. bio je u statusu slobodnog umetnika, a onda je do 1980. predavao Osnove skulpture na I, II i III godini studija Fakulteta primenjenih umetnosti i dizajna da bi za redovnog profesora bio postavljen po pozivu na osnovu referata u kojem se ističu njegovi kvaliteti vrsnog umetnika sa širokim poznavanjem skulptorske problematike

³⁹ Milo Gligorijević, (Razgovor s Nandorom Glidom), Borba, Beograd, 11. maj 1974; isti, *Slučajna istorija*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd (1989) 340–343, 356.

⁴⁰ Na primer, marta 1963. na Radničkom univerzitetu u Subotici; aprila 1966. na Kolarčevom univerzitetu; novembra 1972. u Kulturnom centru Beograda i dr.



Nandor Glid u ateljeu, šesdesetih.

dissatisfaction with the way things are..." Pondering the fate of art, sculpture in the first place, and opposing the thesis about the so-called death of art, Glid advocated the idea that man's irresistible need to express himself would always exist, but in unpredictable forms, especially in the era of fast technological development – in the computer era: "The future practitioner of fine arts will certainly be in a position to use other means of expression, and the approach and the end results will certainly be different", Glid noted.

He attained a quiet creative life and a happy family life with his wife Gordana, née Stojanović, an artist adept at weaving and making tapestries, and with their sons – Daniel, a painter, and Gabriel, a sculptor. They lived in a home built for a specific purpose, containing a sculptor's studio, in an elite part of Belgrade called Topčider Hill: the family took a 30-year loan to buy that house. His close friend Nikola Koka Janković, the best man at his wedding, provided a loan for the deposit. On Saturdays, he gathered together with friends, artists, poets and writers, and enjoyed listening to classical music from his abundant collection of gramophone records.



Autoportret, 1953.



Miran Iudak, 1952.



Portret, 1955.

kao i izuzetna sposobnost da svoje znanje i ljubav prema umetničkom pozivu sistematično prenese studentima.⁴¹ Od 1985. do 1989. bio je veoma angažovani i ugledni rektor Univerziteta umetnosti.⁴²

Nagrade i priznanja, na domaćem i na međunarodnom tlu, nisu zaobišla Nandora Glida – počev od studentskih dana, do kraja života, i to kako za dela na izložbama, tako i za spomenike i za društvenu angažovanost.⁴³ Koliko te nagrade, ipak, odražavaju opštu socijalnu i kulturnu klimu i do koje mere su one podložne istorijskim preispitivanjima, pokazuje slučaj beogradskog Oktobarskog salona na kojem je Glid izlagao nekoliko puta, počev od prvog saziva 1960. Godine 1971. dobio je nagradu za svoju skulpturu, ali tadašnja kritika je promenila fokus svoga interesovanja, pa se o nagrađenim umetnicima i izloženim delima gotovo i ne piše, već o dilemama i kriterijumima Organizacionog odbora, o izgubljenom smislu Salona kao revijalne izložbe i slično.⁴⁴

Racionalno je znao a emotivno osećao da je dužnost umetnika da bude tumač i hroničar svoga doba, posebno nakon strašnog rata koji je ostavio duboke ožiljke na čovečanstvo. Nije bilo pitanje samo milionskih ljudskih žrtava, već bezumnog, bolesnog i iracionalnog razloga i načina stradanja. Od samog početka je nastojao da dokumenti njegove subjektivne memorije ne odnesu prevagu nad opštim idejama i da postanu strukturalni problem kojim će izvršiti imaginarnu rekonstrukciju modernog doba zla. „Ono što me razlikuje od drugih“, govorio je, „jeste izvesna nada – nada potlačenih, obespravljenih, slabih, nada koja je istodobno i otpor prema sadašnjosti, nezadovoljstvo sa onim što jeste...“. Razmišljajući o sudbini umetnosti, skulpture u prvom redu, a suprotstavljajući se tezi o tzv. smrti umetnosti, Glid je zagovarao ideju da će uvek opstati ta neodoljiva potreba ljudi da se likovno izražavaju ali oblici su nepredvidivi, posebno u doba brzog razvoja tehnologije – u kompjuterskoj eri: „Sigurno će budući likovni umetnik biti u poziciji da se služi drugim izražajnim sredstvima i da će i pristup i krajnji efekti biti drugačiji“, zabeležio je Glid.

Svoj miran stvaralački i srećan porodični život ostvario je sa suprugom Gordanom, rođenom Stojanović, umetnicom tkanja i tapiserija, i sa sinovima – slikarom Danielom i vajarom Gabrielom. Život se odvijao u jednoj od namenski građenih kuća s posebnim vajarskim ateljeom, u elitnom delu Beograda, na Topčiderskom brdu: kuća je kupljena na 30-godišnji kredit a bliski prijatelj i venčani kum Nikola Koka Janković je obezbedio pozajmicu za depozit. Najveće zadovoljstvo mu je bilo slušanje umetničke, klasične muzike sa ploča iz bogate kolekcije koju je porodica do danas sačuvala. Subotom pre podne tradicionalno je odlazio na susrete umetnika, pesnika, književnika u atelje Aleksandra i Tatjane Zarin; dolazili su Stevan Raičković i Matija Bečković, Stojan Ćelić i Mladen Srbinović, i mnogi, mnogi drugi.

41 Referat Nastavnom veću i Savetu Fakulteta primenjenih umetnosti s predlogom da bude postavljen za redovnog profesora potpisali su Aleksa Čelebonović, Jovan Kratochvil i Nikola Janković 3. marta 1981.

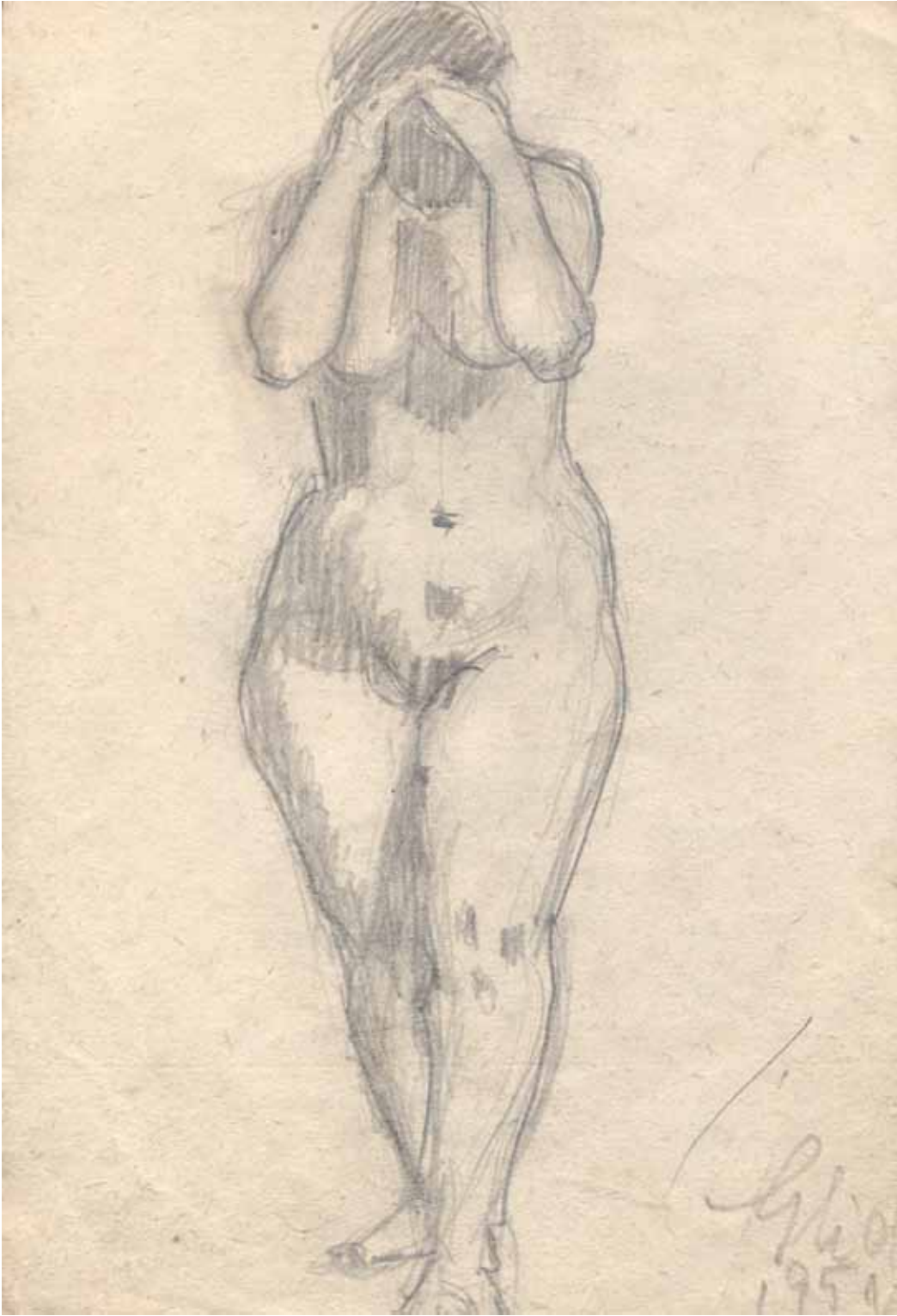
42 Njegov portret kao rektora izradio je prof. Miodrag Vujičić Mirski: istakao je stamenost, ozbiljnost, sigurnost Glida kao ličnosti, a rektorka Univerziteta umetnosti Darinka Matić-Marović mu je napisala, uz prigodan poklon, reči zahvalnosti „za Vaš plodan, uspešan i nesebičan rad na obrazovanju mladih umetnika i doprinos razvoju našeg Univerziteta“.

43 Up. Biografiju.

44 *Пажња критика!? 50 година Октобарског салона. Како и шта је писано о београдским октобарским салонима*, Приредили: Александра Мирчић, Гордана Добрић, Александра Естела Бјелица Младеновић, Радоња Лепосавић, Културни центар Београда (2009); Glid je dobio nagradu i na jubilarnom Oktobarskom salonu 1984.



AKT, 1954.
AKT, 1950.



AKT, 1951.



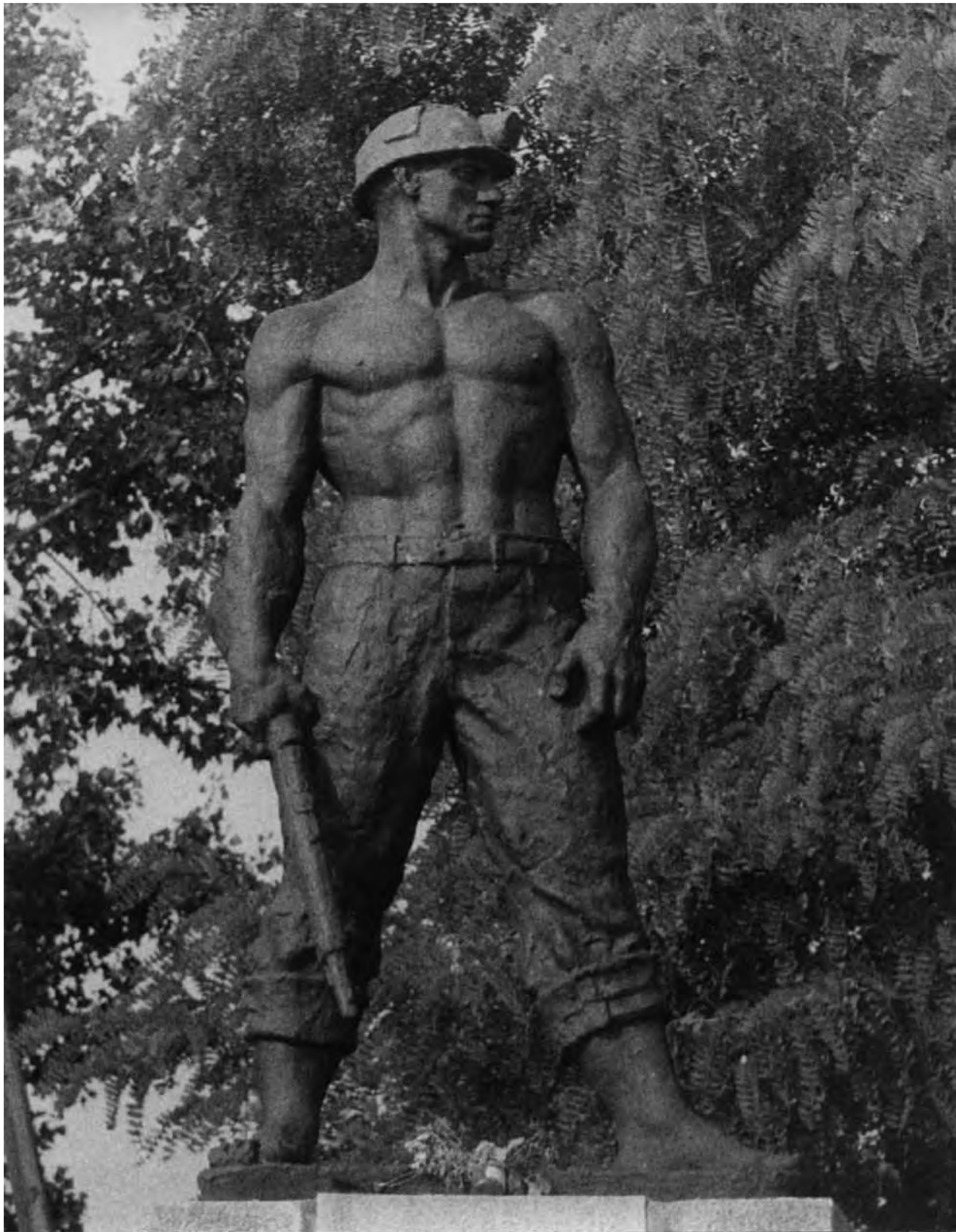
PORTRET, 1955.
PORTRET, 1955.



AUTOPORET, 1951.



AKT, 1951.
AKT, 1951.



SPOMENIK PALIM RUDARIMA, JARANDOL, 1951.





ČOVEK SA DŽAKOM, 1950.



SPOMENIK PALIM BORCIMA U BORBI PROTIV FAŠIZMA, TREBINJE, 1953.







SPOMENIK BORCIMA PALIM ZA SLOBODU SVOGA NARODA, ZAVALA, 1958.





KOLICA SMRTI, DETALJ, 1982.



PRENOS RANJENIKA, 1956.



RATNICI, 1956.
PRIJATELJICE, 1956.



SKAKAČ, 1958.



Istorija moderne skulpture na dlanu: učenja na uzorima

Za razliku od mnogih studenata koji su tokom pedesetih godina sa zadovoljstvom i ponosom konstatovali da ih je njihov profesor Toma Rosandić upućivao ka novoj, modernijoj i otvorenijoj skulptorskoj formi, uticaj profesora Radete Stankovića očevitno nije bio presudan, iako je on svakako svoje đake učio odličnom zanatu. S druge strane, Nandor Glid je ostavio zabeleženo⁴⁵ – a to je govorio i u brojnim prilikama – da se od rane mladosti oduševljavao Mikelandelom – uostalom, kao i Roden – posebno njegovim Davidom, „znamenjem ljudske hrabrosti i božanstvene lepote“. Mikelandela je smatrao modernim i po duhu i po formi, po redu i ritmu, kao i „jednim od najiskrenijih umetnika svih vremena. On i Betoven sličnih su temperamenata u različitim disciplinama. Težili su savršenstvu i gotovo do njega stigli“, napisao je. To ushićenje i težnja ka savršenstvu bili su ozbiljna osnova na kojoj je Glid kalio svoj vajarski zanat kada je tokom beogradskih studija kopirao Mikelandelovog *Roba* i druga dela. Svojim studentima je na predavanjima govorio o važnosti ideje, zamisli, koncepta: „Mikelandelo je u svakom kamenu video skulpturu koja čeka da bude isklesana“, ponavljao je. A onda je otkrio Ogista Rodena – posebno tokom dvomesečnog boravka u Parizu 1953 – neposredno pošto je postao član ULUS-a i kada je realizovao dva spomenika, u Jarandolu i u Trebinju. U Parizu je imao prvi put priliku da neposredno, lično doživi Rodenove brojne galerijske skulpture i javne spomenike koji su očevitno ostavili veliki utisak na njega. U toj kosmopolitskoj vrevi Pariza – Hemingejevom *prazniku* – Glid je shvatio moderne tokove skulpture i značaj Rodena da se napusti grčko-rimska tradicija predstavljanja, način modelovanja, klasične proporcije i kako se težnja ka pronalaženju sličnosti sa stvarnošću može da iskaže na različit, ne direktno mimetički način. Opčinila ga je i Rodenova prvorazredna uloga u nastojanju da se prebrodi do tada nepremostiv jaz između skulpture i slikarstva, što je Rodenu uspelo jer su se njegova dela u kamenu ili bronzi gotovo rastakala pod uticajem vazduha i svetlosti, tačnije unošenjem funkcije svetlosti u doživljaj forme. I to će imati dalekosežne posledice na Glidovo stvaralaštvo. Na početku svog rada Glid je nastojao da očuva središnju formu – po Rodenovim uzorima, da bi očuvao kompaktnu masu, dinamičnost i napetost oblika. Isto tako, duboko je upio njegov iskaz da se „istina, nađena u prirodi, mora osetiti u skulpturi“. A to načelo je odgovaralo idejama zvanične umetničke prakse koju je sprovodila vlast organizovana kroz udruženja umetnika likovne i primenjene umetnosti.

⁴⁵ U porodici su sačuvani brojni Glidovi tekstovi o različitim temama vezanim za skulpturu; najverovatnije se radi o utiscima s putovanja i o pripremama za predavanja studentima na Akademiji, tj. Fakultetu primenjene umetnosti.



Po Degau / Po Delakroau / Po Renoaru, 1950.



Figura, 1954.

Pariska iskustva su Glidu otvorila vizure i ka drugim velikim vajarima, poput Burdela i Majola, a posebno Zadkina koji je upravo u to vreme radio svoj veliki spomenik za Roterdam, kao i Brankušija,⁴⁶ Lipšica, Davida Smita, Hulija Gonzalesa, Kaldera,⁴⁷ Pevsnera, Gaboa,⁴⁸ Marinija. Zahvaljujući njima oslobađao se uticaja Rodena.

Zanimljivo je da se ime Ivana Meštrovića nikada ne pominje u Glidovim iskazima ili zapisima. S druge strane, naš umetnik je shvatio da su mnogi slikari počev od impresionizma nadalje, poput Sezana, Degaa, Renoara, Pikasa, Modiljanija, Braka ili Matisa, proveravali svoje vizuelne koncepte u tri dimenzije, gradili novi senzibilitet, donosili novo tumačenje stvarnosti

i ostvarivali poseban svet oblika, lišeni balasta škola i klasičnih zanata, i na taj način često više doprineli razvoju nove skulpture XX veka od samih vajara.⁴⁹ A toga je i Roden bio svestan. Još jedna lekcija koju je Glid i sam primenio u svojim delima a prenosio je studentima, odnosila se na saznanje da moderna skulptura nije samonikla, već da svoje izvore crpi i iz daleke prošlosti, iz starih civilizacija i primitivnih ali iskonski snažnih kultura, po svojoj biti savremenijih od kulture vremenski najbliže modernoj skulpturi. U tome je posebno mesto imao Henri Mur, njegova „duhovna vitalnost koja ne prestaje da nas iznenađuje“, doživljena na njegovoj samostalnoj izložbi u Beogradu 1955, kao i susret sa njim koji je za celu generaciju mladih jugoslovenskih, a posebno beogradskih vajara označio ogroman podstrek u pravcu plastičnih istraživanja i osvajanja umetničkih sloboda. Napomenimo da je Mur mogao da bude uzor i po specifičnoj vrsti angažovanosti: tokom rata nastala je njegova serija crteža posvećena sugrađanima gde se u prvi plan ističe njihova moralna snaga i svest o opštoj, zajedničkoj odbrani Londona od nacističkih napada.⁵⁰

-
- 46 „Da, volim Brankušija“ — zabeležio je Glid. „Možda baš zato što sam suprotni temperament od njega. Nevolja je svih umetnika malih zemalja ili iz nerazvijenih centara da, bez obzira na njihovu stvarnu veličinu, bivaju poznati i priznati tek ako budu pripušteni na Olimp a taj put ide preko Pariza, Njujorka, Londona, Venecije... I Brankušij je na vreme otišao u Pariz noseći sa sobom duh narodne umetnosti Rumunije“.
- 47 Kalderova dela Glid je imao prilike da vidi i na velikoj izložbi *Moderna umetnost u Sjedinjenim Državama: Izbor iz zbirki Muzeja moderne umetnosti u Njujorku*, Beograd, juni-avgust 1956. O značaju te i drugih međunarodnih izložbi održanih u Beogradu: Ješa Denegri, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965-1998*, Društvo istoričara umetnosti Srbije, Beograd (1998); B. Dimitrijević, n.d.
- 48 U rukopisu o *Manifestu konstruktivizma (1920)* braće Gaboa i Pevsnera Glid piše u ključu rušenja buržoaske kulture.
- 49 O značaju slikara za savremenu skulpturu: Margit Rowell, *Qu'est-ce que la Sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne, Paris, 3 Juillet - 13 Octobre 1986, Paris.
- 50 Uprkos zvanične posete i oduševljenja među umetnicima, čak ni tako veliki vajar u komunističkoj Jugoslaviji nije bez problema bio prihvaćen: Narodni muzej u Beogradu je odbio da primi njegovu skulpturu ponuđenu na poklon jer je ona „tuđa radnom čoveku“. Miodrag B. Protić, *Nojeva barka I*, SKZ, Beograd (1996) 446. U jednoj Glidovoj belešci stoji: „Mur je verovatno poslednji vajar koji može za sebe da kaže da je apsolutno originalan... On bi iz prirode uzeo, na primer, neki oblutak i samo ga preveo u veliki format... Malo je umetnika XX veka koji su doslednije istraživali svoj odnos prema prošlosti, sadašnjosti i budućnosti no što je to činio dajući sebe bez rezerve Henri Mur. Isto tako malo je umetnika koji su tako presudno uticali na savremene tokove u skulpturi kao što je činio Mur i čini to i danas i verovatno će činiti još za dugo. Zašto? Verovatno zato jer je polazeći od prirode stigao do krajnjih konsekvenci u modernom shvatanju oblika i njihovog međusobnog odnosa u prostoru. Pored svega, on je imao sreću da živi i radi u sredini koja ga je relativno brzo zapazila i podržala i afirmisala u svetu istovremeno afirmišući kroz njega i sebe.“

The history of modern sculpture in the palm of one's hand: learning from role models

Ever since the days of his youth, Nandor Glid was very enthusiastic about Michelangelo – just like Rodin, for that matter. He considered Michelangelo to be modern both in terms of spirit and in terms of form, in terms of order as well as rhythm, and he also thought of him as “one of the most sincere artists of all time. He and Beethoven were of similar temperament, only working within the framework of different disciplines. They aspired towards perfection and almost attained it”, he noted. This enthusiasm and striving towards perfection provided the basis upon which Glid developed his sculptural skills when, during the course of his studies, he copied Michelangelo’s *Slave* and other works. In his lectures, he spoke to students about the importance of having an idea, notion, concept: “In every stone Michelangelo saw a sculpture waiting to be chiselled”, he would remind them. Then he discovered Auguste Rodin, especially during a two-month stay in Paris in 1953, and his importance when it came to abandoning the Greco-Roman tradition of representation and the possibility of finding similarities with reality without resorting to a directly mimetic method. At the beginning of his working career, Glid endeavoured to preserve the central form – adhering to Rodin’s model, in order to preserve a compact mass, dynamism and the tension of forms. But his Paris experiences opened Glid’s eyes to other great sculptors as well, such as Bourdelle and Maillol, and especially Zadkine, who was working on his great monument intended for Rotterdam at the time, and also to Brancusi, David Smith, Julio Gonzalez, Calder,²⁵ Pevsner, Gabo,²⁶ Marini. It was owing to them that he slowly freed himself from the influence of Rodin. What particularly contributed to his realisation that the so-called primitive cultures feed modern art was Henry Moore and his “spiritual vitality that never ceases to amaze us”. Moore may also have been a role model on account of a specific kind of engagement: during



Figura, 1953.



Po Leonardu / Po Renoaru, 1950.

²⁵ He had the opportunity of seeing Calder’s works within the framework of the great exhibition *Modern Art in the United States: A Selection from the Collections of MOMA in New York*, Belgrade, June–August 1956.

²⁶ Writing about *The Manifesto of Constructivism* (1920) by the brothers Gabo and Pevsner, Glid wrote in the key of destroying bourgeois culture.



Nandor Glid u ateljeu, 1953.

Glidova znatiželja dotiče i istraživanje doprinosa drugih vajara poput Medarda Rosa, Artura Martinija, Žaka Lipšica, Lembruka ili Žermene Rišije: o njima vodi beleške, spominje ih na predavanjima, zna vrednost svakog od njih u evropskim tokovima umetnosti. Moguće je da su se u njegovom delu našli odjeci njihovog tretiranja forme, na sasvim posredan, suptilno korišćen način, bilo da je reč o ekspresivnosti pokreta i jakoj fakturi – na velikim spomenicima od sredine pedesetih godina, ili o blagoj geometrizaciji (na primer na portretima *Alekse Čelebonovića* i *Nikole Koke Jankovića*), ili da je reč o izduženim

proporcijama i svedenim ljudskim telima rađenim takođe oko 1955. godine – na *Dijani*, *Invalidima*, *Pijeti* ili *Ranjenicima*, grupnoj kompoziciji gde se otvarao prostor, stvarao preplet formi, započinjala mrežasta struktura što je vodilo ka skicama za *Mauthauzen*. Poređen je s Đakometijem, ali je Glid priznao da se za velikog skulptora zainteresovao mnogo kasnije: „Kod Đakometija je suština u sadržini koja je prisno vezana za tlo. Ja bežim od tla. Kod mene je suprotna polazna osnova”.⁵¹

„Meni treba tema... Nikad se nisam kretao u apstraktnim vodama” – „nikad nisam težio apstrakciji”. I to je bilo geslo kojeg se Glid pridržavao celog života.

Stvaralačka konstanta: portreti, sitna plastika



Don Kihot, 1955.

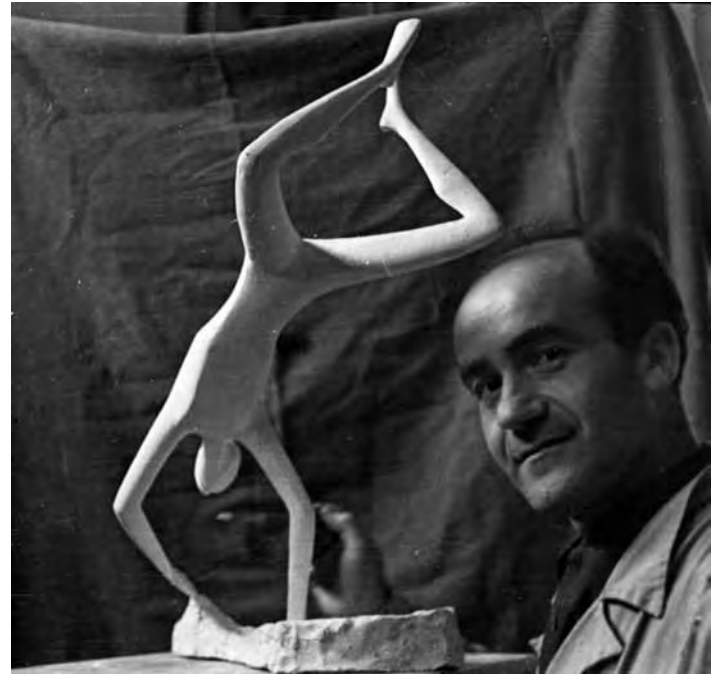
Uobičajene teme započete na studijama nametale su se kao nezaobilazni stereotip i u prvim godinama posle završene Akademije. Što se tiče portreta i ljudske figure, posvećivao im se i kasnije, upravo kao Alberto Đakometi. U tim (prividnim) antinomijama – radu na portretu i na memorijalnoj plastici novog zvuka – razvijao se Glidov stvaralački put. Lagano, i ne sasvim jednostavno, došao je do svog izraza, svog jezika kada je njegova unutarnja istina izašla na videlo, kada je prešao taj školski prag, prebrodio teškoće i posvetio se temi koja mu je duboko ležala na duši. Put je vodio preko portretne plastike kojom se kontinuirano bavio od studentskih dana kada je bio i nagrađen za portret *Student*. Tada je radio i *Protu iz Kovina* (1951). Kasnije su to bile uglavnom narudžbine ili konkursi – seljaci, radnici, vojnici, partizani,

⁵¹ Stojan Čelić, „Nandor Glid. Razgovor u ateljeu” (1980) 72–80.

the war, he created a series of drawings dedicated to his fellow citizens wherein he foregrounded their moral power in their common defence of London from the Nazi bombing campaign.

Glid was interested in other sculptors as well: Medardo Rosso, Arturo Martini, Jacques Lipchitz, Lehbruck or Germaine Richier. In his work, it is possible to find echoes of their treatment of form in an indirect, subtly employed manner: expressiveness of movement, pronounced workmanship in great monuments; mild geometrisation in some portraits; elongated proportions and reduced bodies in some figural compositions where space opened up, creating intertwined forms, initiating a net-like structure that led to sketches for *Mauthausen*.

"I need a theme... I've never operated in the sphere of the abstract – I never aspired towards abstraction." That was the motto he adhered to all his life.



Nandor Glid u ateljeu, 1958.

The creative constant: portraits, small plastic

Slowly, he developed his own expression: the path to it led through portrait plastic, with which he continually dealt ever since his student days, when he received an award for a portrait entitled *Student*. Later on, he mostly did work to order or for the purpose of participating in contests – peasants, workers, soldiers, Partisans, war heroes, but what he did most willingly, and certainly most successfully, were portraits of persons from his surroundings. Among the first works wherein he explored new forms were portraits: *Little Rada* (or *Portrait of a Girl*, 1952), then two condensed, psychologically modelled, synthesised and spiritualised portraits whose form was modelled after the perfection of Egyptian plastic – *Antonije* (1953) and *Živka Pajić* (1956), done in polished granite, followed by *Boris Anastasijević* (1958) and *Pivo Karamatijević* (1959). His interest in doing portraits did not diminish later and lasted almost until the end of his life. He did portraits of his sons *Daniel and Gabriel* (1970), of his friends *Nikola Koka Janković* and *Aleksa Čelebonović*, *Lazar Vučklija* and *Stojan Čelić*, whom he shaped relying on reduced facial features on the powerful-looking mass of the head. In various formats, he did portraits of famous Jews – *Dr Albert Vajs/Weiss*, *Dr Marko Alkalaj*, *Dr Zoran Lorant*, *Dr Hinko Lederer*, *Dr Solomon Adanja*, and also of a number of high-ranked politicians – *Đuro Salaj*, *Milentije Popović*, *Đuro Pucar*, *Džemal Bijedić*; with his sculpture of Lenin's head, he participated in a contest commemorating the fiftieth anniversary of the great revolutionary's death, and he made a portrait of



Portret Antonije, 1953.



Portret male Rade, 1953.

ali je najradije, i svakako najuspešnije, portretisao ličnosti iz svog okruženja. Među prvim radovima gde naziremo istraživanje nove forme su portreti i biste: *Mala Rada* (1952, sreće se i pod nazivom *Portret devojčice*), a posebno dva rana, veoma svedena, psihološki modelirana, statična, sintetizovana i produhovljena portreta čija se forma ugleda na savršenstvo egipatske plastike: portrete u poliranom granitu – crvenom za *Antoniju* (1953) i crnom za *Živku Pajić* (1956). Slede *Boris Anastasijević* (1958) i *Pivo Karamatijević* (1959), i mnogi drugi. Interesovanje za portret ne jenjava ni kasnije, gotovo do kraja života. Radi svoje sinove *Daniela i Gabriela* (1970), pomenute prijatelje *Nikolu Koku Jankovića* i *Aleksu Čelebonovića* u odličnoj karakterizaciji ličnosti preko središnje skulptovane forme, zatim *Lazara Vujakliju*, *Stojana Čelića* kojeg je oblikovao svedenim crtama lika na moćnoj masi glave prijatelja. Početkom 1980-ih godina radio je portrete poznatih glumica *Ksenije Jovanović* i *Dare Čalenić* za potrebe televizijske drame *Apokalipsa* Đorđa Lebovića (u režiji Vlade Petrića). U raznim formatima vajao je znamenite Jevreje – *dr Alberta Vajsa*, *dr Marka Alkalaja*, *dr Zorana Loranta*, *dr Hinka Lederera*, *dr Solomona Adanju*, narodne heroje i visoko rangirane političare – *Đuru Salaja*, *Milentija Popovića*, *Edvarda Kardelja*, *Đuru Pucara*, *Džemala Bijedića*; s glavom *Lenjina* učestvovao je na konkursu povodom pedeset godina od smrti revolucionara,⁵² a *Titov portret*, krajnje hladno, realistički i standardno urađen, bio je naručen za Savez kompozitora Jugoslavije povodom dvostrukog jubileja predsednika, s ispisom na postolju: „Muzika mora sadržati ono što je u čovječanstvu najplemenitije, ona mora da oplemenjuje srca i duše“.⁵³

Krajem veka dolaze nova vremena, novi konkursi, nova ideologija. Ali zahtevi za figuralnim predstavama ostaju (gotovo) isti kao pola veka ranije: srpski duhovnici, srpski vladari, ličnosti srpske istorije, srpske kulture. U Glidovom ateljeu nastaju *Nadežda Petrović*, rađena istančano, elegantno, s jasnim naznakama njenog slikarskog poziva, ali nesaglasna foto dokumentima koji je prikazuju mnogo stamenijom, moćnijom, robusnijom, odlučnijom – kakva su bili i njena ličnost i njena umetnost. Tu su i sintetizovan, sveden *Vuk Karadžić*, zatim *Prota Mateja*, bista *Kapetana Miše Anastasijevića* (postavljena ispred Rektorata beogradskog Univerziteta), *Pop Milan Smiljanić* u Sirogojnu,

52 *Politika*, Beograd, 24. juna 1972. objavila je da na konkursu Direkcije za izgradnju i rekonstrukciju grada Beograda za skulptorsko i urbanističko-arhitektonsko rešenje Spomenika Vladimiru Iljiču Lenjinu nisu dodeljene prva i druga nagrada, već tri ravnopravne treće, od kojih je jedna pripala N. Glidu sa 30.000 dinara. Do realizacije spomenika nikada nije došlo, ali je Glidov portret Lenjina publikovan na jubilarnim markama 1974.

53 Bistu je otkrio kompozitor s Kosova Akil Koci, predsednik Predsedništva Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije. S. M., „Otkrivena Titova bista“ (bez podataka). O mestu J. B. Tita u kulturi i našoj istoriji, sećanjima, sudbini njegovih zbirki i njemu posvećenih dela, moć metajezika je široko primenjena u knjizi: *VlasTito iskustvo past present* (urednik Radonja Leposavić), Samizdat B92, Beograd (2005).



Atelje, pedesetih.

Tito, done in a markedly cold, standard manner, based upon an order from the Association of Yugoslav Composers.

Towards the end of the century, there came a new era, new contests, a new ideology. But the requirements concerning figural representations remained (almost) the same as half a century before: Serbian clerics, Serbian rulers, historical figures from Serbian history and of Serbian culture. In his studio, Glid made sculptures of *Nadežda Petrović*, *Vuk Karadžić*, *Archpriest Mateja*, *Captain Miša Anastasijević*, *Archpriest Smiljanić*, *King Petar*... The artist would not let up. In his portrait sculpting, he moved from a romanticised form of realism, featuring certain accented details or characterised by a highly developed manner of treating the sculpture surface, in the direction of reduced, simplified forms, wherein the power of the sculptural mass and the psychological characterisation of the figure in question came to the fore. In some of his works, the surface tissue is developed to a greater extent, whereas in others it is completely polished, almost idealised, which evidently did not depend of the person whose portrait was being made, but on the artist's mood and the experiment he was in the process of conducting.



Vladimir Nazor, 1960.



Nandor Glid i Nikola Koka Janković,
Beograd, pedesetih.



Nikola Koka Janković, 1954.



Autoportet, 1982.

*kralj Petar*⁵⁴.. Glid ne posustaje. U portretima je išao od romantiziranog realizma s pojedinim istaknutim detaljima ili jačom fakturom, ka svedenim, uprošćenim formama gde je dolazila do izražaja snaga mase i psihološka karakterizacija lika. Na pojedinim radovima površina tkiva je bogatija, dok je na drugim sasvim uglačana, gotovo idealizovana, što, očevidno nije zavisilo od portretisane osobe, već od raspoloženja samog umetnika i eksperimenta koji je u tom času želeo da sprovede. Na problematici rada u portretnoj plastici izoštrio je svoje stavove u odnosu

na skulptorsku masu i volumen: Glid ne opisuje svoje modele, ne insistira na fizičkoj sličnosti već na karakternom prepoznavanju suštine jedne osobe, ponekad čak sa malo naglašenim karikaturnim odlikama u odmerenom realizmu. Kada vaja portret, on nastoji da tim činom definiše plastične forme koje govore o određenoj senzibilnosti, bez mnogo detalja zbog čega se njegove glave javljaju ponekad sa izrazito čistim obrisima, zaobljene, jezgrovite, jasne, u sažetim volumenima. Njegovi portreti ne odstupaju od duha epohe; oni su uglavnom heroizirani, mogu se čitati kao obrasci svoga vremena, nadlični su, u patosu i literarno čitljivoj formi. Kroz stereotip realističkog diskursa, kod Glida se povremeno javljaju portreti u kojima prepoznajemo želju da se skulptorska forma osamostali, da plastični problemi nadvladaju temu. U tom smislu postaje jasan Glidov iskaz: „Mene je spasao portret“.

Istovremeno, od najranijih pa gotovo do poslednjih dana posvetio se i maloj formi — medaljama i plaketama uglavnom s likovima, rađenim za prigodne svrhe i događaje. U njima je ređe ostavljao tragove svojih ličnih interesovanja ili preokupacija, a u takve upravo spada plaketa s likom *Petera Brojgela* (1981), rađena na osnovu umetnikovog autoportreta u crtežu. Ogledao se i u eksperimentisanju s nakitom ali ne u komercijalne svrhe, već u želji da istraži odnose materijala i prostora u malom.

Radeći klasično shvaćeni portret, s jedne strane, posvetio se i figuralnim kompozicijama, kao što je boginja lova *Dijana*. Ta lirski, suptilna kompozicija s tananom ženskom figurom praćenom vitkim psima već se može čitati kao nagoveštaj njegovih kasnijih apokaliptičnih arabeski. Preko ovakvih radova umetnik je došao do novih formi koje su postepeno, sredinom pedesetih godina, vodile ka predlogu za spomenik u Mauthauzenu (1957-58) i koje su, kako je sam izjavio „u priličnoj meri zapečatile moj rukopis, moj lični izraz“. U stvaralaštvu Nandora Glida osetila se potreba za većom redukcijom, plošnošću i linearnošću, što će vremenom postati njegova dominantna osobenost čije se poreklo može tražiti u arabeskama matisevskih crteža. Promenjeni su izraz, ritam, obrada, faktura, došlo je do izvesne pojednostavljenosti celine s dobro istaknutim detaljima kao graničnim linijama koje naglašavaju jezgrovitost postupka. Pavle Vasić konstatuje da je Glid našao novi izraz koji svojom linearnošću

54 - „Osmoro vajara radiće spomenik kralju Petru Prvom“, *Politika*, Beograd, 28. septembar 1991. Čitamo da su pored Glida (u novinama piše Glig) pozvani Borislav (treba Borislava) Prodanović, Milija Glišić, Oto Logo, Miroslav Protić, Vladimir Komad, Nikola Koka Janković i Drinka Radovanović, koja je u to vreme - može se reći - imala, na nesreću, monopol na izradu javnih spomenika po Srbiji.

Glid did not insist on physical resemblance but on the characterological recognition of the essence of the person in question, sometimes even including caricature-like features within the framework of a measured realism devoid of superfluous details. His portraits do not deviate from the spirit of the epoch; they are mainly heroicised, suprapersonal, may be read as models of their time, in terms of pathos and a readable literary form. In-between the lines of a realist discourse stereotype, one could occasionally feel the desire for the sculptural form to become independent, for plastic-related issues to overcome the theme-related problems. That is what makes the following statement made by Glid so important: "Portrait was what saved me."

At the same time, he dealt with small forms – medals and plaques, mostly containing human figures, made for certain special purposes or to commemorate certain events, which is why these works less often contain traces of the artist's personal interests or preoccupations. He tried his hand at experimenting with jewellery; however, it was not for commercial purposes but out of a desire to explore the relationship between material and space on a small scale.

In his figural lyrical compositions such as the one depicting *Diana* (1955), the goddess of hunting, one can perceive a hint Glid's later apocalyptic arabesques, first of all his proposal for a monument in Mauthausen (1957-58), where he felt



Sinovi, 1970.



Nandor Glid u ateljeu, 1956.



Gonars, Italija, maketa II

prelazi postepeno u neku vrstu jezivog ornamenta – plastika ustupa mesto liniji.⁵⁵ Fragmentacija forme omogućava osvetljenje koje ima posebnu ulogu i vodi ka apstraktnim volumenima. Konveksni i konkavni planovi u segmentima obezbeđivali su refleksije svetlosti i formiranje senki i polusenki na tkivu dela, tako da su forme ostavljale još upečatljivije utiske i delovale poput živih organizama.

Monumentalna plastika komemorativne funkcije na mestima fizičke i duhovne katastrofe

U vreme kada je pripremao diplomski ispit na Akademiji u Beogradu, 14. maja 1951. svečano je otvoren Glidov⁵⁶ prvi javni, dva i po metra visok agitacioni spomenik *Palim rudarima* u rudniku Jarandol, u mestu Baljevac na Ibru kod Raške. Umetnik je na visoki postament od pravilnih kamenih blokova postavio simbol: polu-rudara, polu-borca, polu-obučenog, polu-golog, bosonog s puškom u ruci, s rudarskom kacigom i svetiljkom na glavi, moćne muževne snage, mišićavih ruku i grudi, stamenog stava, raskoračenih nogu, samopregornog i odlučnog da se bori do kraja za svoje ideale. Ta amblematska figura simbolizuje sto dvadeset rudara koji su ujesen 1941, prilikom oslobađanja Raške od Nemaca, napustili okna i prišli partizanima. Najbolji među njima su bili određeni da pri Kraljevačkom bataljONU oslobađaju Kraljevo i celu dolinu Zapadne Morave, sve do Trepče. Samo ih je dvadesetak ostalo u životu. Rad na ovom spomeniku ga je već uputio na tri elementa o kojima treba pragmatično a ne teorijski da vodi računa: o materijalu, masi i prostoru. Tema se određivala na drugim nivoima: nađena je u stvarnosti i obrađena na način koji je odgovarao duhu vremena, mesta i događaja.

Rani tekst dr Cvite Fiskovića, poznatog istoričara umetnosti i direktora splitskog Zavoda za zaštitu spomenika kulture, u tom smislu daje jasne preporuke već 1945. On piše da imamo umetnike sposobne da se bave najtežim problemima, kao što je „čovjek i njegova borba za oslobođenje od nasilja i laži“, i mada su oni „daleko od svakog kalupa, svaki piše svojim rukopisom iako obrađuju slične sadržaje“, on smatra da „među njima nema dominantne ličnosti, kojoj bi mlađi i slabiji bili podređeni i koja bi ih zasjenila. Takova sredina uvjetuje svima slobodan razvoj. Oni naginju onoj struji koja bi se mogla nazvati realizam, a to je najčvršći put zdravom razvitku... Nastave li ovako oni će se osloboditi suvišnoga intelektualiziranja, te zaraze moderne umjetnosti i vratiti se zanatu, a to znači ne izmišljati teme i ne raditi napamet, već se zadubiti u stvarnost bilježeći svakidašnja zapažanja u bilježnice, koje treba da su izvor

55 П. (авле) В. (асић), „Поводом изложбе Нандора Глида“, *Политика*, Београд, 5. децембар 1968.

56 Име аутора се не помиње, али су објављени извештај с отварања и репродукција споменика: С. Ј., „3а спомен на пале јарандолске рударе“, *Политика*, Београд, 15. мај 1951.



Spomenik palim borcima u borbi protiv fašizma, Trebinje, 1953.

the need for a greater degree of reduction, flatness and linearity of Matisse's drawings, which would become his dominant feature over time. What was changed were the expression, rhythm, manner of dealing with the sculptural mass and texture, resulting in a certain simplification of the whole, with well-accented details as borderlines emphasising the succinctness of the method employed. The fragmentation of form enabled lighting, which had a special role and pointed in the direction of abstract volumes. The convex and concave aspects of segments of the work in question ensured reflections of the light and the formation of shadows and semi-shadows on the tissue of the work, so that the resultant forms were even more impressive and appeared to be like living organisms.

Monumental plastic for commemorative purposes in places of physical and spiritual catastrophe

While he was preparing his graduation exam at the Academy in Belgrade, on 14th May 1951, Glid's first public monument was ceremoniously unveiled: it was a two and a half metres tall agitation-type monument *To Fallen Miners* from the Jarandol mine, located in Baljevac, near Raška, on the Ibar river. On a high pedestal made of regular-shaped stone blocks, a symbol is mounted: half miner, half fighter, half dressed, half naked, barefoot, holding a rifle in his hand, with a miner's helmet and lamp on his head, looking powerful in a manly way, with muscular arms and chest, a strapping figure, standing with his legs apart, resolutely prepared to sacrifice himself for his ideals. This emblematic figure is a symbolic representation of one hundred and twenty miners who, in the autumn of 1941, while Raška was being liberated from the Germans, left the mine and joined the Partisans. The best among them were sent to join the Kraljevo battalion and liberate Kraljevo and the entire valley of the West Morava river, all the way to Trepča. Only around twenty of them survived.



Maketa Zavala, 1954.

odakle se izvlače pojedinosti za velike radove", i dodaje: „Svaka prava umjetnost je borbena. Umjetnik treba da vjeruje u napredak čovječanstva i da se za nj bori, a to može samo onaj koji je lišen sumnje i pesimizma”.⁵⁷

Tako je Glid u akcionom, optimističkom duhu radikalnog realizma nadahnutog ideološkom matricom pobjede, slobode i napretka, uradio i *Spomenik borcima palim u borbi protiv fašizma 1941-1945*, u gradskom parku u Trebinju (1953). Četiri figure muškaraca i jedna žena u sredini – u ime proklamovane ravnopravnosti! – vajani su s ciljem ostvarivanja socijalističkog arhetipa polu-radnika polu-seljaka kao simbola naroda, gde je individualizacija ličnosti ustupila mesto poznatoj tipološkoj matrici. Po dobro prostudiranim stavovima i pokretima ovih figura reklo bi se da je inspiracija došla od Rodenovih *Građana Kalea*, s tim što nije poštovan Rodenov nalog da se spomenici postavljaju bez postamenta kako bi bili bliži gledaocu i time ubedljiviji: u trebinjskom parku bronzani spomenik je postavljen na visoke bele kamene blokove s napisanom posvetom palim borcima čije su kosti tu i sahranjene. Izrazita frontalnost spomenika odudara od rodenovske težnje za što prirodnijim pokretom i viđenjem sa svih strana. Faktura ovih statua je dosta razrađena, tako da dolazi do živahne igre svetlosnih efekata, što potvrđuje umetnikovu nameru da se oslobodi idealizovane, nepomične forme. Glidove figure govore očevitno o različitom dobu starosti boraca, različitih su antropoloških fizionomskih odlika naroda Hercegovine, kao i načina odevanja, anatomske dobro proporcionisane, kako to akademizam zahteva, s tim što je klasično tretiranje statičnosti u izvesnoj meri napušteno ritmovanim pokretima svake ličnosti, njihovim prkosnim pokretima glave, vrata, brade, stegnutim pesnicama i raznolikim stavovima. Stamenost i odlučnost likova, naznake vojničke uniforme i oružja govore o ideološkom naboju – o borbenoj spremnosti koja ih je vodila u smrt. Nasuprot tom pobedonosnom herojstvu postavljen bronzani reljef s prikazom palih heroja i grupe žena u bolu i tuzi ističe ljudsku, emotivnu dimenziju. Ceo memorijalni kompleks u centru grada Trebinja, s Domom kulture i parkovskim prostorom, čini „skulpturalna kompozicija u obliku zidnog reljefa, čija dramatična



Maketa Zavala, 1954.

⁵⁷ Dr. Cvito Fisković, *Partizanski spomenici*, Naklada Slobodne Dalmacije, Split (1945) 8, 9.

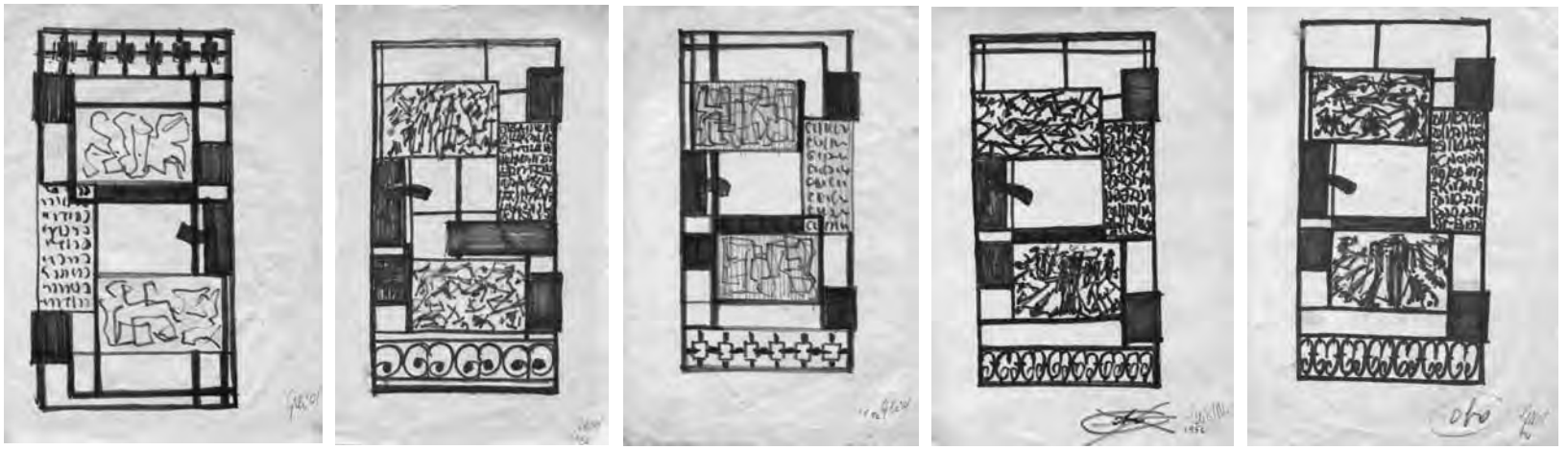
Thus Glid, working in the spirit of action and optimism of radical realism inspired by the ideological matrix of victory, freedom and progress, also created *Monument to Fighters Slain in the Struggle Against Fascism 1941-1945*, mounted in the city park in Trebinje (1953). Four figures of men and a woman in the middle – in the name of the proclaimed equality of the sexes! – were sculpted with a view to achieving the socialist archetype of half worker, half peasant, functioning as a symbol of the people, wherein the individualisation of a person gave way to a familiar typological matrix. On the basis of the well-studied postures and movements of these figures, it would appear that they were inspired by Rodin's *Citizens of Calais*, but without following Rodin's principle that monuments should be mounted without a pedestal in order to be closer to the viewer and thus more convincing: in the city park in Trebinje, this bronze monument was placed on tall white stone blocks containing a written dedication. The pronounced frontality of the monument deviates from Rodin's striving to achieve as natural movements as possible and visibility from all sides. The texture of these statues is rather well developed, resulting in a lively interplay of light effects, which confirms the artist's intention to get rid of idealised, static form. Glid's figures obviously indicate that the fighters belong to different age groups: they manifest different anthropological characteristics of the people of Herzegovina in terms of physiognomy, as well as their manner of dressing; in anatomical terms, they are well proportioned, following the dictates of academism, but the classical treatment of staticness is abandoned to a certain degree through the rhythmic movements of each person, the defiant way in which they hold and move their heads, necks, chins, their clenched fists and different postures. The firm stance and resoluteness of these figures, their military uniforms and weapons testify to their ideological charge – their readiness to fight which led to their deaths. In contrast to this victorious heroism, there stands a bronze relief depicting fallen heroes and a group of women in mourning, thus emphasising the human, emotional dimension.

In the 1950's, Nandor Glid created other monuments as well. Next to the Zavala monastery – a sacred Herzegovinian Orthodox relic from the 16th century – located in Popovo Polje, some fifty kilometres from Trebinje and around twenty kilometres from Dubrovnik, Glid created *Monument to Fighters Fallen for the Freedom of Their People* (1958). It is made up of a firm-looking figure against the background of an imposing wall made of big white stone blocks containing a chiselled inscription on the front part, with elongated, stylised, mildly geometricised figures cut into them. Thus, within a single monument, the author simultaneously preserved the heroism of the expressive treatment of form and also embarked on a cycle embodying a new view of memorials, wherein we follow a gradual development of authentic form on the basis of a deeply felt experience, a deeply ingrained knowledge of tragedy – both the personal one and the general cataclysm of World War Two: "Glid did not fear death, he walked along its paths and through its uncertainties as a fighter... as a witness and creative artist", a journalist wrote.

He definitely dedicated himself to monumental plastic for commemorative purposes owing to his great successes – the awards he received, first of all in a domestic competition for a monument dedicated to Yugoslav victims of the Mauthausen camp, and after that in an international contest for a monument in the Dachau camp.



Spomenik Palim borcima protiv fašizma, Zavala, 1958.



Skice za vrata kosturnice Zavala, 1956.

predstava dobija na snazi piramidalnom organizacijom ljudskih figura, a pozicionirana je sa južne strane spomenika. Biste narodnih heroja, iako fizički zasebna cjelina, čine sastavni dio kompleksa".⁵⁸

Tokom pedesetih godina nastaju i drugi spomenici Nandora Glida. Uz manastir Zavalu – jednu od najvećih svetinja pravoslavne Hercegovine iz XVI veka – u Popovom Polju, podno Ostroga, na pedesetak kilometara od Trebinja i dvadesetak od Dubrovnika, Glid je (1958) izradio još jedan *Spomenik borcima palim za slobodu svoga naroda*. Čini ga stamena, statična figura na fonu impozantnog zida od belih kamenih blokova s uklesanim natpisom na čeonom delu i usečenim izduženim, stilizovanim, blago geometrizovanim figurama. Tako je na jednom mestu sačuvana herojika ekspresivnog tretmana forme ali i započet ciklus novog viđenja monumentalnog spomenika gde možemo da pratimo postepeno izgrađivanje autentične forme na bazi duboko proživljenog iskustva, duboko usađene spoznaje o tragediji – ličnoj i opštoj kataklizmi Drugog svetskog rata: „Glid nije strahovao od smrti, hodao je njenim stazama i neizvesnostima kao borac... kao svedok i stvaralac”.⁵⁹

Monumentalnoj plastici komemorativne funkcije definitivno se posvetio zahvaljujući velikim uspesima koje je postigao – nagradama, najpre na domaćem konkursu za spomenik jugoslovenskim stradalnicima u Mauthauzenu a potom i na međunarodnom konkursu za spomenik u Dahau.

⁵⁸ <http://www.glastb.com/arhiva/1021/svakodnica.htm> — Ninoslav Ilić, „Trebinje, grad kulture? Grlom kroz jagode”. Objavljeno 30. juna 2012; pristupljeno 20. avgusta 2012. Između ostalog autor teksta ing. Ilić se zahvaljuje Izi Rokolju koji mu je dao dragocene podatke o Nandoru Glidu i zaključuje: „Korelacija koja se stvara na način kada se čovjek pobliže upozna sa realnom osobom koja je osmislila predmet našeg interesovanja, stvara posebnu percepciju i osjećaj u odnosu na početno neznanje. Imajući ovo u vidu, mislim da bi naša dužnost i odgovornost, upoznavši se sa veličinom i značajem umjetnika, koji nesumnjivo prelazi granice lokalnog, bila postaviti prigodnu vrstu informatora o samom skulptoru i djelu pored koga nebrojano puta prođemo, a tako malo znamo”.

⁵⁹ R. T., „Savest svoga vremena. I skulptura vajara Nandora Glida biće postavljena u Dahau”, *Večernje novosti*, Beograd, 19. jun 1965.



PORTRET DR MARKA ALKALAJA, 1960.



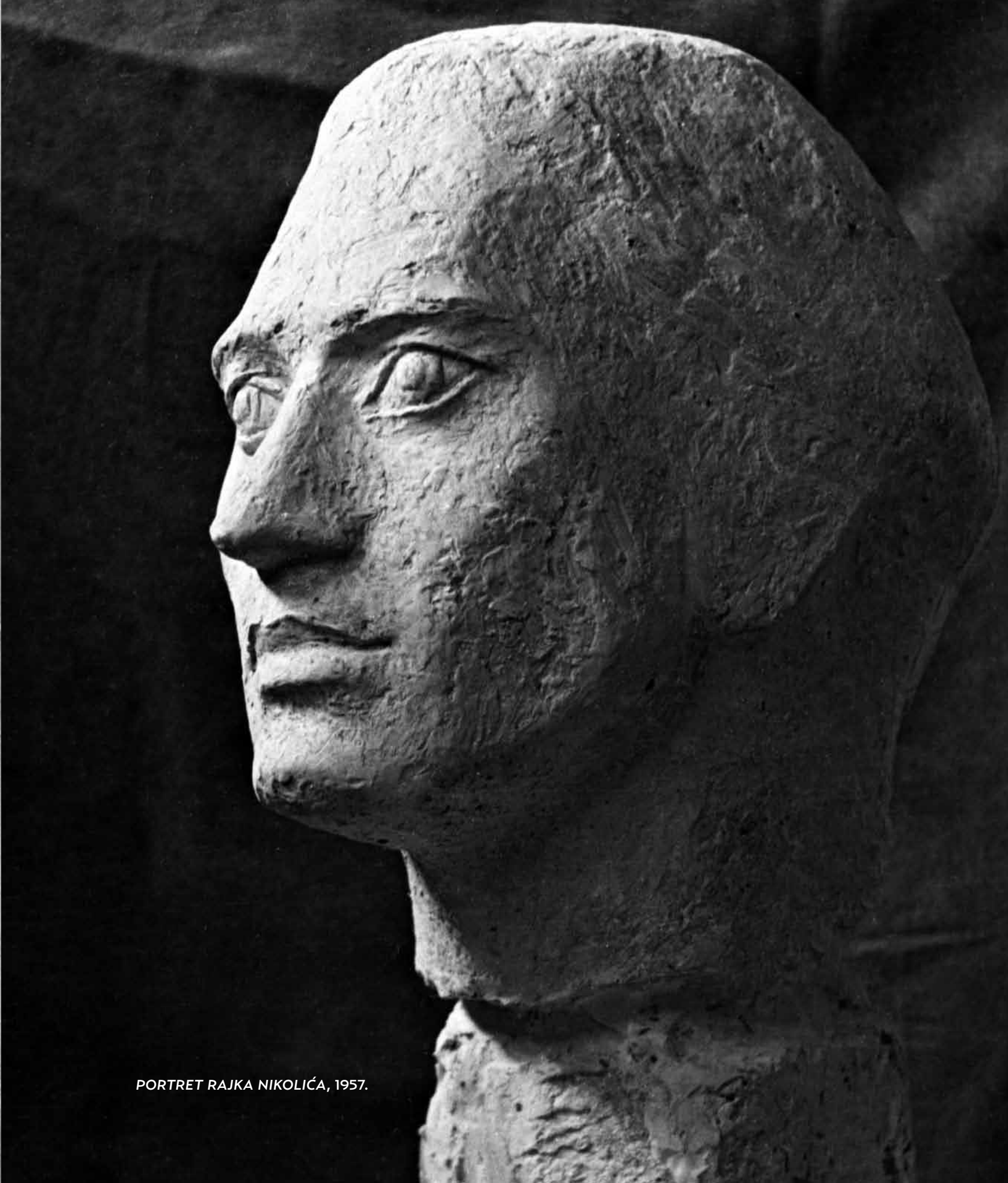
PORTRET
LAZARA VUJAKLIJE, 1955.



PORTRET, 1955.



PORTRET
NIKOLE KOKE JANKOVIĆA, 1954.



PORTRET RAJKA NIKOLIĆA, 1957.



PORTRET, 1952.



PORTRET BORISA ANASTASIJEVIĆA, 1958.



PORTRET SIMONE ANASTASIJEVIĆ, 1958.



PORTRET ANTONIJE II, 1953.



PORTRET ANTONIJE, 1953.



PORTRET DEVOJČICE, 1957.



PORTRET U DRVETU, 1963.



PORTRET ŽIVKE PAJIĆ, 1956.



PORTRET PROTE IZ KOVINA, 1957.



PORTRET JUDIT, 1955.



PORTRET PIVA KARAMATIJEVIĆA, 1957.



PORTRET ALEKSE ČELEBONVIČA, 1981.



PORTRET STOJANA ČELIĆA, 1980.



PORTRET DR LORANTA, 1959.



PORTRET, 1954.



PORTRET DR SOLOMONA ADANJE, 1953.



PORTRET LENJINA, 1961.



PORTRET JOSIPA BROZA TITA, 1980.



PORTRET NADEŽDE PETROVIĆ, 1978.



KAPETAN MIŠA ANASTASIJEVIĆ, 1994.



„Užas je kategorija kojoj nisu potrebni detalji“ (Varlam Šalamov)

Glid je umetnost shvatao kao ozbiljnu društvenu poruku i u tom pogledu on se opredelio da surovu realnost ugroženosti opstanka i nemoći ljudi pred istorijskim turbulencijama pretoči u personifikaciju zla: „Umanjenje broja žrtava je ravno novom zločinu“, govorio je.

Milioni su stradali pre i tokom rata. Najviše Jevreji. Ali nije samo veliki broj, nego način i razlog stradanja: iskaz Žana Bodrijara da se ni u najstrašnijim snovima nije moglo sanjati da će se desiti to što se odista dešavalo u logorima, potvrdio je realnost identičnu sumraku razuma. Glidova dela o tome govore.

Na preporuku Međunarodnog komiteta Mauthauzena, Savez udruženja boraca Narodno-oslobodilačkog rata (SUBNOR) Srbije, zajedno sa sekcijom SUBNOR-a Jugoslavije, raspisao je konkurs 18. jula 1957. godine za izradu spomenika u logoru-smrti.⁶⁰ Za manje od godinu dana, 11. maja 1958. spomenik je bio svečano otkriven: bronzani reljef veličine 7 x 2 metra Nandora Glida bio je postavljen na pročelje tri bloka venčaćkog belog mermera, poput sarkofaga na kojem se odražavaju senke razgranate skulpture, kao u dijalogu s prostorom. Natpis *Jugoslovenskim žrtvama u Mauthauzenu 1941–1945. Zahvalni narodi Jugoslavije* opominje. Već sama ideja da se na konkurs pozovu mladi, progresivni, gotovo revolucionarni vajari⁶¹ ukazala je na spremnost organizatora da se izađe iz kruga stereotipnih spomenika koji su neposredno nakon Drugog svetskog rata i NOB-a podizani kao poruka moći vlasti i kao uspomena na pobedu naroda.

⁶⁰ Međunarodni komitet Mauthauzena je povodom oslobođenja logora 1945. godine izdao proglas koji se završavao porukom da svaki narod podigne spomenik za svoje mučenike: „Na sigurnim temeljima internacionalne zajednice želimo da podignemo najlepši spomenik koji možemo palim borcima za slobodu: Svet slobodnog čoveka. Mi se obraćamo celom svetu sa uzvikom: pomozite nam u tome. Neka živi međunarodna saradnja! Neka živi sloboda!“ *Mauthauzen. Priča o živim i mrtvm zatočenicima. Niko nije pomenut, ali niko ne ni zaboravljen*, Sekcija logora Mauthauzen pri SUBNOR-u Srbije (kojoj je pripao patronat nad Mauthauzenom); tekst potpisao Odbor Sekcije Mauthauzen za obeležavanje 5. maja – dana oslobođenja logora, Beograd, 1986, 37. Inače, Mauthauzen je tek 1949. proglašen za nacionalno memorijalno mesto, a 30 godina po oslobođenju, 3. maja 1975, nemački kancelar Bruno Krajski je svečano otvorio Muzej Mauthauzena. Područni logori – filijale Mauthauzena Guzen I, II i III i dalje su naseljeni: ne pripadaju memorijalnom kompleksu.

⁶¹ Poziv da učestvuju na konkursu dobili su i Boris Anastasijević, Aleksandar Zarin, Ratomir Stojadinović, Olga Jančić, Olga Jevrić (predložila je najrevolucionarnije rešenje koje nije bilo prihvaćeno) i Vladeta Petrić (na čiji predlog je Glid bio pozvan). Žiri, koji se vodio kao „ocenjivački sud“, činili su: arhitekta i projektant Bratislav Stojanović koji je radio na arhitektonskom uređenju spomenika, slikar Peđa Milosavljević, sekretar Centralnog odbora Saveza boraca Neda Božinović, vajar Jovan Soldatović, generalni sekretar Saveza boraca Jugoslavije Velimir Stojnić, arhitekta Branko Bon, načelnik Istorijskog odeljenja CK SKJ Dragi Milenković, Vlado Mađarić i drugi članovi. Brigu oko spomenika preuzeo je Odbor za obeležavanje i uređenje istorijskih mesta iz NOR-a pri Centralnom odboru Saveza boraca.



Mauthausen II, 1957.

„U suštini, umetnost shvatam kao angažovanu u odnosu na društvo, ali nikakav pragmatizam ne može da pravda potrebu angažovanja umetnika na račun slobode umetničkog stvaranja“, govorio je Nandor Glid. To ukazuje na poštovanje umetničke individualnosti, ali i na životnu mudrost iz koje su iznikla njegova dela. Od prve varijante spomenika za Mauthausen, Glid je našao sopstveni način izražavanja: komponovanje sačinjeno od početnog dramatičnog, figuralnog izraza bliskog realizmu, koji se razvija preko ekspresionističkog tretiranja oblika do asocijativnih formi u prostoru, nekad bliskih apstrakciji, ali samo bliskih. I to će postati njegova konstanta.

Seoce Mauthausen, ⁶²udaljeno dvadesetak kilometara od industrijskog grada Linca u Gornjoj Austriji, već se za vreme Prvog svetskog rata proćulo kao jedan od najvećih logora zarobljenika i interniraca Austro-Ugarske monarhije. Po prisajedinjenju Austrije Nemačkoj (1938)

formiran je kao logor za kriminalce i „antidruštvene elemente“, a od 1941. pripadao je mreži od 58 matičnih koncentracionih logora u čijem su koncipiranju učestvovala najviše nacističke vođe – Herman Gering, Rajnhard Hajdrih, Hajnrih Himler – pokrovitelj eksperimenata in vivo, Ernst Kaltenbruner, Hajnrih Miler, Osvald Pol, Albert Šper... Hitler ga je odabrao da bude jedan od četiri logora, trećeg, poslednjeg stepena za „konačno rešenje jevrejskog pitanja“ i za istrebljenje stotine hiljada ratnih zarobljenika – rodoljuba raznih nacionalnosti, nepoćudnih intelektualaca i protivnika nacizma: krematorijum, centar za eutanaziju i trepanaciju, gasne komore s tuševima smrti, ćelije u kojima se moglo samo stajati, sprave za vešanje, lažni aparati za merenje visine – u stvari naprave za brzo streljanje u potiljak; abažuri od ćoveće koće, a od šišane kose zatvorenica obuća za posadu podmornica i štitnici za cipele železnićara Rajha; ubijanje ciklonom, sekirama i ćekićima za razbijanje kamena... Pas Lord Georga Bahmajera dresiran da kao divlja zver komada svakoga osim svoga gazde ili da nagoni zatoćenike na bodljikavu žicu napojenu strujom visokog napona... „Povratak nepoželjan“ – bio je moto gubilišta. Ogromna smrtnost zatoćenika – oko 2.500 mesećno – od gladi, bolesti, mućenja, iscrpljenosti.⁶³ Prisilni rad u nekadašnjem kamenolomu dubokom oko trista metara, sa 186 strmih, opasnih *Stepenika smrti*, znaćio je mućilište:⁶⁴ pod teretom kamenova teških i 50 kilograma, po hladnoći, pod batinama, zatvorenici su terani da trće; kad bi neko pao – odmah bi bio ubijen. Esesovci i kapoi su ućivali u spektaklu umiranja. Prirećivali su rvaćka nadmetanja ovih *gladijatora*: jaći su gurali slabije u ponor kamenoloma. Mnogi su se i sami bacali kada više nisu mogli da izdrće mućenja. Nacisti su ih sarkastićno nazivali „padobrancima“. Jevrejima su bili namenjeni najteći poslovi – u podzemnim tunelima dugaćkim sedam kilometara, u fabrici municije, gde su izraćivani i delovi aviona, meseršmiti i mlaznjaci, gde su se montirale aerodinamićne mašine i modeli raketnog orućja i gde je bio smešten bećki Istraćivaćki institut Visoke škole. Sve je to bio Mauthausen.

62 http://en.wikipedia.org/wiki/Mauthausen-Gusen_concentration_camp; <http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/mauthausen.html> – pristupljeno 17. avgusta 2012.

63 Do 5. maja 1945, kada je logor oslobođen, samo je 15% zatvorenika preživelo. Za 80 meseci u službi smrti u logoru je bilo oko 340.000 zatoćenika.

64 Glid je na osnovu saćuvanih fotografija radio crteće i monotipiju *Stepenice smrti*.

"Horror is a category that needs no details" (Varlam Shalamov)

Glid understood art as a serious social message, and with regard to that, he opted for turning the harsh reality of man's endangered survival and his powerlessness when faced with the turbulences of history into a personification of evil: "Decreasing the number of victims is tantamount to a new crime", he would say.

Millions of people perished before and during the war. Jews most of all. But it was not only the enormous number of victims that mattered, but also the manner of their suffering: Jean Baudrillard's observation that not even in his worst nightmares could he have dreamed of what went on in the camps confirmed the state of reality as identical to the twilight of reason. Glid's works speak about that.

Acting upon a recommendation of the International Committee of Mauthausen, the Association of Veterans of the National Liberation War of Serbia, together with the Yugoslav section of the Association, on 18th July 1957 announced a contest for a monument to be mounted in that death camp. In less than a year, on 11th May 1958, the monument was ceremonially unveiled: Nandor Glid's bronze relief, size 7 x 2 metres, was placed on the front end of three blocks of white marble from Venčac, reminiscent of a sarcophagus, upon which shadows of the branching-out sculpture were reflected, as if in a dialogue with space. The inscription *To Yugoslav Victims in Mauthausen 1941–1945. The Grateful Peoples of Yugoslavia* is a warning. The very idea of inviting young, progressive, almost revolutionary sculptors to participate in the contest pointed to the readiness of the organisers to step out of the circle of stereotyped monuments that were erected immediately after the Second World War and the National Liberation War as a direct message of the power of the authorities and to commemorate the victory of soldiers, peasants and workers.

"Essentially, I understand art as engaged in relation to society, but no pragmatism can justify the need to engage artists at the expense of freedom of artistic creation", Glid said.

That is indicative of his respect for artistic individuality and the wisdom acquired in the course of his life from which his works originated. From the first variant of the monument for Mauthausen, Glid found his own way of expression: a process of composing, made up of the initial dramatic, figural expression close to realism, which developed through an expressionist treatment of form into associative forms in space, sometimes close to abstraction, but only close to it. That would become a constant of his.



Studija figure za spomenik Dahau, 1965.



Mauthausen III, 1958.

Nikada nije tačno ustanovljeno koliko je Jugoslovena bilo internirano u njemu: zabeleženo je da ih je 12.890 stradalo, ali nisu svi bili evidentirani. Između ostalih, dovođeni su borci španskih internacionalnih brigada, logoraši sa Banjice i Starog Sajmišta, a prve četiri žene bile su Jugoslovenke, prve i streljane: umrle su hrabro gledajući u puščane cevi. Jugoslovena je bilo i u Guzenu, najgoroj filijali Mauthauzena i u Ebenzeu, područnom logoru sa podzemnim fabrikama za ratnu industriju i proizvodnju sintetičkih materijala. Zapamćeno je da su jugoslovenski zatvorenici odbili da uđu u tunel gde je bila postavljena lokomotiva s eksplozivom, jer bi se urušavanjem od eksplozije zatrli tragovi nacističkih zlodela. Niko od zatvorenika nije mogao da izdrži duže od tri meseca u nemogućim uslovima teškog rada. Na Hitlerov rođendan 1942. streljano je 48 Jugoslovena kao odmazda za begunce iz logora Ljubelj koji su se pridružili partizanima. Jugosloveni su aktivno učestvovali u radu logorskih organizacija, obrazovan je Međunarodni komitet, čak su uspeali da uklone kriminalce sa rukovodećih mesta u barakama i da umesto njih stave političke zatvorenike. Januara 1945. *Marš smrti* od Aušvica do Mauthauzena: peške je stiglo oko 9.000 iscrpljenih ljudi, među njima mnogo Jevreja, a februara je 570 zatočenika organizovalo pobunu: njih sto je uspeo da pobegne, ali se spaslo samo deset ili dvanaest, dok su ostali bili uhvaćeni i na najstrašniji način kažnjeni. Preživeli su se zavetovali da te užase nikada neće zaboraviti i da će ih preneti budućim generacijama. Memorijalna mesta i Spomen-muzej u Mauthauzenu sa stalnom postavkom i danas su mesta živih sećanja na nacistička zlodela.

Sve podatke, napise, svedočenja, lične doživljaje – Glid je stapao u jedinstveno izvorište svojih priprema za rad na ovom spomeniku. Priznao je da mu je taj period bio jedan od najtežih u životu:⁶⁵ s jedne strane, uspomene na porodičnu i opštečovečansku tragediju, s druge strane, traganje za novim, novom vremenu adekvatnim likovnim rešenjem. Pravio je veliki broj skica, crtao, analizirao, sintetizovao, uništavao i počinjao iz početka. Bila je

to do tada neobrađena tema i nije bilo uzora koji bi se mogli slediti. Ono što se rodilo nazvao je „metalnom grafikom“ od livenog gvožđa prevučenog molibdenom. „Lep u svojoj stravičnosti“, po rečima Stojana Čelića,⁶⁶ spomenik je košmarni, naturalistički prizor u kojem se razaznaju ispružene, deformisane kosti isprepleteneh kostura, naglašanih lobanja, ruku ljudi u poslednjem ropcu, u vapaju. Ovaj egzistencijalni ekspresionizam⁶⁷ pokazao je savremene mogućnosti antropomorfnog rešavanja figure sa ritmičkim naglašavanjem pojedinih elemenata i utapanjem drugih u jezgro, u masu. Glidove novine odnose se na slobodno tretiranje mase i smelu i meku obradu deformisanih oblika koji nagoveštavaju apstrakciju i vode dijalog sa prostorom stvorenim perforiranjem. Tako je prostor postao aktivni činilac kreiranja dela, posebno na segmentima gde se površine prelamaju i iz njih izrastaju nove



Otkrivanje spomenika Mauthausen, 1958.

65 <http://fcit.usf.edu/holocaust/resource/gallery/DACB.htm> – pristupljeno 18. avgusta 2012.

66 S. Čelić, „Nandor Glid“, *Umetnost*, Beograd (1969) 78–83.

67 Ljiljana Činkul, „Svedok Nandor Glid. Odlazak stvaraoaca“. Emitovano na Trećem programu Radio Beograda, Hronika, 21. april 1997; *Политика*, Beograd, 26. јул 1997, 24.

It was never established precisely how many Yugoslavs were imprisoned in the Mauthausen camp: 12,890 of them died, but not all of them were entered in the records. Among others, those who were sent there included fighters from Spanish international brigades, inmates from the Banjica and Old Fairground camps, and the first four women there were Yugoslavs; they were the first to be shot there, and they died bravely facing the rifle barrels. There were Yugoslavs in Gusen, too, which was the worst branch of Mauthausen, and in Ebensee, a subsidiary camp with subterranean factories for the war industry and production of synthetic materials. It was remembered that Yugoslav inmates refused to enter the tunnel where a locomotive with explosives was parked, for the cave-in caused by the explosion would erase the traces of Nazi crimes. No prisoner could survive longer than three months of impossibly hard labour. On the day of Hitler's birthday in 1942, 48 Yugoslavs were shot by way of retaliating for escapees from the Ljubelj camp, who joined the Partisans. Yugoslavs actively participated in the work of camp organisations, an International Committee was established, they even managed to remove criminals from the positions of barracks leaders and replace them with political prisoners. In January 1945, the *Death March* from Auschwitz to Mauthausen took place: around 9,000 exhausted prisoners arrived there on foot, among them many Jews, and in February that year 570 prisoners organised a rebellion: one hundred of them managed to escape; only ten or twelve of them managed to save themselves, while the others were captured and punished in the most terrible way. The survivors vowed never to forget those horrors and to pass knowledge of them on to future generations. Memorial places and the Memorial Museum in Mauthausen with its permanent display even today serve to preserve a living memory of Nazi crimes.



Otkrivanje spomenika Mauthausen, 1958.

Glid condensed all the data, writings, testimonies, personal experiences into a single source of his preparations for work on this monument. He admitted that this period was one of the most difficult ones in his life: on the one hand, his work on the monument reminded him of the tragedy of his family and the larger human tragedy of it all; on the other, he searched for a new fine arts solution to the problem, one that would be in keeping with the new era. He made a large number of sketches, drew them, elaborated upon them, destroyed them, and then started anew. It was a theme that had not been dealt with until then, and there were no role models that he could follow. What grew out of his efforts he referred to as "metal graphics" of cast iron coated with molybdenum. "Beautiful in its horror", to use the words of Stojan Ćelić,²⁷ the monument presents a nightmarish, naturalist scene wherein one can make out the deformed bones of intertwined skeletons, their skulls markedly accented, their hands held out in a death rattle, a moan. This existential expressionism showed the contemporary possibilities of anthropomorphic treatment of the figure, involving a rhythmic accentuation of certain elements while others were submerged within the mass, coalescing with the core. Glid's innovations pertain to a free treatment of the sculptural mass and a daring, soft processing of deformed shapes that suggest abstraction and conduct a dialogue

²⁷ S. Ćelić, Nandor Glid, *Umetnost [Art]*, Belgrade, 1969, pp. 78-83.



Mauthausen II, detalj, 1957.

pojednostavljene forme približene arhetipskim, dalekim civilizacijama. Tom snažnom utisku doprinosi transparentnost celine i razuđenost površine. Pored antropomorfnih oblika unakaženih tela, svetlost, vazduh i prodor pogleda u prostor takođe su nosioci duboke humanističke poruke o patnji, bezrazložnom umiranju, predsmrtnom ropcu, razdirućem urliku, razaranju, raspadanju, nestajanju... O neminovnoj i nedužnoj smrti. Glidove figure su svedene do razigrane arabeske tako da se nagoveštava apstraktni pristup problemu. Bela Duranci,⁶⁸ njegov prijatelj i dobar znalac njegovog dela, ovaj način rada je nazvao „crtežom nagriženim prostorom“ i citirao konstataciju Olge Jevrić da se spomenik za Mauthausen može vezati za sitnu plastiku Sardinije.⁶⁹

Očevidno je da su snaga izražajnosti, upečatljivost i jasna poruka Glidovog ostvarenja u Mauthausenu naišli na javno odobravanje, razumevanje i podršku. Uskoro je sledio novi izazov. I novi uspeh: Glid je bio pozvan da zajedno sa pedesetak umetnika iz celog sveta učestvuje na međunarodnom konkursu za podizanje grandioznog spomenika nastradalim u Dahau, još jednom od ogromnih nacističkih stratišta Drugog svetskog rata sa posebnim statusom. Konkurs je raspisan 1. januara 1959, ali je Glidova velika skulptura pod nazivom *Međunarodni spomenik 1933–1945.* postavljena u novim istorijskim okolnostima – tek 1968. godine, jer je realizacija prolazila kroz nekoliko faza.⁷⁰

68 Bela Duranci, „Balade skulptora Glida“, 1126–1134.

69 Radi se o seriji *ex voto* nuragijske kulture iz kraja bronzanog doba s prikazima životinja ili muških figura u raznim zanimanjima, slobodne stilizacije, razigranih formi poput crteža u bronzi.

70 http://en.wikipedia.org/wiki/Dachau_concentration_camp

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:DachauMemorialJM.jpg>

www.humanitas-international.org/archive/dachau-liberation/ – pristupljeno 10. avgusta 2012.

with the space created through perforation. Thus space became an active element in the process of creating a work, especially in segments where surfaces intersect and new, simplified forms grow out them, forms brought closer to distant archetypal civilisations. What contributes to this powerful impression is the transparency of the whole and the indentedness of the surface. Apart from the anthropomorphic shapes of mutilated bodies, light, air and the penetration of the observer's gaze into space also serve as carriers of the deeply humanistic message about sacrifices, suffering, dying for no reason at all, death rattle, piercing howl, destruction, decomposition, disappearance... His figures are reduced to playful arabesques, thus suggesting an abstract approach to the problem. Bela Duranci,²⁸ a friend of Glid's and a connoisseur of his opus, referred to this manner of work as "drawing gnawed at by space", quoting Olga Jevrić's observation that the monument for Mauthausen may be linked to the small plastic of Sardinia.²⁹

Evidently, the power of expressiveness, impressiveness and clearly understandable message of Glid's monument in Mauthausen received public approval, understanding and support. A new challenge followed soon afterwards. And a new success: Glid was invited, together with around fifty artists from all over the world, to participate in an international contest for mounting a grandiose monument to victims of the Dachau camp, another massive Nazi execution ground of the Second World War with a special status. The contest was announced on 1st January 1959, but Glid's great sculpture entitled *International Monument 1933–1945* was mounted under new historical circumstances – only in 1968, for the realisation of the project underwent several phases.

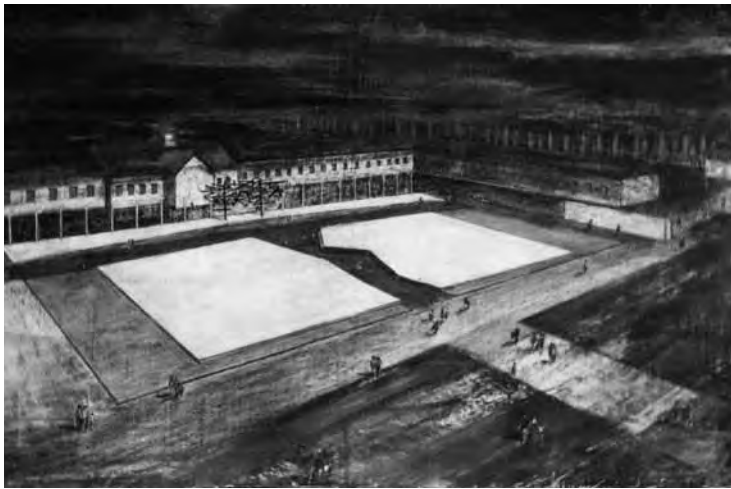
In November 1959, in Brussels, the Ministry of Health and Family organised an exhibition of 45 works, selected out of a total of 63 works submitted within the framework of the contest for a monument in Dachau. The decisive vote ensuring that Nandor Glid won the contest came from Albert Guérissse, the Chairman of the International Committee for Dachau, whose seat was located in Brussels; Guérissse had been a camp inmate himself, having been exposed as a British spy – working for the Special Operations Executive. The Committee first selected Glid's micro-architectural-urban plan design for the Appelplatz, where a bronze bas-relief was mounted, reminiscent of three links in a chain, symbolising the unity and solidarity of the prisoners, many of whom were leftists and shared the same or similar political views. Those elements were filled with signs made of multi-coloured enamel, conceived by Glid and realised by Ana Bešlić, having been invited to do so by Glid. Placed so as to stand upright, these triangles symbolise, through their form and intense colours, the characteristics of various categories of camp inmates.



Dachau, ulazna kapija.

²⁸ B. Duranci, "Balade skulptora Glida [The Ballads of Sculptor Glid]", pp. 1126–1134.

²⁹ This refers to an *ex voto* series of Nuragic culture dating from the end of the bronze age, containing depictions of animals or male figures belonging to various professions, characterised by free stylisation, playful forms, reminiscent of drawings in bronze.



Predlog rešenja za Dahau.

Novembra 1959. u Briselu je Ministarstvo zdravlja i porodice organizovalo izložbu 45 izabranih radova od 63 prijavljena na konkurs za spomenik u Dahau. Presudan glas da Nandor Glid definitivno pobedi dao je Alber Geris, predsednik Međunarodnog komiteta za Dahau (CID) sa sedištem u Briselu, i sam zatočenik logora kada je bio otkriven kao britanski špijin SOE (Special Operations Executive). CID je najpre odabrao Glidovo mikro-arhitektonsko-urbanističko rešenje Apelpioca gde je postavljen bronza bareljef sa asociacijom na tri beočuga jednog lanca, kao simbola povezanosti i solidarnosti zatočenika od kojih su mnogi bili levičari i imali ista ili slična politička ubeđenja. Ti elementi su ispunjeni trougaonim znacima od raznobojnog emajla koje je Glid osmislio a na njegov poziv realizovala Ana Bešlić. Postavljeni uspravno, oni oblikom i intenzivnom bojom simbolizuju obeležja različitih kategorija logoraša.⁷¹

Nakon postavljanja ovog spomen-obeležja u Dahau, nastavljeno je sa daljim pripremama: Glid je predložio najpre jednu vertikalnu kompoziciju isprepletenih telesa u samrtnom grču. Tokom daljeg rada za Dahau počeo je da koristi iskustva sa horizontalnog spomenika u Mauthausenu, ali sa još dramatičnijim, ekspresivnijim plastičnim rešenjima. Žiri⁷² za izbor radova je 1965. konstatovao da se Glidova skulptura Isećak – kako ju je sam autor nazivao – najbolje uklapa u ambijent bivšeg logora, ne narušava njegovu istorijsku celinu, snažno i ubedljivo izražava dramu zatočenika, a značenje i smisao memorijala ne može biti drukčije interpretirano: za večnost. Sam autor je izjavio da je želeo da ostvari „spomenik u spomeniku, spomenik sećanja onih koji jesu onima kojih više nema, za one koji će doći, spomenik stradanja, patnje i očajja, ali i otpora, nade i prkosa”.⁷³ Dženi Edkins smatra da spomenik na pravi način obeležava ono što je koncentracioni logor u Dahau predstavljao u nečasnoj istoriji nacizma, dok drugim, preuređenim segmentima memorijala nedostaje adekvatna atmosfera i značenje.⁷⁴

Postavljena u osu Apelpioca prema jugu, na čeonom delu memorijalne površine, okrenuta prema zgradi bivše glavne komande logora, sada Muzeja, Glidova vajarska kompozicija, mada

71 Crveni trouglovi za komuniste, socijaldemokrate, anarhiste i druge političke zatvorenike i političke neprijatelje Nemačke; plavi za inostrane radnike na prinudnom radu, uglavnom Poljake; Jevreji su nosili dva žuta trougla, praveći tako Davidovu zvezdu; zelenim su označavani nemački kriminalci, smeđim – Romi, ružičastim – homoseksualci, ljubičastim – Jehovini svedoci, crnim – „otpadnici društva”: prostitutke, alkoholičari, lugalice, besposličari, svako ko nije imao stalnu adresu ili je odbio da radi. Trouglovi s dodatnim znacima obeležavali su povratnike u logore, a bilo je mnogo kombinacija svih ovih oznaka.

72 Među članovima žirija bili su predstavnici međunarodnih udruženja likovnih umetnika, kritičara i arhitekata – Marino Marini, Žak Lipšic, Andre Blok, Aleks Persic, Luidi Perudi, Julius Staržinski, Baurat Šelih, Rene Vander Auvera i dr. Na konkursu je učestvovalo više od 50 vajara iz 17 zemalja. U dopunskom konkursu za izradu skulpture odabrano je šest umetnika – po jedan iz Austrije, Francuske, Engleske i Nemačke, i dva iz Jugoslavije – Dušan Džamonja i Nandor Glid. To je bilo ogromno priznanje za našu umetnost, ali i odavanje poštovanja jugoslovenskoj antifašističkoj borbi i velikom broju Jugoslovena stradalih u ratu, kao i posleratnom međunarodnom položaju naše zemlje; 17. juna 1965. Glid je obavešten da je dobio prvu nagradu.

73 B. J., „Projekt spomenika u Dahau delo našeg umetnika”, *Borba*, Beograd, 26. jul 1960; J. K., „Skulptura Nandora Glida odabrana za spomenik žrtvama u logoru Dahau”, *Borba*, Beograd, 19. jun 1965.

74 Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press (2003) 139.

After this memorial work was mounted in Dachau, Glid first suggested for the actual monument a vertical composition of intertwined bodies in death throes, which he elaborated upon in several variants,³⁰ but he subsequently opted for the experiences that he gained while working on the horizontal monument in Mauthausen. The result was even more dramatic and expressive. The jury³¹ concluded in 1965 that Glid's sculpture *Cut-out* – as he called it himself – best fitted the atmosphere of the former camp, as it did not violate its historical whole, but powerfully and convincingly expressed the drama of the prisoners, leaving no possibility of a different interpretation: for eternity. The author himself said that it had been his wish to realise "a monument within a monument, a memorial from those who exist to those who are no longer with us, for those who are yet to come, a monument of suffering, anguish and desperation, as well as resistance, hope and defiance". Jenny Edkins is of the opinion that the monument marks in the right way what the Dachau concentration camp represented in the dishonourable history of Nazism, whereas the other, rearranged segments of the memorial lack adequate atmosphere and meaning.³²

Placed alongside the axis of the Appelplatz in the direction of the south, on the frontal part of the memorial surface, turned towards the building of the former high command of the camp, now a Museum, Glid's sculptural composition can be experienced at the same level of intensity from all sides, as a veritable cult of the victim, even though it is reduced to two fields of vision.³³ The sculpture represents a fragment of the drama: a cut-out of electrified barbed wire with stylised bodies of seven incinerated prisoners, reduced to the limbs, intertwined by their common fate, but without any marks of nationality, gender, faith, rank or position. Their movements are forcibly interrupted in the agony of dying from hunger, their contorted



Reljef za Dahau, 1968.

30 Over time (or under different circumstances), Glid's sculpture on the theme of *Dachau* gained various connotations and interpretations: the family archive contains a letter from Leo Kramer, Chairman of the eponymous U.S. corporation, wherein Kramer informs the author that the *beautiful* sculpture *Dachau III* has arrived, and that it has been placed on black Belgian marble, following the author's suggestion, and that a reception will be held in its honour.

31 Among the jury members were representatives of international associations of fine artists, critics and architects – Marino Marini, Jacques Lipchitz, André Block, Alex Persic, Luigi Peruggini, Julius Starzinski, Baurat Schelich, Rene van der Auwera and others. More than 50 sculptors from 17 countries participated in the contest. Six artists were selected within the framework of an additional contest – one each from Austria, France, England and Germany, and two from Yugoslavia – Dušan Džamonja and Nandor Glid. That was a great honour for our art, as well as an act of paying respects to the anti-fascist struggle and the great sacrifices sustained by Yugoslavia during the war, and also to its position after the war; on 17th June 1965, Glid was informed that he was the recipient of the first prize.

32 J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press (2003), p. 139.

33 The artist made the sculpture inside Belgrade's Synagogue. As it was too large, he positioned it diagonally: it is 16 metres long, 6.3 metres high and 2.5 metres wide. Since he wanted the sculpture to be three metres in excess of the dimensions stipulated by the decision of the jury, he renounced a part of his fee in order to finance its enlargement. His collaborators were the architect Vera Kovačević and the sculptor Dragan Tamindžić, whereas the architect Rene van der Auwera was the author of the urban planning design of the entire camp complex.



Postavljanje spomenika, Dahau.

je svedena na dve vizure, može se doživeti istim intenzitetom sa svih strana, kao pravi kult žrtvovanja.⁷⁵ Skulptura predstavlja fragment drame: isečak naelektrisane žice sa stilizovanim telima sedam spaljenih zatočenika svedenih na udove, međusobno isprepletenih zajedničkom sudbinom ali bez znaka nacionalnosti, roda, vere, ranga ili položaja. To su nasilno zaustavljeni pokreti u agoniji umiranja od gladi, mučenja i rada, zgrčene ruke poistovećene sa bodljikavom žicom, dislocirani udovi, razbijene lobanje, unakaženi skeleti. Skulptura je razapeta između logorskih stubova koji simbolišu 24 nacije čiji su građani robovali u Dahau. To jeste uzbudljiva simbolika smrti, agonije i genocida, ali i simbolika čovekove težnje za opstankom, životom i slobodom. To je kultura sećanja. Kultura nezaborava. Pouka, opomena i trajan spomenik ubijenim. Svim mučki ubijenim.

Ocenjujući visoko Glidov spomenik, kao apoteozu ljudske patnje, Lazar Trifunović⁷⁶ je konstatovao da „jedinstvenost i povezanost, zajedništvo svih elemenata čine snagu i veličinu ostvarenja“, jer se stvarno i simboličko prepliću, a simbol u vizuelnom izrazu vodi ka modernoj formi. Delo ukazuje da je zajedništvo ljudi u smrti jače nego smrt sama, da je istaknuta herojska spremnost za odlazak u večnost, a najjači deo je „žica između života i smrti, slobode i zatvora, svetlosti i mraka, raja i pakla, simbol zla, svireposti, okrutnosti, mržnje“, napisao je Trifunović. Katarina Adanja je s pravom konstatovala da je *Međunarodni spomenik 1933–1945*. Glidovo životno delo.⁷⁷ *Danse macabre*, po rečima Bele Durancija.⁷⁸ Aleksander Basin⁷⁹ vidi u spomeniku smislenu sintezu čiste idejnosti bez balasta literature, često prisutne u likovnosti: „To je spoj unutarnje intime i ekspresivne monumentalnosti, gde antropomorfni oblici jasno izražavaju egzistencijalnu ugroženost“. On piše da ovo Glidovo delo sjedinjuje tragičnu pojavnost đakometijske figure s murovskim otkrivanjem novih vrednosti i osobenosti čovekove anatomije, s jedne strane, i smeje prostorne projekcije Antoana Pevsnera, s druge.⁸⁰ Izvesne analogije bi se mogle

75 Umetnik je skulpturu radio u beogradskoj Sinagogi, u tadašnjoj Kosmajskoj ulici. Kako je bila prevelika, držao ju je dijagonalno: duga je 16 m, visoka 6,3 m a široka 2,5 m. Pošto je želeo da skulptura bude tri metra veća od dimenzija predviđenih odlukom žirija, Glid se odrekao dela honorara da bi se finansiralo povećanje spomenika. Zagrebačka livnica V. Šeb, u kojoj je 70-godišnjak Zvonimir Oblak radio za Ivana Meštovića, Lojze Dolinara i druge velike vajarne, sedam meseci je izlivala celinu iz 120 komada, tešku 9 tona; montaža je trajala 20 dana. Glidovi saradnici bili su arh. Vera Kovačević i vajar Dragan Tamindžić, dok je arh. Rene Vander Auvera bio autor urbanističkog uređenja celog logorskog kompleksa.

76 Lazar Trifunović, „The Art of Nandor Glid“, *Hid*, Novi Sad, March 1980; isti, „Apoteozna ljudske patnje. Spomenik Nandora Glida u Dahau“, *Arhitektura-urbanizam*, Beograd, br. 58, 1969.

77 Katarina Adanja, „Životno delo Nandora Glida. Naš vajar autor spomenika u logoru Dahau“, *NIN*, Beograd, 29. septembar 1968, 12.

78 Bela Duranci, „Nandor Glid (1924–1997)“, *BiSJOS* (Bilten Saveza jevrejskih opština Srbije), Beograd, br. 5, 1997, 79.

79 Aleksander Basin, „Nandor Glid. Naši sodobni slikarji in kiparji“, *Delo*, Ljubljana, 31. avgust 1968.

80 Nemački filmski reditelj i grafičar Helmut Meves snimio je film o Glidu i njegovom spomeniku u Dahau kojim je bio veoma impresioniran; predviđeno je da se film emituje na zapadnonemačkoj televiziji 20. marta na godišnjicu Himlerovog naređenja o osnivanju logora. Katarina Adanja, „Dahau, Nemač i naš vajar“, *Politika*, Beograd, 31. januar 1970; i Karolj Viček je 1990. snimio o Glidu dokumentarni film u vreme održavanja njegove retrospektive u Subotici.

arms are identified with barbed wire, as are their dislocated limbs, broken skulls, mutilated skeletons. The sculpture was erected among the camp pillars that symbolise the 24 nations whose citizens were imprisoned in Dachau. It is a poignant symbolism of death, agony and genocide, as well as a symbolism of man's aspiration towards survival, life and freedom. That is a culture of memory. A culture of abolishing oblivion. A moral, warning and a lasting monument to the victims. All victims. Highly praising Glid's monument as the apotheosis of human suffering, Lazar Trifunović concluded that "the unity and interconnectedness, the common nature of all elements constitute the power and greatness of this creation".³⁴ This work indicates that the unity of people in death is stronger than death itself, emphasises the heroic readiness to sacrifice oneself, and its most impressive part is "the wire positioned in-between life and death, freedom and prison, light and darkness, heaven and hell, a symbol of evil, cruelty, harshness, hatred", Trifunović wrote. Katarina Adanja rightly concluded that this monument is Glid's *magnum opus*.³⁵ *Danse macabre*, in the words of Bela Duranci.³⁶ Aleksander Bassin considers it a meaningful synthesis of pure ideation without the ballast of literature, which is often to be found in fine arts: "It is a combination of inner intimacy and expressive monumentality, where anthropomorphic shapes clearly express existential peril."³⁷ He says that this work by Glid combines the tragic phenomenality of Giacometti's figure and Moore's revelation of new values and the specific features of man's anatomy, on and the bold spatial projections of Antoine Pevsner, on the other.³⁸ Certain analogies could be established between Glid and the Spanish sculptor Pablo Gargallo, who, just like Glid, worked as a stonemason at the age of fourteen and who, precisely owing to his respect for the craft, managed to realise the new possibilities of sculpture through expressive lines that receive and reflect light, open up the closed epidermis, attain abstract syncretism by realising rhythmical harmonies in numerous variations. With him, as is the case with Glid, it was never a mere decoration of form but a bold way of organising firm structures around hollow spaces.



Rene Van Der Auwera, Gordana i Nandor Glid, Dachau, 1968.

34 L. Trifunović, "The Art of Nandor Glid", *Hid*, March, Novi Sad (1980); by the same author, "Apoteoza ljudske patnje. Spomenik Nandora Glida u Dachau [The Apotheosis of Human Suffering. Nandor Glid's Monument in Dachau]", *Arhitektura-urbanizam* 58, Belgrade (1969).

35 K. Adanja, "Životno delo Nandora Glida [Nandor Glid's Magnum Opus]", *NIN*, Belgrade, 29th September 1968, p. 12.

36 B. Duranci, "Nandor Glid (1924–1997)", *Bilten Saveza jevrejskih opština Srbije* no. 5, Belgrade (1997), p. 79.

37 A. Bassin, "Nandor Glid. Naši sodobni slikarji i kiparji [Nandor Glid. Our Contemporary Painters and Sculptors]", *Delo*, Ljubljana, 31st August 1968.

38 The German film director and graphic artist Helmut Meewes made a film on Glid and his monument in Dachau; the film was to be broadcast on West German TV on 20th March, to mark the anniversary of Himmler's order on establishing the camp. K. Adanja, "Dachau, Nemac i naš vajar [Dachau, a German and Our Sculptor]", *Politika*, Belgrade, 31st January 1970; Karolj Viček also made a documentary on Glid in 1990, at the time of his retrospective exhibition in Subotica.



Gordana, Nandor Glid i Margita Fuks, Dahau, 1968.



Gordana Glid i Margita Fuks, Dahau, 1968.

naći i sa španskim vajarom Pablom Gargalom koji je, kao i Glid, u četrnaestoj godini radio kao kamenorezac i koji je upravo zahvaljujući poštovanju zanata uspeo da realizuje nove mogućnosti skulpture u ekspresivnim linijama koje primaju i reflektuju svetlost, otvaraju zatvoreni epiderm, dospevaju do apstraktnog sinkretizma ostvarujući ritmičke harmonije u brojnim varijacijama. Ni kod njega, kao ni kod Glida, to nikada nije bila puka dekoracija forme već smelo organizovanje čvrstih struktura oko praznina.

U podizanju spomenika učestvovalo je niz zemalja na različite načine: pokrovitelj nad uređenjem celog logorskog kompleksa bio je legendarni vođa pokreta otpora i tadašnji predsednik Francuske, Šarl de Gol; naša zemlja je dala granit i finansijska sredstva, Rumunija beli cement itd.⁸¹ Koncentracionog logora više nema, ali Dahau nije prazna ljuštura: pretvoren je u evropski memorijal koji ne dopušta zaborav opominjući na nacistički teror, u punoj suprotnosti u odnosu na ideje i ukus nacionalsocijalista, kao izraziti znak protesta protiv nacizma.⁸² Preko tri miliona ljudi godišnje obiđe ovaj logorski kompleks u blizini istoimenog srednjovekovnog gradića, šesnaestak kilometara udaljenog od Minhena. Iznad ulaza i dalje stoji sarkastičan natpis: *Arbeit Macht Frei*. Logor je bio otvoren već 22. marta 1933 – 51 dan pošto je Hitler preuzeo vlast.⁸³ I on je, kao i Mauthausen, imao specijalan status do kraja rata: u njemu su vršeni posebni medicinski eksperimenti za potrebe nemačke avijacije, kao što je istraživanje efekata zamrzavanja ljudi.

Glid se intenzivno pripremao za ovo delo. Putovao je, posećivao spomen-obeležja, odlazio i u Nemačku i u Izrael.⁸⁴ Tokom septembra 1967, nakon posete Glidovom ateljeu, arhitekta i urbanista Rene Vander Auvera, izaslanik CID-a i sam zatočenik u Dahau, konstatovao je u izveštaju da realizacija prevazilazi model. Glid je radio na montaži spomenika koja je maja bila okončana, ali svečano otvaranje je obavljeno tek 8. septembra 1968: mediji su širom sveta objavili izveštaje sa ovog događaja.

Sačuvana dokumentacija se ne bavi pitanjem zašto je otvaranje upriličeno upravo tada, četiri meseca posle postavljenja, ali događaji tokom otvaranja daju izvesne indikacije. Radi se o istorijskoj '68, kada su studentske demonstracije uzdrmale veliki broj zemalja i kada

81 *Bulletin Officiel d'Information*, br. 4, 1967, u izdanju Međunarodnog komiteta za Dahau, izneo je podatke o donacijama raznih država: Jugoslavija je bila među zemljama koje su najviše participirale: sa 400.000 belgijskih franaka, 32.000 nemačkih maraka i 8.000 dolara. Samo su četiri donatora dala više: grad Minhen, tačnije Vlada Bavorske, Belgija, Austrija i Francuska. I taj podatak govori o ozbiljnom međunarodnom zalaganju naše države i o tadašnjoj svesti o značaju antifašističke politike.

82 Čini ga više celina: prvi simboličan ugaoni spomenik u znak sećanja na stradale u logoru postavljen je 9. septembra 1956; na granitnom bloku podno spomenika je ispisano Nikad više, na francuskom, nemačkom, engleskom i ruskom jeziku, a na drugom bloku, poput zaveta: *Neka primer svih koji su ovde dali svoje živote u borbi protiv nacionalsocijalizma od 1933. do 1945. ujedini žive u nastojanjima da odbrane mir, slobodu i poštovanje čovekovog dostojanstva*, zatim Menora na visokim kamenim blokovima sa natpisom na nemačkom, hebrejskom i engleskom jeziku: *Ne zaboravite žrtve*; velika urna od crvene keramike s pepelom žrtava pronađenim kada je Dahau oslobođen; Muzej sa dokumentacijom i bioskopskom salom za projektovanje filmova; u blizini je karmelitski manastir s monahinjama koje su se zavetovale da nikada neće napustiti ovaj prostor kako se više ne bi ponovio logor; na Krematorijumu ploča: *Mislite kako smo ovde umirali*; četiri grobnice sa hiljadama nepoznatih; po terenu su i brojna druga memorijalna obeležja. Tokom 2003. su vršeni novi radovi. www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=cr&CRid=2258965; www.scrapbookpages.com/Dachauscrapbook/MemorialSite/Internati... – pristupljeno 22. avgusta 2012.

83 Piers Brendon, „Here the soul of Nazism was first made manifest”, *The Dark Valley. A Panorama of the 1930 s.*

84 Ješajahu Aviam, n.d.



Dachau, model za uveličavanje, 1964.

A number of countries participated in erecting the monument in various ways: the entire camp complex was arranged under the aegis of the then President of France Charles de Gaulle, the legendary leader of the resistance movement; our country provided the granite and funds, Romania provided white cement, etc.³⁹ The concentration camp is no longer there, but Dachau is no mere empty shell: it has been transformed into a complex European memorial that reminds and warns us of the Nazi terror, fully opposed to the ideas and taste

³⁹ *Bulletin Officiel d'Information*, no. 4, 1967, published by the International Committee for Dachau, contained information on donations received from various states: Yugoslavia was among the most generous donors, having contributed 400,000 Belgian francs, 32,000 German marks and 8,000 dollars. Only four donors contributed more: the city of Munich, or more precisely, the Government of Bavaria, Belgium, Austria and France. This information also testifies to the serious international efforts of our country and of the then prevalent awareness of the significance of the anti-fascist policy.



Otkrivanje spomenika, Dachau, 1968.

su sovjetski tenkovi ušli u Čehoslovačku: oba događaja uticala su na dalju istoriju sveta. Na otvaranju spomenika u Dachau govorili su po jedan katolički velikodostojnik, rabin i evangelistički pastor dr Alber Geris, predsednik CID-a, i Klaus Šic, gradonačelnik Zapadnog Berlina. Uprkos govorima koji su se zalagali za odbranu ideala – slobode, mira i ljudskih prava, kao i obaveze da se čuvaju uspomene na mučenike nacizma – nije bilo neočekivano što su izveštaji svetskih agencija, razume se, najviše u Izraelu, objavili da su tišinu ceremonije, kojoj je prisustvovalo preko pet hiljada ljudi, prekinuli nekadašnji brojni logororaši i članovi ekstremne levičarske Federacije studenata socijalista i Socijalističke radničke omladine s visoko dignutom crvenom zastavom. Probijen je kordon policajaca uz maoističke parole protiv imperijalizma, fašizma, antisemitizma i NATO-pakta („Danas otvaraju memorijale – sutra će biti egzekutori!“), a posebno protiv prisustva vojnih delegacija Savezne Republike Nemačke, Velike Britanije i Francuske.⁸⁵

Skulptura Nandora Glida u Dachau značila je prekretnicu u njegovom radu, a u isti mah je bila i spomenik koji je ujedinio ceo svet. Najveći poduhvat jednog jugoslovenskog umetnika doneo mu je svetsku reputaciju.⁸⁶

Tokom višegodišnjih međunarodnih priprema za postavljanje spomenika u Dachau, Glid je radio na još nekoliko modifikacija ove skulpture galerijskog formata⁸⁷ a u vreme kada se 1963. planiralo spomen-obeležje za nacistički logor Sachsenhausen u Oranienburgu, 35 kilometara udaljen od Berlina, jugoslovenska državna delegacija je poklonila ovom gradu prvu varijantu skulpture predviđene za Dachau (1959).⁸⁸

85 – „Leftist Protests Disrupt Rites at Site of Dachau Death Camp“, *International Herald Tribune*, September 9, 1968; – „Former Dachau Inmates Clash With Students at Memorial Rites“, *The Washington Post*, September 9, 1968; – „Bei der Mahnmal-Enthüllung im ehemaligen KZ Dachau: Marschmusik und Schlägerei“, *Abendzeitung*, München, 9 September 1968; – „A Dachau. Des étudiants de gauche manifestent contre la présence de militaires à une cérémonie commémorative“, *Le Monde*, Paris, 10 Septembre 1968; – „Dachau victims commemorated“, *The Illustrated London News*, September 14, 1968. i dr. Naša štampa je o protestima veoma skromno izvestila, iako je o Glidovom spomeniku bilo mnogo napisa. Up. *Bibliografiju*.

86 Vojkan Prkos Drumski, „U poseti tišini koja se vidi, tišini koja radi“ (rukopis, 1. april 1969). Glidovo delo je bezbroj puta reprodukovano, između ostalog na koricama knjige: Keren Golan, *A Memorial and A Name, First Fruits of Zion* (2011).

87 Vremenom (ili u drugim uslovima) Glidova skulptura s temom *Dachau* dobijala je različite konotacije i tumačenja: u porodičnoj dokumentaciji je sačuvano pismo Lea Kramera, predsednika istoimene korporacije iz SAD, kojim javlja da je stigla *predivna* skulptura *Dachau III*, da je postavljena na crni belgijski mermer, kako je sugerisao autor, i da će u njenu čast biti upriličen prijem!

88 http://en.wikipedia.org/wiki/Sachsenhausen_concentration_camp – pristupljeno 11. avgusta 2012. Logor je postojao od 1938: u njemu su bili zatočeni mnogobrojni Jevreji odmah nakon *Kristalne noći* koju će Glid kasnije ovekovečiti svojom skulpturom, zatim mnogi rodoljubi i antifašisti, a posebno sovjetski vojnici. I tu su vršena fatalna medicinska istraživanja, vivisekcije, bio je sagrađen krematorijum, korišćen je i pokretan krematorijum, a posle završetka Drugog svetskog rata, od 1945. do 1950. godine, sovjetske vlasti su ga koristile kao svoj logor u koji su slali nacističke, antikomunističke i bele Ruse. I tada je stradalo više desetina hiljada zatvorenika. Neonacisti su ga poslednjih decenija više puta oskrnavili.

of National Socialists, as a pronounced sign of protest against Nazism. More than three million people visit this memorial complex every year; it was opened as early as 22nd March 1933 – 51 days after Hitler came to power.⁴⁰ Just like Mauthausen, it had a special status until the end of the war: special medical experiments were conducted there, serving the needs of the German air force, such as exploring the effects of freezing people.

During September 1967, after visiting Glid's studio, the architect and urban planner Rene van der Auwera, a representative of the International Committee for Dachau and a former camp inmate himself, observed in his report that the realisation of the project outstripped the model. Glid had already mounted the monument by May, and it was ceremonially unveiled only on 8th September 1968: the media all over the world published reports from the opening ceremony.

The documentation that has been preserved does not deal with the question of why the opening ceremony took place at that particular moment, but the events occurring during the course of the opening ceremony do provide some indication concerning that. It was the historic year of '68, when student demonstrations shook a large number of countries and when Soviet tanks entered Czechoslovakia: both events influenced the future history of the world. The speakers during the opening ceremony of the monument in Dachau were a Catholic dignitary, a rabbi and the Evangelist Pastor Dr Albert Guérisse, the Chairman of the International Committee, and Klaus Schütz, the Mayor of West Berlin. Despite the speeches containing pleas for defending the ideals of freedom, peace and human rights, and stressing the obligation to preserve memories of the victims of Nazism – the silence of the ceremony, attended by over five thousand people, was broken by numerous former camp inmates and members of the extreme leftist Federation of Socialist Students and the Socialist Working Youth, with a red flag held high. They broke through the police cordon shouting Maoist slogans against imperialism, Fascism, anti-Semitism and the NATO Pact ("Today they are opening memorials – tomorrow they'll be executioners!"), and especially against the presence of the military delegations of the Federal Republic of Germany, Great Britain and France.⁴¹

Nandor Glid's sculpture in Dachau marked a turning point in his work, and at the same time it was a monument that united the whole world. The greatest undertaking of a Yugoslav artist brought him a worldwide reputation.⁴²

During the international preparations for mounting the monument in Dachau that lasted for years, Glid also worked on several other important memorials: he completed the monument



Otkrivanje spomenika, Dachau, 1968.



Otkrivanje spomenika, Dachau, 1968.

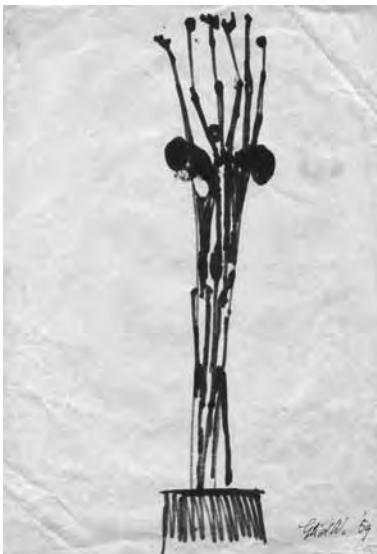
40 P. Brendon, "Here the soul of Nazism was first made manifest", *The Dark Valley. A Panorama of the 1930 s.*

41 Cf. Bibliography.

42 V. Prkos Drumski, "U poseti tišini koja se vidi, tišini koja radi [Visiting Silence That Is Visible, Silence That Works]" (manuscript, 1st April 1969). Glid's work has been reproduced countless times, among other examples, on the covers of the book: Keren Golan, *A Memorial and A Name, First Fruits of Zion* (2011).



Kristalna noć, 1988.



Dahau, 1959.

Glid je uskoro završio i spomenik nazvan *Balada o vešanima* (1967)⁸⁹ u svojoj rodnoj Subotici, na mestu nekadašnjeg stratišta. I sam je smatrao da je to za njega „kapitalno ostvarenje: tu sam dostigao skulpturu jednakih intenziteta sa svih strana što je bio moj davnašnji san“, govorio je. Pored toga, poslušao je Rodenov savet da skulpturu postavi bez postamenta na trgu Lazara Nešića,⁹⁰ da je tako učini intimnijom i pristupačnijom posetiocu. To je sugestivna vertikalna bronzana masa, poput razgranatog stuba, identičnog zračenja u krugu od 360 stepeni, s asocijativnim formama petnaest beživotnih ljudskih tela i dramatičnim sećanjem na događaj kojem je i sam Glid kao mladić prisustvovao pod mađarskom okupacijom Subotice 1941. Među obešenima su bili i njegovi prijatelji, po svoj prilici članovi procionističke organizacije *Tehelet Lavan*. Svečanost otvaranja upriličio je Opštinski odbor za proslave pri Opštinskoj konferenciji SSRNS (Socijalistički savez radnog naroda Subotice dvadeset šest godina nakon tragičnog događaja – 18. novembra 1967, u 12 h, kod nove zgrade Suda, uz komemorativnu sednicu i sećanja na stradale članove KPJ-a i SKOJ-a.⁹¹ Bela Duranci⁹² je napisao da, s vremenskom distancom u odnosu na čin vešanja patriota, ova „subotička vertikalna skulptorske čiste forme sve više poprma setnu melodioznost balade“. Glid je temu iz poezije Žaka Vijona varirao u raznim vidovima gotovo pet godina, kolebao se između reljefa i skulpture, a onda ga je jedna mala verzija voštane skulpture iz 1961. godine podstakla na veliku formu iz koje će nastati *Balada o vešanima*.⁹³

I skulptura *Kristalna noć*⁹⁴ s upečatljivim grčevima uvis ispruženih ruku, izlazi iz oblika *Balade o vešanima*, kao neka vrsta kasnijeg remake-a u vidu zgusnutog komentara s jasnim konotacijama na događaj u nacističkoj Nemačkoj. Tada (1988) se navršilo tačno pedeset godina od kada je započet sistematski pogrom nad Jevrejima, ali je to bio i početak opasne nacionalističke euforije u svim krajevima bivše Jugoslavije, što je dovelo do ratova devedesetih godina na Balkanu. „Balade nikada na ovim prostorima, na žalost, ne gube aktuelnost“, s pravom piše Bela Duranci. Dramatični ritmovi oblika i praznina donose živo pulsiranje kompozicije, kao univerzalni izraz egzistencije, a vertikalnost kompozicije priziva vešala – „trajni ožiljak na licu čovečanstva ali i vitku vrbu, piše Duranci, čoveku blisko znamenje tuge, šapat pijeteta, dramatičan dijalog senki s bljeskovima utkanog prostora“... Svojim spomenicima Glid je obeležio vojvođanski prostor.⁹⁵

89 Često se navodi i pod nazivima *Balada o obešenim* ili *Balada obešenih*. Autor je smatrao da bi mnogo bolje bilo da je skulptura bar 70 cm viša.

90 Kasnije će to uraditi i sa *Ikarom i Dedalom* u Arandjelovcu i sa spomenikom *Spaljenoj knjizi* u Irigu.

91 Povodom otkrivanja ovog spomenika Gradski muzej, Likovni susret i Gradska izložbena sala u Subotici, priredili su Zimski salon 1967/68, na kojem su bile izložene Glidove skulpture i monotypije.

92 B. Duranci, „Balade skulptora Glida“, 1126–1134.

93 Glid se sećao da je skulptura, koja je bila predložak za spomenik *Balada o vešanima*, nastala podsvesno, u vreme zaokupljenosti Vijonovom pesmom i priprema eksponata za Galeriju Doma JNA u Beogradu. Ta skulptura je s jednom izložbom obišla mnoge gradove Jugoslavije, pa i Suboticu gde su je videli preživeli članovi otpora 1941. i predložili da Glid bude autor spomenika. Tako je nastao memorijal koji je bio najbliži njegovim osećanjima. Na spomeniku palim borcima (1975) u Senti Glid je pokušao da ublaži tragiku pokreta umirućih tela kako ih je postavio u Subotici, pa ih je zamenio stilizovanim cvetovima sa ispisanim imenima žrtava. Spomenik je izgubio na autentičnosti i snazi, a dobio na isprašnjenju dekorativnosti.

94 Na pojedinim mestima se javlja i pod nazivom *Kristalna noć '38*.

95 Odlukom od 28. marta 1985, žiri u sastavu: Bela Duranci, predsednik, Ferenc Barat, Đeže Bordaš, Ferenc Mauric, Marija Šimoković i Geza Tripolski jednoglasno je odlučio da Glid dobije *Forumovu* nagradu za 1984, jer je on „memorijalnim-spomeničkim skulpturama trajno obeležio prostore vojvođanskih gradova, a visoki stvaralački domet dokazao i spomenicima izvan naših granica“.

Ballad of the Hanged (1967)⁴³ in Subotica, located on the site of the former execution ground. He considered it his "capital achievement: in this work I achieved a sculpture of equal intensity from all sides, which has always been my dream". He followed Rodin's advice and mounted the sculpture without a pedestal, which made it more intimate and accessible to the viewer. It is a suggestive vertical bronze mass, resembling a branching pillar, radiating identically within a circle of 360 degrees, with its associative forms of fifteen lifeless human bodies and a dramatic reminder of the event that Glid himself witnessed in 1941 in Subotica, then occupied by the Hungarians. Among those hanged were his friends, most likely members of the pro-Zionist organisation *Tehelet Lavan*. The monument was unveiled twenty-six years after that tragic event – on 18th November 1967, near the new Court building, and on the occasion a commemorative session was held in memory of Communist Party and Communist Youth members killed during the war. Bela Duranci wrote that, in view of the period of time elapsed since the hanging of patriots, this "vertical line of pure sculptural form in Subotica increasingly took on the melancholy melodiousness of a ballad". Glid varied the theme, taken over from the poetry of Jean François Villon, in various forms over a period of almost five years, undecided whether to opt for relief or sculpture, and then a small version of a wax sculpture from 1961 inspired him to tackle the big form that he would transform into *Ballad of the Hanged*.



Atelje, *Balada o vešanima*, 1966.

The sculpture *Crystal Night*, with its poignant silent screams of hands raised upwards, also originated from the forms of *Ballad of the Hanged*, as a subsequent remake of sorts in the form of a condensed commentary containing clear connotations of the event that occurred in Nazi Germany. That year (1988) marked the fiftieth anniversary of the beginning of a systematic pogrom of Jews, but that year also marked the beginning of a dangerous nationalist euphoria in all parts of the former Yugoslavia, which led to the Balkan wars of the 1990's. "In these parts, unfortunately, ballads never stop being of topical interest", Bela Duranci rightly observed. The dramatic rhythms of forms and hollow spaces contributed to a lively pulsation of the composition, as a universal expression of existence, and the verticality of the composition evokes gallows – "a lasting scar on the face of humanity, as well as a slender willow", Duranci wrote, "signs of sorrow familiar to man, a whisper of piety, a dramatic dialogue of shadows with flashes of space sewn into it..." With his monuments, Glid left an indelible mark on the space of Vojvodina.

In the Jewish section of the Lovrinac cemetery in Split, Glid realised two works: a relatively small but harmonious and poignant monument *To Jews – Fighters Against and Victims of Fascism* (1974), taken by fascists to death camps on 27th October 1944. On a pedestal

⁴³ Sometimes referred to as *Ballad about the Hanged*. The author was of the opinion that it would have been much better for the sculpture to be at least 70 centimetres higher.



Jevrejima – borcima i žrtvama fašizma, Split, Jevrejsko groblje, 1974.

Na jevrejskoj parceli splitskog groblja Lovrinac Glid je ostvario dva rada: u pitanju je neveliki ali skladan i uzbudljiv spomenik *Jevrejima – borcima i žrtvama fašizma*, koje je neprijatelj odveo u logore smrti 27. oktobra 1944. Jevrejska opština Splita je na tridesetogodišnjicu zločina (1974) otkrila spomenik u znak sećanja na sto pedeset žrtava nacizma. Na postamentu od belog bračkog kamena diže se vizija stradanja Jevreja – plamen izrastao iz forme Feniksa koji simboliše ljude nestale u vihoru krematorijuma i rata s natpisom citata iz Biblije (*Kraljevi*, I knjiga 19, 12): *Nakon ognja – šum lahora*. To je u isto vreme i uspomena na dva milenijuma staro jevrejsko naselje u Splitu i okolini.⁹⁶ Drugi rad je bronzani nadgrobni spomenik za porodicu Perera, sastavljen od pet figura odraslih žena i muškaraca i dvoje dece sa stilizovanim dekorativnim natpisom *Obitelj Perera*, izvedenim iz hebrejskog pisma. Figure su u izuzetno izduženim proporcijama tako da se telesnost gotovo izgubila i postala oduhovljena, tačnije eterična, vraćajući u sećanje Glidove rane eksperimente s novom formom, kakve je ostvario na *Dijani*, *Ranjenicima*, *Konjanicima*, *Ranjenom psu* ili *Atleti*.



Obitelj Perera, Split, Jevrejsko groblje, 1973.

„Ja sam oduvek gajio intimnu želju da se na ovom području što bolje izrazim i na neki način odužim ljudima koji su stradali u koncentracionim logorima“, izjavio je Nandor Glid povodom spomenika u Dahau.⁹⁷ Na drugom mestu je negirao iskaz Henrija Mura, koga je inače veoma cenio, da je Aušvic „takva tragedija da nema umetničkog jezika koji to može da izrazi“:⁹⁸ Glid je svojim delom nastojao upravo da govori o opštoj tragediji čovečanstva. Njegove stravične arabeske u jakim ritmovima punih i praznih formi, senki i svetlosti, ljudskih figura koje se ubedljivo dezintegrišu, gube čovekolika oblička i pretaču u forme bliske apstraktnim, pune su snage i očevidne proživljenosti. Kritika mu je dala najviše priznanje: Glidova „humanizovana umetnost, stilizacijom oslobođena svih nepotrebnih pojedinosti, pokazuje u sažetosti, reskoj formi sve što se može reći o smrti, nasilju, nepravdi“⁹⁹ Oči sveta bile su uprte u spomenik u Dahau, koji je u tom času podstakao međunarodnu solidarnost, svest o potrebi da moderna civilizacija iskaže svoje gnušanje pred nacizmom, da se umetničkim jezikom ostavi trag otpora zlu i ne dozvoli zaborav. Uspeh je u tom smislu bio očevidan i rezultirao je pozivom da Nandor Glid u Jerusalimu, u zvaničnom izraelskom memorijalu posvećenom žrtvama holokausta Jad Vašemu postavi, po dimenzijama nešto manju, varijantu istog spomenika.

⁹⁶ U iskopinama antičke Salone nađena je 2000. godine gema s prikazom Menore, a nakon izгона iz Španije novi talas jevrejskih doseljenika stigao je u Split 1577; —, „Otkriven spomenik Jevrejima palim borcima i žrtvama fašizma u Splitu“, *Jevrejski pregled*, Beograd, br. 9–10, septembar–oktobar 1974.

⁹⁷ R. T., „Savest svoga vremena“.

⁹⁸ —, „Nandor Glid“, *NIN*, Beograd, br. 1432, 18. jun 1978.

⁹⁹ K. Adanja, n.d.

made of white stone from the island of Brač, there arises a vision of the suffering of Jews – a flame growing out of the form of Phoenix, symbolising people who perished in the raging fires of crematoria and war, containing an inscription which is a reference to the Bible (1 Kings, 19, 12): *After the fire – the gentle murmur of a breeze*. At the same time, this is a reminder of the Jewish settlement in Split and its environs, two millennia old.⁴⁴

The other work is a bronze tombstone for the Pereira family, made up of five figures of adult men and women accompanied by two children, containing a decoratively stylised inscription that reads *The Pereira family*, derived from the Hebrew script. The figures' proportions are uncommonly elongated, so that their corporeality almost disappeared and became spiritualised, or to put it more precisely – ethereal, reminiscent of Glid's early experiments with the new form, of the kind he realised in *Diana*, *To the Wounded*, *To Horsemen*, *To the Injured Dog* or *To the Athlete*.

"I have always wished intimately to express myself as best I can in this sphere and thus somehow pay my dues to the people who perished in concentration camps", Nandor Glid stated concerning the monument in Dachau. Elsewhere, he opposed the claim of Henry Moore, of whom he had a very high opinion otherwise, that Auschwitz was "such a tragedy that there is no artistic language that can express it". Critics gave his works the highest praise: Glid's "humanised art, freed through stylisation from all unnecessary details, shows in a condensed, sharp form everything that can be said of death, violence, injustice".⁴⁵ The eyes of the world were focused on the monument in Dachau, which at the time manifested international solidarity, an awareness of the need for modern civilisation to express its abhorrence of Nazism, to leave a trace, through the language of art, of resistance to evil and to prevent oblivion. In that sense, his success was evident, and as a result of it Glid received an invitation from Jerusalem to mount a somewhat smaller version of that monument within the framework of the official Israeli memorial to Holocaust victims Yad Vashem.

"Even to a chance visitor, Jerusalem is a unique place in the world where symbolism and humanism are firmly linked"⁴⁶

After the Wailing Wall, Yad Vashem is the most often visited Jewish sacred place – more than a million people visit it every year. It contains an enormous number of documents that are preserved there with the idea that no victim should remain anonymous: for the



Balada o vešanima, Subotica, 1967.



Predlog rešenja za spomenik *Balada o vešanima* u Subotici.

⁴⁴ Among the excavations in Salona, dating from the era of antiquity, in the year 2000 a gemma was discovered depicting Menorah, and after they were exiled from Spain, a new wave of Jewish settlers arrived in Split in 1577.

⁴⁵ K. Adanja, op. cit.

⁴⁶ B. Rosenbaum, "Human Sculpture by Nandor Glid", Yad Vashem, Jerusalem (1988).



Jad Vašem / Svečano otkrivanje spomenika u Jad Vašemu, Jerusalem, Izrael, 1979.



„Čak i za slučajnog posetioca, Jerusalem je jedinstveno mesto na svetu gde simbolizam i humanizam dostižu čvrst spoj“¹⁰⁰



Svečano otkrivanje spomenika u Jad Vašemu, 1979.

Posle Zida plača, Jad Vašem je najposećenije jevrejsko svetilište čiji je naziv uzet iz Biblije – godišnje ga vidi više od milion ljudi.¹⁰¹ Ideja za podizanje memorijala nikla je još septembra 1942. na sastanku Jevrejskog Nacionalnog Fonda kao odgovor na masovna uništavanja Jevreja u zemljama pod nacističkom okupacijom. U Londonu je 1945. dogovoreno da se otvori kancelarija Jad Vašema u Jerusalemu 1946, a već jula 1947. održana je prva Konferencija o holokaustu na Hebrejskom univerzitetu. Godine 1953. Kneset je izglasao Zakon o Jad Vašemu – memorijalu koji treba da čuva uspomene na svih šest miliona Jevreja stradalih mučeničkom smrću od strane nacista. U njemu je pohranjena ogromna dokumentacija sa idejom da nijedan ubijeni čovek ne ostane anonim: za sad ima podataka o preko četiri miliona stradalih.¹⁰² Dugogodišnji direktor Izraelskog muzeja u Jerusalemu i jedan od najvećih izraelskih intelektualaca, dr Martin Vejl¹⁰³ napisao je da bi ovaj najstariji Muzej holokausta na svetu, koji po svojoj koncepciji govori o heroizmu ljudi za vreme ratnih strahota, mogao da bude simbol borbe protiv svih koji i danas ugrožavaju čovečnost i čovečanstvo.

100 Bob Rosenbaum, „Human Sculpture by Nandor Glid“, Yad Vashem, Jerusalem (1988).

101 Ceo kompleks obuhvata Istorijski muzej, Dečji memorijal za milion i po dece stradale tokom rata „sa stalno osvetljenim 3D fotografijama koje se virtuelno pretvaraju u bezimenu broj – u dečje duše“, Hol Sećanja – bazaltno zdanje s ispisanim nazivima 22 najveća nacistička logora, među njima i Jasenovca, Muzej umetničkih dela nastalih u logorima i getima sa auditorijumom, otvoren 1982. u prisustvu francuskog predsednika Fransoa Miterana, Memorijalnu pećinu, Aleju komemorativnih kamenova s imenima nastradalih, Dolinu sa podacima o oko 5.000 uništenih jevrejskih zajednica, Sinagogu, Arhiv sa više od 50 miliona dokumenata, Biblioteku sa preko 80.000 knjiga na 50 jezika i hiljade časopisa, Istraživački institut, Izdavačku kuću, Obrazovni centar, Međunarodnu školu za izučavanje holokausta. U Jad Vašemu se od 1960. odaje počast *Pravednicima*, ne-Jevrejima koji su spasavali Jevreje u vreme progona po cenu sopstvenog života, niz drugih umetničkih spomenika. Komplex se stalno širi, menja, modernizuje ...

102 Čuvaju se dokumenti, fotografije, predmeti, relikvije, živa istorija – svedočenja preživelih, rodbine i prijatelja, organizuju predavanja, edukativne radionice, izložbe po celom svetu, održavaju komemoracije, svečanosti, evokacije ratnih strahota... Poslednjih godina je taj najveći na svetu Muzej holokausta zamenio onaj iz 1960. s primenom nove tehnologije, digitalizacije i s potpunom dostupnošću preko interneta. Među najvećim donatorima je američki reditelj Stiven Spilberg zahvaljujući ogromnom uspehu, uključujući i finansijskom, njegovog filma *Šindlerova lista*.

103 Martin Weyl, „How Do Museums Speak the Unspeakable?“, *The New York Times*, June 11, 1989, 38, 44.

time being, there exist data on over four million victims. The Director of the Israeli Museum of many years and one of the most prominent Israeli intellectuals, Dr Martin Weyl,⁴⁷ has written that this oldest museum of the Holocaust in the world, which, through its concept, speaks of the heroism of people during wartime horrors, could serve as a symbol of struggle against all those who, even today, endanger humanity and mankind.

In the western part of Mount Herzl, near Jerusalem Wood, on Remembrance Day (Yom Hazikaron), 24th April 1979, at 10.45 a.m., Nandor Glid's monument made of cast bronze was ceremonially unveiled under the official designation of *Memorial to Victims of Concentration Camps and Death Camps*.⁴⁸ It appeared that, following his success with the monument in Dachau, Glid's expressive power only increased: tactile values, a feeling of space and the radiation of this work in space, along with the humanist content of which this sculpture speaks, contributed to its coming across as even more dense, pithy, and in that sense even more expressive. Apart from a reflection of the life of a modern city that can be discerned through it and the shiny Mediterranean light with reflections of the Judean desert on fragments of the bronze sculpture on red soil, the value of the whole is particularly contributed to by direct evocations of the history of the Jewish people and its victims, which coalesce with European history and tradition. In that sense, Glid's memorial contributes to the iconographic language that, starting from the 1930's, united the Jewish and Christian discourse into a markedly anti-fascist one.⁴⁹

The symbolism is clear enough. As is the power of the message without idealisation. There is no main event – everything is convincingly subordinated to the unique idea, and all the elements participate in emphasising the meaning on an equal footing. The *genius loci* strengthens the meaning and the dedication to the victims. The artist had to be content. And he was. Even though he often thought that his monuments could have been better mounted or that they should have been made larger, of the one in Yad Vashem he said, with good reason, that he "would not change anything" – both in the physical sense of layout and its making, and also in terms of the power of memories and a clear warning that even today – so many decades after the Holocaust – there was danger coming from each ideology of hatred, denial of human values, differences, rights, morality and equality.⁵⁰



Jad Vašem, detalj.



Postavljanje spomenika, Jad Vašem.

47 Martin Weyl, "How Do Museums Speak the Unspeakable?", *The New York Times*, June 11, 1989, pp. 38, 44.

48 In the presence of the Minister of Education and culture Zevulun Hammer and representatives of numerous organisations, to the accompaniment of a string quartet and a choir. Today, the original location of the monument has been changed.

49 S. Milton – I. Nowinski, *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne State University Press (1992; first edition, Detroit 1991).

50 Reproductions and descriptions of Glid's monument are to be found in numerous publications as a symbol of the Holocaust, for example: *Yad Vashem. The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority*, Jerusalem 1990; *In Memory of the Victims of the Concentration Camps*. Yad Vashem, Jerusalem, Pictorial Guide & Souvenir (many publications, in a number of different languages); *The Monument to the Victims of Death Camps*. Yad Vashem, Jerusalem and elsewhere. Among the documents preserved by the Glid family is the publication *Yad Vashem. The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority*, Jerusalem, Editor Reuven Dafni, fifth edition, August 1990.



Nandor Glid, Izrael, šezdesetih.



Jad Vašem, detalj.

U zapadnom delu Brda Hercl, uz Jerusalemsku šumu, sa širokim pogledom na novi deo grada, na Dan sećanja (*Yom Hazi-karon*) 24. aprila 1979. u 10.45, spomenik Nandora Glida od livene bronzne bio je svečano otkriven pod zvaničnim nazivom *Memorijal žrtvama koncentracionih logora i logora smrti*.¹⁰⁴ Kao da je nakon uspeha sa spomenikom u Dahau Glid dobio još veću izražajnu snagu: taktilne vrednosti, osećaj za *genius loci* učvršćuje smisao i posvetu stradalnicima, kao i zračenje tog dela u prostoru, uz humanistički sadržaj o kojem skulptura govori, doprineli su da ovaj spomenik deluje još gušće, jezgrovitije,

u tom smislu još ekspresivnije. Pored odblesaka života modernog grada koji se kroz njega nazire i blještavog mediteranskog svetla s refleksima Judejske pustinje po fragmentima bronzane skulpture na crvenoj zemlji, posebnu vrednost celini daju neposredne evokacije istorije i žrtava jevrejskog naroda koje se stapaju s evropskom istorijom i tradicijom. U tom smislu Glidov memorijal daje svoj doprinos ikonografskom jeziku koji je, počev od tridesetih godina prošlog veka, ujedinio jevrejski i hrišćanski diskurs u izrazito antifašistički.¹⁰⁵

Simbolika je jasna. Takođe i snaga poruke bez idealizacije. Nema jednog, glavnog događaja – sve je ubedljivo podređeno jedinstvenoj ideji i svi elementi ravnopravno učestvuju u isticanju značenja. Umetnik je morao da bude zadovoljan. I bio je. Iako je često smatrao da njegovi spomenici mogu da budu i bolje postavljeni ili da treba da budu većih dimenzija, za Jad Vašem je s razlogom izjavio da „ništa ne bi menjao“ – kako u fizičkom smislu postavke i izrade, tako i u snazi sećanja i jasnoj opomeni da i danas – toliko decenija posle holokausta – pretila opasnost od svake ideologije mržnje, negiranja ljudskih vrednosti, različitosti, prava, morala i ravnopravnosti.¹⁰⁶

¹⁰⁴ U prisustvu ministra obrazovanja i kulture Zevuluna Hamera i predstavnika brojnih organizacija, uz muziku gudačkog kvarteta i hora. Danas je promenjena prvobitna lokacija spomenika.

¹⁰⁵ Sybil Milton and Ira Nowinski, *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne State University Press (1992; prvo izdanje Detroit 1991).

¹⁰⁶ Reprodukција i opisi Glidovog spomenika nalaze se na brojnim publikacijama kao simbol holokausta, na primer: *Yad Vashem. The Holocaust Martyrs' and Heroes Remembrance Authority*, Jerusalem (1990); *In Memory of the Victims of the Concentration Camps*. Yad Vashem, Jerusalem, Pictorial Guide & Souvenir (više izdanja, na više jezika); *The Monument to the Victims of Death Camps*. Yad Vashem, Jerusalem i dr.



MAUTHAUZEN, 1957.

JUGOSLOVENIMA
ŽRTVAMA
U KONCENTRACIONOM
LAGU MAUTHAUSEN
1941 - 1945
ZAHVALNI NARODI
JUGOSLAVIJE





*SPOMENIK JUGOSLOVENSKIM ŽRTVAMA
U MAUTHAUZENU, 1958.*



MEĐUNARODNI SPOMENIK 1933-1945, DAHAU, 1968.





MEDUNARODNI SPOMENIK 1933-1945, DAHAU, 1968.



SKICA DAHAU, 1959.





BALADA O VEŠANIMA, SUBOTICA, 1967.



MEMORIJAL ŽRTVAMA KONCENTRACIONIH LOGORA I LOGORA SMRTI, JAD VAŠEM, 1979.









MEMORIJAL ŽRTVAMA KONCENTRACIONIH LOGORA I LOGORA SMRTI, JAD VAŠEM, 1979.





MAUTHAUZEN I, 1957.



DAHAU V, 1965.



Materijali vatre – vosak i terakota

Paralelno sa velikim skulpturalnim zadacima, umetnik je radio na tri tematska ciklusa nazvana *Jama*, *Kola (Kolica) smrti* i *Feniks*, tokom više decenija, gotovo do svoje smrti. Tema Jame bila je posebno aktuelizovana početkom devedesetih godina s novim ratnim razaranjima i sećanjima na nekadašnje žrtve. Glid je radio nekoliko vajarskih studija ove teme, naizgled skromne, blago zatalasane plitke kompozicije četvorougaoone osnove iz koje izranjaju samrtni, nemi krici umirućih, kao neposredna paralela sa najzbudljivijim ratnim svedočenjem Gorana Kovačića u njegovoj istoimenoj poemi, ali i sa nezaboravnim crtežima pretočenim u grafičke listove iste teme Ede Murtića i Zlatka Price. Glidovi radovi višestrukog značenja i značaja emotivno evociraju „mnogobrojne sahrane bez pogreba nedostojnih čoveka“, „skidanje slojeva zaborava sa jama-grobova“: Bela Duranci¹⁰⁷ je ova dela nazvao „rodenovskim milovanjem rasprostrte forme“. Na njima je u velikoj meri došla do izražaja rodenovska pouka o impresionističkim efektima u skulpturi za koje je, s druge strane, Klement Grinberg¹⁰⁸ rekao da su otvarali puteve novog iluzionističkog prostora zajedno sa zahtevima za korišćenjem novog, netradicionalnog materijala: Glid je rado modelovao u vosku, prastarom tehnikom ali u novom značenju.¹⁰⁹ Kao izuzetno podatan materijal, vosak ostavlja osetljiv trag umetnikove ruke, njegov gest, njegovu misao i bio je nezamenljiv za izvesne komplikovanije i unikatne radove i to ne samo kao prelazni materijal za odlivanje u metalu, već upravo kao materijal u kojem se skulpture „misle“.¹¹⁰ Glid je cenio ekspresivne i senzibilne mogućnosti voska koje omogućuju tananu manuelnu obradu – pretvaranje volumena u delikatnu površinu. Bogatom igrom svetlosti i sjajem materijala postigao je nematerijalna svojstva prozračnosti i ravnopravno učešće okolnog prostora kao odbleska stvarnosti. Umetnikova misaona konstitucija je neposrednim radom u vosku ostvarila bogate obrise formi snažne ekspresivnosti i neizmerne ljudske drame. Voskom se na suptilan način ističu baroknost Glidove forme, karakter i drama stravičnog prizora – ljudska tela u procesu degradacije, odumiranja. Postojanje organskog voska je efemerno, kao i život sam: gomile tela iz dva važna ciklusa *Jama* i *Kola smrti* ubedljivo, živopisno govore kroz ovaj materijal koji doprinosi snažnom utisku pretakanja živog u neživo tkivo umirućih ljudi i bojom sličnom živom mesu u degradaciji. Predlošci za ove scene su mogli da budu nađeni i u dokumentima iz nacističkih logora, fotografijama i svedočenjima preživelih, među kojima je bio i sam autor. I ova serija uglavnom manjih, galerijskih dimenzija, funkcioniše kao opomena savremenici-ma: beleg prošlosti za očuvanje budućnosti.

107 Bela Duranci, „Balada o Nandoru Glidu“.

108 Clement Greenberg, „The New Sculpture“, *Partisan Review*; preštampano u: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, 378–381.

109 Da Glidu najviše odgovara vosak kao materijal konstatovao je i Balša Rajčević, „Nandor Glid“, *Likovni život*, Zemun, februar–jun 2000.

110 Među Glidovim tekstovima sačuvan je zapis o raznim materijalima korišćenim u umetnosti (1995): dao je tačan recept za rad u vosku; pažnju je posvetio varijantama mešanja voska s drugim elementima čime se dobijaju različita svojstva, a samim tim i različiti efekti skulpture rađene u vosku. Zbog nemogućnosti da se sva Glidova dela sačuvaju u vosku, mnoga su odlivena čime je na izvestan način promenjen njihov bazični karakter i izgubljena izvorna ekspresivnost i senzibilnost.



Jama, 1982.



Kolica smrti, 1985.



Feniks, Subotica, 1980.

Treći Glidov ciklus rađen u vosku s temom mitološkog *Feniksa* ili *Žar ptice*, *Vatrene ptice* ima drugačije – optimističke konotacije: misirska ptica, rođena iz sopstvenog pepela, simbolizuje temu slobode, životne energije, preporoda, dijalektičkog procesa rađanja – umiranja i ponovnog rađanja... Njeno izgaranje u vatri – kao što se i vosak obnavlja izgarajući u plamenu – kroz novu formu budi čovekovu nadu u budućnost i vedriju viziju života.

Počeci rada na motivu *Feniksa* vezuju se za skulpturu *Samospaljivanje*, seminalnu kompoziciju rađenu u nekoliko varijanti: videli smo da je Glid redak umetnik koji nije pravio razlike između male i velike forme svojih radova.¹¹¹ Tom skulpturom kao nošenom vetrom koji raspaljuje plamičke vatre, Glid je oživeo uspomenu na potresno javno samoubistvo mladoga Jana Palaha 16. januara 1969, na najprometnijim Vaclavskim nameštima u Pragu, kao znak očajanja zbog sovjetske vojne okupacije. Ideja o Feniksu je potekla tokom rada na Međunarodnom simpozijumu skulpture u češkom gradu Košicama u leto 1971. godine kada je nastala Glidova monumentalna kompozicija sastavljena od metalnih trougaonih modula. Te mikro-forme grade veće trougaone segmente koji deluju kao pokrenute, gotovo razlistale celine. Iz skulptura s temom Feniksa galerijskog formata Glid je razvio nekoliko značajnih spomenika izlivenih u bronzi impozantnih dimenzija: *Sloboda*, *Feniks*, *Sto za jednog*, dve varijante *Menore u plamenu*. Sadržaji su različiti, različite prilike u kojima su spomenici dizani, ali je zadržano isto značenje večnog Drveta života, preporoda i najzad Čovekovog opstanka.

Spomenik od patiniranog varenog mesinga u kombinaciji sa livenim cementom nazvan *Sloboda*, *Vatrena ptica* ili *Feniks*, otkriven je 12. septembra 1980. Postavljen je u dvorištu subotičke osnovne škole Osmo vojvođanska udarna brigada (u kojoj je Glid vojevao) na Majšanskom putu 93. Za taj komemorativni beleg na temu palih boraca NOB-a i žrtava fašističkog terora Bela Duranci poetično kaže da se to hirovit bronžani plamen vije nad glavama nestajinih mališana. Postavljen je na beli stub sa reljefnim prikazima stradalih rodoljuba, a razigrana forma živahnog kretanja *Vatrene ptice* asocira na ćudljivost vatre koja paralelno uništava i obnavlja život. Iz tih razigranih plamenova vatre razvio se dalje i ciklus *Menora*, sedmokrakog svećnjaka višeznačne poruke. Ova forma duboko ukorenjenog jevrejskog kulturnog predmeta, „simbola sakralnosti i religijskog tajanstva“, na osoben način je povezala istoriju, tradiciju i sudbinu Jevreja s opštečovečanskim pojmovima otpora prema stradanju nedužnih, opomene, sećanja i optimističkog čuvanja svog identiteta.

Sedamdesetih i početkom osamdesetih godina skulptor je u istom raspoloženju stvaralačkog optimizma radio *Ptice na vetru* i *Prometeja*, dela koja se nadovezuju na ciklus *Feniksa* (*Žar ptice*): ostvaruju razigrano raspoloženje u odnosima pune forme i praznog prostora koji postaje kreativni činilac skulpture. Oblici kao da izgaraju od unutrašnje vatre i kao da taj plamen vijori na jakom vetru, piše Duranci. Glid je napustio masu kao oklop forme – njega sada zanima unutrašnja struktura koja se iskazuje kroz razlistale elemente po kojima padaju svetlosni zraci stvarajući bogate igre

111 A. I., „Dosledni u promeni. Pred retrospektivnu izložbu Nandora Glida“ (intervju), *Subotičke novine*, Subotica, 22. decembar 1989.

Materials for fire – wax and terracotta

Parallel with the great sculptural tasks that he was engaged in, the artist also worked on three thematic cycles entitled *Pit*, *The Wheelbarrow of Death* and *Phoenix*, over a period of several decades, almost until his death. The theme of *Pit* particularly gained in terms of topical interest in the early 1990's, due to fresh wartime ravages and memories of victims of long before. Glid made several studies of this theme, seemingly modest, low compositions with a rectangular basis from which emerge silent cries of the dying, evoking "many burials without a burial ceremony, unworthy of man"; "removal of layers of oblivion from pits-mass graves": Bela Duranci called these works "Rodin-like caressing of spread-out form". What came to the fore in these works was Rodin's doctrine on the impressionist effects in sculpture of which, on the other hand, Clement Greenberg said that they opened up paths of special illusionist space, together with demands for using non-traditional materials: Glid was fond of modelling in wax, using an ancient technique, but with a new meaning. As an exceptionally pliable material, wax leaves a palpable trace of the artist's hand, his gesture and thought, irreplaceable for certain more complex and unique works, not only as a transitional material for casting in metal, but also as a material in which sculptures are "thought".⁵¹ Glid valued the expressive possibilities of wax, which enable delicate manual processing – turning volume into a delicate surface. Through a rich interplay of light and shine, he achieved the non-material qualities of transparency and the equal participation of the surrounding space as a reflection of reality. The artist's intellectual constitution, by directly working in wax, realised rich contours of forms of powerful expressiveness and immeasurable human drama. In a subtle way, wax emphasises the baroque nature of Glid's form, the character and the drama of the horrifying scene – human bodies in the process of degradation, dying. The existence of organic wax is ephemeral, just like life itself: the piles of bodies from two important cycles, *Pit* and *The Wheelbarrow of Death*, speak through wax convincingly, in a picturesque manner, contributing to the powerful effect of turning the living into non-living tissue of dying people. The colour evokes bodies, living flesh in the process of degradation. The models for these scenes were found in documents preserved from Nazi camps, photographs and testimonies of survivors, among whom was the author himself. This series, mainly smaller in terms of dimensions, suited to gallery-type spaces, also functions as a warning to the living, a remembrance of the dead: an emblem of the past for the purpose of preserving the future.

The third cycle Glid did in wax, centring on the theme of the mythological bird *Phoenix* or *Firebird*, has different – optimistic connotations: the Egyptian bird, born out of its own



Jama, detalj, 1982.



Kolica smrti, 1982.

⁵¹ Among Glid's texts, a note has been preserved on various materials used in his art (1995): he provided the exact recipe for working in wax; he dedicated attention to variants of mixing wax with other elements, thus gaining different characteristics, and thereby different effects of sculpture made in wax. As it was not possible to preserve all Glid's works in wax, many have been cast, which in a way changed their basic character, resulting in a loss of their original expressiveness and sensitivity.



Feniks, Zrenjanin, 1982.

senki. Iz tog ciklusa je i skulptura ispred upravne zgrade *Naftagasa* u Zrenjaninu (1979), postavljena tako da sa jedne vizure za pozadinu ima modernu arhitekturu a sa druge negovano zelenilo, kao i spomenik ispred upravne zgrade *Energoprojekta* na Novom Beogradu (1986-8).¹¹²

Ceo ciklus odražava slikarska svojstva vibrantnih prelamanja svetlosnih efekata, ne izneveravajući osobeni skulptorski pristup. Formalne osobenosti razlistalih formi Glid će koristiti i kad bude radio u sazivima Međunarodnog simpozijuma *Terra* u Kikindi (1982, 1991). Terakota, takođe prastari materijal, međutim, ima svoje karakteristike i zakonitosti i shodno tome dela dobijaju drugačija svojstva. Više nego na drugim skulpturama ovde su se javile klasičnije, gotovo arhetipske odlike materijala pa samim tim su i dela prizivala stare, mitološke teme s jasnijim odrednicama figura većih i manjih dimenzija. Glid je na molbu da protumači svoj postupak u radu odgovorio evazivno: „Ne mogu ukratko da objasnim niti moj metod rada niti tehniku. Nastojim da pronađem odgovarajući izraz za određen sadržaj. Ponekad je u pitanju klasičan način rada – u glini, ponekad u vosku ili direktno u metalu. To zavisi od veličine i od koncepta dela“.



Feniks, 1990.

„Kad neko pomene Jugoslaviju, odmah pomislim na Kragujevac i njegove đake koje je neprijatelj masakrirao. To vraća u sećanje heroizam celog naroda“ (Žan-Pol Sartr)



Feniks, šezdesetih.

Glid je govorio da je bio zadovoljan samo postavkama svojih spomenika u Jerusalimu i Kragujevcu. Njegova bronzana skulptura *Sto za jednog* (1980) u Spomen parku *Kragujevački oktobar* u Šumaricama sastavni je deo više memorijalnih obeležja koja su inicirale pojedine republike kao izraz solidarnosti sa mučenicima jednog od najstrašnijih zločina u našoj zemlji, kada je u znak nemačke odmazde, okrutnom naredbom nacističkog generala Brema u jednom danu, 21. oktobra 1941, streljano 7.000 osoba, od toga 300 dece, đaka. Skupština grada Modriče, tačnije „radni ljudi i građani“, kako piše na spomeniku, i Skupština Bosne i Hercegovine pripremale su od sredine 1970-ih godina svoj doprinos Memorijalnom parku da bi

¹¹² Kako je to bilo vreme ogromne inflacije, morao je veliku sumu novca da odvoji za izvođenje skulpture, tako da je ostao gotovo bez honorara.

ashes, is linked to the theme of freedom, life-giving energy, rebirth, a dialectical process of getting born, dying and being reborn... Its burning in fire – just as wax is renewed burning in fire – through a new form symbolises man's hope for a brighter vision of life.

The beginnings of Glid's work on the *Phoenix* motif are connected with the sculpture *Self-immolation*, a seminal composition made in several variants – we have seen that Glid is one of those rare artists to whom there was no difference between small and big forms of his works. Through this sculpture, which appeared to be carried by the wind fanning the flames, Glid evoked the poignant public suicide of young Jan Palach on 16th January 1969, in Wenceslas Square, the busiest square in Prague, as a gesture of protest against the Soviet military occupation of Czechoslovakia. The idea of *Phoenix* (*Firebird*) originated in the course of work on the International Symposium of Sculpture held in the Czech city of Košice in the summer of 1971, when he made a monumental composition consisting of triangular metal modules. Those micro-forms built larger triangular segments that almost looked like leafing-out wholes set in motion. Out of these forms on the theme of *Phoenix*, a number of gallery-format sculptures were created, as well as several significant monuments cast in bronze of imposing dimensions: *Freedom*, *Phoenix*, *Hundred for One*, two variants of *Menorah in Flame*. The contents are different, as are the circumstances under which the monuments were erected, but they all retained the same meaning of the eternal *Tree of Life*, rebirth and, finally, Man's survival.



Posejdon, 1982.

The monument *Freedom* (*Firebird*), unveiled on 12th September 1980, is placed in the yard of the Subotica primary school *The Eighth Vojvodina Strike Brigade* (at no. 93, Majšanski put Street), named after the military unit that Glid was part of during the war. Duranci poetically says of this commemorative emblem that it is a whimsical bronze flame waving above the heads of playful children. It is set upon a white pillar containing a relief depiction of fallen patriots, and the lively form of *Firebird* carries associations of the restlessness of the capricious flame, which simultaneously destroys and renews life. Out of these flames developed the cycle of *Menorah*, a seven-branched candelabrum carrying a multi-semantic message. This form of the deeply rooted Jewish cult object, "a symbol of sacrality and religious mystery", in a specific way linked the history, tradition and fate of the Jews with the general human notions of resistance to the suffering of the innocent, a warning, remembrance and optimistic preservation of one's own identity.



Feniks, 1974.

In the 1970's and 1980's, the sculptor, working in a mood of creative optimism, made *Birds in the Wind* and *Prometheus*, works that constitute a continuation of the cycle *Phoenix*. Through them, he achieves a playful mood in the relations of the full form and empty space, which becomes a creative element of the sculpture. Forms seem to burn with inner fire, Duranci wrote. Glid abandoned the sculptural mass as the armour of form – he is interested in the inner structure that is expressed through leafing-out elements, upon which rays of light fall creating a rich interplay of shadows. Such is the monument placed in front of the administrative building of the *Naftagas* company in Zrenjanin (1979), and the one located in front of the administrative building of the *Energoprojekt* company in New Belgrade (1986–8).

The entire cycle reflects the painterly characteristics of vibrant refractions of light effects, without betraying the specific sculptural approach. The formal specific characteristics of leafing-out forms would also be used by Glid while he worked within the framework of the



Sto za jednog, Kragujevac, 1980.

najzad 1980. bio pozvan Nandor Glid da ponudi svoje rešenje.¹¹³ U kratkom vremenskom periodu spomenik je izrađen, postavljen na samom kraju Erdoglijskog dela kompleksa, na zaravni okruženoj šumom. Otvoren je 21. oktobra 1980, tokom Oktobarskih svečanosti.¹¹⁴ Kao i na drugim Glidovim prepoznatljivim znamenjima, i ovaj spomenik svojom simbolikom ubedljivo govori o bezumnoj, mučeničkoj smrti mladih i starih.¹¹⁵ Izobličeni likovi, kao da su istovremeno i živi i mrtvi, prikazani su u poslednjem stadijumu života u nemom vapaju, puni telesnosti i težine, u krupnim formama koje govore o ustupku figuraciji, i koje svojim odnosima – a ne samo velikim dimenzijama – doprinose monumentalnosti spomenika.¹¹⁶ Ovde nije samo sugerisan volumen, on je ovde postignut, kao što je i transponovanje figuracije u razgranato drvo omogućeno ritmičkom orkestracijom figura.



Ranjeni pas, 1972.

Pored velikog formata, u njegovom ateljeu nastaje niz skulptura manjih dimenzija koje se oblikom i temom vezuju za naručene spomenike, bilo da je reč o paralelnoj obradi i pripremi za monumentalnu formu ili da se radi o posebnim delima koja se stilski uklapaju u njegov rukopis i način vajarskog mišljenja (*Ranjeni pas*, u nekoliko varijanti, *Ranjenici*, *Kolica smrti*, *Ruke* i dr.).

113 Najpre je 1978. žiri usvojio ideju vajara Alije Kučukalića *Leptir na nišanu*, ali, kako se umetnik nije saglasio da se dimenzije smanje, promeni materijal i način izrade, traženo je od Glida da izradi idejni projekat sa predmerom i predračunom, što je on i učinio 15. februara 1980. Građevinske radove uređenja ambijenta obavilo je GP *Ratko Mitrović* iz Beograda.

114 U sredini kružnog platoa je humka sa monolitom od sivog granita i bronzanim spomenikom visokim 5, a širokim 3,75 metara.

115 Pored Glida, više umetnika je ostavilo svoja dela u Šumaricama: Miodrag Živković, Ante Gržetić, Vojin Bakić, Jovan Soldatović, Nebojša Delja, Miguel Romo, Anton Sojku, Milorad Zobić i dr.

116 U okviru proslave stogodišnjice *Crvenog barjaka* otvoren je Muzej, delo arh. I. Antića i arh. I. Raspopović; enterijer su uredili arh. B. Hajdin i istoričar D. Plenča, parkovski deo arh. Mihailo Mitrović i Radivoje Tomić. Na postavci su i dela Ota Loga, Tanje Tarnovske, Zdenke Živković, Jovana Ćurčića i drugih, a postavljena je kolekcija logorskih radova Petra Lubarde.

International Symposium *Terra* in Kikinda (1982, 1991). Terracotta, also an ancient material, has its own specific characteristics and regularities, however, and consequently works done using it acquire different characteristics. To a greater extent than in other sculptures, what stands out here are the more classical, archetypal characteristics of the material, and thus these works evoke mythological themes with clear designations of larger and smaller figures.

"When someone mentions Yugoslavia, I immediately think of Kragujevac and its pupils, whom the enemy massacred. That brings to mind the heroism of the entire people" (Jean-Paul Sartre)

Glid said that he was satisfied only with the layout of his monuments in Jerusalem and Kragujevac. His bronze sculpture *Hundred for One* (1980), placed in the Memorial Park *The Kragujevac October* in Šumarice, is an integral part of a number of memorial emblems initiated by some Yugoslav republics as an expression of solidarity with the victims of one of the most terrible crimes committed in Yugoslavia, when the Germans, by way of reprisal, acting on the order of the Nazi General Brehme, shot 7,000 persons, 300 of whom were schoolchildren, in a single day, on 21st October 1941. The Municipal Assembly of the city of Modriča, or to put it more precisely, its "working people and citizens", as it says on the monument, and the Assembly of Bosnia and Herzegovina, contributed funds to the Memorial Park, starting from the mid-1970's, and Nandor Glid was finally invited in 1980 to present his idea for a monument. Within a short period of time, the monument was made and placed on a level clearing surrounded by a wood. It was unveiled on 21st October 1980, during the October Ceremonies. Just like other recognisable emblems created by Glid, this monument, through its symbolism, convincingly speaks of the mindless killing and martyr-like deaths of young and old victims. The deformed figures, alive and dead at the same time, are shown in the final stadium of life, moaning silently, full of corporeality and weight. The large forms of the bodies testify to a concession to figuration, and through their mutual relations – and not just owing to their big dimensions – they contribute to the monumentality of the memorial. This work does not suggest volume, volume is achieved, just as the transposition of figuration into a branching-out tree is made possible by the rhythmic orchestration of the bodies.

Glid also made installations to order for museum displays, consisting of trophy weaponry, rifles, automatic guns, machine guns, cartridge clips, German helmets, hand grenades, barrels and other material originating from the Second World War. First of all, for a new display of the Military Museum in Belgrade, in 1960 he visualised *The Capitulation of Italy* as an assemblage in the form of organised, almost constructive, calm structures of vertical and horizontal elements, of which he said himself that he had "made a sarcastic comment in an ironic, almost operatic manner". It is difficult to read such a mood in this work of his today. After that, working for the Museum of the Revolution of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo together with Vojin Stojić, in 1962 he made the dynamically composed *The Insurgents'*



Ruke, 1976.



Krvava bajka, Kragujevac, 1975.



Svečano otkrivanje spomenika u Kragujevcu, *Sto za jednog*, 1980.

Glid se, po narudžbini, oprobao i u izradi sedam instalacija za muzejske postavke od trofejnog oružja, pušaka, automata, „šaraca“, šaržera, nemačkih šlemova, bombi, cevi i drugog ratnog materijala iz Drugog svetskog rata. Najpre je za novu postavku Vojnog muzeja u Beogradu 1960. vizualizovao *Kapitulaciju Italije* kao asamblaž u vrlo organizovanim, gotovo konstruktivnim, smirenim strukturama vertikalnih i horizontalnih elemenata za koji je sam rekao da je „ironično, operetski, pravio sarkastičan komentar“. Takvo raspoloženje njegovog rada danas je teško pročitati.¹¹⁷ Onda je za Muzej revolucije Bosne i Hercegovine u Sarajevu zajedno sa Vojinom Stojićem izradio 1962. dinamično komponovanu *Zakletvu ustanika 1941*, koja nije više u muzeološkoj funkciji.¹¹⁸ Zatim je 1971. radio četiri kompozicije na stubovima za stalnu postavku Muzeja revolucije u Novom Sadu (sada u okviru Muzeja Vojvodine), nazvane *Fašizam, Ustanak, Borba i Pobjeda*,¹¹⁹ dok je njegova metonimijska kompozicija na temu *Krvava bajka* (1975) postavljena u centralnom delu gornje sale Spomen-muzeja 21. oktobar u Kragujevcu: tu „sam kombinovao temu *Jama* sa streljanjem“. Zoran Markuš je napisao da prazni šlemovi deluju kao dželati bez ljudskog obeležja, kao bezdušni mehanizmi ubijanja iza kojih se pomalja masa ljudskih tela združenih u činu smrti.¹²⁰ „Žrtve streljanja odvajao sam od egzekutora čak i formalno – rađene su od različitog materijala. To je šesta kompozicija na sličnu temu koju sam radio za muzej, ali u pristupu i realizaciji mislim da je kvalitetno nova i različita od svih prethodnih“. ¹²¹ Za ovu instalaciju pripremane su vajarске skice od kojih je svakako najimpresivnija grupa *Ruke* sa dramatično probušenim dlanovima i grčevitim pokretima prstiju – sasvim drukčijeg karaktera od Rodenovih serija ruku koje su, možda, inspirisale Glida. Dok je Roden nastojao da se svojim skulpturama što više približi živom modelu, ljubavi i nežnosti, Glidove *Ruke* su vapaji umirućih. Iako često eksplicitne i narativne, ideološki jasno usmerene i funkcionalne, ove instalacije na izvestan način korespondiraju s praksom korišćenja otpadnog materijala, kakve su primenjivali umetnici enformela, u našoj skulpturi posebno Zoran Petrović. Istina, umetnost enformela je imala drukčije filozofsko usmerenje, drukčije ideološke matrice i snažan kritički stav prema životu i savremenosti uopšte, što se kod Glida ne sreće, ali generacijska bliskost s protagonistima enformela, duh vremena i otvaranje novih mogućnosti izraza, a u izvesnoj meri i poetika uništenja i zavodljivost materijala mogu se prepoznati i kod Glida.

U Glidovom stvaralaštvu srećemo različite vrste stilizacija forme – od čvrstog realističkog tretmana do gotovo potpunog napuštanja figure i, mada nije težio apstrakciji, do nje je gotovo došao. Stvorio je arhetip predstave tela u agoniji ekspresivnim gestom, lapidarnim potezom punim simbolike i emotivnog naboja. Iako je kritika ambivalentno tumačila njegovo

117 Na postavci se nalaze i radovi mnogih drugih umetnika: Aleksandra Deroka, Boška Karanovića, Dragoljuba Kažića, Ive Kalina, Krste Hegedušića, Mladena Srbinića, Petra Lubarde, Đorđa Andrejevića Kuna, Ferdinanda Kulmera, Željka Hegedušića, Pavla Vasića, Vojina Bakića, Frana Kršinića, Antuna Augustinčića, Vladimira Becića, Mihaila Milovanovića i dr. – pojedina namenski rađena za Muzej.

118 Zahvaljujem kolegini Sveltani Hadžirović, kustosu Muzeja revolucije iz Sarajeva, za ovu informaciju.

119 (Grupa autora), „Stalna postavka Muzej socijalističke revolucije Vojvodine“, *Muzej socijalističke revolucije Vojvodine*, Novi Sad (bez autora, bez godine, verovatno 1971, bez stranica). Jedna Glidova instalacija reprodukovana je na koricama. Na postavci ovog Muzeja radili su i mnogi drugi umetnici – Boško Petrović, Zoran Pavlović, Jovan Soldatović, Milan Stanojev, Ljubomir Denković, Boško Karanović, Aleksandar Zarin, Vanja Kavurić, Zoran Petrović i dr.

120 Prema: Milan Andrić, *Spomen-muzej 21. oktobar*, Kragujevac (1983) 127

121 R. St., „Uspeh kao izazov“, *Novosti*, Beograd, 11. avgust 1975. Očividno je sedmu kompoziciju radio nakon ovog intervjua. Glid je radio predloške i za spomenike u Zenici i na Kozari.

Vow 1941, which no longer serves a museological function. Then, in 1971, he made four compositions on pillars for the permanent display of the Museum of the Revolution in Novi Sad (today the Museum of Vojvodina) entitled *Fascism, Uprising, Struggle and Victory*, while his metonymic composition based on the motif of *The Bloody Fairy Tale* (1975) was mounted in the central part of the Memorial Museum *21st October in Kragujevac*: in this work he "combined the theme of *Pits* with the shooting". Zoran Markuš wrote that the empty helmets looked like executioners without human characteristics, like soulless mechanisms for murdering people, behind which a mass of bodies were joined in death. For this installation, he prepared sculptural sketches, of which the most impressive ones are from the group called *Hands*, with dramatically pierced palms and spasmodic finger movements – entirely different in character from Rodin's series of hands, which possibly inspired Glid. In a certain way, these installations correspond to the practice of using waste material, as was the case with informel artists, especially Zoran Petrović among our sculptors. True, the art of informel had a different philosophical orientation, other ideological matrices and a strongly manifested critical attitude towards life and contemporaneity in general, which one does not encounter in Glid, but generational closeness to the protagonists of informel, the *zeitgeist* and the opening up of new possibilities of expression, and to a certain extent the poetics of destruction and the seductiveness of the material used, may be recognised in Glid as well. He used bronze, aluminium, steel, metal sheets, iron, wire, and as an additional material – cement, stone plates or blocks, or marble, which, however, he used less frequently.

Glid created the archetype of representing the human body in agony through an expressive gesture, a lapidary stroke pregnant with symbolism and emotional charge. Even through critics interpreted his work ambivalently from the point of view of its stylistic orientation and belonging to a particular trend or movement, his sculpture is closest to figurative orientations, as understood within a broad range of new phenomena.

Towards the closing creative phase: Menorahs in flame

In times which threatened, with good reason, to reawaken the most terrible human urges of destruction, racism, anti-Semitism, in 1989 the Jewish Municipality, together with a group of Belgrade intellectuals, initiated the proposal to mount a monument to victims of Nazism in Belgrade's district of Dorćol, "the only proper space for this". "In maps depicting the Holocaust, Belgrade is marked by a black spot."⁵² The monument should be dedicated to all the Jews who were killed in Belgrade during the course of Nazi pogroms – no matter whether they were Belgraders or people bought here from various Sephardic and Ashkenazi municipalities in Kosovo, Banat, Sandžak and other regions. The Culture Committee initiated a series of



Skica Sto za jednog, 1980.

⁵² As is well known, more than 15,000 Jews were killed in Belgrade, that is, 90 % of the Jewish population, and this happened within three major execution grounds: the Zemun (Old Fairground) camp, Topovske šupe and Banjica camps. According to the German sources, owing to the Wehrmacht, SS and Gestapo – with some local help – "Belgrade was the first major city in Europe to be freed from Jews".



Svečano otkrivanje spomenika na Dorćolu, *Menora u plamenu*, 1990.

delo s aspekta stilskog određenja i pripadnosti određenoj struji ili pravcu, jasno je da je njegova skulptura bila najbliža figurativnim usmerenjima shvaćenim u širokom dijapazonu novih pojava.¹²² Svi njegovi radovi hranjeni su utopijama boljeg sveta, boljih ljudi i bolje budućnosti.

Različite ideje Glid je najpre istraživao u crtežu čija je uloga u ostvarivanju doživljene spontanosti u skulpturi bila presudna. Njihova realizacija zahtevala je posebna tehnička rešenja koja je vajar obezbedio misleći na trajni materijal – bronzu, aluminijum, čelik, metalne ploče, gvožđe, žice, a kao dodatni – cement, kamene ploče ili blokove, ređe mermer. Radi se o čvrstoj osnovnoj konstrukciji, o dobro prostudiranom pokretu, o ravnoteži spoljnog i unutrašnjeg prostora, odnosno skladu konkavnog i konveksnog, o proporcijama koje i vizuelno i strukturalno čine delo koherentnim.

Ka zaključnoj stvaralačkoj fazi: *Menore u plamenu*

U vremenima koja su s razlogom pretela da će probuditi najstrašnije ljudske porive uništenja, rasizma, antisemitizma, Jevrejska opština je s grupom beogradskih intelektualaca 1989. godine pokrenula inicijativu da se na Dorćolu, „jedinom pravom prostoru“, jer je tu pre Drugog svetskog rata živelo najviše Jevreja, podigne spomenik stradalnim od fašizma. „Na mapama holokausta, Beograd je ucrtan crnom mrljom“.¹²³ Memorijal treba da bude posvećen svim Jevrejima koji su ubijeni u Beogradu tokom nacističkih pogroma – bilo da su bili Beograđani ili dovedeni iz raznih sefardskih i aškenaskih opština s Kosova, iz Banata, Sandžaka i drugih prostora. Komitet za kulturu je inicirao niz akcija za prikupljanje sredstava, a osnovni fond je obezbedila Skupština grada Beograda.¹²⁴

Stručna komisija je poverila Nandoru Glidu izradu spomenika: najzad jedan monumentalan spomenik u Beogradu u kojem je umetnik studirao, živeo i radio od 1945. godine, posvećen



Nandor Glid ispred modela za odlivanje skulpture *Menora u plamenu*, Niš, 1990.

122 U tom smislu je dobar primer Glidovog uključivanja u izložbu *In memoriam* Mariju Pregelju, gde je izlagao uz Krstu Hegeđušića, Gabrijela Stupicu, Petra Lubardu, Staneta Kregara, Mladena Srbinovića, Vladimira Veličkovića, Kostu Angeli-Radovanija i dr. Autor izložbe i kataloga Aleksander Bassin, Mestna galerija, Ljubljana, mart 1968. U pozivnom pismu 1. jula 1967. direktorka Božena Plevnik naglašava da se priprema izložba bez obzira na nacionalnu pripadnost slikara i vajara raznih generacija u jugoslovenskim okvirima, imajući u vidu pre svega kvalitet i figurativno usmerenje u duhu angažovane figuralike, bazirane na stoletnoj tradiciji naše srednjovekovne umetnosti.

123 Kao što je poznato, u Beogradu je stradalo preko 15.000, dakle 90% jevrejskog življa u tri velika stratišta: Zemunski logor (Staro sajmište), Topovske šupe i Banjica. Po nemačkim izvorima, zahvaljujući Vermahtu, SS-u i Gestapou – uz lokalnu pomoć – „Beograd je bio prvi veliki grad u Evropi očišćen od Jevreja“.

124 J. (elena) Subotić, „Spomenik jevrejskim žrtvama. Akcija za istoriju. Široko prihvaćena inicijativa Jevrejske opštine u Beogradu. Idejno rešenje spomenika povereno Nandoru Glidu“, *Politika*, Beograd, 29. januar 1990. U retko uspešno organizovanoj solidarnoj akciji sponzorstva učestvovali su umetnici, radne organizacije, građani, beogradska pozorišta (*Duško Radović* je poklonilo prihod od predstave *Šovinistička farsa*, *Jugoslovensko dramsko* – od *Dibuka*, *Atelje 212* – od *Čuda u Šarganu*; uključila su se i druga pozorišta); planirane su muzičko-dramske priredbe, aukcije slika i mnoge druge manifestacije; akciju su pomogli TV, radio stanice, dnevna štampa; pomagali su Jevreji iz celog sveta: pojedinci su davali po 20, 30 dolara ili maraka: –, „Spomenik žrtvama *Menora u plamenu* u Beogradu“, *Bilten Udruženja Jevreja Jugoslavije u Izraelu*, Tel Aviv, 2. decembra 1990, god. 38, br. 6.

fundraising campaigns, and the basic fund was provided by the City Assembly of Belgrade.⁵³

An expert commission entrusted Nandor Glid with the task of making that monument: at long last, he was to create a monumental memorial in Belgrade, the city where he had studied, lived and been working from 1945 onward, dedicated solely to the suffering of the Jewish people. A people that refused to die, in the words of Lisa Hostein, who was in a position to observe Glid working on *Menorah*.⁵⁴ *Menorah from Dorčol* or *Menorah in flame* was mounted on the Danube Quay, where Jevrejska [Jewish] Street flows into the Danube, where Jews had been living for four centuries after being exiled from Spain, and from where they had been led to their execution over the course of eleven months. The arrangement was very successful in terms of urban planning: the monument was shaped like a hand opened wide, made up of intertwined human bodies wishing to soar like birds and escape death and the flames. The sculpture was not made in a linear manner, as had been the case with the monuments in Mauthausen, Dachau or Yad Vashem, but through mass and volume. In it, "the flame of the fire of many Phoenixes is intertwined with human skeletons, arms and legs in a deathly spasm, as an emblem of resurrection and triumph of light and life over death and darkness", Zoran Markuš wrote.⁵⁵ The sculptress Vida Jocić, herself a survivor of Auschwitz, and Stojan Kovačević Grande sent a telegram to the author on 29th October 1990: "Your magnificent sculptural creation, the monument to Jews entitled *Menorah*, is a warning, means of ennoblement and a source of inspiration."

In the presence of numerous dignitaries from our country and abroad, in the course of a ceremony marked by a number of attendant events, the monument was unveiled on 21st October 1990 at 3 o/c p.m.: "To us, the few Belgrade Jews left, the ceremony starting at this moment does not boil down to a mere act of unveiling a monument. We understand it as the first dignified burial of our dead, whose bodies were thrown into nameless graves. We shall now recite *Kaddish* [prayer for the dead], wave a last good-bye to our women and children. And even though we don't know their names or how many of them there were exactly, we inscribe them in our hearts and, instead of laying them to rest in their graves, we place them under the aegis of this monument"; were the words of Jaša Almuli, President of the Jewish Municipality.

When asked why he was fond of Belgrade's *Menorah*, the answer that Glid gave in several interviews was that it reconciled "my constant duality, theme and form, theme and expression, the dramatic and the tragic, that is, the lyrical. What I wished to present here was the symbol of *Menorah in Flame*, which proved resilient and survived the whirlwind of the war... I return to the theme of suffering here, only, I didn't want it to be depressive but to bring back hope, patience, germination, optimism... to be accepted by ordinary people as well – as an adornment, as a flower in a very nice part of Belgrade, attracting people rather than repulsing them..." He



Skica Menora u plamenu, 1989.



Skica Menora u plamenu II, 1991.

53 J.(elena) Subotić, "Spomenik jevrejskim žrtvama. Akcija za istoriju [A Monument to Jewish Victims. A Historic Campaign]", *Politika*, Belgrade, 29th January 1990. In a solidarity sponsorship campaign that was organised with a rare degree of success, those who participated included artists, work organisations, citizens, Belgrade theatres, and a number of musical-drama performances, auction sales of paintings and other events were organised; the campaign received help from the media and Jews from all over the world: individuals contributed 20 or 30 dollars or marks: – "Spomenik žrtvama Menora u plamenu u Beogradu [A Monument to Victims, Menorah in Flame, to Be Erected in Belgrade]", *Bilten Udruženja Jevreja Jugoslavije u Izraelu*, Tel Aviv, 2nd December 1990, vol. 38, no. 6.

54 L. Hostein, "Yugoslavia. A Jewish community refuses to die", *Jewish Exponent*, Philadelphia, February 2, 1990, vol. 187, no. 5, p. 32.

55 Z.(oran) Markuš, "Trijumf života. O umetničkim i kulturnim vrednostima Glidovog spomenika jevrejskim žrtvama [The Triumph of Life. On the Artistic and Cultural Values of Glid's Monument to Jewish Victims]", *Politika*, Belgrade, 20th November 1990.



Menora u plamenu, detalj, 1990.



Menora u plamenu II, Solun, 1997.

samo jevrejskom stradalničkom narodu.¹²⁵ Narodu koji odbija da umre, po rečima Lize Hostejn, koja je prisustvovala Glidovom radu na *Menori*.¹²⁶ *Menora s Dorćola* ili *Menora u plamenu*, kako se naziva spomenik, postavljena je urbanistički veoma uspešno na Dunavskom keju, tamo gde se Jevrejska ulica uliva u Dunav, tamo gde su četiri stoleća živeli Jevreji posle izгона iz Španije i odakle su tokom jedanaest meseci odvođeni na istrebljenje. Oblikovana je kao široko otvorena šaka sačinjena od isprepletenih ljudskih tela koja kao ptice žele da polete i pobegnu od smrti – od jezičaka plamena koji ih proždiru. Skulptura nije rađena linearno kao na velikim spomenicima u Mauthausenu, Dahau ili Jad Vašemu, već masom i volumenom. Tu se „plamen vatre iz brojnih *Feniksa* prepliće s ljudskim skeletima, rukama i nogama u samrtnom grču, kao znak uskrsnuća i trijumfa svetlosti i života nad smrću i mrakom“, napisao je Zoran Markuš.¹²⁷ A Vida Jocić, i sama preživeli zatočenik nacističkog logora Aušvic, i Stojan Kovačević Grande poslali su telegram Glidu 29. oktobra 1990: „Tvoje veličanstveno vajarsko delo spomenik Jevrejima *Menora* opominje, oplemenjuje, nadahnjuje“.

Uz brojne zvanice iz zemlje i inostranstva i prateće manifestacije,¹²⁸ spomenik je dostojanstveno otkriven 21. oktobra 1990. u 15 h: „Čin koji u ovom času započinje, za nas malobrojne beogradske Jevreje, ne svodi se na puko otkrivanje spomenika. To shvatamo kao prvu dostojanstvenu sahranu naših mrtvih čija su tela bačena u bezimene grobnice. Očit ćemo im sada molitvu *kadiš*, mahnuti ženama i deci poslednje zbogom. I mada im ne znamo ni imena ni tačan broj, upisujemo ih u naša srca i, umesto u rake, stavljamo ih pod okrilje ovog spomenika“, rekao je tada predsednik Jevrejske opštine Jaša Almuli.¹²⁹

Na pitanje zašto voli beogradsku *Menoru*, Glid je nekoliko puta u intervjuima odgovorio da je ona pomirila „tu moju stalnu dvojnost, temu i oblik, temu i izraz, dramatičnost i tragiku, odnosno liriku. Ovde sam hteo da dam taj simbol *Menore u plamenu* koji je u ratnom vohoru izdržao i opstao... Vraćam se temi stradanja ali nisam hteo da bude depresivna već da vraća nadu, strpljenje, klijanje, optimizam... da bude prihvaćena i od običnog sveta – kao ukras, kao cvet u lepom kraju Beograda, da privlači a ne da odbija ljude...“.¹³⁰ Glid dalje komentariše: „Voleo bih da prestane potreba za spomenicima kakve ja pravim; voleo bih da moji studenti izgube moju temu; voleo bih da oni, budući majstori, podižu spomenike životu a ne smrti“. Sledila su brojna priznanja, pre svega Jevrejske zajednice.¹³¹

125 U Odboru za podizanje spomenika bili su Radovan Samardžić, predsednik, i članovi Ljubomir Tadić, Veljko Guberina, Ljubiša Ristović, Jaša Almuli, Nisim Konfino, Miša David, Aleksandar Demajo, Leposava Milošević, Aleksandar Zarin, Dragan Dragojlović. Spomenik je visok 4,10 m, s postoljem 5,5 m. Glid je radio i porodična spomen obeležja na Jevrejskom groblju u Beogradu: www.makabijada.com/dopis/.../grobljebgd.htm

126 Lisa Hostein, „Yugoslavia. A Jewish community refuses to die“, *Jewish Exponent*, Philadelphia, February 2, 1990, vol. 187, no. 5, 32 sqq.

127 З. (оран) Маркуш, „Тријумф живота. О уметничким и културним вредностима Глидовога споменика јеврејским жртвима“, *Политика*, Београд, 20. новембар 1990.

128 M. Radević, „Spomenik jevrejskim žrtvama“, *Stari grad*, Beograd, br. 155, 1. oktobar 1990, 3: organizovane su izložbe umetnika-Jevreja, Leona Koena, knjiga u Narodnoj biblioteci kao sećanje na doprinos Jevreja svetskoj književnosti; program je uključio razgledanje grada i posetu Jevrejskom istorijskom muzeju; prijem Jevrejske opštine Beograda i Savez jevrejskih opština Jugoslavije i prijem kod gradonačelnika Beograda... Visoki gosti su došli iz celog sveta.

129 Simonida Simonović, „Stradali zajedno. U Beogradu otkriven spomenik jevrejskim žrtvama fašističkog genocida“. – *Politika Ekspres*, Beograd, 22. oktobar 1990.

130 S. Grubač, „Bekstvo od teme“, *NIN*, Beograd, 26. oktobar 1990, 36–37

131 Dr Lavoslav Kadelburg, predsednik, i Laci Petrović, sekretar, izražavaju divljenje zbog ovog spomenika i u pismu Glidu pišu 7. marta 1991: „Savez jevrejskih opština Jugoslavije Vas je u znak zahvalnosti i priznanja upisao u Zlatnu knjigu *Keren-Kajemeta*. Nedavno smo primili Diplom o tom upisu koju će vam predsednik Saveza predati na sednici Izvršnog odbora 16. o. m.“

went on to add: "I'd like the need for monuments of the kind that I make to disappear; I'd like my students to get rid of my theme; I'd like them, future masters, to erect monuments to life, not death." He received numerous accolades for the monument, first of all from the Jewish community.⁵⁶

This sculpture, as had been the case with those in Mauthausen and Dachau, soon led to further engagements: Glid received an invitation to make a Holocaust memorial in Thessaloniki.⁵⁷ What he offered was a variant of *Menorah in Flame* (2) as a monumental memorial to almost the entire Jewish community deported to Auschwitz-Birkenau in 1943, perished in a few months: it was one-third of the overall population settled in Thessaloniki over the course of several centuries.⁵⁸ It was only during the preparations for taking over as the Cultural Capital of Europe, around the middle of 1990, that the authorities of Thessaloniki publicly recognised the need to commemorate that pogrom. The entire organisation concerning the erection of the monument was in the hands of the Central Board of the Jewish Communities of Greece.⁵⁹ This proved to be Nandor Glid's last work, but he did not manage to finish it: he died a few months before that. It was completed by his sons. The monument was ceremonially unveiled on Sunday, 23rd November 1997.

Glid incorporated the theme of *Menorah* in his sculpture *Spain* (1992). That year was symbolic in a number of ways: it marked the 500th anniversary of the discovery of America, and it was as many years since the Jews had been exiled from Spain at the time of Catholic kings. However, the theme was most likely connected with the tragic situation in the artist's homeland: the disintegration of Yugoslavia was unfolding. Wars raged. Hundreds of thousands of refugees from these parts came and went in all directions... Among them, many Jewish families from the former Yugoslavia left the country on account of wartime ravages, and also due to pronounced Serb, Muslim and Croatian nationalism and frequent outbursts of anti-Semitism. They mainly went to Israel, as well as other parts of the world. Few of them returned: it marked a new exodus. The artist made a sculpture of wax, his favourite material, featuring a group of huddled people and their possessions loaded onto a cart. Among them was a – *Menorah*: identity preserved over the course of millennia...

In the early 1990's, towards the end of his life, Glid went back to working with marble: owing to the *Marble and Sounds* festival held in Aranđelovac, he created the sculptures *Phoenix – Monument to a Burned Book* (Irig, 1992) and *Icarus and Daedalus* (Aranđelovac, 1993), both made of white marble from Venčac. These works deviate from the war-related themes and, through their morphology, express modernist methods: perfected and softer, embellished and toned-down forms, with metaphorical associations concerning the themes dealt with.

56 Dr Lavoslav Kadelburg, Chairman, and Laci Petrović, Secretary, expressed their admiration for this monument in a letter to Glid dated 7th March 1991: "The Association of the Jewish Municipalities of Yugoslavia, as a token of gratitude, has entered your name in the Golden Book of *Keren-Kajemet*. We have recently received a Certificate of this entry, which the Chairman of the Association will hand over to you in the course of a session of the Executive Committee, scheduled to be held on 16th March."

57 The contest was announced in December 1996; the location selected for the purpose was near the pre-war Jewish quarter; the monument was later transferred to a busy promenade by the sea.

58 The main organiser of the pogrom was the Nazi Kurt Waldheim, who was never prosecuted for this, or any other crime for that matter; on the contrary, he was later elected Secretary General of the United Nations and the President of Austria.

59 The monument was unveiled by the Greek President Constantine Stephanopoulos. Elias V. Messinas, "Prof. Nandor Glid – Sculptor of the Holocaust Monument in Salonika", *The Jewish Sites of Salonika* (Thessaloniki), *Kol haKehila*, *The Newsletter of the Jewish Monuments of Greece*. Online archive.



Svečano otkrivanje spomenika u Solunu, Menora u plamenu II, 1997.



Menora u plamenu II, Solun, 1997.



Izložba u Subotici, 1989.



Josip Broz Tito i Jovanka Broz ispred skulpture *Zakletva ustanika 1941*, Sarajevo.

Na dodeli Oktobarske nagrade 1991, dobijene za *Menoru u plamenu*, u ime svih nagrađenih zahvalio se Glid rekavši da pravi umetnici nisu i ne mogu biti za rat, razaranja i progon nevinih, već su za mir, ravnopravnost, slobodu i prijateljstvo. Beogradu je pozeleo da i dalje bude bastion slobode i progresa.¹³² Rat se tek zahuktavao u bivšoj Jugoslaviji.

I ova skulptura je, poput onih u Mauthauzenu i Dahau, ubrzo podstakla sled daljih događaja: Glid je pozvan da izradi memorijal holokausta u Solunu.¹³³ Ponudio je varijantu *Menore u plamenu* (2) kao monumentalni znak sećanja na gotovo celokupnu jevrejsku zajednicu koja je 1943. deportovana u Aušvic-Birkenau i za nekoliko meseci bila istrebljena: u pitanju je bila trećina ukupnog stanovništva naseljenog u Solunu tokom nekoliko vekova.¹³⁴ Tek u vreme priprema za Kulturnu prestonicu Evrope sredinom devedesetih godina XX veka, solunske vlasti su javno priznale potrebu da se taj pogrom obeleži. Celokupna organizacija podizanja spomenika bila je u rukama Centralnog odbora Jevrejskih zajednica Grčke (KIS).¹³⁵ Bio je to poslednji rad Nandora Glida, ali on nije uspeo da ga završi: umro je nekoliko meseci pre toga. Završili su to njegovi sinovi, uz pomoć prof. Mirosljuba Stamenkovića Komanča. Spomenik je svečano otkriven u nedelju, 23. novembra 1997.

Temu *Menore* Glid je uključio 1992. i u skulpturu *Španija*. Ta godina je bila višestruko simbolična: obeležavalo se pet stotina godina od otkrića Amerike i isto toliko godina od izгона Jevreja iz Španije u vreme katoličkih kraljeva. Međutim, tema je po svojoj prilici bila vezana i za tragičnu situaciju u domovini: raspad Jugoslavije je bio u toku. Ratovi su harali. Stotine hiljada izbeglica sa ovih prostora su dolazile i odlazile u svim pravcima... Među njima su i mnoge jevrejske porodice iz bivše Jugoslavije napuštale zemlju, i zbog ratnih dejstava, i zbog izrazitog srpskog, muslimanskog i hrvatskog nacionalizma i zbog čestih izliva antisemitizma. Odlazili su najčešće u Izrael, ali i u druge krajeve sveta. Mali broj njih se vratio: novi egzodus. Umetnik je izradio skulpturu od voska – svog omiljenog materijala, sa gomilom zgrčenih ljudi i njihovih stvari natovarenih na kolica. Među njima – Menora: milenijumima sačuvani identitet ...

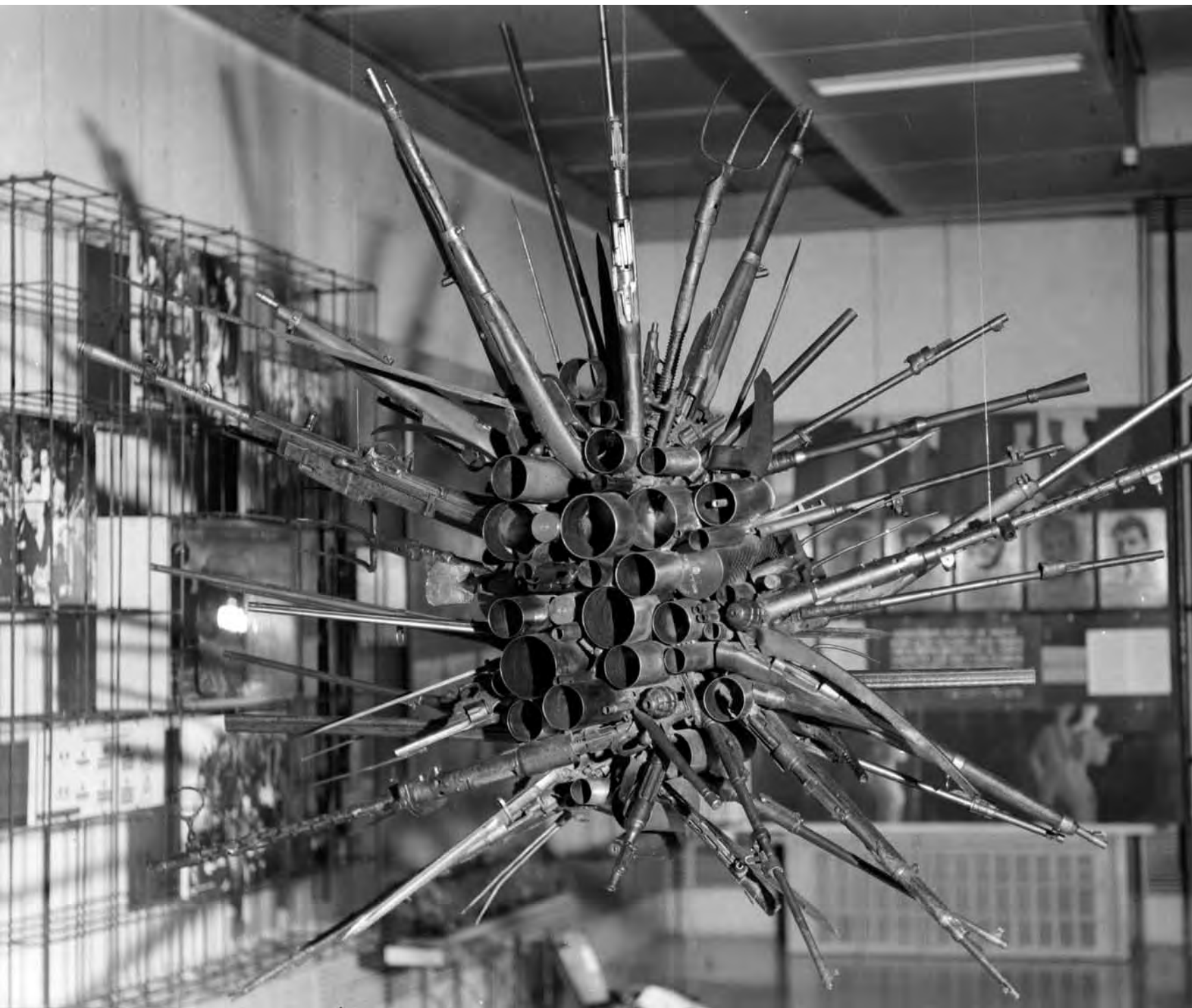
Početak poslednje decenije veka, i pri samom kraju svog životnog veka, Glid se vratio radu u mermeru: zahvaljujući smotri *Mermer i zvuci* u Aranđelovcu od belog venčaćkog mermera je izradio *Feniks – Spomenik spaljenoj knjizi*, postavljen ispred Doma kulture u Irigu 1992, a sledeće, 1993, nastala je skulptura *Ikar i Dedal* za Sportsku halu u Aranđelovcu. Oba rada se udaljavaju od ratne tematike i svojom morfologijom ukazuju na modernističke postupke: usavršene i mekše, ulepšane i ublažene forme s metaforičkim asocijacijama naslovljene teme.

132 P. G., „Država se ne briše potezom pera“, *Borba*, Beograd, 21. oktobar 1991.

133 Odsek za umetnost i podizanje spomenika grčkog Ministarstva kulture raspisao je nacionalni konkurs decembra 1996; određena je trougaona lokacija na razmeđu ulica Nea Egnatia, Papanastasiu i Kleantusa, u blizini predratne jevrejske četvrti. Spomenik je kasnije premešten na veoma prometno šetalište na samoj obali mora, s parkom u pozadini. Prva nagrada nije dodeljena, tako da je Ministarstvo u saradnji sa Jevrejskom zajednicom Soluna odlučilo da se pozove Nandor Glid.

134 Glavni organizator pogroma bio je nacista Kurt Valdhajm koji nikada zbog toga, ali ni zbog drugih zločina, nije procesuiran, već je, naprotiv, kasnije postao generalni sekretar Ujedinjenih nacija i predsednik Austrije.

135 Spomenik je otkrio predsednik Grčke Konstantin Stefanopoulos. Elias V. Messinas, „Prof. Nandor Glid – Sculptor of the Holocaust monument in Salonika“, *The Jewish sites of Salonika* (Thessaloniki), Kol haKehila, *The News Letter of the Jewish monuments of Greece*. On line Archive.



ZAKLETVA USTANIKA 1941, 1960.

EMISSI 1945. IL TI
MADONNACCHIA
D'INCHI E FABRIZIA
EPH JUNGSLAHE
ME SU TERTIANNSEI
INCOZO... AUREG
EPI... GILPPE... GIN
EPIE... NERGIAN
NITTA... GUTTEA
SIOKKA... CACCA
... APT... AM FARDI
BREGG... LAURE
WIZIA... YESE
OH DESPI DIVIZI
NENSE... PRESU SU
D'NARCUNASSO
... VOSKI JACOSU

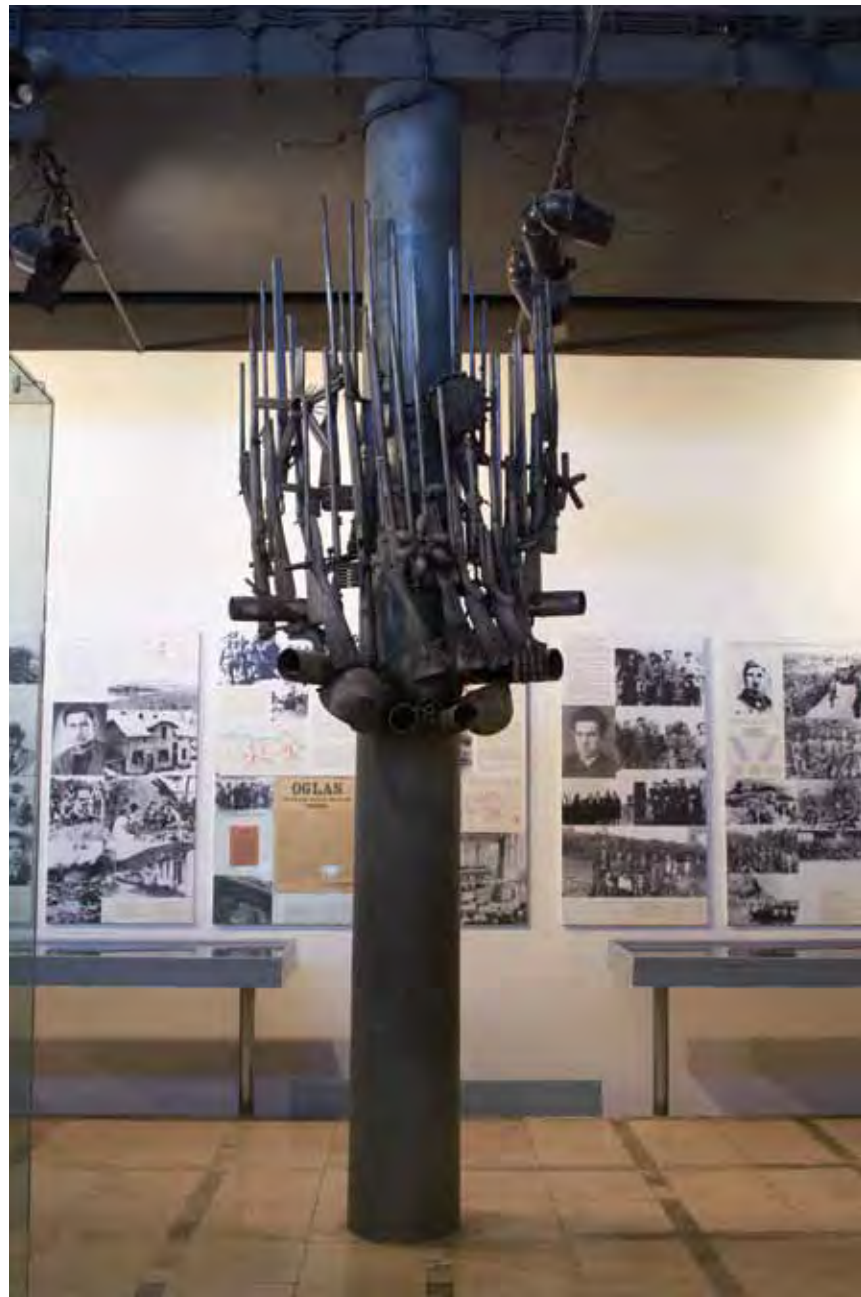


Armi e armature medievali





KAPITULACIJA ITALIJE, 1960.



FAŠIZAM, USTANAK, BORBA, POBEDA, 1971.





KRVAVA BAJKA, 1974.

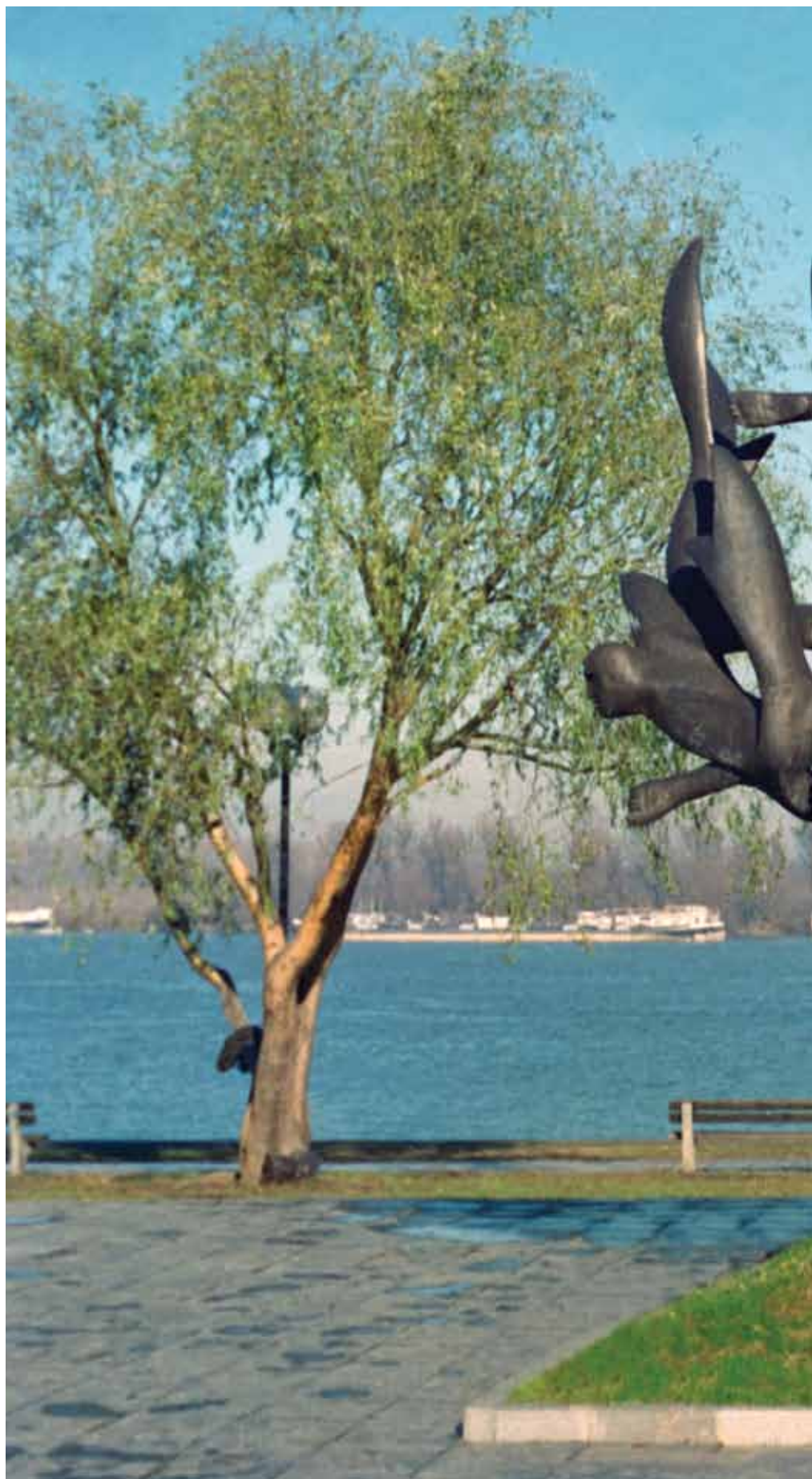




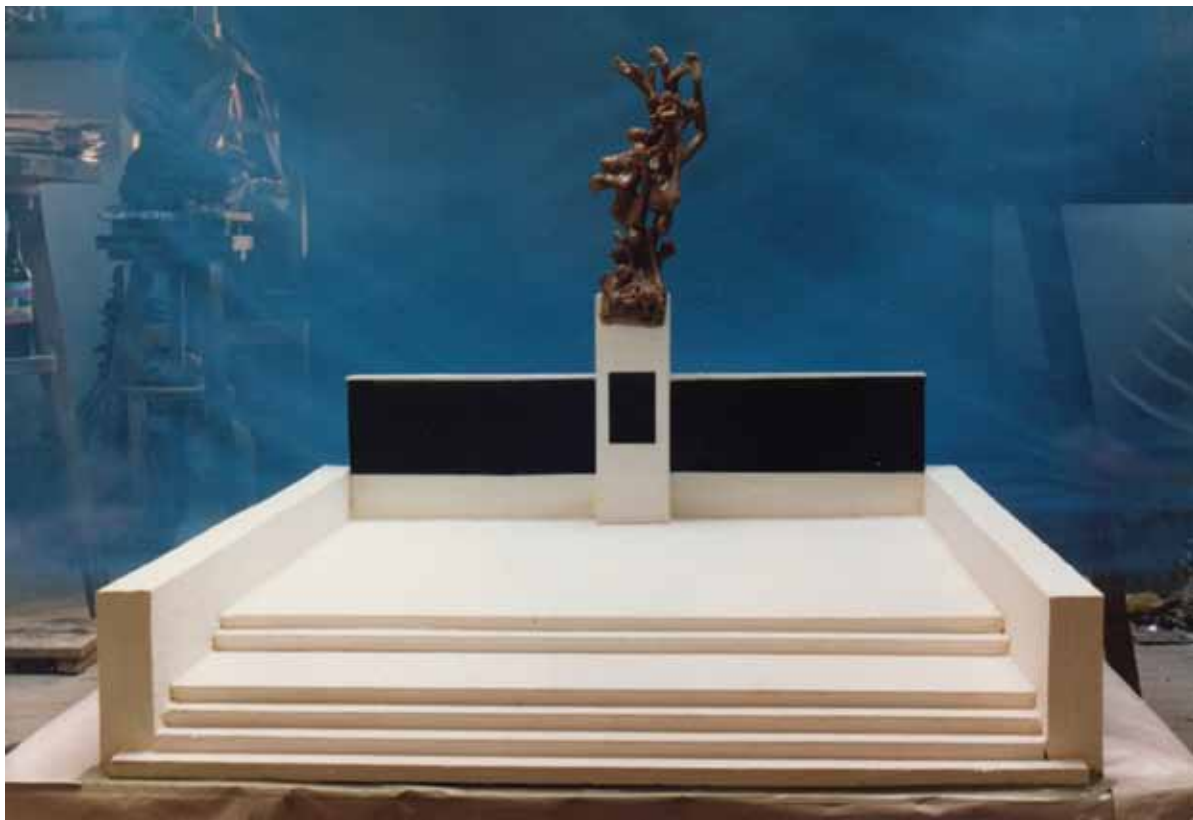
STO ZA JEDNOG, KAGUJEVAC, 1980.



MENORA U PLAMENU, BEOGRAD, 1990.







MAKETA KORIĆKE JAME, SPOMENIK KORIĆKA JAMA, 1991.







MENORA U PLAMENU II, SOLUN, 1997.



MENORA U PLAMENU II, SOLUN, 1997.





Nova ideološka matrica devedesetih godina

Tokom devedesetih godina „za establišment i javnost prihvatljiva je bila samo spomenička skulptura, koja je jedina imala legitimno pravo da se useli u urbane prostore. Ona je... bila u potpunosti u službi dnevne politike, udaljena od autentičnog bića umetnosti“, piše Svetlana Mladenov povodom istraživanja novih umetničkih pojava i intervencija u prostoru kod nas.¹³⁶ Upravo u širenju spomeničke plastike bila je očevidna nacionalistička transgresija koja je tada obuhvatila celo društvo, njegove aspiracije, ukus, znanje, moral, ideje i ideologiju. Širom Srbije su podizani spomenici u znak sećanja na zaboravljene ili u vreme socijalizma zaposlavljene i progonjene ličnosti nacionalne istorije, uglavnom u ključu devetnaestovekovne idealizacije, loše izrade, najčešće amaterski, bez ikakve umetničke vrednosti i prilagođenosti nameni.

Uprkos takvoj situaciji, Nandor Glid je – kao osvedočeno uspešni umetnik u realizaciji monumentalnih dela – dobio nekoliko narudžbina vezanih za njegovu osnovnu preokupaciju – temu masovnog uništenja nedužnih ljudi. Spomenik *Jama* realizovan je sa zakašnjenjem od skoro pola veka: početkom devedesetih godina, u atmosferi ratnih zala i klimaksa nacionalizma, kada su se probudila sećanja na mnoge nacističke, a pre svega ustaške žrtve – lokalne vlasti Republike Srpske pozvale su Nandora Glida da izradi spomenik za 145 Srba i pedeset Jevreja, ubijenih početkom Drugog svetskog rata i bačenih u Koritsku jamu na razmeđu Gacka i Bileća.¹³⁷

Tokom 1953. godine otkrivene su kosti žrtava u masovnim grobnicama, 1966. je postavljeno spomen-obeležje, a 1991. podignut spomenik. Na osnovu objavljenih podataka,¹³⁸ u periodu između 3. i 5. juna 1941. ustaše i pripadnici muslimanske Handžar divizije najpre su na prevaru sabirali stanovnike starije od 15 godina u koritski Sokolski dom, a onda ih odvodili i bacali u duboke, uzane jame ili ubijali na licu mesta. Stradali su prvo đaci dovedeni iz škole, a zatim stari i nemoćni.

Glid je ove činjenice pretočio u dramatična vizuelna svedočanstva vertikalnih plastičnih formacija ljudi vezanih ruku koje strovaljuju žive i mrtve u ponore zemlje: ideja pokreta, tačnije ropca odaje značenje, ikonogafski sloj opstaje kao najvažniji. Iako se spomenik nadovezuje rukopisom na umetnikova ranija dela po razgranatosti forme, emotivnosti i dramatičnosti, kao i po odnosu forme u prostoru i dijalogu sa okolinom, ovde se figure žrtava eksplicitnije

¹³⁶ Svetlana Mladenov, *Skulptura – objekti, instalacije, ambijenti, intervencije – u urbanom prostoru*, Visart – Asocijacija za vizuelnu umetnost i kulturu, Novi Sad (2007/2008) 12.

¹³⁷ U napisima u medijima se sreće i kao Korička, odn. Korička jama. <http://www.nezavisne.com/novosti/bih/Obilježeno-70-godina-od-ubistva-130-Srba-kod-Korice-jame-92336.html> – pristupljeno 10. avgusta 2012. Na spomeniku je zabeleženo: „Srbima iz Korita i okoline“.

¹³⁸ Sećanja preživelih užasa u Koriti objavio je Vladimir Dedijer, *Vatikan i Jasenovac*. Rad, Beograd (1987). Prevod: *The Yugoslav Auschwitz and the Vatican*, Prometheus Books, Anrیمان Verlag, Freiburg (1988) 155–164.



Postavljanje spomenika Korička jama, 1991.



Prota Milan Smiljanić, Sirogojno, 1980.

prepoznaju. Tkivo skulpture je i dalje ekspresivno, ubedljivo i snažno, posebno na pripremnim radovima u vosku: odlivanjem u bronzi ta ekspresivnost je u izvesnoj meri ublažena. Za ovaj spomenik – uostalom, kao i za sve što se dešavalo 1990-ih godina – karakteristična je instrumentalizacija istorijskog događaja za aktuelne političke potrebe: štampa je budno pratila otkrivanje spomenika, što je bila prilika za ponovno pisanje o ratnim svirepostima od pre pedeset godina i to samo prema srpskim stradalnicima. Ime autora spomenika (uglavnom) se ne spominje.¹³⁹

Damnatio memoriae

Sistematsko, plansko, vandalističko rušenje spomenika kao nosilaca ideoloških, verskih, političkih i drugih obeležja staro je koliko i civilizacija i predstavlja neku vrstu prirodne zakonitosti sa željom da se promeni prošlost. Tom ikonoklastičkom arhetipu ljudske naravi tragičan doprinos dali su događaji tokom poslednjih ratova na teritoriji bivše Jugoslavije gde su bili razvejani i Glidovi spomenici. Čak nije sagledana ni činjenica da su ti spomenici bili posvećeni nedužnim ljudima, čovekovoj patnji uopšte, da su bili identifikacioni simboli stradalnika; ništa ih nije poštedelo nove ideološke matrice antikomunizma i nove vrste sećanja: uništavane su ideje koje ti spomenici inkarniraju. Novembra 1995. Glid je setno izjavio: „Da kažemo istinu o spomenicima: oni traju koliko postoji naša ljubav prema njima, dakle, da bi živeli moraju biti pažljivo održavani, čuvani i iznad svega pristupačni svima“. Ili: „Uradio sam 25, 30 bista koje će verovatno polako poskidati, ali ima jedna koju pretpostavljam neće dirati – bista prote Smiljanića u Sirogojnu“.

I odista, dok je s jedne strane dizao spomenike, s druge strane njegovi spomenici su nemilostivo rušeni: na primer, ceo memorijalni deo u Zvali. Manastir je sada restauriran, živalj se vratilo. Od Glidovog spomenika borbama palim za slobodu ostali su razbacani kamenovi.

Umetnički projekat *Spomenik (Monument)* Igora Grubića, kao i rad WHW kolektiva, reaguje na činjenicu da se tokom ratova 1990-ih godina u Hrvatskoj, pod izgovorom patriotizma i nacionalizma, a u cilju potvrđivanja nacionalnog identiteta i ideje da je završeno sa socijalističkim sistemom, desio pravi pogrom antifašističkih spomenika: desnica na vlasti je dozvolila sistematsko uništavanje oko 3.000 spomenika podignutih u znak sećanja ne samo na poginule partizane i nevino stradale od ustaškog režima već i kao potrebu za suprotstavljanjem antifašizmu i njegovim rasističkim zakonima, diskriminaciji i netoleranciji, u ime slobode, bratstva i jednakosti. Najveći broj devastiranih spomenika nije obnovljen niti je iko bio

¹³⁹ Spomenik je otkrio Jakov Milović, jedan od osmorice preživelih. Novinski izveštaji citiraju iste reči lokalnog funkcionera Radovana Radžića: D. Banjac, „Srbi ne počinju ratove“, *Borba*, Beograd, 3. jun 1991. i R. G. „Srbi ne počinju ratove“, *Večernje novosti*, Beograd, 3. jun 1991; V. Sredanović, „Da se ne ponovi. Poruka Srba s Koritske jame“, *Pobjeda*, Podgorica, 3. jun 1991, 5; F. Habibović – R. Vukićević, „Skupo je naše ime. U Koritima kod Bileće otkriven spomenik žrtvama ustašnog terora“, *Politika Ekspres*, Beograd, 3. jun 1991, 1, 5: „Ovaj spomenik nije simbol mržnje, deoba, seoba, već izraz poštovanja i ljubavi prema žrtvama ovog kraja, srpski narod nikada nije umeo da mrzi, on je uvek praštao i pružao ruku pomirenja i svojim najvećim neprijateljima“ i drugi tekstovi povodom ovog događaja.



Nandor Glid, sedamdesetih.

The new ideological matrix of the 1990's

During the 1990's, "what was acceptable for the establishment and the public was only the monument-type sculpture, the only one that had a legitimate right to move into urban spaces. It was... entirely in the service of the current policy, removed from the authentic being of art", Svetlana Mladenov wrote in connection with explorations of new artistic phenomena and interventions in space.⁶⁰ It was precisely in the expansion of monument plastic that one could see the evident nationalist transgression that had encompassed the entire society. Throughout Serbia, monuments were erected to commemorate forgotten or, during the era of socialism, neglected or persecuted figures from national history, done for the most part in the key of 19th-century idealisation, shoddily made, more often than not amateurish, without any artistic value whatsoever and unsuited to their purpose.

Despite that situation, Nandor Glid, a proven artist in terms of successful realisation of monumental works, received several orders connected with his basic preoccupation – the theme of mass killing of innocent people. Thus he realised, after a delay of almost half a century, the monument *Pit*. In an atmosphere of wartime evil and the climax of nationalism, awakening memories of many Nazi, and especially Ustashi victims – the authorities of the Republic of Srpska invited Glid to create a monument to 145 Serbs and 50 Jews who had been killed fifty years before and thrown into Koritska Pit between Gacko and Bileća.

60 S. Mladenov, *Skulptura - objekti, instalacije, ambijenti, intervencije – u urbanom prostoru [Sculpture – Objects, Installations, Ambiences, Interventions – in Urban Space]*, Novi Sad (2007/2008), p. 12.



Nandor Glid u ateljeu, sedamdesetih.

optužen za ova zlodela. Slična je situacija i u drugim delovima bivše Jugoslavije, uostalom kao i u drugim ex-socijalističkim državama. Tako se – s pravom smatra umetnik – dalje produbljuju antagonizmi i dezintegracija unutar društva. Grubićeva namera je bila da aktivira lokalne i nacionalne državne i kulturne institucije da rade na obnovi porušenih spomenika.¹⁴⁰

Još jedna važna inicijativa odnosila se na javne memorijale: *Novi spomenik* je bio jedan od najkompleksnijih multidisciplinarnih projekata koji je podstakao veliki broj umetnika iz regiona, a posebno iz Bosne iz Hercegovine; vezan je za kritičku analizu dosadašnjih spomen-obeležja u bivšoj Jugoslaviji, demistifikaciju i demitologizaciju prošlosti, dekonstrukciju tranzicijske realnosti u post-socijalističkim, posebno post-jugoslovenskim zemljama uz „pokušaje redefinicije pojma i oblika materijalizacije spomenika (kakve poznajemo), njihove funkcije, značenja i poruke koje emituju“.¹⁴¹

Crtež, grafika, monotipija, fotolitografija...



Portret Gordane Glid, 1970.

Paralelno sa svojom osnovnom vokacijom – skulpturom, Glid se kontinuirano bavio crtežom od najranijih vremena. Njegov crtež pažljivo beleži dobro viđen i uočen fenomen, žensko telo ili lik, traga za svedenom karakterizacijom portretisane ličnosti, ali isto tako i daje slobodu ruci da gotovo automatski istražuje i dolazi do predloga. Ostavio je u svojoj zaostavštini bogatu kolekciju skica, likovnih zabeležaka, laviranih i bojanih crteža, crteža rađenih grafitnom olovkom, perom i tušem, flomasterom ili akvarelom, većih i manjih dimenzija, na profesionalnom i običnom papiru, na dokumentima sa umetničkih sastanaka, profesorskih sednica ili partijskih kongresa. Crtao je svoju porodicu, sinove i suprugu Gordanu, svoje autoportrete, portrete kolega i nepoznatih lica, aktove i figure u raznim pozama i poslovima, životinje i ptice, kopirao zanimljive forme po muzejima i beležio vizuelne utiske sa svojih putovanja ili iz svakodnevnog života, istraživao anatomske oblike kao pripreme za buduće skulpture, obrađivao forme i vizure svojih spomenika... Posebna tema crteža odnosila se na život i smrt u koncentracionim logorima. I na njima, kao i na skulpturama, forme se rastaču, gube, nestaju, ali prepoznatljivi, jezivi, opominjući sadržaji ostaju.

Deo ovog bogatog crtačkog opusa Glid je pretočio u grafičku seriju monotipija i kasnije fotolitografija rađenih poput serigrafija, tačnije tehnikom na razmeđi offset i sito štampe, često u više varijanata iste ikonografske teme: *Stepenice smrti, Jama, Majdanek*,¹⁴² *Aušvic, Treblinka, Glad, Terazije, Oslobođenje, Apatija, Odmor*,

¹⁴⁰ http://www.visibleproject.org/projects/Igor_Grubic.php – pristupljeno 1. septembra 2012.

¹⁴¹ *De/konstrukcija spomenika*, januar 2004 – januar 2006, Centar za savremenu umjetnost, Sarajevo, autorka Dunja Blažević s timom saradnika: <http://www.scca.ba/dekonstrukcija/index.htm> ... – pristupljeno 5. septembra 2012.

¹⁴² Vrlo često se pogrešno navodi kao Majdanpek.

In 1953, the bones of the victims were discovered in mass graves, in 1966 a memorial sign was placed there, and in 1991 a monument was erected. Based on the published data,⁶¹ in the period from 3rd to 5th June 1941, the Ustashi and members of the Muslim Hanjar Division tricked local residents over 15 years of age into gathering there, whereupon they tied them and threw them into the pit or killed them on the spot. They first killed pupils brought over from school, and then the elderly and the infirm.

Glid transformed these facts into dramatic visual testimonies in the form of vertical plastic formations of people with their hands tied, being thrown into the abyss dead or alive: the idea of movement, or more precisely, death rattle, reveals the meaning, the iconographic layer remains as the most important one. Even though this monument, in terms of the artistic handwriting, represents a continuation of the artist's earlier opus as regards the ramifications of the form, emotiveness and drama, and also based on the relations of the form in space and its dialogue with the surroundings, in this case the figures of the victims are more explicitly recognisable. What is characteristic about this monument – and about everything that happened in the 1990's, for that matter – is the reception and instrumentalisation of a historical event for current political purposes.⁶²



Kragujevac, 1960.

Damnatio memoriae

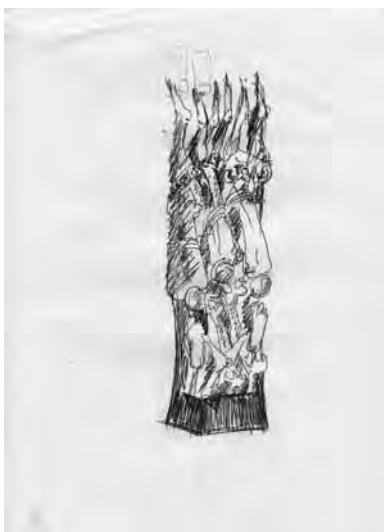
Systematic, planned, vandalistic pulling down of monuments as carriers of ideological, religious, political and other characteristics is as old as civilisation, and represents a regular occurrence of sorts, its aim being to refashion the past. The events that took place during the latest wars on the territory of the former Yugoslavia, where Glid's monuments were scattered, constituted a tragic contribution to this iconoclastic archetype of human nature. Even the fact that those monuments were dedicated to innocent victims and man's suffering, that they were symbols identifying sufferers was not taken into consideration; nothing could save them from the new ideological matrix of anti-communism and a new kind of memory: what was being destroyed were the ideas incarnated by those monuments. In November 1995, Glid made the following melancholy statement: "Let us tell the truth about monuments: they last as long as our love of them lasts; therefore, in order to live, they must be carefully maintained, preserved and, above all, accessible to everyone." To which he added: "I've made 25, 30 busts that will probably be taken down slowly, but there is one that I suppose they won't touch – the bust of Archpriest Smiljanić in Sirogojno." Indeed, while he erected monuments, on the one hand, they were mercilessly pulled down, on the other: for example, the entire memorial part in Zavala. The monastery has been restored now, the residents have returned. But of Glid's monument to fighters fallen for freedom, only scattered stones remain.



Kolica smrti, 1982.

61 The reminiscences of the survivors from Korita were published by Vladimir Dedijer, *The Yugoslav Auschwitz and the Vatican*, Freiburg (1988), pp. 155–164.

62 Cf. Bibliography.



Skica, 1990-ih.

Balada o vešanima, Krematorijum, Dahau, Saksenhauzen, Kosturi, Mauthauzen, Prenos ranjenika, Kolica smrti, Apel, Barake, Sprovod, Rekvijem, Treblinka, Jasenovac, Tragovi... Tako je uobličio mapu *Holokaust*¹⁴³ a celinu grafika nazvao *Iz koncentracionih logora*. Mnogi od ovih radova poslužili su kao predlošci za skiciranje skulptura i velikih spomenika. Ekspresivnost, snaga i ubedljivost scena masovnih žrtava kao posledica nacističke okrutnosti, osionosti i svireposti, s ostacima rastočenih tela mučenih i ljudi na umoru, na Glidovim crtežima i grafičkim radovima približavaju se dramatičnim ostvarenjima Zorana Mušiča koji je takođe u svojim delima transponovao najstrašnija lična logorska iskustva i preneo svoje košmarne reminiscencije. Aleksa Čelebonović¹⁴⁴ je za Glidovu mapu napisao da je više od dokumenta, da je to simbol, mesto koncentracije, znak raspoznavanja ili kompas za one koje zanima budućnost čovečanstva. Pomenimo, ipak, da je Glid u grafičkoj tehnici ponekad radio i malo lakše teme, poput *Don Kihota*, *Torza* ili *Ranjenog psa*, neku *Pticu* ili *Akt*.

„Čovek ne umire kada umire, već onda kada ga zaborave“



Akt, 1973.

Glid nije rado izlagao: smatrao je velikom odgovornošću izlazak pred publiku i kritiku. Taj odnos prema izlaganju često imaju vajari čiji se opusi ne menjaju brzo, jednostavno i bezbolno. Glid je imao nekoliko samostalnih izložbi u Beogradu, Subotici, Novom Sadu, Somboru, Sarajevu, Skoplju, i veći broj grupnih nastupa u zemlji i inostranstvu.¹⁴⁵ Svaki njegov nastup praćen je uobičajenim interesovanjem javnosti, ali dve njegove poslednje izložbe imale su poseban odjek: najpre je retrospektiva u Gradskom muzeju u Subotici januara 1990. bila prilika da se sagleda Glidov celokupni opus, ali, nažalost, bez dela memorijalnog karaktera i velikih spomeničkih celina i bez poniranja u novi kontekst koji je taj opus nudio. Ana Baranji¹⁴⁶ je pažljivo istražila sve aspekte umetnikovog stvaranja kroz hronološki sled životnih prilika i sudbina i dala širok uvid u njegovo delo. „Izložba je zaista potresan i jedinstven doživljaj“, napisao je Duranci,¹⁴⁷ a po rečima Gordane Stanišić,¹⁴⁸ ova retrospektiva „potvrđuje snažnu Glidovu individualnost koja je u strah i bol unela novi ritam ekspresivne poetike“.

143 *Mapu Holokaust* (1986) Glid je posvetio „pepelu mojih roditelja i milionima žrtava fašizma“. Predgovor: Aleksa Čelebonović. Na realizaciji mape saradivao je i prof. Stjepan Fileki. Čuva se u mnogim muzejima, grafičkim zbirkama, arhivima i bibliotekama.

144 A. Čelebonović, n.d.

145 Up. *Biografiju* i *Bibliografiju*.

146 Ana Baranji/Anna Baranyi, Glid Nándor (Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe; na srpskom i mađarskom jeziku), *Gradski muzej*, Subotica, januar–mart 1990.

147 „Seo sam odmah i 'ulupao' u mašinu...“, napisao je Bela Duranci Glidu u prapratnom pismu uz tekst rukopisa „Balade skulptora Glida“.

148 Gordana Stanišić–Ristović, „Retrospektivna izložba Nandora Glida“, *Likovni život*, Zemun, januar–februar 1990, 9.

Throughout the former Yugoslavia, especially in Croatia and Bosnia and Herzegovina, some artists and non-governmental organisations have initiated campaigns with a view to restoring anti-fascist and socialist monuments, the idea being to demystify and demythologise the past, deconstruct the transitional reality in post-socialist, especially post-Yugoslav countries, while "trying to redefine the notion and the form of materialisation of monuments (as we know them), their functions, meanings and the messages that they send out".⁶³



Baraka, 1977.

Drawing, graphic art, monotype, photolithography...

Parallel with his basic vocation – sculpture, Glid continuously dealt with drawing. He carefully noted a perceived phenomenon or a face, searched for a characterisation of the person being portrayed, but he also gave his hand the freedom to automatically explore and come up with suggestions. He left in his legacy a rich collection of sketches, pictorial notes, shaded and coloured drawings, drawings done with a graphite pencil, pen and India ink, felt-tip pen or water colour, small or large, on professional and ordinary sheets of paper, on documents from artists' meetings, professors' sessions or party congresses. He drew his family, his sons and his wife Gordana, his self-portraits, the faces of his colleagues and unknown persons, nudes and figures in various poses, animals and birds; he copied interesting forms in museums and noted visual impressions from his trips or from his life, explored anatomical forms by way of preparing for his future sculptures, developed the forms and views of his monuments... A special theme of his drawings referred to living and dying in a concentration camp. In those drawings, as well as in his sculptures, forms dissolve, are lost, disappear, but the recognisable, horrific contents remain.

Glid turned a part of his rich drawing opus into a series of monotypes, and later photolithographs done in the manner of serigraphs, or more precisely, using a technique in-between offset and silk-screen print, often in a number of variants of the same iconographic theme: *The Staircase of Death*, *Pit*, *Majdanek*, *Auschwitz*, *Treblinka*, *Hunger*, *Scales*, *Liberation*, *Apathy*, *Rest*, *Ballad of the Hanged*, *Crematorium*, *Dachau*, *Sachsenhausen*, *Skeleton*, *Mauthausen*, *Carrying the Wounded*, *The Wheelbarrow of Death*, *Appeal*, *Barracks*, *Funeral*, *Requiem*, *Jasenovac*, *Traces*... Thus he created the map entitled *Holocaust*.⁶⁴ Aleksa



Skica, 1989.

⁶³ <http://www.scca.ba/dekonstrukcija/index.htm>; http://www.visibleproject.org/projects/Igor_Grubic.php;

⁶⁴ Glid dedicated the map *Holocaust* (1986) to "the ashes of my parents and millions of victims of fascism".

Foreword: Aleksa Čelebonović. It is kept in many museums, graphic arts collections, archives and libraries.



Izložba u Zepter galeriji, Beograd, 2000.



Nandor Glid i Branislav Sube Subotić.

Deset godina kasnije i tri godine nakon umetnikove smrti, kao vrsta komemoracije, marta 2000. održana je njegova izložba pod nazivom *Prostori plamtećih arabeski* u Galeriji Zepter u Beogradu.¹⁴⁹ Ostala je zapamćena kao jedna od najspektakularnijih i najbolje postavljenih umetnikovih manifestacija sa naglaskom na radovima u vosku, sa arabeskama njegovih skulptovanih crteža ili znakova u prostoru oslobođenih gravitacije i težine. U sjajnom dijalogu s konstruisanim prostorom i igrama svetlosti jake ekspresije i značenja, te forme su u beloj galerijskoj sali gotovo lebdele i ostavljale za trenutak utisak da sublimna estetika natkriljuje i pobeđuje panteon zla. U predgovoru katalogu izložbe Jovan Despotović se zadržao na glavnim tačkama Glidovog stvaralačkog postupka istakavši da njegov crtež na papiru prelazi u oprostovani crtež, u arabesku, neku vrstu ornamenta koji doprinosi da veliki format ostane u domenu intimističkog, poput sasvim privatnih vizuelnih zabeležaka duboko usađenih u umetnikovu psihu i memoriju.

Povodom umetnikove smrti 31. marta 1997. godine, kritika je rekapitulirala njegovo delo, zaključivši da je on svojim radovima, obeleženim heroikom, nastojao da prevaziđe ekstreme u kojima su se do isključivosti sučeljavala egzistencijalna pitanja i umetnost, a da je naše vreme aktualizovalo dominantnu priču pobednika i ratnih strahota kojima je posvećena Glidova skulptura.¹⁵⁰

149 Jovan Despotović, *Nandor Glid*. (Predgovor u katalogu izložbe: *Prostori plamtećih arabeski*), Galerija Zepter, Beograd, 9. mart – 3. april 2000. Izbor dela i postavka dr Ivana Simeonović Čelić.

150 Ljiljana Činkul, n. d. Sahranjen je u Aleji velikana (sada Aleja zaslužnih građana) na beogradskom Novom groblju.

Čelebonović wrote of this map that it was more than a document, it was a symbol, a point of concentration, a distinguishing feature or a compass for those interested in the future of mankind.

"A man does not die when he dies, but when he is forgotten"

Glid did not exhibit gladly: he considered going out before the public and critics a great responsibility. Sculptors whose opuses do not change quickly, simply and painlessly often have this attitude towards exhibiting. Glid had solo exhibitions in Belgrade, Subotica, Novi Sad, Sombor, Sarajevo and Skoplje, and he participated in a number of group exhibitions in our country and abroad.⁶⁵ Each public appearance of his was met by the usual interest of the public, but the last two exhibitions of his had a special resonance: firstly, a retrospective exhibition of his work, held at the City Museum in Subotica in January 1990, provided an opportunity to review Glid's entire opus, but unfortunately, it excluded his works of memorial nature and big monument wholes, and lacked insight into the new context offered by the new era.

Ten years later, and three years after the artist's death, as a commemoration of sorts, in March 2000 an exhibition of his work entitled *The Spaces of Flaming Arabesques* was held at the Zepter Gallery in Belgrade. It is remembered as one of the most selective and best presented exhibitions of the artist's work, emphasising his works in wax, with arabesques of his sculpted drawings in space, freed from weight, gravitation. In a brilliant dialogue with space and interplays of light characterised by strong expression and meanings, those forms almost floated in the white space of the gallery, momentarily leaving the viewer with the impression that sublime aesthetics overshadowed and conquered the pantheon of evil.

On the occasion of the artist's death on 2nd April 1997, critics concluded that, through his works marked by heroism, he strove to overcome the extremes wherein, to the point of exclusion, existential issues confronted art, and that our era actualised the dominant story of the victors and wartime horrors to which Glid's sculpture was dedicated.

"A man does not die when he dies, but when he is forgotten", the artist would say. According to one evidently popular survey conducted through the Internet, encompassing the timespan from prehistoric mammoth bones and the Venus of Willendorf, moving through the long history of sculpture of the whole world, right down to the most popular artists of today, Glid is very highly regarded among his contemporaries, artists who left their mark on the 20th century – he came after Rodin, Picasso, Zadkine, Moore, Louise Bourgeois, Méret Oppenheim and César Baldaccini, along with a reproduction of his monument in Dachau, which obviously qualified him for such a high ranking. After Glid come the names of other famous sculptors – Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Walter De Maria, Richard



Akt, 1973.



Izložba u Zepter galeriji, 2000.

⁶⁵ Cf. Biography and Bibliography.



Fašizam, Ustanak, Borba, Pobjeda, detalj, 1971.



Svečano otkrivanje spomenika u Dahau, 1968.

„Čovek ne umire kada umire, već onda kada ga zaborave“, govorio je Glid. Prema jednoj, očevidno, popularnoj internet anketi koja obuhvata raspon od praistorijskih mamutskih kostiju i Vilendorfske Venere, pa se kreće kroz dugu istoriju skulpture celoga sveta, sve do najaktuelnijih umetnika, Nandor Glid je veoma visoko ocenjen među savremenicima, u nizu umetnika 20. veka – posle Rodena, Pikasa, Zadkina, Mura, Luize Buržo, Meret Openhajm i Sezara Baldačinića, uz reprodukciju njegovog spomenika u Dahau koji ga je očevidno kvalifikovao na tako visoko mesto. Posle Glida ređaju se imena drugih poznatih vajara – Sola LeVita, Klasa Oldenburga, Džaspera Džounsna, Valtera de Marije, Ričarda Sere, Aniša Kapura, Džefa Kunsna i Damijena Hersta. Lista se produžava...¹⁵¹ Ove ocene ulivaju nadu da je zračenje Glidovih velikih antifašističkih spomenika, postavljenih na mesta čestih hodočašća i sećanja na zla prošlosti, ubedljivo i da ima i danas posebnog smisla u vremenima probuđenog rasizma, antisemitizma, ksenofobije, netolerancije. I (čestog) zaborava.

„Moja umetnost ne podseća samo na patnje, već govori i o vremenu koje nikako i ni na koji način ne bi smelo da se ponovi“

„Glid se kreće po krugovima stvarnog, postojećeg pakla. Međutim, poetika njegovog dela složenija je od podataka koje u ponorima ovog pakla nalazi“, drugim rečima, „skulptor je bio prinuđen da se ostvari unutar tragičnog viđenja sveta i on je tu prinudu prihvatio pokorno“, zapisao je Stojan Čelić uz čvrstu konstataciju da Glid neosporno zauzima visoko mesto u jugoslovenskoj skulpturi.¹⁵² Duboko proniknuvši u stvaralački čin Nandora Glida, kao njegov prijatelj, kolega i poštovalac, u dugom razgovoru i u analizi njegove skulpture, Čelić je konstatovao i da se ona „nameće unutrašnjom programskom jedinstvenošću“ počev od portreta pa do javnih spomenika, da emanira tragičnu sliku vremena i da je njegov stvaralački program neminovno određen sopstvenom sudbinom. Glidovo je delo saglasno egzistencijalnim pitanjima vremena i veka, saglasno najdubljim ljudskim porivima, zatvoreno u sebe, najčešće oporo kao iskaz; njegova poruka je forma, sudbina je izbor, a „izbora kao da nema“!¹⁵³ Isto tako, moguće ga je identifikovati s jezgrovitom definicijom Stefana Esela: „Stvarati, znači pružati otpor. Otpor znači stvaranje“.

Ukoliko isključimo klasičnu formu Glidovih portreta i bista kojima se elipsoidno vraćao, sve njegove radove, kako galerijskog formata tako i memorijalna obeležja velikih razmera na bitnim stratištima Drugog svetskog rata, odlikuje koherentnost plastičkog stava. *Genius*

¹⁵¹ 100 Greatest Sculptures Ever: List of Top 100 Works of 3-D Art by the World's Best Sculptors: Most Popular Sculpture, like Statues, Reliefs (2008-9) visual-arts-cork.com. Encyclopaedia of Irish and World Art; uključen je i u *Who's Who in World Jewry. A Biographical Dictionary of Outstanding Jews*, A Pitman International Project, New York – Tel Aviv.

¹⁵² Stojan Čelić, „Skulptura Nandora Glida“, *Književnost*, Beograd, 1-2, 1983.

¹⁵³ Isti, „Nandor Glid“, *Umetnost*, Beograd, 1969, br. 18/19, 78-83; isti, „Nandor Glid. Razgovor u ateljeu (1980)“, 72-80.

Serra, Anish Kapoor, Jeff Koons and Damien Hirst. The list goes on ...⁶⁶ These evaluations inspire hope that the emanations coming from Glid's great anti-fascist monuments, mounted in four locations often serving as destinations of pilgrimages and functioning as reminders of the evils of the past, are still convincing and meaningful even today, in times of reawakened racism, anti-Semitism, xenophobia, intolerance. And (as is frequently the case) of oblivion.

"My art is not a reminder of suffering only, but also speaks of a time which must not be allowed to be repeated by any means"

"Glid moves within circles of real, existing hell. However, the poetics of his opus is more complex than the data which he finds in the abysses of this hell", in other words, "the sculptor was forced to realise his work within the framework of a tragic view of the world, and he obediently acquiesced to such a state of compulsion", Stojan Ćelić wrote, firmly concluding that Glid indubitably occupies a high position in Yugoslav sculpture.⁶⁷ Having gained a deep insight into this artist's creativity, as a friend, colleague and admirer of his art, Ćelić concluded that it "imposes itself through its inner programmatic unity", from portraits all the way to public monuments, that it emanates a tragic image of the time and that his creative programme was determined by its own fate. Glid's work is in keeping with the existential issues of the time and the century he lived in, and also with the deepest human urges, closed within itself, most often bittersweet as a statement; its message is the form, its fate is a choice, and "it would appear that there is no choice"⁶⁸ It is also possible to identify him with Stéphane Essel's definition: "To create means to resist. Resistance means creation."

If we exclude the classical form of Glid's portraits and busts, to which he returned following an ellipsoid trajectory, all his works, both the gallery-format ones and the great memorial monuments mounted on the major execution grounds of World War Two are characterised by the coherence of the plastic attitude. The *genius loci* to a great degree determines the fate of his monuments, and that is why they can be most closely identified with existential expressionism, as critics have already established. His most successful sculptures were created out of a vulnerable, sensitive material – wax, whose survival was most often ensured by casting the work in bronze. The contemplative horizontal line of Glid's great monuments in Mauthausen, Dachau and Yad Vashem sends out a clear message – it is a reminder of the



Maketa

66 *100 Greatest Sculptures Ever: List of Top 100 Works of 3-D Art by the World's Best Sculptors: Most Popular Sculpture, like Statues, Reliefs* (2008-9) visual-arts-cork.com. Encyclopaedia of Irish and World Art; also included in *Who's Who in World Jewry. A Biographical Dictionary of Outstanding Jews*, A Pitman International Project, New York-Tel Aviv.

67 S. Ćelić, "Skulptura Nandora Glida [The Sculpture of Nador Glid]", *Književnost*, Belgrade, nos. 1-2, 1983.

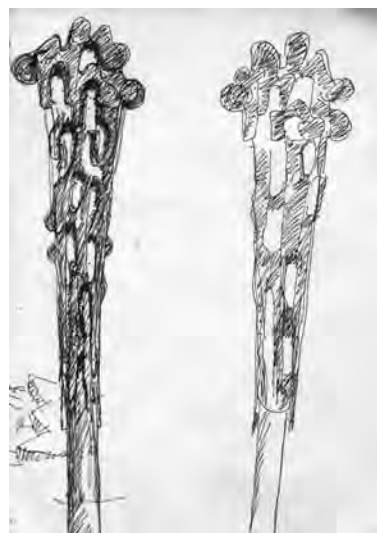
68 Same author, "Nador Glid", *Umetnost*, Belgrade, 1969, nos. 18/19, pp. 78-83; same author, "Nador Glid. Razgovor u ateljeu [Nador Glid. An Interview in the Studio] (1980)", pp. 72-80.



Skulptura za Jad Vašem u ateljeu, 1977.

loci u velikoj meri određuje sudbinu njegovih spomenika i zato se oni mogu najbliže identifikovati s egzistencijalnim ekspresionizmom, kako je to kritika već ustanovila. Njegove najuspešnije skulpture nastale su u ranjivom, izvanredno senzibilnom materijalu – vosku čiji je opstanak najčešće obezbedilo livenje u bronzi. Kontemplativna horizontala velikih Glidovih spomenika u Mauthauzenu, Dachau i Jad Vašemu emituje jasnu poruku – podseća na beskrajne nizove logora smrti, barake i apelplaceve, na *produženu* smrt, a dramatičnost vertikalnih kompozicija evocira stravičnost trenutka vešanja ili bacanja i mrtvih i živih u jame bez dna. Natkriljuje ih razlistala *Menora* i njene varijante u vidu *Feniksa* – optimističke vizije *Drveta života*, opstanka i preporoda. Svi ti spomenici, i njihove pripreme studije u manjim formatima, kao i crteži iz kojih su iznikli, ostvarili su snažnu monumentalnu metaforu o ljudskoj patnji prouzrokovanoj nacističkim zlom bez presedana u istoriji čovečanstva i o nasilnoj metamorfozi bića u nebića – pre svega Jevreja, ali i Čoveka uopšte. Glidovi *nadnacionalni* spomenici obezbedili su večni život žrtava. Umesto verizma treće dimenzije i teške skulptovane mase, Glid je ponudio memorijalne topose svedene plastičke retoričnosti, približene arabeski i njenoj igri u prostoru. Stilizovana ali ekspresivna antropomorfnost pretočena je u simbole mučeništva.

Odiše jednostavnom umetničkom i ljudskom suštinom koja glorifikuje herojiku života i tiho, suptilno neguje nadu u pravdu i istinu, i veruje u čovekovu moć da, uprkos velikoj ceni, može da pobedi ovozemaljske usude.



Crtež Terazije, osamdesetih.

Prostorno-simbolička matrica obezbedila je reprezentativnost spomenika u interakciji s mestima zločina, njihovom okolinom, nebom, atmosferom. Vizuelni efekti dvodimenzionalnosti i prozirne, razigrane plošnosti obezbedili su poniranje neograničenog prostora, dijalog sa njim i sa prostorom skulpture u smislu sintagme proširenog polja Rozalind Kraus.¹⁵⁴ U početnoj fazi svog rada Glid je negovao direktan kult nacionalnih heroja, pobednika i ratnika palih za svoje ideale, dok je kasnije njegov autentičan doprinos spomeničkoj umetnosti dignut na fenomenološki nivo govora o nasilju i nasilnoj smrti, bez opisnih detalja, uvek u saglasju s okolinom u kojem se skulptura nalazi.

Nakon jednog obilaska Glidovog ateljea a povodom njegovog celokupnog stvaralaštva, Hans Brames je napisao da je on „veliki umetnik koji živi van velikog sveta u senci svega što je proživio, a što nikada nije zaboravio“. Nazvao ga je „vajarom atmosfere holokausta“ koji je otvorio nove horizonte u umetnosti omogućivši da se „čuje glas žrtava“. Svojim dramatičnim predstavama užasa i strahota ukazao je na put koji je vodio u ništavilo i sunovrat. A u isti mah ta dela bude veru u čovekovo Dobro: „Ništa drugo nije potrebno – samo više čovečnosti“.¹⁵⁵ Glid je imao široke nazore o umetnosti, uključujući i jasno definisan stav da je avangarda „krajnja konsekvencija težnji za razbijanjem ustaljenih formi konformizma, akademizma, konzervativizma, dogmatizma“, da „znači i danas nemirenje s učmalošću i samozadovoljstvom, poziv za pomeranjem horizonata i udarni je odred hrabrih stvaralaca“.

¹⁵⁴ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field. The Art of Art History. A Critical Anthology*, Ed. by D. Preziosi, Oxford University Press (1998).

¹⁵⁵ Hans Brames, „Apoteoza ljudskog bola“, ??? 6. juni 1986.

endless succession of death camps, barracks and appelpatzes, of *prolonged* dying, whereas the drama of his vertical compositions evokes the horror of the moment of hanging or throwing the living and the dead into bottomless pits. They are overarched by the leafing-out *Menorah* and its variants in the form of *Phoenix* – an optimistic vision of the *Tree of Life*, survival and rebirth. All those monuments and the studies for them made in smaller formats, as well as the drawings that they grew out of, resulted in a poignant metaphor of human suffering caused by Nazi evil, unprecedented in the history of mankind, and of an enforced metamorphosis of being into non-being – first of all of Jews, but also of Man in general. Glid's *supranational* monuments ensured eternal life for the victims. Instead of the verism of the third dimension and heavy sculptural mass, Glid offered memorial topoi of reduced plastic rhetoricity, brought closer to the arabesque and its interplay in space. Stylised but expressive anthropomorphism is transformed into symbols of martyrdom. It exudes a simple artistic and human essence that glorifies the heroism of life and gently, subtly cultivates hope in justice and truth, at the same time believing in man's ability to conquer his earthly doom despite the high price that it entails.

The spatial-symbolic matrix ensured the representative character of the monuments through interaction with the scenes of Nazi crimes, their surroundings, the sky, the atmosphere. The visual effects of two-dimensionality and transparent, playful flatness enabled sinking into boundless space, entering into a dialogue with it and with the space of the sculpture in the sense of the expanded field syntagm of Rosalind Krauss. In the initial phase of his work, Glid cultivated an unambiguous cult of national heroes, victors and warriors slain while sacrificing themselves, whereas later on his authentic contribution to monument art was raised to the phenomenological level of discourse about violent death and innocent victims of violence, without any descriptive details, always in keeping with the surroundings of the place where the sculpture is located.

After a visit to Glid's studio, reviewing the artist's opus in its entirety, Hans Brames wrote that he was "a great artist living outside the big world, in the shadow of everything he has experienced, which he has never forgotten". He called him a "sculptor of the atmosphere of the Holocaust", who opened up new horizons in art by making it possible "to hear the voice of the victims". Through his dramatic representations of horrors and terrible events, he pointed out the path leading to nothingness and plunging into the abyss. At the same time, those works awaken faith in the Goodness of Man: "Nothing else is needed – just more humanity."⁶⁹

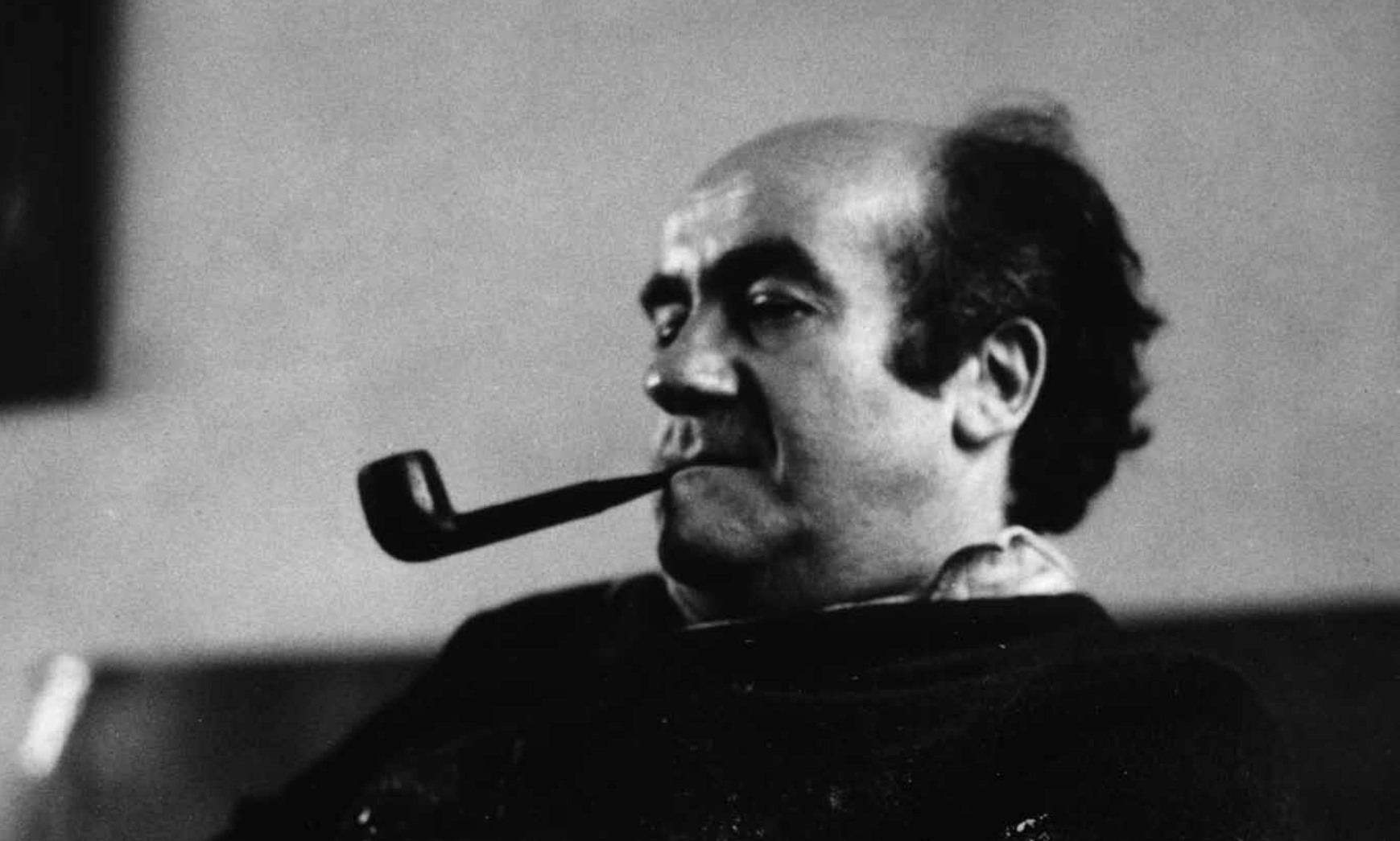
Glid's monuments cannot be interpreted as political propaganda pamphlets in the service of the state and its politics. They constitute the awakening of collective memory, a wish to preserve memories; it is not a story of one historical situation only, but an evolutive vision of the fate of mankind, the rhetoricity of the message, the ideological mise-en-scène, the signifier of the age.

The great vitality of Glid's sculpture manifests enormous human pathos; its scream and spasm may be identified as common places of pain and disappearance. He had a vision, but did not harbour the illusion that his commemorative art marked by a modernist strategy would help imprint the horrors of the *industry of evil and death*, which must never be repeated, into the universal memory of all generations.



Maketa za spomenik *Kristalna noć*, osamdesetih.

⁶⁹ Hans Brames, "Apoteoza ljudskog bola [The Apotheosis of Human Pain]", ??? 6th June 1986.

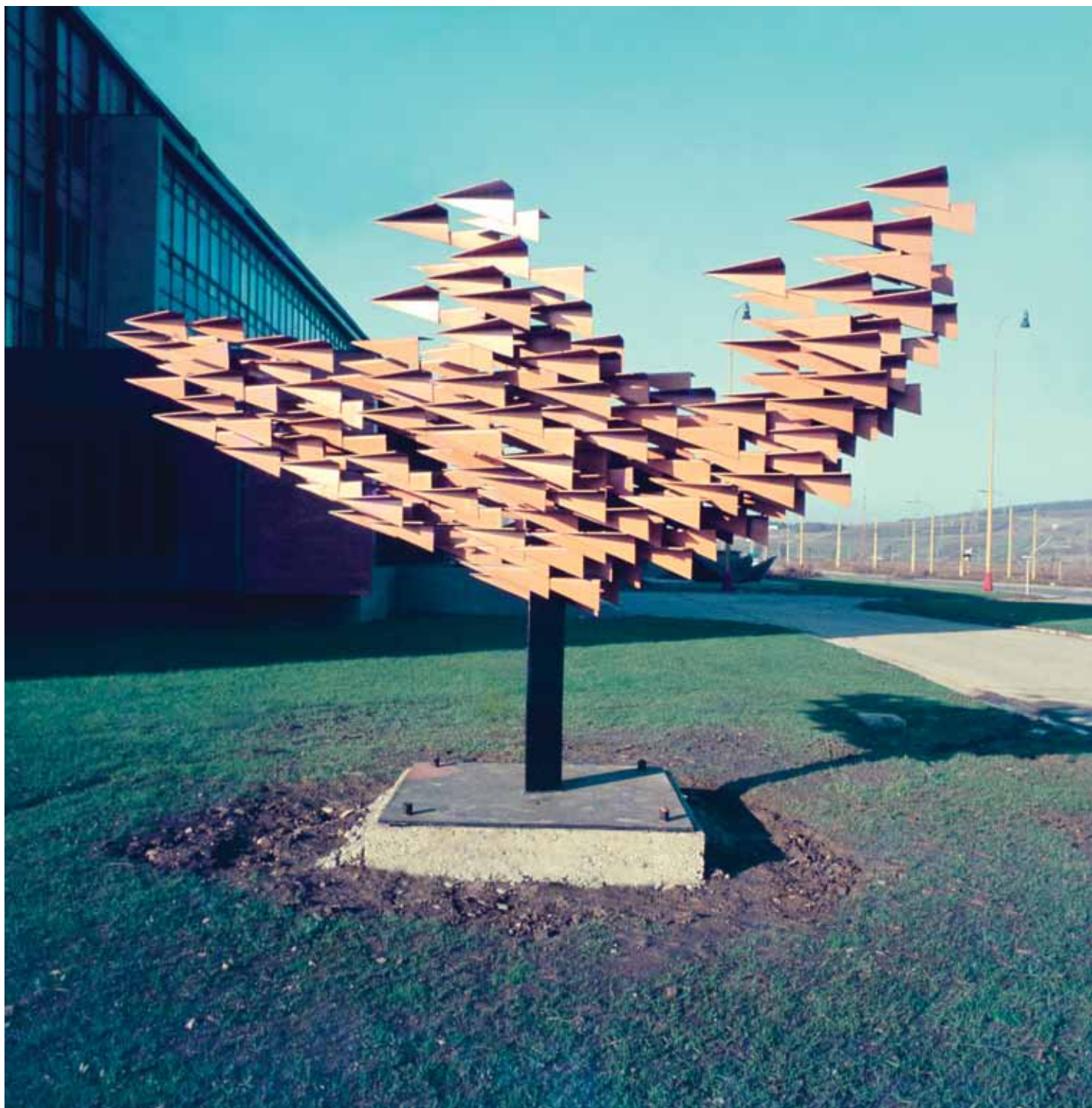


Nandor Glid, osamdesetih.

Svojim celokupnim bićem, vaspitanjem, karakterom, idejama on nije gajio ambicije da pripada krugu avangardnih umetnika, ali jeste bio hrabar u pomeranju horizonata kada je memorijalna plastika u pitanju.

Glidovi spomenici se ne mogu tumačiti kao političko propagandni pamfleti u službi države i njene politike. Oni su buđenje kolektivne memorije, želja da se sačuva sećanje; to nije priča samo o jednoj istorijskoj situaciji već evolutivna vizija sudbine čovečanstva, retoričnost poruke, ideološki mizanscen, označitelj doba.

Veliki vitalitet Glidove skulpture pokazuje ogroman ljudski patos; krik i grč mogu se identifikovati kao zajednička mesta bola i nestajanja. Imao je viziju, ali ne i iluziju da će njegova komemorativna umetnost modernističke strategije doprineti da se u univerzalno sećanje svih generacija utisnu užasi *industrije zla i smrti*, koji se nikada ne smeju ponoviti.



SKULPTURA, KOŠICE, 1971.



FENIKS, ZRENJANIN, 1979.



FENIKS, NOVI BEOGRAD, 1979.



FENIKS, 1987.



FENIKS, 1990.



SAMOSPALJIVANJE, 1976.



KOLICA SMRTI, 1990.



KOLICA SMRTI, 1982.



KOLICA SMRTI, 1982.



JAMA, 1981.



JAMA, 1963.



SKICA ZA SPOMENIK NA TERAZIJAMA, 1975.



RUKE, 1976.



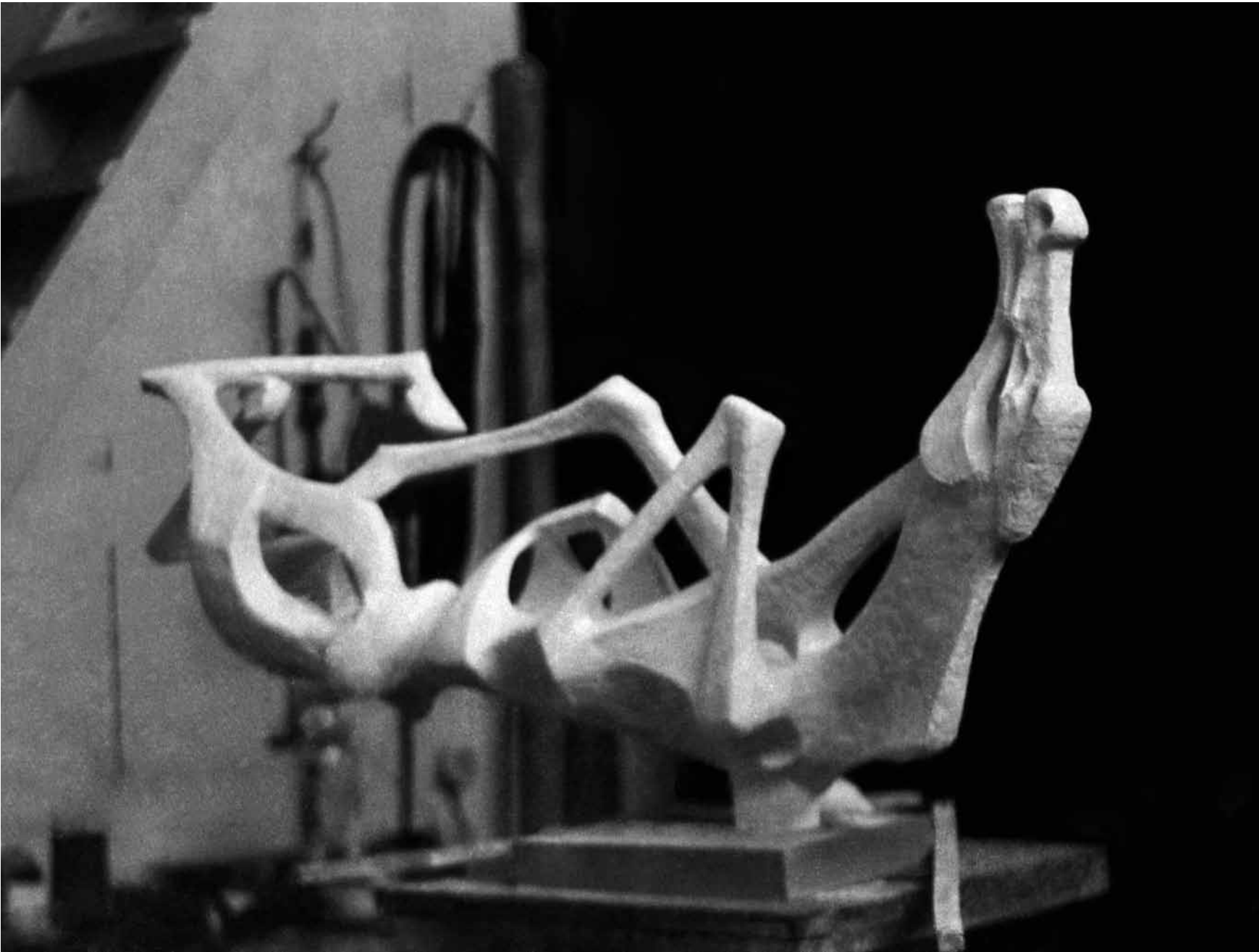
ŠPANIIJA, 1992.



TORZO KONJA, 1962.



RANJENI PAS, 1972.



APOTEOZA BOLA, 1963.



Biografija Nandora Glida

1924.

12. decembra rođen u Subotici; otac Armin, mesar; majka Ema Hajduška, domaćica.

1932/40.

Pohađa osnovnu školu i redovnu gimnaziju u Subotici do III razreda.

1940/43.

Uči slovorezački – kamenorezački zanat u Subotici, zatim radi u zanatu u Subotici i Budimpešti (šest meseci). Prvi dodir sa skulpturom.

1944.

Aprila otac interniran; maja Nandor odveden na prinudni rad u Segedin; jula je sestra Margita odvedena u radni logor, a otac i majka deportovani i potom likvidirani u koncentracionom logoru Aušvic; oktobra Nandor stupa dobrovoljno u VIII vojvođansku udarnu brigadu i odmah učestvuje u borbama kod Batine.

1945.

Marta kod Bolmana ranjen na sedam mesta, zarobljen i odveden u Zagreb gde dočekuje 8. maja kraj rata. Posle bolničkog lečenja i demobilizacije, oktobra primljen u Školu za primenjenu umetnost u Beogradu.

1948.

Dobija prvu nagradu za skulpturu *Portret studenta* na festivalskoj izložbi studenata umetničkih škola i đaka umetničkih škola Jugoslavije.

Primljen je na III godinu Vajarskog odseka novoosnovane Akademije za primenjenu umetnost u Beogradu.

1950.

Dobija prvu nagradu Beogradskog univerziteta za skulpturu.

1951.

Završava studije na Akademiji za primenjenu umetnost u Beogradu kod profesora Radete Stankovića i Marina Studina.

Radi svoj prvi spomenik: *Palim rudarima* u Jarandolu kod Raške.

1952.

Učestvuje na međunarodnom konkursu za spomenik *Nepoznatom političkom zatvoreniku*. Prvi put izlaže na XIII ULUS-ovoj izložbi kao novoprimiti član i kasnije gotovo redovno učestvuje na staleškim izložbama.

1953.

Radi *Spomenik borcima palim u borbi protiv fašizma 1941-1945*, u Gradskom parku u Trebinju.

Odlazi u Pariz na dvomesečno studijsko putovanje. Posećuje i Milano.



Nandor Glid u ateljeu, pedesetih.



Boris Anastasijević, Enriko Josif, Nandor Glid

1954.

Izabran za sekretara ULUS-a.

Počinje rad na spomeniku boraca i žrtava NOR-a u Zavali (Popovo Polje).

1955.

Putuje u Grčku, Kipar i Izrael.

Radi na portretima Piva Karamatijevića, Živke Pajić, Lazara Vujaklije i Male Rade. Učestvuje na konkursu za spomenik Marksu i Engelsu u Beogradu (arhitekta Vladimir Bjelikov).

1956.

Učestvuje po pozivu na konkursima za spomenik palim borcima u Gornjem Milanovcu i učesnicima NOB-a u Prištini.

Izlaže u Sarajevu i Beogradu na izložbi skulpture u organizaciji ULUS-a.

Izabran za potpredsednika ULUS-a.

Putuje u Italiju i Izrael.

1957.

Dobija prvu nagradu sa izvođenjem na pozivnom konkursu za spomenik Jugoslovenima nastradalim u Mauthauzenu (Austrija).

U seljava se u novi atelje na Topčiderskom brdu, u naselju namenjenom vajarima. Izgradnja kuće sa ateljeom bila je omogućena zahvaljujući kreditu na 30 godina sa učešćem novca čiju je pozajmicu obezbedio prijatelj i kum Nikola Koka Janković.

Učestvuje na izložbama *Savremena srpska skulptura* u organizaciji ULUS-a, u Izložbenom paviljonu u Masarikovoj ulici u Beogradu i na izložbi *Sliki i skulpturi*, takođe u organizaciji ULUS-a, u Umetničkoj galeriji u Skoplju.

Započinje ciklus *Logora smrti* (skulpture, spomenici, crteži, monotipije, foto-litografije, do 1990).



Otvaranje izložbe, šezdesetih.

1958.

Završava dva spomenika: 11. maja svečano je otkriven spomenik *Jugoslovenskim žrtvama u Mauthauzenu 1941–1945. Zahvalni narodi Jugoslavije* a u Zavali (Popovo Polje) – *Spomenik borcima palim za slobodu svoga naroda* (porušen tokom ratova 1990-ih godina).

Radi bistu – spomenik N. H. Bude Tomovića u Titogradu (Podgorici).

Izlaže sa ULUS-om na *Razstavi Društva likovnih umetnikov Srbije* u Modernoj galeriji u Ljubljani.

Učestvuje na konkursu za spomenik NOB-u u Paraćinu.

Obilazi muzeje i spomenike Holandije i Belgije.

1959.

Učestvuje na međunarodnom konkursu za spomenik žrtvama logora u Dahau raspisanom 1. januara; novembra je u Briselu Ministarstvo zdravlja i porodice organizovalo izložbu 45 izabranih radova, među kojima je bilo i Glidovo delo.

Radi portrete dr Loranta, kao i Đure Salaja za Radnički univerzitet u Beogradu.

Učestvuje na konkursu za spomenik u Aušvicu (Poljska).

Učestvuje na konkursu za spomenik Partizanu borcu.

Izlaže na izložbi *Umjetnost u Revoluciji* u Modernoj galeriji JAZU u Zagrebu.

Upoznaje se sa spomenicima Grčke.

Nandor Glid's Biography

1924

Born on 12th December in Subotica, to father Armin, a butcher, and mother Ema Hajduška, a housewife.

1932/40

Attends primary school and grammar school in Subotica, dropping out of the latter after the 3rd form.

1940/43

Learns the stonemason's trade in Subotica, following which he practices the trade in Subotica and Budapest (for six months). His first encounter with sculpture.

1944

In April, his father is interned; in May, Nandor is sent to Szeged for enforced labour; in July, his sister Margita is taken to a work camp, and his parents are deported and subsequently liquidated in the Auschwitz concentration camp; in October, Nandor joins the 8th Vojvodina strike brigade as a volunteer and immediately participates in combat near Batina.

1945

In March, he sustains seven wounds near Bolman, gets captured and is taken to Zagreb, where liberation finds him on 8th May. After being hospitalised and discharged from the army, in October he enters the School of Applied Arts in Belgrade.

1948

Wins the first prize for his sculpture *Portrait of a Student* at the festival exhibition of students and pupils of art schools of Yugoslavia.

He is allowed to enter the 3rd year of studies at the Department of Sculpture of the newly established Academy of Applied Arts in Belgrade.

1950

Receives the first prize of Belgrade University for sculpture.

1951

Glid completes his studies at the Academy of Applied Arts in Belgrade, under Professors Radeta Stanković and Marin Studin.

Creates his first monument: *To Fallen Miners* in Jarandol, near Raška.

1952

Participates in the international contest for a monument *To Unknown Political Prisoner*.

Exhibits for the first time within the framework of the 13th Exhibition of the Association of Fine Artists of Serbia as a newly admitted member and subsequently participates in exhibitions organised by the Association almost on a regular basis.



Sa ekskurzije, pedesetih.



Nandor i Gordana Glid, šezdesetih.

1960.

Po narudžbini za novu postavku Vojnog muzeja u Beogradu radi asamblaž od trofejnog oružja nazvan *Kapitulacija Italije*.

Dobija treću nagradu na konkursu za spomenik streljanim đacima u Šumaricama, u Kragujevcu.

Izlaže na *I Oktobarskom salonu*; sa ULUS-om gostuje u Zagrebu.

Komisija za kulturne veze s inostranstvom organizovala je izložbu – prezentaciju umetnika – dobitnika međunarodnih priznanja, među kojima je bio i Glid.

1961.

Oženio se Gordanom Stojanović, umetnicom koja se bavi tapiserijom i tkanjem.

Radi spomenik – bistu N. H. Lakićevića za Kolašin.

Dobio obeštećenje na pozivnom konkursu za spomenik *Samoupravljanju* u Zenici.

Učestvuje širom zemlje na izložbi *NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije*, organizovanoj povodom 20. godišnjice revolucije, kao i na *I Trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti* i *II Oktobarskom salonu* u Beogradu.

Učesnik je i jedan od organizatora Prvog skupa vajara Jugoslavije održanog oktobra u Valjevu.

Putuje u Austriju.

1962.

Radi na kompoziciji *Zakletva ustanika 1941.* od trofejnog oružja za Muzej revolucije Bosne i Hercegovine u Sarajevu.

Učestvuje u radu Umetničke kolonije Ečka i na I Likovnom susretu na Paliću.

Izlaže na *III Oktobarskom salonu*.

Putuje u Sovjetski Savez na kongres likovnih umetnika SSSR. Vodi beleške s puta.

1963.

Rodio se sin Daniel.

Međunarodni komitet usvaja najpre njegovo arhitektonsko rešenje za Dahau (s arhitektom Verom Kovačević), a potom i projekat monumentalnog reljefa u Dahau (10 x 2 m).

Dobija treću nagradu na konkursu za spomenik Kosmajskom partizanskom odred.

Učestvuje u radu Umetničke kolonije Ečka.

Delegaciji DDR-a poklonio skulpturu – prvu varijantu spomenika u Dahau.

1964.

Izlaže na više izložbi: *Dvadeset godina srpske skulpture Beograd 1944-1964*, zajedno sa O. Jevrić, O. Jančić, N. Jankovićem, O. Logom, O. Ivanjicki i dr.; *Savremena srpska umetnost*, Beograd; *II Trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Beograd; *Treći likovni susret*, Palić, Vajont-Skoplje, Beograd.

Izabran je za generalnog sekretara Saveza likovnih umetnika Jugoslavije (SULUJ) na VI kongresu u Ljubljani i ostao na toj dužnosti do 1968.

Učestvuje u radu Umetničke kolonije Ečka.

Decembra imao samostalnu izložbu skulptura u Radničkom domu – Univerzitetu u Skoplju.

Putuje u Rumuniju, Mađarsku i Izrael.

1965/66.

S novom varijantom skulpture učestvuje i pobeđuje na ponovljenom finalnom delu konkursa za spomenik u Dahau; postavlja svoj prvi rad, reljef u Dahau.

1953

Creates *Monument to Fighters Fallen in the Struggle Against Fascism 1941-1945*, mounted in the city park in Trebinje.

Goes to Paris for a two-month study visit. Also visits Milan.

1954

Elected Secretary of the Association of Fine Artists of Serbia.

Commences work on a monument to fighters and fallen participants of the National Liberation War in Zavala (Popovo Polje).

1955

Travels to Greece, Cyprus and Israel.

Works on the portraits of Pivo Karamatijević, Živka Pajić, Lazar Vujaklija and Little Rada. Participates in the contest for a monument to Marx and Engels in Belgrade (architect Vladimir Bjelikov).

1956

Participates, by invitation, in the contests for a monument to fallen fighters in Gornji Milanovac and participants of the National Liberation War in Priština.

Exhibits in Sarajevo and Belgrade, within an exhibition of sculpture organised by the Association of Fine Artists of Serbia (AFAS).

Elected Vice-Chairman of AFAS.

Travels to Italy and Israel.

1957

Wins the first prize in the contest, entered by invitation, for a monument to Yugoslavs fallen in the Mauthausen camp (Austria).

Moves into a new studio on Topčider Hill, within a settlement intended for sculptors. The building of a house cum studio was made possible owing to a 30-year loan; the deposit was provided owing to the help of his friend and best man at his wedding, Nikola Koka Janković.

Participates in the exhibitions *Contemporary Serbian Sculpture*, organised by AFAS at the Exhibition Pavilion in Masarikova Street in Belgrade, and *Picture and Sculpture*, also organised by AFAS, at the Art Gallery in Skopje.

Embarks on the cycle *Death Camps* (sculpture, monuments, drawings, monotypes, photo-lithographs, lasting until 1990).

1958

Completes two monuments: on 11th May, the monument *To Yugoslav Victims in Mauthausen 1941-1945. The Grateful Peoples of Yugoslavia* is ceremonially unveiled, and in Zavala (Popovo Polje), he mounts *Monument to Fighters Fallen for the Freedom of Their People* (pulled down during the 1990's wars).

Creates a bust – a monument to the war hero Budo Tomović in Titograd (now Podgorica, Montenegro).

Exhibits, as a member of AFAS, at the *Exhibition of the Association of Fine Artists of Serbia* at the Modern Gallery in Ljubljana.

Participates in the contest for a monument to the National Liberation War in Paraćin.

Visits museums and monuments in Holland and Belgium.



Sa snimanja filma o Nandoru Glidu, reditelj Helmut Meves, 1970.

1965.

Putuje u Saveznu Republiku Nemačku, Sovjetski Savez, Veliku Britaniju, Francusku i Belgiju. Beleži utiske s putovanja, posebno opažanja po muzejima.

Učestvuje na retrospektivnoj izložbi Umetničke kolonije u Ečki i na izložbi *Narodno-oslobodilački rat u delima likovnih umetnika Jugoslavije*. Gostuje sa ULUS-om u Ljubljani; izlaže u Beogradu na manifestaciji *Sitna plastika i plakete*.

1966.

Rodio se sin Gabriel.

Komesar i izlagač na izložbi *Jugoslovenska tapiserija i skulptura* održanoj u Krajovi, Bukureštu i Budimpešti. Sa izložbom putuje u Rumuniju i Mađarsku. Izlaže i na redovnoj izložbi *NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije* u Beogradu.

Putuje u Nemačku i Austriju.

Radi bistu Laze Pribišića za Zavalu (Popovo Polje).

Samostalna izložba u Umetničkoj galeriji Kulturnog centra u Somboru: izlaže skulpture i monotipije.

13. decembra dobio zahvalno pismo dr Lavoslava Kadelburga u ime Saveza jevrejskih opština Jugoslavije za lični doprinos svečanostima održanim u Sarajevu od 14. do 17. oktobra povodom 400. godišnjice naseljavanja Jevreja u Bosni i Hercegovini.

1967.

Završava izradu spomenika *Balada o vešanima* koji je otkriven u Subotici 18. novembra. Tom prilikom mu je organizovana samostalna izložba skulptura i monotipija u okviru Zimskog salona Likovnog susreta.

Učestvuje na I izložbi *Jugoslovenskog portreta* u Tuzli i dobija otkupnu nagradu za portret Đure Salaja.

Član je Odbora za likovne umetnosti Komisije za kulturne veze sa inostranstvom.

1968.

8. septembra svečano otkrivanje spomenika u Dahau (Savezna Republika Nemačka) pod nazivom *Međunarodni spomenik 1933–1945*.

Oktobra održana samostalna izložba Nandora Glida u Galeriji Doma JNA u Beogradu.

Učestvuje na izložbi *In Memoriam – Marij Pregelj* u Mestnoj galeriji u Ljubljani, zajedno s K. Angeli-Radovanijem, B. Ružićem, S. Batičem, D. Tršarem, P. Lubardom, K. Hegedušićem, G. Stupicom, S. Kregarom i V. Veličkovićem. Autor izložbe je A. Basin.

Izlaže na VII Likovnom susretu (Grafika i skulptura) na Paliću, kao i na izložbi *Portreti Beograđana* u Kulturnom centru Beograda gde su zastupljena i dela S. Stojanovića, O. Jevrić, T. Zarin, R. Stijovića i dr.

1969.

Dobio treću nagradu na konkursu za spomenik na Kosmaju.

Učestvuje na izložbi *NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije – Izbor iz kolekcije Doma JNA* u Varšavi i Zagrebu.

Dobio Spomen-plaketu grada Beograda.

Učestvuje na konkursu za spomenik veteranima Crvene armije, poginulim u avionskoj nesreći na Avali.

Muzej grada Zenice dodeljuje 8. marta *Zahvalnicu* Glidu za poklon koji je on dao Muzeju: radi se o skici za skulpturu *Balada o vešanima* (iz 1962).

Na Novom groblju u Beogradu otkrivena Glidova spomen-skulptura dr Dragana Hercoga, lekara Crvenog krsta, koji je tragično poginuo pomažući narodu Bijafre.

Član je Komisije za delovanje Saveza komunista u oblasti kulture i umetnosti.

1959

Participates in the international contest for a monument to victims of the Dachau camp, announced on 1st January; in November, the Ministry of Health and Family organises an exhibition in Brussels featuring 45 selected works, among them the one submitted by Glid. Works of the portraits of Dr Lorant and of Đuro Salaj, the latter for the eponymous Workers' University in Belgrade.

Participates in the contest for a monument in Auschwitz (Poland).

Participates in the contest for a monument to a Partisan fighter in.

Exhibits at the exhibition *Art in the Revolution* at the Modern Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in Zagreb.

He acquaints himself with Greek monuments.

1960

Makes an assemblage to order for a new display at the Military Museum in Belgrade consisting of trophy weapons, entitled *The Capitulation of Italy*.

Wins the third prize in the contest for a monument in Šumarice to pupils from Kragujevac shot by the Germans in WWII.

Exhibits at *The 1st October Salon*; also in Zagreb, as a member of AFAS.

The Commission for Cultural Liaison with Foreign Countries organises an exhibition presenting the work of artists who are receivers of international accolades, among them Glid.

1961

Glid marries Gordana Stojanović, an artist dealing with tapestries and weaving.

Creates a monument, a bust of the war hero Lakićević for Kolašin.

Receives compensation for his monument *To Self-management*, in the contest announced by the city of Zenica, entered by invitation.

Participates in the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*, organised on the occasion of the 20th anniversary of the revolution and shown throughout Yugoslavia, and also in *The 1st Triennial of Yugoslav Fine Arts* and *The 2nd October Salon* in Belgrade.

Acts as a participant and one of the organisers of The First Symposium of Yugoslav Sculptors, held in October in Valjevo.

Travels to Austria.

1962

Works on the composition *The Insurgents' Vow 1941*, made up of trophy weapons, for the Museum of the Revolution of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo.

Participates in the work of the Ečka Art Colony and in The 1st Fine Arts Symposium in Palić.

Exhibits at *The 3rd October Salon*.

Travels to the Soviet Union to attend a Congress of the Fine Artists of the USSR. Makes notes in the course of the trip.

1963

His son Daniel is born.

The International Committee first approves of his architectural design for a monument in Dachau (produced in cooperation with the architect Vera Kovačević), and subsequently accepts his project of a monumental relief in Dachau (10 x 2 metres).

Wins the third prize in the contest for a monument to the Kosmaj Partisan Unit.

Participates in the work of the Ečka Art Colony.

He presents a delegation of the German Democratic Republic with a gift in the form of a sculpture – the first variant of the monument in Dachau.



Idejno rešenje, crtež spomenika u Dahau



Nandor Glid u ateljeu, sedamdesetih.



Umetnici Vojin Stojić, Vladeta Petrić, Peđa Milosavljević, Nandor Glid, Mihajlo Petrov sa Josipom Brozom Titom, sedamdesetih.

1970.

Radi biste predsednika J. B. Tita za SOKOJ u Beogradu i Vase Smajevića za Vladičin Han. Izlaže na *XI Oktobarskom salonu*, Beograd i na izložbi *Likovno stvaralaštvo. Subotica 1945-1970* (autor Bela Duranci) u Gradskom muzeju u Subotici.

Dobija dve otkupne nagrade na konkursima za spomenike palim partizanima u Gonarsu i Sansepolkru.

Nemački reditelj i grafičar Helmut Meves snimio film o stvaralaštvu Nandora Glida.

1971.

Dobija prvu nagradu za skulpturu na *XII Oktobarskom salonu* u Beogradu.

Učestvuje na izložbama: na II izložbi *Jugoslovenski portret* u Izložbenom paviljonu u Tuzli; *NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije* (izbor iz kolekcije Galerije Doma JNA u Beogradu – povodom 30. godišnjice ustanka i osnivanja Jugoslovenske armije) u Umetničkoj galeriji *Nadežda Petrović, Čačak*; *Narodnoosvobodilna borba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije*, Ljubljana, zatim u Vinkovcima, Zagrebu, Beogradu i drugim gradovima

Međunarodni simpozijum skulpture u Košicama (ČSSR) u saradnji sa Udruženjem slovačkih umetnika poziva ga da učestvuje u radu tog simpozijuma; izrađuje skulpturu u metalu.

Oktobra je odlikovan Ordenom bratstva i jedinstva sa srebrnim vencem.

Za Muzej revolucije Vojvodine (sada u sastavu Muzeja Vojvodine) u Novom Sadu izradio je četiri instalacije od trofejnog oružja: *Fašizam, Ustanak, Borba i Pobeda*.

1972.

Nagrađen *Zlatnim dletom* na Jesenjoj izložbi ULUS-a.

Odlikovao Ordenom zasluga za narod sa srebrnom zvezdom.

Učestvuje na konkursu Direkcije za izgradnju i rekonstrukciju grada Beograda za skulptorsko i urbanističko-arhitektonsko rešenje Spomenika Vladimiru Iljiču Lenjinu na Novom Beogradu: prva i druga nagrada nisu dodeljene; Glid je zajedno sa koautorima prof. Lazarom Pribićem, ing. Mirkom Čolićem i arh. Vladimirom Kulmatičkim dobio jednu od tri ravnopravne treće nagrade. Do realizacije spomenika nikada nije došlo, ali je Glidov portret Lenjina publikovan na jubilarnim markama 1974.

Izlaže na manifestaciji *Slike, grafike i skulpture na temu NOB i Revolucije*.

1973.

Radi spomenik *Jevrejima – žrtvama fašizma* i spomenik na grobnici porodice Perera, oba na Jevrejskom groblju u Splitu.

Dobija Srebrnu plaketu Saveza likovnih umetnika Jugoslavije.

Učestvuje na konkursu za spomenik u Deliblatskoj peščari i dobija treću nagradu, zajedno sa saradnicima: arhitektama Vladimirom Kulmatičkim i Ljiljanom Petrović.

Pozvan je da izlaže na *Prvom jugoslovenskom bijenalu male plastike* u Murskoj Soboti.

1974.

Dobitnik je druge spomen-plakete Beograda.

U Zavičajnoj galeriji Gradskog muzeja Subotica izlaže sa 36 umetnika na *Oktobarskim susretima likovnih umetnika Subotice – A Szabadkai Képzoművészek Októberi Találkozásja* u čast 30. godišnjice oslobođenja Subotice. Izložba prenetu u gradove Makó/Mako i Hódmezovásárhely/Hodmezevašarhelj, Mađarska. Izlaže i na izložbi *NOB u delima jugoslovenskih umetnika Jugoslavije* u čast VI Kongresa Saveza komunista Makedonije u Muzeju na savremenata umetnost u Skoplju.

Jedan je od učesnika na konkursu SUBNOR-a za spomenik u naselju *Prozivka* u Subotici.

1964

Exhibits in a number of exhibitions: *Twenty Years of Serbian Sculpture 1944-1964*, held in Belgrade, together with O. Jevrić, O. Jančić, N. Janković, O. Logo, O. Ivanjicki and others; *Contemporary Serbian Art*, Belgrade; *The 2nd Triennial of Yugoslav Fine Arts*, Belgrade; *The 3rd Fine Arts Symposium*, Palić, Vajont-Skopje, Belgrade.

Elected Secretary General of the Association of Fine Artists of Yugoslavia (AFAY) in the course of its 6th Congress in Ljubljana, retaining the post until 1968.

Participates in the work of the Ečka Art Colony.

In December, mounts a solo exhibition at the Workers' Hall-University in Skopje.

Travels to Romania, Hungary and Israel.

1965/66

Submitting a new variant of the sculpture, he participates in and wins the final part of the contest for a monument in Dachau; he mounts his first work, in the form of a relief, in Dachau.

1965

Travels to the Federal Republic of Germany, the Soviet Union, Great Britain, France and Belgium. Makes extensive notes detailing his impressions, especially those dealing with museums.

Participates in a retrospective exhibition of the Ečka Art Colony and in the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*. As a member of AFAS, exhibits in Ljubljana; he participates in the event entitled *Small Plastic and Plaques*, held in Belgrade.

1966

His son Gabriel is born.

Acts as the Commissioner and participant at the exhibition *Yugoslav Tapestry and Sculpture*, held in Craiova, Bucharest and Budapest. He travels to Romania and Hungary together with the exhibition. Exhibits at the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*, held on a regular basis in Belgrade.

Travels to Germany and Austria.

Makes a bust of Laza Pribišić for Zavala (Popovo Polje).

Holds a solo exhibition at the Art Gallery of the Cultural Centre in Sombor, exhibiting sculptures and monotypes.

On 13th December, he receives a letter from Dr Lavoslav Kadelburg, thanking him on behalf of the Association of Jewish Municipalities of Yugoslavia for his personal contribution to the celebration held in Sarajevo from 14th to 17th October on the occasion of the 400th anniversary of the settling down of Jews in Bosnia and Herzegovina.

1967

Completes work on the monument *Ballad of the Hanged*, unveiled in Subotica on 18th November. To mark the occasion, a solo exhibition of his sculptures and monotypes is mounted within the framework of the Winter Salon of Fine Arts Symposium.

Participates in the 1st exhibition of *Yugoslav Portraits* in Tuzla, receiving a buy-up prize for a portrait of Đuro Salaj.

Becomes a member of the Fine Arts Board of the Commission for Cultural Liaison with Foreign Countries.



U ateljeu Mirka Lovrića, sedamdesetih.



Gabriel i Daniel Glid, sedamdesetih.



Nandor Glid, Izrael, šezdesetih.

Novembra–decembra svi konkursni predlozi bili su izloženi u subotičkom Gradskom muzeju: pored Glida učestvovali su Gabor Almaši, Ana Bešlić, Janez Boljka, Ferenc Kalmar i Oto Logo (čiji je spomenik izveden).

1975.

Radi na ciklusu *Jama* (do 1991).

Nagrađen nagradom 4. juli SUBNOR–a Jugoslavije za spomenik u Splitu.

Izabran za nastavnika vajarstva u zvanju docenta na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu.

Radi spomenik palim borcima u Senti.

Učestvuje na konkursu za spomenik palim partizanima u Rimu.

Savez socijalističke omladine IX mesne zajednice Opštine Savski venac i Galerija Narodnog univerziteta Veselin Masleša organizuju u prostorijama bioskopa *Topčiderska zvezda* grupnu vajarsku izložbu povodom proslave 30. godišnjice slobode pod nazivom *Proleće '75*, na kojoj učestvuje i Glid sa monotipijama i skulpturama.

1976.

Postavlja instalaciju od trofejnog oružja *Krvava bajka* za Muzej 21. oktobar u Šumaricama u Kragujevcu.

Učestvuje u proslavi 20. godišnjice Umetničke kolonije u Ečki; u Domu ratnog vazduhoplovstva u Zemunu, povodom 22. decembra, dana JNA, izlaže na manifestaciji *NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije*, kao i u Galeriji Karas/HDLU u Zagrebu na izložbi *88 portreta*: izbor iz zbirke Galerije jugoslovenskog portreta u Tuzli.

Izabran za predsednika Saveta Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu.

1977/78.

U Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu izlaže na grupnoj izložbi *Iz vajarskih ateljea I*, zajedno s A. Bešlić, O. Jančić, J. Kratochvilom, O. Logom, V. Stojićem, J. Šober i A. Zarinom (pozvani N. Janković nije izlagao), kao i na izložbi *Medalje i plakete u Srbiji 1945–1975*.

Učestvuje na izložbi *Antifašistička borba Jugoslovena u bivšim zatvorima i koncentracionim logorima za vreme II svetskog rata u delima likovnih umetnika* u Skoplju, Prištini, Titogradu, Sarajevu, Zagrebu, Ljubljani, Novom Sadu i Beogradu.

Učestvuje na konkursu za spomenik Nadeždi Petrović u Beogradu.

1978.

Putuje u Izrael i radi na skulpturi za Jad Vašem u Jerusalimu – varijantu spomenika iz Dahaua. Obilazi spomenike Grčke i Bugarske.

Odlikovao ordenom Bratstva i jedinstva sa srebrnim vencem za 30. godišnji predani rad u ULUS-u.

Glidovi radovi uključeni u izložbu *Tito i umetnici* u Muzeju 25. maj u Beogradu.

1979.

24. aprila svečano otkriven *Memorijal žrtvama koncentracionih logora i logora smrti* u Jad Vašemu, na Brdu sećanja u Jerusalimu. Boravio u Izraelu i Grčkoj.

Radi skulpturu *Feniks (Žar ptica)* pred poslovnom zgradom *Naftagasa* u Zrenjaninu.

Izabran za predsednika Saveta Univerziteta umetnosti.

Poklonio svoju neizlaganu skulpturu *Jama* iz 1975–79, odlivenu u bronzi, Galeriji Kršinić pri Kulturnom centru u Vela Luci. Dobio zahvalnicu.

Radi cikluse *Kolica smrti* (do 1989) i *Feniks (Žar ptica)*, do kraja života).



Sa otvaranja izložbe, Sombor, 1966.

1968

On 8th September, his monument is ceremonially unveiled in Dachau (the Federal Republic of Germany) under the title of *International Monument 1933–1945*.

In October, a solo exhibition of Nandor Glid's work is held at the Gallery of the Yugoslav Army Hall in Belgrade.

Participates in the exhibition *In Memoriam – Marijan Pregelj*, held at the City Gallery in Ljubljana, together with K. Angeli-Radovani, B. Ružić, S. Batič, D. Tršar, P. Lubarda, K. Hegedušić, G. Stupica, S. Kregar and V. Veličković. The author of the exhibition is A. Bassin. Exhibits at The 7th Fine Arts Symposium (Graphic art and sculpture) in Palić, and at the exhibition *Portraits of Belgraders*, held at the Cultural Centre of Belgrade, which also features works by S. Stojanović, O. Jevrić, T. Zarin, R. Stijović and others.

1969

Wins the third prize in a contest for a monument on Mt Kosmaj.

Participates in the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists – A Selection from the Collection of the Yugoslav Army Hall*, held in Warsaw and Zagreb. Received a City of Belgrade Memorial Plaque.

Participates in a contest for a monument dedicated to the Red Army veterans killed in a plane crash on Mt Avala.

The Museum of the City of Zenica presents Glid on 8th March with a *Letter of Gratitude* for a gift received from him: it is a sketch for the sculpture *Ballad of the Hanged* (dating from 1962).

In Belgrade's New Cemetery, Glid's memorial sculpture of Dr Dragan Hercog, a Red Cross doctor tragically killed while helping the people of Biafra, is ceremonially unveiled.

Becomes a member of the League of Communists Commission for Activities in the Sphere of Culture and Art.

1970

Creates the busts of President J. B. Tito for the Association of Music Authors of Yugoslavia in Belgrade, and of Vaso Smajević for Vladičin Han.

Exhibits at *The 11th October Salon*, Belgrade, and at the exhibition *Fine Arts Creation. Subotica 1945-1970* (author: Bela Duranci), held at the City Museum in Subotica.

Receives two buy-up prizes in the contests for monuments to fallen Partisans in Gonars and Sansepolcro (Italy).

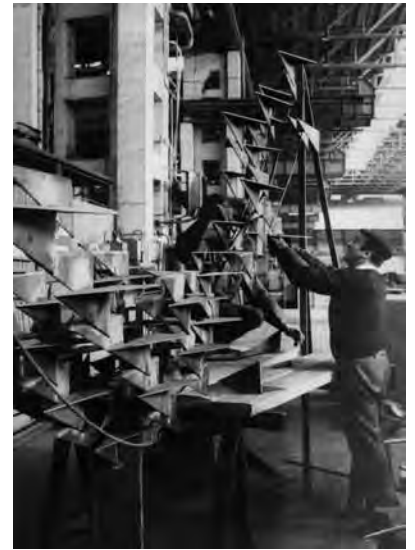
The German director and graphic artist Helmut Meeves makes a film about the work of Nandor Glid.

1971

Wins the first prize for sculpture at *The 12th October Salon* in Belgrade.

Participates in the following exhibitions: the 2nd *Yugoslav Portraits* exhibition, held at the Exhibition Pavilion in Tuzla; *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists* (a selection from the collection of the Yugoslav Army Hall gallery in Belgrade – on the occasion of the 30th anniversary of the people's uprising and the establishment of the Yugoslav Army), held at the *Nadežda Petrović* Art Gallery, Čačak; *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*, Ljubljana, subsequently held in Vinkovci, Zagreb, Belgrade and other Yugoslav cities.

The International Sculpture Symposium in Košice (Czechoslovakia), in cooperation with the Association of Slovak Artists, invites Glid to participate in the work of the Symposium; he produces a metal sculpture.



Izvođenje skulpture u Košicama, 1971.



Tridesetogodišnjica Univerziteta umetnosti, 1986.

1980.

Intenzivno radi monumentalni spomenik *Sto za jednog*, dar grada Modriče Šumaricama u Kragujevcu, koji je svečano otkriven 21. oktobra, tokom *Oktobarskih svečanosti*.

Spomenik *Sloboda (Vatrena ptica)* otkriven je 12. septembra u dvorištu osnovne škole *Osmo vojvođanska udarna brigada*, na Majšanskom putu 93 u Subotici.

1981.

Izabran za redovnog profesora Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu.

Dobio III nagradu za bistu Đure Pucara i I nagradu za bistu Džemala Bijedića na pozivnom konkursu Izvršnog vijeća Skupštine Socijalističke Republike BiH.

1982.

Učestvuje u radu prvog saziva međunarodnog simpozijuma *Terra* u Kikindi, a potom i na izložbi učesnika te godine.

Učestvuje na konkursu za spomenik partizanskoj borbi Banata u Zrenjaninu i dobija obeštećenje.

1983.

Dobitnik je Zlatne plakete Spomen-parka *Kragujevački oktobar*.

Na konkursu za spomenik Proti Mateji Nenadoviću u Valjevu dobio otkupnu nagradu (zajedno sa Dragom Tršarom i Milijom Nešićem).

Učestvuje u Sivcu na *Sentelekijevim danima* izložbom monotipija. Tekstovi u katalogu: Bela Duranci i Stojan Ćelić.

1984.

Učestvuje na pozivnom konkursu za spomenik žrtvama nacizma u Jad Vašem u Jerusalimu i na konkursu za spomenike Žikici Jovanoviću Špancu i N. H. dr Paniću u Valjevu.

Dobio je dve nagrade – na jubilarnom *Oktobarskom salonu* gde izlaže i Veliku plaketu Univerziteta umetnosti s poveljom u znak priznanja za naročite zasluge i doprinos razvoju Univerziteta umetnosti i Fakulteta primenjene umetnosti u Beogradu.

Predstavljen u publikaciji *Likovno stvaralaštvo Subotice 1944-1984*, autora Bele Durancija i Dragomira Ugrena.

1984/85.

Glidova dela su uključena u izložbu *Skulptura u Vojvodini 1895-1980*, autorke Ljiljane Ivanović, u organizaciji Galerije savremene likovne umetnosti Vojvodine. Izložba je održana u izložbenom prostoru Galerije u SPC-u *Vojvodina* u Novom Sadu.

1985.

Izabran je za rektora Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Samostalno izlaže foto-litografije i monotipije u Klubu *Forum* u Novom Sadu; tekstove pišu Bela Duranci, Oto Tolnaj i Stojan Ćelić.

Odlukom žirija u sastavu: Bela Duranci, predsednik, Ferenc Barat, Đeze Bordaš, Ferenc Mauric, Marija Šimoković i Geza Tripolski jednoglasno dobio Forumovu nagradu za 1984. s obrazloženjem da je „memorijalnim – spomeničkim skulpturama trajno obeležio prostore vojvođanskih gradova, a visoki stvaralački domet dokazao i spomenicima izvan naših granica“. Izlaže i na Prolećnoj jubilarnoj izložbi u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić* kojom ULUS obeležava 65 godina od svog osnivanja, 40 godina od prve izložbe posle oslobođenja i 40 godina od kraja rata.

Decembra je organizovana Glidova samostalna izložba skulptura i litografija u Galeriji *Roman Petrović* u Sarajevu. Tekstove za katalog pišu Stojan Ćelić i Aleksa Čelebonović.



Daniel, Gordana i Gabriel Glid, Izrael, sedamdesetih.

In October, he is decorated with the Brotherhood and Unity Silver Wreath Medal. Creates four installations made of trophy weapons – *Fascism, Uprising, Struggle* and *Victory* – for the Museum of the Revolution of Vojvodina (now part of the Museum of Vojvodina) in Novi Sad.

1972

Receives the *Golden Chisel* award at the Autumn Exhibition of AFAS.

Decorated with the Silver Star Medal of Merit to the Nation.

Participates in the contest called by the Directorate for the Building and Reconstruction of the city of Belgrade for a sculptural and urban planning-architectural design of a monument to Vladimir Ilich Lenin in New Belgrade: the first and the second prizes are not awarded; together with co-authors Prof. Lazar Pribić, the engineer Mirko Čolić and the architect Vladimir Kulmatički, Glid is the recipient of one of the three *ex aequo* third prizes. The monument never gets realised, but Glid's portrait of Lenin is featured in jubilee stamps published in 1974.

Exhibits at the exhibition *Pictures, Graphic Art Works and Sculptures Dealing with the National Liberation War and the Revolution*.

1973

Makes the monument *To Jews – Victims of Fascism*, and a monument for the tomb of the Pereira family, both mounted in the Jewish Cemetery in Split.

Receives the Silver Plaque of the Association of Fine Artists of Yugoslavia.

Participates in the contest for a monument in Deliblatska peščara [Deliblato Sands], winning the third prize, together with his collaborators, the architects Vladimir Kulmatički and Ljiljana Petrović.

Receives an invitation to exhibit at *The First Yugoslav Biennial of Small Plastic* in Murska Sobota.

1974

Receives a Memorial Plaque of the City of Belgrade.

Together with 36 other artists, exhibits at the Homeland Gallery of the City Museum of Subotica within the framework of *The October Symposium of the Fine Artists of Subotica (A Szabadkai Képzőművészek Októberi Találkozója)*, on the occasion of the 30th anniversary of the liberation of Subotica. The exhibition is subsequently staged in the towns of Makó and Hódmezővásárhely, Hungary. He also exhibits at the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*, held on the occasion of the 6th Congress of League of Communists of Macedonia at the Museum of Contemporary Art in Skopje.

Participates in the contest organised by the Veterans' Association of Yugoslavia for a monument to be placed in the *Prozivka* [Roll-call] settlement in Subotica. In November and December, all the works submitted for the contest are exhibited in the City Museum of Subotica: apart from Glid, the participants were Gabor Almasy, Ana Bešlić, Janez Boljka, Ferenc Kalmar and Oto Logo (whose monument was realised).

1975

Works on the cycle *Pit* (until 1991).

Receives *The 4th July Award* of the Veterans' Association of Yugoslavia for his monument in Split.

Elected a Senior Lecturer in Sculpture at the Faculty of Applied Arts in Belgrade.

Makes a monument to fallen fighters in Senta.

Participates in the contest for a monument to fallen Partisans in Rome.



Nikola Radošević, Nandor Glid u ateljeu, osamdesetih.



Nandor Glid u ateljeu, osamdesetih.

1986.

Dobio je prvu nagradu na javnom konkursu za skulpturu pred poslovnom zgradom *Energoprojekta* na Novom Beogradu: izrada traje dve godine.

Izdao je mapu fotolitografija *Holokaust* posvećenu pepelu roditelja i milionima žrtava fašizma, s predgovorom Alekse Čelebonovića.

1987.

Učestvovao na konkursu za spomenike Vuku Karadžiću u Valjevu i Kragujevcu i dobio obeštećenje, a na konkursu za spomenik revoluciji u Šapcu dobio je treću nagradu.

Izabran u drugom mandatu za rektora Univerziteta umetnosti u Beogradu.

1988.

Postavljena skulptura *Feniks* pred poslovnom zgradom *Energoprojekta* na Novom Beogradu.

Pozvan je da učestvuje na međunarodnom konkursu za spomenik Jevrejima Frankfurta na Majni, SR Nemačka; boravi u DDR-u.

Njegova dela predstavljena na izložbi *Židovi na tlu Jugoslavije* u Muzejskom prostoru u Zagrebu aprila – juna.

1989.

Intenzivno se priprema za predstojeću retrospektivnu izložbu u Subotici i radi na velikom spomeniku *Menora u plamenu*.

Putuje u Francusku.

1990.

Januar – mart: retrospektivnu izložbu u Gradskom muzeju u Subotici priredila Ana Baranji koja je i autorka uvodne studije za katalog.

21. oktobra svečano je otkrivena *Menora u plamenu* – monumentalni spomenik nastradalim Jevrejima Beograda i Srbije tokom Drugog svetskog rata postavljen na Dorćolu, na obali Dunava.

Učestvuje po pozivu na konkursu za spomenik palim borcima u Bačkoj Topoli.

Karolj Viček snimio film povodom retrospektivne izložbe Nandora Glida.

Savez udruženja boraca NOB-a i Pokrajinski odbor SUBNOR-a SAP Vojvodine dodelili su mu povelju s nagradom *Jovan Popović* za životno delo.

Ponovo je u Francuskoj.

1991.

Za *Menoru u plamenu* dobio je Oktobarsku nagradu grada Beograda; zahvalio se u ime nagrađenih.

Izradio spomenik *Jama* ustaškim žrtvama u Koritskoj jami između Gacka i Bileća.

Ponovo učestvuje u radu jubilarnog, X Međunarodnog simpozijuma *Terra* u Kikindi, a potom i na izložbi učesnika te godine.

Izlaže na XXXII Oktobarskom salonu.

1992.

Zahvaljujući učešću u radu vajarskog simpozijuma *Mermer i zvuci* u Aranđelovcu vraća se radu u venčaćkom mermeru: izradio je *Feniksa – Spomenik spaljenoj knjizi*, postavljen ispred Doma kulture u Irigu.

1993.

Učestvuje na *Prvom beogradskom bijenalu crteža i male plastike* u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić* u Beogradu.



Aleksandar Zarin, Stojan Ćelić i Nandor Glid, Beograd, osamdesetih.

The Socialist Youth Association of the 9th Local Community of the Municipality of Savski venac and the Gallery of the People's University *Veselin Masleša* organise a group exhibition of sculpture on the premises of the *Topčiderska zvezda* [Topčider Star] cinema on the occasion of the 30th anniversary of freedom entitled *Spring '75*, which features Glid's monotypes and sculptures.

1976

Mounts the installation *The Bloody Fairy Tale*, made up of trophy weapons, for the 21st October Museum in Šumarice, Kragujevac.

Participates in the celebration of the 20th anniversary of the Ečka Art Colony; at the Air Force Hall in Zemun, on the occasion of 22nd December, the Yugoslav People's Army Day, exhibits within the framework of the exhibition *The National Liberation War in the Works of Yugoslav Fine Artists*, and also at the Karas/Croatian Association of Fine Artists Gallery in Zagreb, within the framework of the exhibition *88 Portraits: A Selection from the Collection of the Yugoslav Portrait Gallery* in Tuzla.

Elected Chairman of the Council of the Faculty of Applied Arts in Belgrade.

1977/78

At the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, exhibits within the framework of the group exhibition *From Sculptors' Studios I*, together with A. Bešlić, O. Jančić, J. Kratochvil, O. Logo, V. Stojić, J. Šober and A. Zarin (also invited, N. Janković did not exhibit there), and also at the exhibition *Medals and Plaques in Serbia 1945-1975*.

Participates in the exhibition *Antifascist Struggle of Yugoslavs in Former Prisons and Concentration camps During World War Two in Works of Fine Artists*, held in Skopje, Priština, Titograd, Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Novi Sad and Belgrade.

Participates in the contest for a monument to Nadežda Petrović in Belgrade.

1978

Travels to Israel and works on a sculpture for Yad Vashem in Jerusalem – a variant of the monument in Dachau.

Travels through Greece and Bulgaria, visiting monument sites.

Decorated with a Silver Wreath Medal of Brotherhood and Unity for 30 years of dedicated work for AFAS.

Glid's works included in the exhibition *Tito and Artists* at the 25th May Museum in Belgrade.

1979

On 24th April, his monument *Memorial to Victims of Concentration Camps and Death Camps* is ceremonially unveiled in Yad Vashem, on Memorial Hill in Jerusalem. Stays in Israel and Greece for a while.

Creates the sculpture *Phoenix (Firebird)*, mounted in front of the *Naftagas* company building in Zrenjanin.

Elected Chairman of the Council of the University of Arts.

Bestows his as yet unexhibited sculpture *Pit*, dating from 1975-79, cast in bronze, to the Kršinić Gallery at the Cultural Centre in Vela Luka. Receives a letter of gratitude.

Works on the cycles *The Wheelbarrow of Death* (until 1989) and *Phoenix (Firebird)*, until the end of his life).

1980

Works intensely on the monumental *Hundred for One*, a gift from the city of Modriča to Šumarice in Kragujevac, which is ceremonially unveiled on 21st October, during *The October Celebrations*.



Retrospektivna izložba u Subotici, 1990.



Svečano otkrivanje spomenika u Solunu, *Menora u plamenu II*, 1997.

Skulptura *Ikar i Dedal*, rađena u belom venčaćkom mermeru, postavljena je ispred Sportske hale u Aranđelovcu.

Radi plaketu s likom arh. Renea Vander Auvere kojeg je upoznao prilikom izrade spomenika u Dahau.

1994.

Glidovi radovi su uključeni u izložbu *Sudbina skulpture* kojom je otvorena Galerija *Zepter* u Beogradu a povodom izlaska iz štampe istoimene knjige Stojana Čelića.

1997.

31. marta umire u Beogradu.

23. novembra otkrivena je u Solunu *Menora u plamenu II*, spomenik solunskim Jevrejima –žrtvama holokausta koji Nandor nije uspeo da završi pa su to učinili njegovi sinovi, Daniel i Gabriel.

Održana izložba *Rektori Univerziteta umetnosti u Beogradu*, u Muzeju savremene umetnosti, Beograd.

2000.

Mart – april: u Galeriji *Zepter* održana Glidova samostalna izložba skulptura pod nazivom *Prostori plamtećih arabeski*. Autor teksta za katalog Jovan Despotović, autor postavke dr Ivana Simeonović Čelić.

2001.

Avgust – septembar: na komemorativnoj izložbi *Memento*, autorke Olge Ninkov Kovačev, Gradski muzej u Subotici izložio Glidova dela i dela Gabora Almašija.

2007.

Tokom *Noći muzeja* u Galeriji likovne umetnosti poklon-zbirci Rajka Mamuzića u Novom Sadu gostovala je Međunarodna galerija portreta iz Tuzle sa izborom iz svojih kolekcija slika, skulptura, crteža i grafika; između ostalih bila su uključena i Glidova dela.

2012.

Februar – april: na izložbi *Bogatstvo vizualne realnosti: Izbrana dela iz Zbirke Zepter v Beogradu* u Koroškoj galeriji likovnih umetnosti u Slovenj Gradecu, Evropskoj prestonici kulture Maribor 2012, prikazana je i Glidova skulptura *Feniks*.

His monument *Freedom (Firebird)* is unveiled on 12th September in the yard of the primary school *The Eighth Vojvodina Strike Brigade*, at no. 93, Majšanski Street in Subotica.

1981

Elected Full Professor at the Faculty of Applied Arts in Belgrade.

Wins the third prize for a bust of Đuro Pucar and the first prize for a bust of Džemal Bijedić in the by-invitation contest called by the Executive Council of the Assembly of the Socialist Republic of Bosnia and Herzegovina.

1982

Participates in the work of the first convocation of the international symposium *Terra* in Kikinda, and subsequently in the exhibition of the participants' work held that same year.

Participates in the contest for a monument to the Partisan struggle of the Banat region in Zrenjanin, and gets reimbursed for the expenses incurred.

1983

Receives the Golden Plaque of the Memorial Park *Kragujevac October*.

Taking part in the contest for a monument to Archpriest Mateja Nenadović in Valjevo, Glid receives the buy-up prize (together with Drago Tršar and Milija Nešić).

Participates in *Senteleki's Days* in Sivac with an exhibition of monotypes. Texts in the catalogue by Bela Duranci and Stojan Ćelić.

1984

Participates, by invitation, in the contest for a monument to victims of Nazism in Yad Vashem, Jerusalem, and in the contest for monuments to Žikica Jovanović Španac and the war hero Dr Panić in Valjevo.

Receives two awards – at the jubilee October Salon, as a participant, and the Great Plaque of the University of Arts with a charter, in recognition of his special deserts and contribution to the development of the University of Arts and the Faculty of Applied Arts in Belgrade.

Glid is featured in the publication *The Fine Arts Creations of Subotica 1944-1984*, by Bela Duranci and Dragomir Ugren.

1984/85

Glid's works are featured in the exhibition *Sculpture in Vojvodina 1895-1980*, curated by Ljiljana Ivanović, organised by the Gallery of Contemporary Fine Arts of Vojvodina. The exhibition is held in the exhibition space of the Gallery at the Sports-business Centre *Vojvodina* in Novi Sad.

1985

Elected Rector of the University of Arts in Belgrade.

Has a solo exhibition of photo-lithographs and monotypes at the *Forum* club in Novi Sad; the accompanying texts are written by Bela Duranci, Otto Tolnai and Stojan Ćelić.

Based on the unanimous decision of a jury made up of Bela Duranci, Chairman, Ferenc Barath, Đeze Bordaš, Ferenc Maurits, Marija Šimoković and Geza Tripolski, he wins the *Forum* award for 1984, the jury's justification being that "with his memorial-monuments sculptures he permanently marked the spaces of cities in Vojvodina, while also attaining high creative levels with monuments mounted outside the boundaries of our country".

Also exhibits at the *Jubilee Spring Exhibition* at the Art Pavilion *Cvijeta Zuzorić*, marking the 65th anniversary of the establishment of AFAS, the 40th anniversary of the first exhibition after the liberation and of the end of World War Two.



Rektori, Beograd, osamdesetih.



Meric Hizal, Balbir Kat Singh, Nandor Glid, Olga Jevrić, Tera, Kikinda, 1991.



Nandor Glid u ateljeu, devedesetih.

In December, a solo exhibition of Glid's sculptures and lithographs is held at the *Roman Petrović* Gallery in Sarajevo. The texts for the catalogue are supplied by Stojan Čelić and Aleksa Čelebonović.

1986

Wins the first prize in the public contest for a sculpture to be mounted in front of the *Energoprojekt* company building in New Belgrade: it takes two years to complete.

Publishes a map of photo-lithographs *The Holocaust*, dedicated to the ashes of his parents and to millions of victims of fascism, featuring a foreword by Aleksa Čelebonović.

1987

Participates in the contest for monuments to Vuk Karadžić in Valjevo and Kragujevac, receiving compensation for the expenses incurred; wins the third prize in the contest for a monument to the revolution in Šabac.

Elected for a second term of office as Rector of the University of Arts in Belgrade.

1988

His sculpture *Phoenix* mounted in front of the *Energoprojekt* company building in New Belgrade.

Receives an invitation to participate in the international contest for a monument to Jews in Frankfurt am Main, FR Germany; visits the German Democratic Republic.

His works are featured in the exhibition *Jews on the Territory of Yugoslavia* at the Museum Space in Zagreb from April to June.

1989

Intensely prepares for the forthcoming retrospective exhibition in Subotica and works on the big monument *Menorah in Flame*.

Travels to France.

1990

January–March: a retrospective exhibition of Glid's work at the City Museum in Subotica is curated by Anna Baranyi, who is also the author of the introductory catalogue study.

On 21st October, *Menorah in Flame* – a monumental memorial to the Jews of Belgrade and Serbia killed during the course of the Second World War, is ceremonially unveiled in Belgrade's Dorćol district, on the bank of the Danube.

Participates, by invitation, in the contest for a monument to fallen fighters in Bačka Topola. Karolj Viček makes a film on the occasion of Nandor Glid's retrospective exhibition.

The War Veterans' Association of Yugoslavia and the Provincial Board of the War Veterans' Association of the Socialist Autonomous Province of Vojvodina award Glid the *Jovan Popović* award and charter for his life's work.

Spends some time in France again.

1991

Receives the October Award of the City of Belgrade for *Menorah in Flame*; he delivers a speech expressing gratitude on behalf of all the recipients.

Makes the monument *Pit*, dedicated to Ustashi victims in Koritska Pit, located between Gacko and Bileća.

Participates once again in the work of the 10th, jubilee International Symposium *Terra* in Kikinda, and subsequently in an exhibition of the participants' work that same year.

Exhibits at *The 32nd October Salon*.

1992

Owing to his participation in the sculptors' symposium *Marble and Sounds* in Aranđelovac, he works with marble from Venčac again: he makes *Phoenix – Monument to a Burned Book*, mounted in front of the Culture Hall in Irig.

1993

Participates in *The 1st Belgrade Biennial of Drawing and Small Plastic*, held at the Art Pavilion Cvijeta Zuzorić in Belgrade.

His sculpture *Icarus and Daedalus*, done in white Venčac marble, is mounted in front of the Sports Hall in Aranđelovac.

Makes a plaque featuring the image of the architect Rene van der Auwera, whom he met while working on the Dachau monument.

1994

Glid's works are featured in the exhibition *The Fate of Sculpture*, marking the opening of the Zepter Gallery in Belgrade, on the occasion of the publication of the eponymous book by Stojan Ćelić.

1997

Dies on 31st March in Belgrade.

On 23rd November, *Menorah in Flame II*, a monument to the Jews of Thessaloniki, victims of the Holocaust, is unveiled in Thessaloniki; Nandor had not managed to finish it, and so his sons Daniel and Gabriel completed it.

The exhibition *Rectors of the University of Arts in Belgrade* is held at the Museum of Contemporary Art in Belgrade.

2000

March–April: at the Zepter Gallery, a solo exhibition of Glid's sculpture is held, entitled *The Spaces of Flaming Arabesques*. The author of the catalogue is Jovan Despotović, the curator Dr Ivana Simeonović Ćelić.

2001

August–September: within the framework of the commemorative exhibition *Memento*, curated by Olga Ninkov Kovačev, the City Museum in Subotica displays works by Glid and Gabor Almassy.

2007

During *The Night of Museums*, the Gallery of Fine Arts in Novi Sad, a gift collection by Rajko Mamuzić, hosts the International Portrait Gallery from Tuzla, presenting a selection from its collections of pictures, sculptures, drawings and graphic art works; among others, Glid's works are featured.

2012

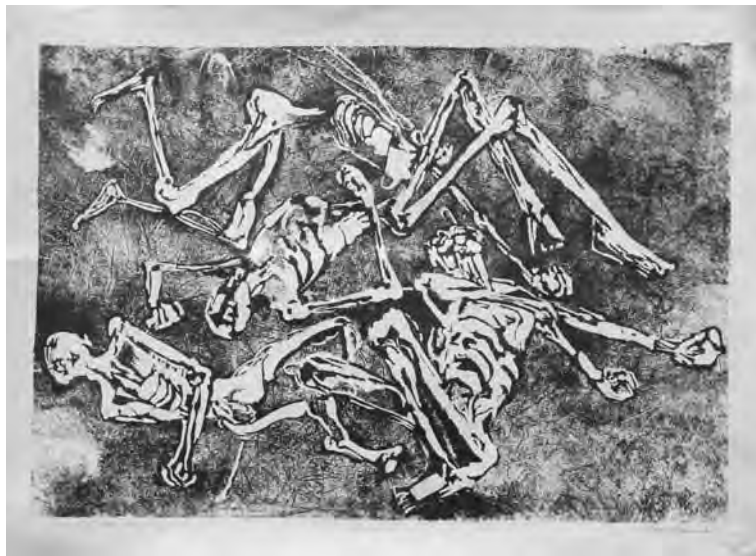
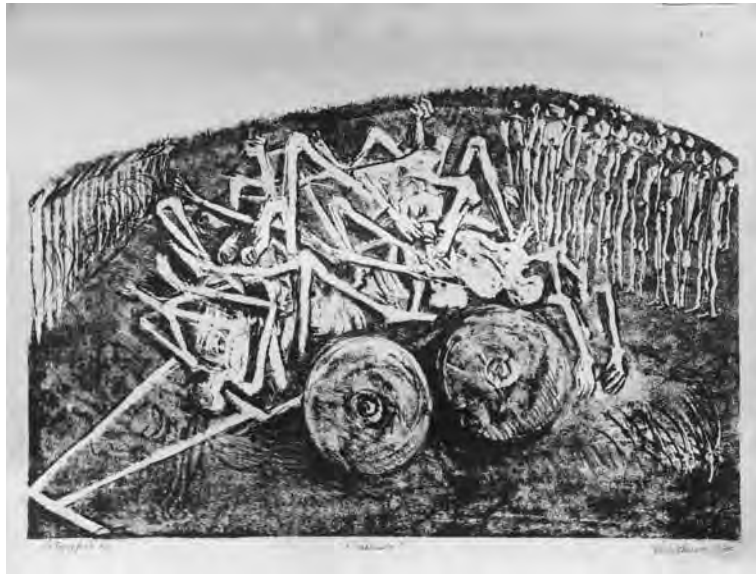
February–April: within the framework of the exhibition *The Riches of Visual Reality: Selected Works from the Zepter Collection in Belgrade*, held at the Koroška Gallery of Fine Arts in Slovenj Gradec, the European Capital of Culture Maribor 2012, features Glid's sculpture *Phoenix*.



Izložba u Zepter galeriji, 2000.



Strah, 1965 / Jasenovac, 1965 / Aušvic, 1965.



Jama, 1985 / Treblinka, 1985 / Jama, 1985.



Ikar, 1986.



Prometej, 1982.



Odabrana bibliografija / Selected bibliography

1951.

C. J., За спомен на пале јарандолске рударе. — *Политика*, Београд, 15. мај 1951 (Репродукован споменик).

1957.

Савремена српска скулптура. Удружење ликовних уметника Србије (кат. изложбе). — Изложбени павиљон, Београд, 12-28. јануар 1957.

Зоран Маркуш, Савремена српска скулптура. — *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1957, год.133, књ. 379, св. 5, 514.

Д. Поповић, Идеју сам дуго носио.... — *Црвена звезда*, Београд, 29. октобар 1957.

Д. П.(оповић), Наша земља подиже споменик у Маутхаузену. — *Црвена звезда*, Београд, 29. октобар 1957.

Д. П.(оповић), Скулптура за Маутхаузен. — *Црвена звезда*, Београд, 31. октобар 1957.

- , Мотив страдања. — *Вечерње новости*, Београд, 1. новембар 1957.

1958.

Г. Г., Један тренутак са... Глидом Нандором. — *НИН*, Београд, 16. март 1958.

- , Југословенским жртвама у Маутхаузену откриће се споменик. — *Политика*, Београд, 30. април 1958.

- , Наш споменик у Маутхаузену. — *Дуга*, Београд, 11. мај 1958.

1959.

J.(osip) D.(epolo), Међународно priznanje našoj skulpturi. — *Vjesnik*, Zagreb, 19. novembar 1959.

- , Споменик у Дахау. — *Вечерње новости*, Београд, 26. новембар 1959.

1960.

Коста Васиљковић, Интернационална афирмација. Изложба добитника међународних награда у организацији Комисије за културне везе с иностранством. Галерија Дома ЈНА. — *Студент*, Београд, 22. фебруар 1960, 6.

Анкета: Што више посла за ликовне уметнике. — *Вечерње новости*, Београд, 27. април 1960.

Д. Поповић, Нов велики успех. — *Црвена звезда*, Београд, 19. јул 1960.

М. Ђ., Нандор Глид: Ликовна уметност и радни човек. — *Рад*, Београд, 21. мај 1960.

Б. Ј., Пројект споменика у Дахау дело нашег уметника. — *Борба*, Београд, 26. јул 1960.

Vogdan Pogačnik, Ljudje v skupini. Najboljše likovne svaritve s tematiko o NOB. — *Delo*, Ljubljana, 8. decembar 1961.

1961.

Ješajahu Aviam, Umetnik u potrazi za idejom. — *Jedioth Ahronot*, Tel-Aviv, 3. februar 1961.

М. Р. Џ., Nandor Glid, likovna umetnost i radni čovek. — *Rad*, Beograd, 14. oktobar 1961.

Ј. П., Нандор Глид. Галерија истакнутих. — *Рад*, Београд, 14. октобар 1961.

К.(оста) В.(асиљковић), Зашто баш овако. Волим и „непослушне“ и „послушне“ материјале. Разговор с вајаром Нандором Глидом. — *Београдска недеља*, Београд, 29. октобар 1961.

Katarina Ambrozić, NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije. — *Književne novine*, Beograd, 3. decembar 1961 (Isto: *Tajanstva umetnosti*. — Biblioteka: ARS figura, Clío — Fond Madlena Janković, Beograd 2005, 171).

Dr Miodrag Kolarić, Velik i celishodan pothvat. Izložba „Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije“. — *Narodna armija*, Beograd, 8. decembar 1961.

Marija Pušić, Uspjeh jedne izložbe. NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije. — *Oslobođenje*, Sarajevo, 17. decembar 1961.

Миодраг Коларић, Много искреније и снажније него... — *Политика*, Београд, 24. децембар 1961.

Dr. Miodrag Kolarić, Nova jugoslovenska skulptura. — *Jugoslavija*, Beograd, 1961.

1962.

- , Нандор Глид на конгресу ликовних уметника СССР. – *Борба*, Београд, 8. мај 1962.
- Нандор Глид присуствоваће конгресу совјетских ликовних уметника. – *Дневник*, Нови Сад, 8. мај 1962.
- L. R., Susreti na (I Likovnom) susretu sa Nandorom Glidom. – *Subotičke novine*, Subotica, 31. avgust 1962.
- O.(Iga) J.(evrić), Glid, Nandor. – *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, knj. 2, Zagreb, 1962, 391.

1963.

- A. Fierescu, (Prikaz izložbe *Jugoslovenska tapiserija i skulptura*). – *Inainte*, 25. februar 1963.
- , Свестрано осећање за наш живот. – *Политика*, Београд, 5. март 1963.

1964.

- Dragoslav Đorđević, Tematska uslovljenost i sloboda izraza. – *Borba*, Београд, 15. januar 1964.
- Zoran Markuš, Savremena jugoslovenska skulptura. – *Savremeni*, Београд, jul 1964, god. X, knj. XX, br. 7, 20-25.
- Vojislav Đurović, Pamćenje likovnim sredstvima. – *4. jul*, Београд, 29. septembar 1964.
- Zoran Markuš, 2. jugoslovenski trijenale. – *Delo*, Београд, novembar 1964, god. 11 br. X, 1610 (Isto: *Страст и сумња*. Приредила Радмила Матић Панић. – Библиотека: ARS figura, Clio – *Fond Madlena Janković*, Београд 2004, 92).
- Теодор Шуљакоски, Доминација на групни композицији. – *Трудебник*, Скопје, 20. децембар 1964 (Исто: Студентски збор, Скопје, 18. децембар 1964).
- Паскал Гилевски, Изложба: Скулптурите на Глид Нандор. – *Нова Македонија*, Скопје, 20. децембар 1964.
- Zoran Markuš, La Sculpture Yougoslave Contemporaine. – *Synthèses*, Bruxelles, décembre 1964, no. 223, 253-262.
- Miodrag B. Protić, Savremenici II. – *Nolit*, Београд 1964, 260.
- Zoran Markuš, Sučasne Juhoslovenske Umenie. – *Vytvarny život*, Bratislava, 1964, no. 5, god. IX, 191.

1965.

- , Скулптура Нандора Глида у Логору Дахау. – *Политика*, Београд, 9. јун 1965.
- , (Beograd: veliko mednarodno priznanje). – *Delo*, Ljubljana, 19. јун 1965.
- P. T., Савест свога времена. И скулптура вајара Нандора Глида биће постављена у Дахау. – *Вечерње новости*, Београд, 19. јун 1965.
- J. K., Skulptura Nandora Glida odabrana za spomenik žrtvama u logoru Dahau. – *Borba*, Београд, 19. јун 1965.
- V.(ojislav) Đ.(urović), Spomen i opomena. Vajar Nandor Glid izводиће kompletno spomenik u Dahau. – *4. jul*, Београд, 29. јун 1965, 12.
- Z.(orica) Tucaković, Spomenik optužbe i opomene. – *Komunist*, Београд, 1. јул 1965.
- Радмила Панић-Матић, Народноослободилачки рат у делима ликовних уметника. – *Рад*, Београд, 23. јул 1965.
- P. St., Успех као изазов. – *Вечерње новости*, Београд, 11. август 1965.
- Ђ. Грујић, Слике страве и ужаса. – *Сомборске новине*, Сомбор, 12. новембар 1965.
- H. P., Нандор Глид излаже у Сомбору. – *Политика*, Београд, 12. новембар 1965.
- Tihomir Savić, Ечка уметничка колонија. – *Forum*, Novi Sad 1965.
- , Izložba Nandora Glida. – *Jevrejski pregled*, Београд, novembar-decembar 1965, god. XVI, br. 11-12, 57.

1966.

- D. P., Prijem studije jugoslovenskog vajara za spomenik žrtvama fašizma u logoru Dahau. – *4. jul*, Београд, 20. septembar 1966.
- Zoran Markuš, Blizu granice konvencionalnosti. – *Borba*, Београд, 2. novembar 1966.

1967.

- J.(osip) Skiniger, Privrženost misli. – *Dnevnik*, Novi Sad, 10. januar 1967.
- D. Petrović, Deseti je ostajao na mjestu mrtav. – *Glas Slavonije*, Osijek, 26. februar 1967.
- , Predsednik Svetskog jevrejskog kongresa dr Nahum Goldman u Jugoslaviji. – *Jevrejski pregled*, Београд, mart-april 1967, god. XVIII, br. 3-4, 17.

- , La sculpture de Glid pour Dachau definitivement receptionnée. – *Culture et Arts*. Press-service, an. 10, no. 914, 28 Juil-let 1967 (nepoznati original; prevod na francuski; tekst kusan na mašini, arhiva umetnika).
- , Химна непомирљивом логорашу. Завршен споменик жртвама Дахауа. – *Дневник*, Нови Сад, 29. јул 1967.
- Dr Miodrag Kolarić, Retko zanimljiva izložba. Izbor slika i skulptura o ratu i Armiji. Iz Galerije beogradskog doma Armije. – *Narodna armija*, Beograd, 15. jul 1966.
- Đ. L., Spomenik za Dachau. – *Vjesnik*, Zagreb, 31. jul 1967.
- , Spomin na žrtve u Dachauu. – *Delo*, Ljubljana, 2. avgust 1967.
- , Pod geslom „Nikad više“ – opomena zauvijek. Glidova skulptura za Dachau konačno usvojena. – *Glas Slavonije*, Osijek, 5. avgust 1967.
- Branislava Lazić, Nandor Glid: „Nikad više“. Sa umetnicima - borcima. – 4. jul, Beograd, 29. avgust 1967.
- , Spomenik za Dachau. – *Telegram*, Zagreb, 1. septembar 1967.
- Izložba jugoslovenskog portreta. Tuzla (kat. izložbe). – Prostorije Galerije portreta istaknutih ličnosti i izložbenog paviljona, Tuzla, 2. oktobar - 15. novembar 1967, 51, 81.
- David Mladinov, Simboli onima koji dolaze. Razgovor sa Nandorom Glidom. – *Jevrejski pregled*, Beograd, god XVIII, br. 10-12, oktobar-decembar 1967, 7-11.
- , Spomenik rodoljubima vešanim u Subotici. – *Jevrejski pregled*, Beograd, god XVIII, br. 10-12, oktobar-decembar 1967, 12.
- , Izložba radova Nandora Glida. – *Jevrejski pregled*, Beograd, god XVIII, br. 10-12, oktobar-decembar 1967, 62.
- Glid Nándor* (kat. izložbe). – Zimski salon Likovnog susreta, Subotica, 18. novembar - 12. decembar 1967.
- Л. И., У Суботици откривен споменик стрељаним родољубима. – *Политика*, Београд, 19. новембар 1967.
- П. Е., Изложба Нандора Глида у Суботици. – *Дневник*, Нови Сад, 21. новембар 1967.
- Safrány Imre, Az emlékmű már megvolt – mielőtt megrendelték. – 7. nap, Szabadka / Subotica, 24. novembar 1967 (Spomenik je postojao pre nego što su ga naručili).
- Катарина Адања, Балада о вешанима. – *Политика*, Београд, 26. новембар 1967.

1968.

- D. Vrtovec, Spominska razstava v Mestni galeriji. – *Delo*, Ljubljana, 6. mart 1968.
- Aleksander Bassin, In memoriam Marij Pregelj (predg. kat.). – Mestna galerija, Ljubljana, mart 1968 (Isto: *Med umišljenim in resničnim. Likovni zapiski*. – Založba Obzorja, Maribor 1981, 196).
- A.(leksander) Bassin, Figura kot nosilec izpovedi. – *Ljubljanski dnevnik*, Ljubljana, 7. april 1968.
- Lojze Jakopič, Kip „Dachauske žrtve“ je težak devet ton, v širino pa meri 16 m. 29. aprila pred 23 let je bilo osvojeno taborište Dachau. Beograjski kipar Glid Nandor je izdelal spomenik, ki razkriva misel in vzbuja čustva nekadanjih dachauskih žrtev. – *Nedeljski dnevnik*, Ljubljana, 28. april 1968, 4-5.
- , Скулптура Нандора Глида постављена у Дахау. – *Борба*, Београд, 8. мај 1968.
- , Споменик жртвама. – *Вечерње новости*, Београд, 8. мај 1968.
- , Споменик Нандора Глида постављен у Дахауу. – *Политика*, Београд, 9. мај 1968.
- , Споменик Нандора Глида у Дахауу. – *Сремске новине*, Сремска Митровица, 15. мај 1968.
- Aleksander Bassin, Nandor Glid. Naši sodobni slikarji in kiparji. – *Delo*, Ljubljana, 31. avgust 1968, 17.
- , У Дахауу откривен споменик жртвама нацистичких злочина. – *Борба*, Београд, 9. септембар 1968.
- , (Vest o otvaranju spomenika u Dahau, na hebrejskom). – *Maariv*, 6. septembar 1968.
- (Vest o otvaranju spomenika u Dahau, bez naslova, na hebrejskom). – *Jedioth Ahronot*, Tel-Aviv, 9. septembar 1968.
- AP., Leftist Protests Disrupt Rites at Site of Dachau Death Camp. – *Internatinal Herald Tribune*, September 9, 1968.
- , Bei der Mahnmahl-Enthüllung im ehemaligen KZ Dachau: Marschmusik und Schlägerei. – *Abendzeitung*, München, 9 September 1968, 18.
- (Vest o otvaranju spomenika u Dahau na hebrejskom). – *Maariv*, 9. septembar 1968, 3.
- , Leftists disturb ceremony at Dachau memorial. – *The Jerusalem Post*, Jerusalem, 9. September 1968.
- , Feier in Dachau. – *Tiroler Nachrichten*, 23. Jahrgang, Innsbruck, 9. September 1968.
- , Tumulte bei Mahnmahl-Einweihung. – *Münchener Merkur*, München, 9. September 1968.
- , Skandalszenen in Dachau. – *Salzburger Nachrichten*, 24/209, Salzburg, 9. September 1968.
- , Открытие памятника. – *Правда*, Москва, 9. сентября 1968.
- , (Vest o otvaranju spomenika u Dahau). – *The London News*, London, September 9, 1968.
- , (Vest o otvaranju spomenika u Dahau). – *Viata Noastra*, 9. septembar 1968.
- Ch. Schütze, (Tekst o otvaranju spomenika u Dahau). – *Süddeutsche Zeitung*, 9. septembar 1968.
- , (Vest o otvaranju spomenika u Dahau). – *Washington Post*, September 9, 1968.

- , (Otkrivanje spomenika i tuča). – *Abend Zeitung*, 9. septembar 1968.

- , A Dachau. Des étudiants de gauche manifestent contre la présence de militaires à une cérémonie commémorative. – *Le Monde*, Paris, 10. septembre 1968.

- , Dachau victims commemorated. – *The Illustrated London News*, London, September 14, 1968, No. 6737, Vol. 253.

Живко Брковић, Споменик у Дахауу. – *Политика*, Београд, 22. септембар 1968.

Катарина Адања, Животно дело Нандора Глида. Наш вајар аутор споменика у логору Дахау. – *НИН*, Београд, 29. септембар 1968, бр. 925, 12.

- , Nikad više. U Dahau je otkriven spomenik žrtvama nacizma. – *Jevrejski pregled*, Београд, септембар-октобар 1968, бр. 9-10, 1, 3-4.

Katarina Adanja, Spomenik u Dahau. Delo jugoslovenskog vajara Nandora Glida. – *Jevrejski pregled*, Београд, септембар-октобар 1968, бр. 9-10, 3-4 (Isto: *NIN*, Београд, бр. 925, 29. септембар 1968, 12).

Dr Haim Kamhi, Spomenik u Dahau. – *Jevrejski pregled*, Београд, бр. 9-10, септембар-октобар 1968.

Nandor Glid (kat. izložbe). – Galerija Doma JNA, Београд, 17-30. октобар 1968.

Dr Stanislav Živković, *Portreti Beograđana* (predg. kat.) – Kulturni centar Beograda 1968.

Д.(ејан) П.(атаковић), Скулптуре Н. Глида. – *Политика Експрес*, Београд, 17. октобар 1968.

П.(авле) В.(асић), Поводом изложбе Нандора Глида. – *Политика*, Београд, 5. децембар 1968.

- , Белег у вечности (ТВ емисија о улози уметности у друштву). – *Политика*, Београд, ТВ програм, 20. децембар 1968.

Marija Pušić, Izložba Nandora Glida u galeriji Doma JNA. – *Jevrejski pregled*, Београд, децембар 1968.

(Grupa autora), *Spomenici Revolucije – Jugoslavija*. – SUBNOR Jugoslavije, Београд; Svjetlost, Сарајево 1968, V, 149-152, 201.

Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije, Београд (monografija povodom 15. годишњице Galerije). – Dom JNA, Београд 1968, s.p.

1969.

- , О Njoj. – *Praktična žena*, Београд, 20. mart 1969, god. X, br. 339.

Stjepan Bek, Postoji li tematski okvir iz kojeg valja izići po svaku cenu? U Umjetničkom paviljonu u Zagrebu: NOB u djelima likovnih umjetnika. – *4. jul*, Београд, 15. maj 1969.

Vojkan Prkos Drumski, U poseti tišini koja se vidi, tišini koja radi (rukopis s posvetom: *Nandoru od srca*, Vojkan Prkos Drumski, 1. IV 69).

Lazar Trifunović, Apoteoza ljudske patnje. Spomenik Nandora Glida u Dahauu. – *Arhitektura-urbanizam*, Београд, 1969, br. 58.

Stojan Ćelić, Nandor Glid. – *Umetnost*, Београд, 1969, br.18/19, 78-83.

Bundev-Todorov Ilona, Jugoszlav szobraszat. – *Művészet*, Budapest, 6. szam, 1969.

Т. М. Откривена спомен-скулптура. Поводом годишњице погибије др Драгана Херцога. – *Политика*, Београд, 19. септембар 1969.

1970.

Катарина Адања, Дахау, Немац и наш вајар. – *Политика*, Београд, 31. јануар 1970, 13.

- , Film on Nandor Glid. – *Review. Yugoslav monthly magazine*, Belgrade, June 1970.

Mirko Klarin, Slučaj Trijenala. – *NIN*, Београд, 5. јул 1970.

- , Личност у вестима. – *Политика*, Београд, 9. јул 1970.

J. S., Jedna debata o ideološkom obrazovanju. – *Borba*, Београд, 9. јул 1970.

S. Popović, Krug „Moćnik” – nepristupačni. – *Jutarnje novosti*, Београд, 11. јул 1970.

M. Komadina, Jesu li monopoli uzurpirali kulturu. – *Komunist*, Београд, 16. јул 1970.

V.(ojislav) Đurović, NOB u umjetnosti. – *4. jul*, Београд, 27. јул 1970.

- , 4 Ročnik socharskego simpóziya. – *Ocel*, Košice, 16. октобар 1970.

Alexander Hroušek, 4. ročnik sochárskeho sympózia vo VSŽ. – *Ocel východu*, Košice, 29. октобар 1970 XL/43.

- , 4. ročnik socharskeho sympozia. – *Ocel*, Košice, 29. октобар 1970.

Bela Duranci, *Likovno stvaralaštvo. Subotica/ Képzőművészeti alkotások. Szabadka 1945-1970* (kat. izložbe). – Gradski muzej, Subotica, октобар-новембар-децембар 1970, 54, 98.

Синиша Вуковић, Октобарски салон. – *НИН*, Београд, 1. новембар 1970, 42 (Isto: *Ликовни живот*. – Штампариија Загорац, Београд 2008, 295).

Љиљана Радуловић, Свака права уметност носи неку поруку. Уметник изблиза. – *Рад*, Београд, 13. новембар 1970.
- , Има ли наде за овај свет?. – *Дневник*, Нови Сад, 26. новембар 1970.
Lazar Trifunović, Putevi i raskršća srpske skulpture. – *Umetnost*, Београд 1970, br. 22, 17 (Isto: *Studije, ogledi, kritike* 3. Priredio Dragan Bulatović. – Музеј савремене уметности, Београд 1990, 75).
Anketa: Nandor Glid. – *Umetnost*, Београд 1970, br. 22, 42, 57.

1971.

Гордана Брајовић, Феникс отрован проблемима. – *Вечерње новости*, Београд, 17. јануар 1971.
- , Да се не заборави... – *Политика*, Београд, 29. август 1971.
- , (О Nandoru Glidu, bez autora i naslova). – *Newsweek*, August 30, 1971.
P.(адован) Поповић, Велики послови за уметнике. – *Политика*, Београд, 7. октобар 1971.
- , Одликовани Београђани. – *Политика Експрес*, Београд, 18. октобар 1971.
Д.(раган) Г.(ајер), М. П., Борба за слику победнице. – *Политика Експрес*, Београд, 19. октобар 1971.
А. Zadrma, Likovno bogatstvo. – *Pobjeda*, Titograd, 18. novembar 1971.
(Grupa autora), Stalna postavka Muzeja socijalističke revolucije Vojvodine. – *Muzej socijalističke revolucije Vojvodine*, Novi Sad (bez autora, bez godine, verovatno 1971?, bez stranica).

1972.

S.(tepan) Bek, Slike, grafike i skulpture na temu NOB i Revolucije. – *4. jul*, Београд, 25. јануар 1972.
Glid, Nandor.- Who is who in world Jewry. A Biographical Dictionary of Outstanding Jews. – Chief Editor I. J. Carmin Karpman. – Pitman Publishing Corporation, Inc., New York, London, Tel Aviv 1972, 312-313.
P. Z., Soldatović okrenut ljudima. – *Politika Ekspres*, Београд, 15. mart 1972.
G. B., Stipendisti na Kalemegdanu. – *Borba*, Београд, 21. maj 1972.
G. B., Salon mladih. – *Borba*, Београд, 19. oktobar 1972.
А.(rfan) Ramić, Razgovori u Primoštenu. – *Odjek*, Sarajevo, 1972.

1973.

М. Митић, Радозналост је претходница стварања. – *Свет*, Београд, 22. јун 1973.
- , Nandor Glid, Ljubav – juče i danas i sutra. – *Novosti*, Београд, 6. јул 1973.

1974.

- , НОБ во делата на југословенските уметници. Изложба во чест на шестиот конгрес на СКМ. – *Нова Македонија*, Скопје, 4. април 1974 (Глид наведен као Нандор Глик).
Соња Абацијева-Димитрова, Варијации на тема НОБ. – *Нова Македонија*, Скопје, 28. април 1974.
Мило Глигоријевић, „Уметници су понајмање криви...“. Нандор Глид, вајар (Београд). – *Борба*, Београд, 11. мај 1974.
- , Мандат. – *Вечерње новости*, Београд, 27. јун 1974.
- , Otkriven spomenik Jevrejima palim borcima i žrtvama fašizma u Splitu. – *Jevrejski pregled*, Београд, septembar-oktobar 1974, br. 9-10.
Oktobarski susreti likovnih umetnika Subotice – A Szabadkai Képzőművészek Októberi Találkozója (kat. izložbe), – Gradski muzej, Subotica 1974 (Izložba prikazana i u gradovima Makó/Mako i Hódmezővásárhely/Hodmezevašarhelj, Mađarska, autori uvodnih tekstova Bela Duranci, Gabor Siládi).
- , Izložbe posvećene danu oslobođenja. – *Subotičke novine*, Subotica, 4. oktobar 1974.
- , Споменик. – *Вечерње новости*, Београд, 7. новембар 1974.
Dušan Jelić, Borac. Umetnik i društveno-politički radnik. Glid Nandor. – *7 Nap*, Szabadka/Subotica, br. 43, 1974.
Dr Jaša Romano, *Jevreji Jugoslavije 1941-1945. Žrtve genocida i učesnici Narodnooslobodilačkog rata.* – Jevrejski istorijski muzej, Београд 1980, 374.

1975.

Славко Стојковић, Тамо где расту млади борови. – *Експрес недељна ревија*, Београд, 2. март 1975.

V. K., Признања за неговање револуционарних традиција. Додељене награде „4. јул“. – *Борба*, Београд, 3. јул 1975.

- , Подстицај младима за стално неговање револуционарних идеја. – *Политика*, Београд, 3. јул 1975.

Branislava Lazić, Spomenici – izraz vremena. – *OKO*, Zagreb, јул 1975.

R. St., Uspeh kao izazov. – *Novosti*, Beograd, 11. avgust 1975.

Branislava Lazić, Spomenici – izraz vremena. Dobitnici nagrade „4. јул“. – *4. јул*, Beograd, 9. septembar 1975.

- , Порука мира “Крагујевачког Октобра”. “Крвава бајка”. – *Политика Експрес*, Београд, 21. октобар 1975.

1976.

M. Митић, Сведок са губилишта. Нандор Глид. – *Недељне новости*, Београд, 30. мај 1976.

20 godina umetničke kolonije Ečka (kat. izložbe). – Galerija umetničke kolonije, Ečka, 1976.

- , НОБ у делима сликара. – *Вечерње новости*, Београд, 10. децембар 1976.

1977.

Juraj Baldani, *Jugoslavensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo*. Revolucionarno kiparstvo. – *Spektar*, Zagreb 1977, 16, 20, 178.

- , Изложба радова бораца-умјетника. У Галерији Дома ЈНА у Београду. – *Побједа*, Титоград, 27. октобар 1977.

1977/1978.

(Grupa autora), *Antifašistička borba Jugoslavena u bivšim zatvorima i koncentracionim logorima za vreme II svetskog rata u delima likovnih umetnika* (kat. izložbe i na makedonskom, slovenačkom, albanskom i mađarskom jeziku), – Skopje, Priština, Titograd, Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Novi Sad, Beograd, oktobar 1977 - jun 1978.

1978.

(Др Катарина Амброзић), Нандор Глид. – Мала Просветина енциклопедија, том 1, – *Просвета*, Београд, 1978, 419.

Zoran Markuš, Ka novom izražavanju. – *Borba*, Beograd, 4. januar 1978.

Kosta Vasiljković, Autorski svetovi. – *Politika Ekspres*, Beograd, 9. januar 1978.

M.(ирјана) Ж.(ивковић), Одликовања уз јубилеј. – *Политика*, Београд, 7. јун 1978.

- , Odlikovani umetnici Srbije. – *Borba*, Beograd, 7. jun 1978.

- , Nandor Glid. – *NIN*, Beograd, br. 1432, 18. jun 1978.

- , Nandor Glid, Dokaz. – *Večernje новости*, Beograd, 24. jun 1978.

Tito i umetnici (kat. izložbe). – Muzej 25. мај, Beograd 1978.

Нада Тодоровић, *Медаље и плакете у Србији 1945-1975* (kat. izložbe). – УЛУС, Београд 1978.

1979.

I.(vica) Mladenović, Nadomak ateljea Nandora Glida. – *OKO*, Zagreb, 5. april 1979 (intervju).

I. Ben Josef, Јеврејско-југословенски скулптор подиже меморијални споменик у Јад Ваšему. Скулптор Нандор Глид је један од највећих југословенских уметника. – *Jedioth Ahronot*, Tel-Aviv, 19. april 1979.

- On Yom Hazikaron (Remembrance Day) April 24, 1929. – *The Jerusalem Post*, Jerusalem, April 22, 1979.

M. Вл., Уметност није увек угодна. – *Вечерње новости*, Београд, 27. јун 1979.

Даница Радовић – Споменка Јелић (припремиле), Нандор Глид. И мали споменик је велики. – *Борба*, Београд, 8. јул 1979.

M. Већејас, Oplemenjen svaki kutak grada. – *Zrenjanin*, Zrenjanin, 7. septembar 1979.

- , Nandor Glid, Protiv „hektarskih” spomenika. – *4. јул*, Beograd, 16. oktobar 1979.

M.(иња) Ч.(елар) М.(арјановић), Први статут. – *Политика Експрес*, Београд, 13. новембар 1979.

Gojko Jokić, *Spomen-park Kragujevački oktobar*. Turistički vodič. – Kragujevački oktobar, Kragujevac; Turistička štampa, Beograd 1979, 15-16.

1980.

Duranci Bela, Akasztottak Balladája (Balada o vešanima). – *Híd, Újvidék/Novi Sad*, 1980, god. XLIV, br. 3, 363–368.

- Ivica Mladenović, Glid Nándor műtermében (U ateljeu Nandora Glida; intervju). – *Híd*, Újvidék/Novi Sad, 1980, god, XLIV, br. 3, 369–377 (Isto: OKO, Zagreb, 5. april 1979).
- Tolnai Ottó, Három Glid szobor körül (Oko tri Glidove skulpture). – *Híd*, Újvidék/Novi Sad, 1980, god. XLIV, br. 3, 377–380.
- Lazar Trifunović, Dokumentum. Az emberi szenvedés apoteózisa. Glid Nándor Dachaui emlékműve (Apoteoza ljudske patnje. Spomenik u Dahau Nandora Glida). – *Híd*, Újvidék/Novi Sad, 1980, god. XLIV, br. 3, 381–383 (Isto: *Arhitektura - urbanizam*, Beograd, 1969, br. 58).
- Stojan Ćelić, Glid Nándor. – *Híd*, Újvidék/Novi Sad, 1980, god. XLIV, br. 3, 383–386 (Isto: *Umetnost*, Beograd, 1969, br. 18/19).
- Љ. (убиша) Обрадовић, Споменик „Сто за једног“. – *Светлост*, Крагујевац, 21. август 1980.
- , Порез (Изјава Нандора Глида). – *Вечење новости*, Београд, 30. септембар 1980.
- Александар Вачић, Поништен конкурс Академије уметности. – *Вечење новости*, Београд, 14. октобар 1980.
- Љубиша Обрадовић, Борба и немирење са смрћу. – *Светлост*, Крагујевац, 16. октобар 1980.
- З. Осречка, Сто за једног. – *Јединство*, Приштина, 29. октобар 1980.
- Сл. Јанковић, Час историје и родољубља. – *Борба*, Београд, 7. новембар 1980.
- Csordás Mihály, Emberségünk elkötelezettje. Beszélgetés Glid Nándor szobrásszal, a belgrádi Iparművészeti Akadémia tanárával. – *7 Nap*, Szabadka/Subotica, 1980. december 12, 16. (Privrženik naše ljudskosti. Razgovor sa vajarom Nandom Glidom, profesorom beogradske Akademije primenjene umetnosti). *Dictionary of International Biography*, Cambridge 1980.
- 1981.
- (Grupa autora), Balada o vešanima. – Akasztottak balladája. *Slobodom prozvani i mrtvi žive. Spomenici i spomen-obeležja revolucije i narodnooslobodilačkog rata u Subotici i okolini. – A szabadság szólítottjai poraikban is élnek. A forradalom és a népfelszabadító háború emlékművei Szabadkán és környékén.* – Urednik Tomislav Vojnić, Opštinska konferencija SSRN – Subotica, Novinsko-izdavačka organizacija Subotičke novine i Radnički univerzitet Veljko Vlahović, Subotica (1981) 12–15, 69.
- A. Tomić, Tiho druženje s ratnom prošlošću. – *Front*, Beograd, 28. septembar 1981.
- 1982.
- Miodrag B. Protić, *Skulptura XX veka*. Umetnost na tlu Jugoslavije. – Jugoslavija, Beograd; Spektar, Zagreb; Prva književna komuna, Mostar 1982, 91, 101.
- 1983.
- Милан Андрић, Крагујевачки октобар (вајарска композиција). *Спомен-музеј 21. октобар*. – Крагујевац 1983, 127.
- Stojan Ćelić, Skulptura Nandora Glida. – *Književnost*, Beograd, br. 1-2, 1983, 10-23 (Isto, fragment u kat. izložbe: Glid - Monotípiák – Monotípije, Sentelekijevi dani, Sivac, 2 - 4. decembar 1983; isto: *Sudbina skulpture*. – Biblioteka: ARS figura, Clio – Fond Madelena Janković, Beograd 1994, 81-102).
- Bela Duranci, Glid. Monotípiák – Monotípije (*predg. kat.*). – Sentelekijevi dani, Sivac, 2 - 4. decembar 1983 (Isto, izvod: *Híd*, Novi Sad, br. 4, 1980).
- H. С., Сентелекијеви дани. – *Дневник*, Нови Сад, 3. децембар 1983.
- 1984.
- Зоран Маркуш, Четврт века Салона. – *Политика*, Београд, 23. октобар 1984 (Isto: *Страст и сумња*. Приредила Радмила Матић Панић. – Библиотека: ARS figura, Clio – Fond Madlena Janković, Београд 2004, 74).
- R.(admila) M.(atić) P.(anić), Glid, Nandor. v *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, knj. 1, Zagreb 1984, 455.
- Bela Duranci – Dragomir Ugren, *Likovno stvaralaštvo – Képzőművészeti alkotások, Subotica – Szabadka 1944–1984* (kat. izložbe). – Likovni susret, Subotica 1984, 49, 86, 101.
- Ljiljana Ivanović, *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895-1980. Skulptura u Vojvodini, (predg. kat.)*. – Galerija savremene likovne umetnosti Vojvodine, Novi Sad 1984, 77-78.

1985.

- (Н), „Форумова“ награда Глиду. „Хидова“ Јухасовој. – *Дневник*, Нови Сад, 29. март 1985.
- Stojan Ćelić, Glid Nándor (predg. kat.). – Likovna nagrada Forum 1984 - Forum Klub, Novi Sad, 18. april - 6. maj 1985 (Isto, izvod: *Književnost*, Beograd, 1983, br. 1-2, 10-23).
- Tolnai Ottó, Glid Nándor (predg. kat. na mađarskom). – Likovna nagrada Forum 1984 – *Forum Klub*, Novi Sad, 18. april - 6. maj 1985 (Isto, izvod: *Híd*, Novi Sad, 1980, br. 3, na mađarskom).
- Bela Duranci, Glid Nándor (Predg. kat. na mađarskom). – Likovna nagrada Forum 1984. v *Forum Klub*, Novi Sad, 18. april - 6. maj 1985 (Isto, izvod: *Híd*, Novi Sad, 1980, br. 4, na mađarskom).
- Г. Ц., Награде писаној речи и скулптури. – *Дневник*, Нови Сад, 22. април 1985.
- Stojan Ćelić, Nandor Glid (predg. kat.). – Galerija *Roman Petrović*, Sarajevo, decembar 1985 (Isto, izvod: *Književnost*, Beograd, 1983, br.1-2, 10-23).
- Aleksa Ćelebonović, Nandor Glid (predg. kat.). – Galerija *Roman Petrović*, Sarajevo, decembar 1985 (Isto: *Povest o vizuelnom*. Priredila Ivana Simeonović Ćelić. – Biblioteka ARS figura, Clío – Fond Madlena Janković, Beograd 1998, 297-299).
- Д. Д., Скулптуре и литографије Нандора Глида. – *Ослобођење*, Сарајево, 19. децембар 1985.
- , (Вест о изложби Нандора Глида у Сарајеву). – *Политика Експрес*, Београд, 21. децембар 1985.
- И. М. С., Ствараоци и дела. – *Борба*, Београд, 30. децембар 1985.

1986.

- , Трагично виђење свијета. - *Ослобођење*, Сарајево, 19. јануар 1986.
- Mauthausen. Priča o živim i mrtvm zatočenicima*. Niko nije pomenut, ali niko ne ni zaboravljen – Sekcija logora Mauthausen pri SUBNOR-u Srbije; tekst potpisan: Odbor Sekcije Mauthausen za obeležavanje 5. maja – dana oslobođenja logora, Beograd 1986 (na koricama – Nandor Glid: Skulptura spomenika Jugoslovenskim žrtvama 1941-1945. u Mauthausenu; o spomeniku Nandora Glida 37).
- Hans Bramer, Nandor Glid – Apotheose der menschlichen Pein. – *Hadašut Israel*, 6. jun 1986.
- Aleksa Ćelebonović, (Predgovor za mapu monotipija/litografija Nandora Glida *Holokaust*). – Beograd 1986 (Isto: Galerija *Roman Petrović*, Sarajevo, decembar 1985; isto: *Povest o vizuelnom*. Priredila Ivana Simeonović Ćelić. – Biblioteka ARS figura, Clío – Fond Madlena Janković, Beograd 1998, 297-299).
- (Grupa autora), *30 godina Muzeja socijalističke revolucije Vojvodine* (kat. izložbe). – Muzej socijalističke revolucije Vojvodine, Novi Sad 1986.
- , Glid Nandor, - Enciklopedija Jugoslavije. knj. 4, - Jugoslavenski leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb 1986.

1987.

- Stojan Ćelić, Skulptura u Srbiji i skulptori članovi Srpske akademije nauka i umetnosti. – *Srpska akademija nauka i umetnosti 1886-1986*. – Galerija SANU, Beograd 1987 (Tekst pisan 1984. za proslavu stogodišnjice Srpske akademije nauka i umetnosti, skraćen, delimično prerađen. (Isto: *Sudbina skulpture*. Priredila Ivana Simeonović Ćelić. – Biblioteka ARS figura, Clío – Fond Madlena Janković, Beograd 1994, 42; isto: Iz drugog ugla. Priredila Gordana Stanišić. – Muzej Zepter, Beograd 2012, 183).
- Ирина Суботић, Писмо из Јерусалима. Над наслеђем прошлости. – *Политика*, Београд, 15. август 1987, 10 (Isto: *Од авангарде до Аркадије*. – Biblioteka ARS figura - Fond Madlena Janković, Beograd 2000, 347-350).
- Miloš Jevtić, Gost Drugog programa Radio Beograda. Razgovor s vajarom Nandorom Glidom. – Radio Beograd, Drugi program – emisija emitovana 13. decembra 1987.
- Dušan Jelić, Kratak pregled istorije subotičkih Jevreja i njihovog doprinosa razvoju grada. – *Zbornik 5*, Jevrejski istorijski muzej, Beograd 1987, 176.

1988.

- Židovi na tlu Jugoslavije* (kat. izložbe). – Muzejski prostor, Zagreb 14. april - 12. juni 1988.
- Bela Duranci, Spomenici revolucije u Vojvodini. – *Forum*, Novi Sad 1988.
- Bob Rosenbaum, Human Sculpture by Nandor Glid. – *Yad Vashem*, Jerusalem 1988.

1989.

- Milo Gligorijević, *Slučajna istorija*. – Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1989, 340-343, 356.

- Martin Weyl, How Do Museums Speak the Unspeakable?. – *The New York Times*, June 11, 1989, 38, 44.
- Д. Чварковић, Делегација загребачког Свеучилишта посетила Универзитет у Београду. – *Политика*, Београд, 19. октобар 1989.
- (re), Jó helyen lesznek a szobraim. Decemberben nyílik Szabadkán Glid Nándor kiállítása. – *Magyar Szó*, Újvidék/Novi Sad 1989. november 1, 14 (Моје скулптуре ће бити на добром месту. У децембру се отвара изложба Нандора Глида у Суботици).
- A. I., Retrospektiva radova Nandora Glida. – *Subotičke novine*, Subotica, 3. novembar 1989.
- Ivo Popić, Nandor Glid pred Subotičanima. – *Misao*, Novi Sad, 20. decembar 1989.
- A. I., Dosledni u promeni. Pred retrospektivnu izložbu Nandora Glida (intervju). – *Subotičke novine*, Subotica, 22. decembar 1989, br. 50.
- Náray Éva, A sors mint tema. – *Magyar Szó*, Újvidék/Novi Sad, 25. decembar 1989.
- 1990.
- Ana Baranji/Anna Baranyi, Glid Nándor (*predg. kat.*). – *Gradski muzej*, Subotica, 1990.
- Marija Šimoković, U zavičaju toplo oko srca (intervju). – *Dnevnik*. Novi Sad, 10. januar 1990, br. 511, 13.
- Gajdos Tibor, Glid Nándor retrospektív kiállítása. – *7 Nap*, Szabadka, 1990. január 26. (Retrospektivna izložba Nandora Glida).
- J.(elena) Subotić, Spomenik jevrejskim žrtvama. Akcija za istoriju. – *Politika*, Beograd, 29. januar 1990.
- Gordana Stanišić-Ristović, Retrospektivna izložba Nandora Glida. – *Likovni život*, Zemun, januar-februar 1990, god. III, br. 18/19, 9.
- Lisa Hostein, Yugoslavia. A Jewish community refuses to die. – *Jewish Exponent*, Philadelphia, February 2, 1990, vol. 187, no. 5, 32 sqq.
- Náray Éva, Sors hozta következetesség. Glid Nándor retrospektív kiállítása – Városi Múzeum, Szabadka. – *Magyar Szó*, Újvidék / Novi Sad 1990. február 27, 14 (Doslednost doneta sudbinom. Retrospektivna izložba Nandora Glida u Gradskom muzeju Subotica).
- Gajdos Tibor, A sokféleség jegyében: négy szabadkai tárlatról. – *Üzenet*, 2, Szabadka/Subotica, 1990. február, 147–149 (U znaku raznovrsnosti: o četiri subotičke izložbe).
- K. M., Varga csilla azezredik latogato. – *Magyar Szó*, Újvidék /Novi Sad, 1. marcius, 1990.
- Savo Popović, „Dostigao sam davnašnji san“. – *Vorba*, Beograd, 2. april 1990.
- С.(аво) П(оповић), Глидова „Пламена менора“. – *Борба*, Београд, 9. април 1990.
- М.(ирјана) Ж.(ивковић), Менора у пламену. – *Политика*, Београд, 12. април 1990.
- Savo Popović, Najava skulptorske ere. – *Vorba*, Beograd, 19. april 1991.
- Вера Мирослављевић, Менора у пламену. Летња радионица: Нандор Глид. – *Дневник*, Нови Сад, 24. јул 1990.
- Yad Vashem*. The Holocaust Martyrs' and Heroes Remembrance Authority, Jerusalem. – Editor: Reuven Dafni, fifth edition: August 1990, 26.
- , Monument onthuld voor omgebrachte Belgraadse joden. – *NIW*, 16. septembar 1990.
- M. Radević, Spomenik jevrejskim žrtvama. – *Stari grad*, Beograd, 1. oktobar 1990, br. 155, 3.
- Симонида Симоновић, Страдали заједно. У Београду откривен споменик јеврејским жртвама фашистичког геноцида. – *Политика Експрес*, Београд, 22. октобар 1990, 9.
- Stefan Grubač, Bekstvo od teme. – *NIN*, Beograd, 26. oktobar 1990, 36-37.
- M. R., Zločin se ne može zaboraviti. – *Stari grad*, Beograd, 1. novembar 1990.
- З.(оран) Маркуш, Тријумф живота. О уметничким и културним вредностима Глидовога споменика јеврејским жртвама. – *Политика*, Београд, 20. новембар 1990 (Исто: *Страст и сумња*. Приредила Радмила Матић Панић. – Библиотека: ARS figura, Clio – Fond Madlena Janković, Београд 2004, 230-231).
- М.(ирјана) Влајић, Својим путем до Гиниса. – *Већерње новости*, Београд, 28, 29. и 30. новембар 1990.
- , Spomenik žrtvama Menora u plamenu u Beogradu. – *Bilten Udruženja Jevreja Jugoslavije u Izraelu*, Tel Aviv, 2. decembar 1990, god. 38, br. 6.
- B. R., Otkriven spomenik jevrejskim žrtvama u Beogradu. – *Jevrejski pregled*, Beograd 1990.
- Bela Duranci, Balade skulptora Glida. – *Rukovet*, časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja, Subotica, 1990, br. 3, 1126-1134.
- Kata Martinović Cvijin, Dve izložbe. – *Rukovet*, časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja, Subotica, 1990, br. 3, 1135-1136.

1991.

- D. Banjac, Srbi ne ročinju ratove. – *Borba*, Beograd, 3. jun 1991.
P. G., Srbi ne почињу ратове. – *Вечерње новости*, Београд, 3. јун 1991.
Д. Марић, Н. Асановић, Сећање на жртве није позив на освету. – *Политика*, Београд, 3. јун 1991.
Laszlo Fekete, Az agyag kihivasa. – *Muvelodes*, 21. јулус 1991.
-, Осморо вајара радиће споменик краљу Петру Првом. – *Политика*, Београд, 28. септембар 1991.
-, Саопштена имена добитника Октобарских награда. – *Дневник*, Нови Сад, 16. октобар 1991.
Н. Тркља, Саопштена имена добитника Октобарске награде. – *Политика*, Београд, 16. октобар 1991.
Д.(убравка) Лакић, Уметници и селектори. – *Политика*, Београд, 17. октобар 1991.
Д.(убравка) Лакић, Отворен 32. Октобарски салон. – *Политика*, Београд, 20. октобар 1991.
Б. Г., За бољи простор. – *Политика Експрес*, Београд, 20. октобар 1991.
П. Г., Држава се не брише потезом пера. – *Борба*, Београд, 21. октобар 1991.
I. Stanojević, D. R. Stojanović, Rođendan Beograda. – *Večernje novosti*, Beograd, 21. oktobar 1991.
Н. Тркља, Добитници награда. – *Политика*, Београд, 21. октобар 1991.
Д. Р. С., Додељене октобарске награде. – *Политика Експрес*, Београд, 21. октобар 1991.
Нандор Глид, Синтеза мог стваралаштва. – *Политика Експрес*, Београд, 21. октобар 1991.
-, Menora in Flammen; In die Grube geworfen. – *Die Gemeinde. Offizielles Organ der Israelitischen Kultusgemeinde*, Wien, 1. november 1991, Nr. 405, 36.
Миња Челар Марјановић, Бронзане баладе. – *Експрес недељна ревија*, Београд, 3. новембар 1991.
Н. Т., Геноцид се не сме заборавити. – *Борба*, Београд, 4. новембар 1991.
Bela Duranci, Duga nad akademijom. – *Savremena galerija Centra za kulturu Olga Petrov*, Pančevo, 1991, 66, 112, 122, 154, 157.

1992.

- Mirko Vajcenfeld, Čitaoci pišu. – *Bilten. Udruženje Jevreja iz Jugoslavije u Izraelu*, Tel Aviv, 1. april 1992.
E. B., Ispravka za tekst „O spomeniku Jevrejima“. – *Subotičke novine*, Subotica, 5. jun 1992.
Tolnai Ottó, Három Glid szobor körül. A meztelen bohóc. – *Forum, Újvidék / Novi Sad*, 1992, 126–127.
Gyermán Tibor, A szabadkai zsidóság történetéhez. – *Létünk, Újvidék / Novi Sad*, an. XXII no. 2–3, 168–177. http://adattar.vmmi.org/cikkek/4445/letunk_1992.2-3_07_gyerman_tibor.pdf
Sybil Milton and Ira Nowinski, *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*. – Wayne State University Press, 1992 (prvo izdanje Detroit 1991).

1993.

- Savo Popović, Nepretenciozno – praznik za oči. – *Borba*, Beograd, 13. decembar 1993.

1994.

- S.(avo) P.(opović), Sudbina skulpture. – *Borba*, Beograd, 28. april 1994.
J. Стојанчић, Судбина скулптуре. Свечано отварање Галерије Zepter. – *Политика*, Београд, 28. април 1994.
М.(иња) Ч.(елар) М.(арјановић), Судбина скулптуре. Вечерас нова галерија Zepter. – *Политика Експрес*, Београд, 28. април 1994, 9.
Ildi Ivanji, U svakom čoveku ima neko delo. Nandor Glid, skulptor. – *Bilten. Jevrejski pregled Saveza jevrejskih opština Jugoslavije*, Beograd, jun 1994, god. II, br. 6.
Stojan Čelić, Nandor Glid. Razgovor u ateljeu (1980). *Sudbina skulpture*. Priredila Ivana Simeonović Čelić. – Biblioteka: ARS figura, Clio - Fond Madlene Janković, Beograd, 1994, 72-80.
Stojan Čelić, Skulptura Nandora Glida. *Sudbina skulpture*. Priredila Ivana Simeonović Čelić. – Biblioteka: ARS figura, Clio - Fond Madlena Janković, Beograd 1994, 81-102 (Isto: *Književnost*, Beograd, 1983, br. 1-2, 10-23; isto: *Iz drugog ugla*. – Priredila Gordana Stanišić, Muzej Zepter, Beograd 2012, 228-243).
Tibor Gajdoš Gotesman, Nandor Glid. – *Rukovet*, časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja, Subotica, 1994, br. 4-5, 153 (preveo Mirko Gotesman).

1995.

Monument International – Avertissement au Camp de concentration de Dachau. Commémoration solennelle organisée par le Gouvernement de Bavière et le Comité International de Dachau, 30 Avril 1995 (Publikacija povodom 50-godina od oslobođenja koncentracionog logora; na naslovnoj strani spomenik, rad Nandora Glida).
Gajdos Tibor, Szabadka képzőművészete. – *Életjel*, Szabadka 1995, 251, 263, 289, 290, 330 (Likovna umetnost Subotice).

1996.

Peter H. Feist, *Figur und Objekt*. Plastik im 20. Jahrhundert; Mit 200 Künstler-Biographien: von Aaltonen bis Zadkine. – *Seemann*, Leipzig 1996, 197, 260.

1997.

Olga Ninkov Kovačev, In memoriam. Glid Nándor (Szabadka, 1924 – Belgrad, 1997). – *Üzenet*, 3–4, Szabadka, 1997, március – április, 262–263.

M.(arija) Ђорђевић, Споменици животу. – *Политика*, Београд, 3. април 1997.

I. B., Okamenjene opomene. Preminuo vajar Nandor Glid. – *Naša Borba*, Beograd, 4. april 1997.

Bela Duranci, In memoriam. Nandor Glid. – *Jevrejski pregled*. Bilten Saveza jevrejskih opština Jugoslavije, Beograd, god.V, br. 5, april 1997, 15.

Bela Duranci, Nandor Glid (1924–1997). – *Subotičke novine*, Subotica, br. 15, 18. april 1997, 10.

Ljiljana Činkul, Svedok Nandor Glid. Odlazak stvaraoца. – Emitovano na Trećem programu Radio Beograda, Hronika, 21. april 1997 (Isto, skraćeno: *Политика*, Београд, 26. јул 1997, 24; isto: Нандор Глид (1924–1997). In memoriam. *Чувари уметничке тајне*. – Библиотека ARS figura, Clio – Fond Madlena Janković, Београд 2002, 150–154.

- , In memoriam. Nandor Glid. – *Zbornik*, br. 7, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1997, 342–344.

Б.(орислав) Ердељан, Споменик Јеврејима Солуна. Испуњен дуг грчког народа. Обележје жртвама холокауста рад је београдског вајара Нандора Глида. – *Политика*, Београд, 24. новембар 1997, 23.

D. Gajić, Monument - delo Nandora Glida. – *Večernje novosti*, Beograd, 24. novembar 1997.

Darinka Matić-Marović, *Rektori Univerziteta umetnosti* (predg. kat.). – Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1997.

- , Holocaust Memorial – Last Work of Nandor Glid - Unveiled in Salonika, Greece. – Holocaust Memorial in Salonika. – *Jewish Heritage Report*, Winter 1997–98, Vol. I, Nos. 3–4.

1998.

Миланка Тодић, *Радета Станковић 1905–1996*. – Народни музеј – Факултет примењених уметности, Београд 1998, 30.

Kathrin Hoffmann-Curtius – Susan Nurmi-Schomers, Memorials for the Dachau Concentration Camp. – *Oxford Art Journal*, 1998, vol. 21, no. 2, 23–44.

Aleksa Čelebonović, Nandor Glid. *Povest o vizuelnom*. – Priredila Ivana Simeonović Ćelić. – Библиотека ARS figura, Clio – Fond Madlena Janković, Beograd 1998, 297–299 (Isto: Galerija Roman Petrović, Sarajevo, decembar 1985).

1999.

A.(rth) B.(alázs) V.(aléria), Glid Nándor. – *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, 1, – Enciklopédia Kiadó, Budapest 1999, 727.

2000.

M. J., Колекција скулптуре. Од вечерас у Музеју савремене уметности и галерији Zepter. – *Вечерње новости*, Београд, 10. фебруар 2000.

- , Скулптуре из колекције. Галерија Zepter. – *Дневник*, Нови Сад, 11. фебруар 2000.

С.(аво) П.(оповић), Европски ранг на просјачком штапу. Култура у Галерији “Zepter”. – *Борба*, Београд, 11. фебруар 2000.

К. В., У Галерији Zepter изложба скулптуре. Венијино вече. – *Глас јавности*, Београд, 11. фебруар 2000.

Balša Rajčević, Nandor Glid. *Galerija Zepter*. – *Likovni život*, Zemun, februar - jun 2000, br. 83/84, god. XIII.

- Jovan Despotović, Nandor Glid (predg. kat.: *Prostori plamtećih arabeski*). – Galerija Zepter, Beograd, 9. mart - 3. april 2000 (Isto: *Beorama*, Beograd, 2000, god. VI, br. 101, 36-37).
- M.(арија) Ђ.(орђевић), Пламтеће арабеске. – *Политика*, Beograd, 9. mart 2000.
- S.(avo) P.(orović), Skulpture Nandora Glida. – *Vorba*, Beograd, 9. mart 2000.
- V. Г., Излаже Нандор Глид. – *Експрес Политика*, Beograd, 9. mart 2000.
- М. Ј., Простор пламтећих арабески. Изложба скулптура Нандора Глида у Галерији Zepter. – *Глас јавности*, Beograd, 9. mart 2000.
- , Пламтеће арабеске. Радови Нандора Глида у Галерији Zepter. – *Вечерње новости*, Beograd, 11. mart 2000.
- , Ликовни живот у Београду. – *Политика*, Beograd, 15. mart 2000.
- Lj.(ubica) Jelisavac, Nandor Glid. – *Blic*, Beograd, 16. mart 2000.
- Olivera Vukotić, Sklonost ka igri. Pažnju beogradske publike privlače i izložba skulpture Nandora Glida u Galeriji Zepter. – *Nedeljni dnevnik*, Novi Sad, 24. mart 2000, 35-36.
- Мирјана Радојчић, Потресно сведочанство. Изложба Нандора Глида у Галерији Zepter. – *Политика*, Beograd, 17. април 2000.
- Ирина Суботић, Писмо из Јерусалима. Над наслеђем прошлости. – *Од авангарде до Аркадије*. – Biblioteka ARS figura – Fond Madlena Janković, Beograd 2000, 347-350 (Isto: *Политика*, Beograd, 15. август 1987, 10).
- 2001.
- Olga Kovačev Ninkov, *Memento. Nandor Glid, Gabor Almaši – Glid Nándor, Almási Gábor* (kat. izložbe). – Gradski muzej, Subotica 2001.
- Gyermán Tibor, Glid Nándor (1924–1997). – *Magyar Szó, Újvidék / Novi Sad*, 2001, szeptember 1, 9.
- M.(ihályi) K.(atalin), Három rangos kiállítás a városnap tiszteletére. – *Magyar Szó, Újvidék / Novi Sad*, 2001, szeptember 4, 7 (Tri značajne izložbe u čast Dana grada).
- Бела Дуранци – *Вера Габрић Почуча, Јавни споменици општине Суботица / Bela Duranci – Vera Gabrić Počuča, A szabadkai Község köztéri emléktűvei*. – Међуопштински завод за заштиту споменика културе / A Község-Közi Műemlékvédelmi Intézet, Суботица/ Szabadka 2001.
- [Balázs-Arth Valéria], Glid Nándor. – *Révai Új Lexikona*, 8. – Babits Kiadó, Szekszárd 2001.
- 2002.
- Јаша Алмули, *Живи и мртви. Разговори са Јеврејима*. – Београд 2002, 359-361, 363.
- Љиљана Ћинкул, Нандор Глид (1924-1997). – *Чувари уметничке тајне*. – Библиотека ARS figura, Clio - Fond Madlena Janković, Београд, 2002, 150-154. (Isto: Treći program Radio Beograda, Hronika, 21. april 1997; isto, skraćeno: Сведок Нандор Глид. – *Политика*, Београд, 26. јул 1997).
- Bela Duranci, 50 godina umetničkih kolonija Vojvodine 1952-2002. – *Likovni susret*, Subotica 2002.
- 2003.
- Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*. – Cambridge University Press, 2003, 139, 140.
- Татјана Милосављевић, *Скулптура из Збирке Народног музеја у Крагујевцу* (кат. збирке). – Народни музеј, Крагујевац 2003, 12.
- Kovacsev Ninkov Olga, A vajdasági magyar könyvillusztráció (1918–2000). – *Az elsüllyedt jelek – A 20. századi magyar könyvillusztráció Magyarországhatárain kívül, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társasága*, 2003, 35 (O ilustracijama mađarskih knjiga i mađarskim ilustratorima van granica Mađarske; u odeljku o Vojvodini navedena knjiga s naslovnom stranom i reprodukcijama radova Nandora Glida (Debreczeni József, *Hideg krematórium*, Forum, Újvidék 1975).
- Nikola Šuica, Morforloški rasponi (rukopis).
- 2004.
- Irina Subotić, Galerija Zepter – deset godina postojanja. *Zepter Gallery 1994/2004*. – Beograd 2004, 9, 11, 17, 20, 21, 74-75.
- Bela Duranci, Nandor Glid. *Moj izbor*. – Novi Sad 2004.
- Olga Kovačev Ninkov, Istorijat umetničkog odeljenja Gradskog muzeja Subotica (1894-2004). – *Museion*, 4, Gradski muzej, Subotica 2004, 207–270.

2006.

Bela Duranci, *Zapisi pred delima stvaralaca*. – Centar za kulturnu animaciju, Novi Sad 2006, 7.

2007.

Ljubica Vuković Dulić, Izložbena djelatnost Gradskog muzeja u Subotici (1980–2006). – *Museion*, 6, Gradski muzej, Subotica 2007, 107–108, 118.

[Balázs Arth Valéria], Glid Nándor. – *Délvidéki Magyar Képzőművészeti Lexikon*, 1. – Timp Kiadó, Budapest 2007, 262–265.

2008.

Татјана Милосављевић, Скулптуре из Збирке Народног музеја у Крагујевцу. – *Двадесети век. Сликарство и скулптура из збирке Народног музеја у Крагујевцу*. – Народни музеј, Крагујевац 2008.

Miško Šuvaković, Umetnost XX veka u Vojvodini. Kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini. Memorijalna skulptura – slučaj Nandora Glida. *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*. – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008, 86–88, 846.

Čedomir Janičić, *Likovna jesen*. Rekapitulacija-rekonstrukcija-representacija. Druga stalna postavka. – Gradski muzej, Sombor 2008, 68.

2009.

Bela Duranci i Sava Stepanov, *50 godina Umetničke kolonije Ečka*. – Savremena galerija, Zrenjanin 2009, 211, 212.

Јелена Давидовић, Уметничко обликовање хумки у Спомен-парку: три споменика. Споменик *Сто за једног*. – *Шумадијски анали*, Историјски архив Шумадије, Крагујевац, 2009, год. V, бр. 5, 205–206.

2010.

Ivana Simeonović Ćelić, *Muzej Zepter – Kolekcija*. – Muzej Zepter, Beograd 2010, 66–69.

2011.

J.(elena) Petaković, Glid, Nándor. *Znameniti Jevreji Srbije. Биографски лексикон*. – Уредник Александар Гаон. – Савез јеврејских општина Србије, Београд 2011, 63–64.

2012.

Stojan Ćelić, Skulptura Nandora Glida. – *Iz drugog ugla*. Priredila Gordana Stanišić. – Muzej Zepter, Beograd, 2012, 17, 183, 228–243 (Isto: *Književnost*, Beograd, br. 1–2, 1983, 10–23; isto: *Sudbina skulpture*, Biblioteka ARS figura, Clio, Beograd 1994, 81–102).

Bogatstvo vizualne realnosti: Izbrana dela iz Zbirke Zepter v Beogradu (kat. izložbe; kustos: dr Ivana Simeonović Ćelić). – *Evropska prestolnica kulture*. Maribor 2012 – Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec, 10. februar – 1. april 2012.

J.(elena) Petaković, *Znameniti Jevreji Srbije: Kulturna delatnost Jevreja u Jugoslaviji - Skulptura. Nandor Glid*. Curriculum vitae (rukopis). – Jevrejski istorijski muzej, Beograd.

Predrag Lažetić, *Vojni muzej u Beogradu* (u štampi).

BEZ PUNIH PODATAKA

- , Споменик за Маутхаузен. – *Политика*, Београд, 1957.
- , Споменик у Дахау. – *Вечерње новости*, Београд
- , Помозите да заштитимо будућност. – *Политика Експрес*, Београд
- , Тамо где расту млади борови. – *Политика Експрес*, Београд
- , Beszelgetés Glid Nándorral, a Mauthauseni Jugoszláv emlékműu nyertesével
- , Dokle smo stigli?. – *VUS (Vjesnik u srijedu)*, Zagreb, 1977.
- Budska, Postavka ako z westernu. – *Smena*, ČSSR
- M. Neugulescu (prikaz izložbe *Jugoslovenska tapiserija i skulptura*). – Lucafourul, 1966.
- Imre Bertalan, Belgradi beszelgetes Glid Nandoral. – *Nok Lapja*
- Zoran Markuš, Savremena jugoslovenska skulptura. – *Yugoslav Mosaic*
- Мирјана Живковић, (Текст поводом отварања зграде Музеја 21. октобар у Крагујевцу). – *Политика*, Београд, 1976.
- A. Bobić, Put u besmrtnost. Povodom smrti vajara Nandora Glida (73).

vebografija:

<http://www.ulupuds.org.rs/InmemoriamVaj.htm>
<http://www.regional.rs/p/kojeko/0/653>
web site: tačna adresa???100 Greatest Sculptures Ever: List of Top 100 Works of 3-D Art by the World's Best Sculptors: Most Popular Sculpture, like Statues, Reliefs.
http://adattar.vmmi.org/cikkek/4445/letunk_1992.2-3_07_gyerman_tibor.pdf
<http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/twentieth-century-sculptors.htm>
http://www.arte.rs/sr/umetnici/nandor_glid-4534/biografija/?lang=en
www.isjm.org/jhr/nos3-4/salonmem.htm
<http://www.madlart.com/artists/?id=702>
http://www.yvelia.com/kolhakehila/archive/sites/salonika/salonika_monument_001.htm
<http://explore.bfi.org.uk/4ce2b73e59d14>
commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nandor_Glid
<http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/31719.html> (fotografija dr Yizaka Arada iz Yad Vashem kolekcije, Šumarice)
www.arts.bg.ac.rs/rektoraten/uu/?id=istorijatuu
http://makor.cmass2.info/active/en/home/cities/belgrade/history_section.html
<http://www.memorialmuseums.org/eng/staettens/view/584/Holocaustdenkmal-Saloniki>
<http://www.glastb.com/arhiva/1021/svakodnica.htm> - Ninoslav Ilić, Trebinje, grad kulture? Grlom kroz jagode. Objavljeno 30. juna 2012;
books.google.com/books?isbn=0521534208
http://en.wikipedia.org/wiki/Dachau_concentration_camp
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:DachauMemorialJM.jpg>
www.humanitas-international.org/archive/dachau-liberation/
www.tripadvisor.co.uk > ... > Bavaria > Dachau > Things to do in Dachau
<http://fcit.usf.edu/holocaust/resource/gallery/DACB.htm> <http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/mauthausen.html>
http://en.wikipedia.org/wiki/Mauthausen-Gusen_concentration_camp
<http://www.yadvashem.org/>
www.yadvashem.org/museum
en.wikipedia.org/wiki/Yad_Vashem
www.flickr.com/photos/alex-david/5290554004/
www.holocaustchronicle.org/staticpages/659.html
www.collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/31719.html
www.muse.jhu.edu/journals/israel_studies/v002/2.2bartov_figures.html
www.tumblr.com/tagged/nandor-glid
www.rpechner.com/keyword/nandor%20glid/1/143319134_Lo3wP
sheiladeespostcards.ecrater.com/.../yad-vashem-jerusalem-israel-nand..

peace.maripo.com/e_03jan12_1.htm
peace.maripo.com/p_holocaust.htm
www.schalomnet.de/webthums/yad/yad.html
www.youtube.com/watch?v=LKP_JGZld3E
books.google.com/books?isbn=1611980313
www.hadassahmagazine.org/site/apps/nlnet/content.aspx?c...b..
www.jimbeograd.org/eng/news/Publikacija_o_JIM_eng.pdf
collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/67392.html
faradfa.free.fr/sttherese/HdA/.../HDA-yad.do
commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nandor_Glid
mapyourinfo.com/wiki/en.wikipedia.org/Nandor%20Glid/
http://www.glastb.com/arhiva/1021/svakodnica.htm
www.skulpture-srbija.com/.../spomenik-sloboda-v...
http://www.regional.rs/p/kojeko/0/653

Objavljeni tekstovi Nandora Glida:

Nandor Glid, Mistifikacija umetnosti. – *Večernji list*, Zagreb, 16. jun 1963.

Нандор Глид, Истина Револуције. Народноослободилачка борба у делима ликовних уметника Југославије. – *Политика Експрес*, Београд, 27. јун 1976.

Нандор Глид, НОБ – трајни подстрек ликовном стварању. – *Дневник*, Нови Сад. 2. октобар 1977.

Nandor Glid, Svjedok i izraz istine. Važna uloga likovnih umjetnosti. – *Odjek*, Sarajevo, 15. decembar 1977.



1947/1



1947/2



1947/3



1947/4



1947/5



1947/6



1947/9



1947/10



1947/11



1948/1



1948/2



1948/3



1948/4



1948/8



1948/9



1948/10



1948/11



1948/12



1948/13



1948/14



1948/15



1948/16



1949/3



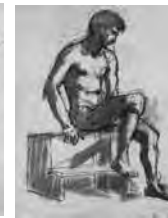
1949/4



1949/5



1949/6



1949/7



1949/8



1949/9



1949/10



1949/11



1949/15



1950/1



1950/2



1950/3



1950/4



1950/5



1950/6



1950/7



1950/8



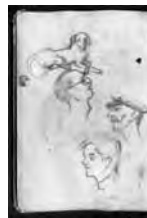
1950/11



1949/16



1950/12



1950/13



1950/13



1950/14



1950/17



1950/18



1950/19



1950/20



1947/7

1947/8

- 1947/1 Portret mladog partizana, tuš, 20 x 28,5 cm
 1947/2 Neimar, olovka, 21,5 x 19 cm
 1947/3 Topčić polje, tuš, 20 x 28,5 cm
 1947/4 Bez naziva, tuš, 9 x 15 cm
 1947/5 Bez naziva, pastel, 18,5 x 19,5 cm
 1947/6 Bez naziva, olovka, 10 x 22 cm
 1947/7 Figura, olovka, 15 x 26,5 cm
 1947/8 Skica, olovka, 22 x 18 cm



1948/5

1948/6

1948/7

- 1947/9 Bez naziva, tuš u boji, 8 x 24,5 cm
 1947/10 Portret muškarca, gips, bez podataka
 1947/11 Studija, gips, bez podataka
 1948/1 Studija, kreda u boji, 50 x 31,5 cm
 1948/2 Studija, ugljen, 51 x 36,5 cm
 1948/3 Sedeći akt, ugljen, 33,5 x 47,5 cm
 1948/4 Bez naziva, kreon, 17 x 22,5 cm
 1948/5 Akt, olovka, ugljen, 30 x 20,5 cm
 1948/6 Bez naziva, olovka, 19,5 x 25,5 cm
 1948/7 Studija, gips, bez podataka



1949/1

1949/2

- 1948/8 Portret devojčice, gips, bez podataka
 1948/9 Studija, glina, bez podataka
 1948/10 Portret muškarca, gips, bez podataka
 1948/11 Studija, gips, bez podataka
 1948/12 Studija, glina, bez podataka
 1948/13 Portret, kamen, bez podataka
 1948/14 Akt, gips, bez podataka
 1948/15 Portret partizana, gips, bez podataka
 1948/16 Portret mladica, gips, h 41 cm
 1949/1 Akt, ugljen, 33 x 48,5 cm
 1949/2 Portret, ugljen, 28 x 39,5 cm



1949/12

1949/13

1949/14

- 1949/3 Akt, olovka, 20,5 x 28 cm
 1949/4 Akt, olovka, 18,5 x 25 cm
 1949/5 Akt, kombinovana tehnika, 19,5 x 28 cm
 1949/6 Akt, tuš, 16 x 28,5 cm
 1949/7 Akt, tuš, 20 x 26 cm
 1949/8 Partizan, ugljen, 17 x 28,5
 1949/9 Bez naziva, tuš, 13,5 x 23 cm
 1949/10 Akt, ugljen, 18 x 29 cm
 1949/11 Graditelji autoputa, bronza, h 70 cm, vl. Titova kolekcija
 1949/12 Portret Nebojše Mitrića, olovka, 15,5 x 21,5 cm
 1949/13 Portret sveca (Peć), olovka, 16 x 20,5 cm
 1949/14 Akt, olovka, 12 x 28 cm



1950/9

1950/10

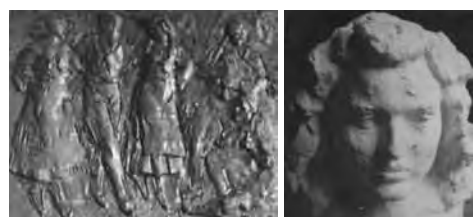
- 1949/15 Figura, gips, bez podataka
 1950/1 Akt, olovka, tuš, 12 x 19,5 cm
 1950/2 Studija, ugljen, 35,5 x 61,5 cm
 1950/3 Skica, ugljen, 16,5 x 40 cm
 1950/4 Portret sa puškom, olovka, 21 x 29,5 cm
 1950/5 Akt, kombinovana tehnika, 30,5 x 38 cm
 1950/6 Akt, olovka, 14 x 21 cm
 1950/7 Akt, olovka, 14 x 21 cm
 1950/8 Šaka, ugljen, 19,5 x 27,5 cm
 1950/9 Akt, tuš, olovka, 15 x 23 cm
 1950/10 Bez naziva, olovka, 13 x 19,5 cm



1950/15

1950/16

- 1950/11 Torzo, kombinovana tehnika, 18 x 26,5 cm
 1949/16 Bez naziva, olovka, 14 x 20 cm / Anđeli, olovka, 14 x 20 cm
 1950/12 Bez naziva, olovka, 14 x 20 cm / Peras slepa, olovka, 14 x 20 cm
 1950/13 Po Leonardu, olovka, tuš, 14 x 20 cm / Po Renoaru, olovka, 14 x 20 cm
 1950/14 Po Renoaru, olovka, 14 x 20 cm / Bez naziva, olovka, 14 x 20 cm
 1950/15 Po Žerikou, olovka, 14 x 20 cm / Akt, akvarel, 14 x 20 cm
 1950/16 Po Dega, olovka, 14 x 20 cm / Po Delakrou, po Renoaru, olovka, 14 x 20 cm



1950/21

1950/22

- 1950/17 Akt, akvarel, 14 x 20 / Po El Greku, olovka, 14 x 20 cm
 1950/18 Akt, olovka, 14 x 20 cm / Po El Greku, olovka, 14 x 20 cm
 1950/19 Bez naziva, tuš u boji, 14 x 20 cm
 1950/20 Kolo, reljef, bez podataka
 1950/21 Kolo 1, reljef, bez podataka
 1950/22 Portret, gips, bez podataka



1950/23



1951/1



1951/2



1951/3



1951/4



1951/5



1951/6



1951/7



1951/8



1951/13



1951/14



1951/15



1952/1



1952/2



1952/3



1952/4



1952/5



1953/2



1953/3



1953/4



1953/5



1953/6



1953/7



1953/8



1953/9



1954/2



1954/3



1954/4



1954/5



1954/6



1954/7



1954/8



1954/9



1954/10



1955/1



1955/2



1955/3



1955/4



1955/5



1955/6



1955/7



1955/8



1955/9



1956/2



1956/3



1956/4



1956/5



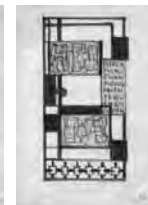
1956/6



1956/7



1956/8



1956/9



1956/13



1956/14



1956/15



1956/16



1957/1



1957/2



1957/3



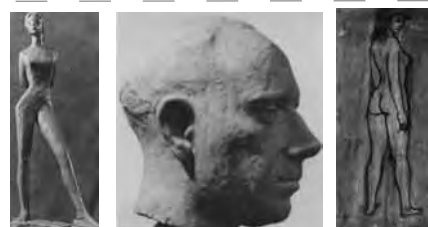
1957/4



1951/9 1951/10 1951/11 1951/12



1952/6 1952/7 1953/1



1953/10 1953/11 1954/1



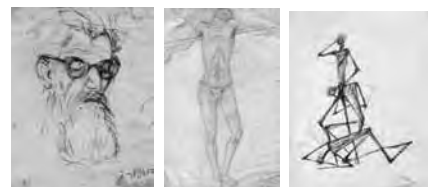
1954/11 1954/12 1954/13



1955/10 1955/11 1956/1



1956/10 1956/11 1956/12



1957/5 1957/6 1957/7

1950/23 Čovek sa džakom, gips, 46 x 28 x 19 cm
 1951/1 Autoportret, olovka, tuš, 12 x 18,5 cm
 1951/2 Sedeći akt, ugljen, kreon, 28 x 38,5 cm
 1951/3 Akt, tuš, 13 x 23 cm
 1951/4 Portret, tuš, 18,5 x 26,5 cm
 1951/5 Akt, tuš, 15 x 25 cm
 1951/6 Akt, tuš, 12 x 20 cm
 1951/7 Portret, suvi pastel, 21,5 x 29,5 cm
 1951/8 Akt, olovka, 14 x 21 cm
 1951/9 Akt, olovka, 14 x 21 cm
 1951/10 Portret, olovka u boji, 14 x 20 cm
 1951/11 Akt, olovka, 17 x 26 cm
 1951/12 Akt, akvarel, 9 x 25 cm

1951/13 Portret, glina, bez podataka
 1951/14 Portret Mile Blažević, gips, bez podataka
 1951/15 Palim rudarima, bronza, h 250 cm, Raška
 1952/1 Miran ludak, olovka, 11 x 15 cm
 1952/2 Skica, tuš, 17,5 x 21 cm
 1952/3 Akt, tuš, 15 x 21,5 cm
 1952/4 Portret male Rade, oniks, h 34 cm, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
 1952/5 Portret, gips, h 34 cm
 1952/6 Akt, glina, bez podataka
 1952/7 Bez naziva, gips, bez podataka
 1953/1 Spomenik palim borcima u borbi protiv fašizma, bronza, bez podataka, Trebinje

1953/2 Autoportret, ugljen, olovka, 29,5 x 40,5 cm
 1953/3 Bez naziva, olovka, 25 x 18 cm
 1953/4 Akt, olovka, 25 x 18 cm
 1953/5 Portet, kombinovana tehnika, 11,5 x 14 cm
 1953/6 Portret, gips, bez podataka
 1953/7 Portret Antonije, gips, h 40 cm
 1953/8 Portret Antonije, polirani granit, h 37 cm
 1953/9 Ranjenik, glina, bez podataka
 1953/10 Figura, glina, bez podataka
 1953/11 Dr Solomon Adanja, gips, h 40 cm
 1954/1 Akt, tuš, 10,5 x 25 cm

1954/2 Skica, tuš, 12 x 12 cm
 1954/3 Nikola Koka Janković, bronza, h 28 cm
 1954/4 Portret, mermer, bez podataka
 1954/5 Figura, gips, bez podataka
 1954/6 Figura, gips, bez podataka
 1954/7 Akt, gips, bez podataka
 1954/8 Portret, gips, h 38 cm
 1954/9 Portret, glina, bez podataka
 1954/10 Skica Zavala, tuš, olovka, 20 x 14,5 cm
 1954/11 Reljef Zavala, gips, 9 x 21 cm
 1954/12 Maketa Zavala
 1954/13 Maketa Zavala, glina, bez podataka

1955/1 Skica Zavala, olovka, 14,5 x 19 cm
 1955/2 Portret, kombinovana tehnika, 14,5 x 19 cm
 1955/3 Portret, olovka, tuš, 11 x 15,5 cm
 1955/4 Portet, ugljen, 12,5 x 17 cm
 1955/5 Portret, gips, h 25 cm
 1955/6 Portret, bronza, h 27 cm
 1955/7 Živka Pajić, kamen, h 29 cm
 1955/8 Judit, gips, h 45 cm
 1955/9 Žena sa detetom, glina, bez podataka
 1955/10 Dijana, metalizirani gips, h 10 cm, vl. Indrig Lotarijus
 1955/11 Don Kihot, gips, bez podataka
 1956/1 Prenos ranjenika, gips, h 30 cm

1956/2 Skica, olovka, 17,5 x 25 cm
 1956/3 Prenos ranjenika, vosak, h 40 cm
 1956/4 Ratnici, vosak, bez podataka, vl. Zepter
 1954/5 Ratnici, vosak, bez podataka, vl. Zepter
 1956/6 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 15 x 24,5 cm
 1956/7 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 17 x 24 cm
 1956/8 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 16,5 x 24,5 cm
 1956/9 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 17 x 25,5 cm
 1956/10 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 20,5 x 25,5 cm
 1956/11 Skica za vrata kosturnice Zavala, flomaster, 16 x 23 cm
 1956/12 Boris Anastasijević, tuš u boji, 16 x 22,5 cm

1956/13 Akt, tuš, 18,5 x 24 cm
 1956/14 Mačka, olovka, ugljen, 41,5 x 28,5 cm
 1956/15 Figurina, bronza, 27 x 6 x 9 cm
 1956/16 Portret Živke Pajić, polirani crni granit, h 29 cm, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
 1957/1 Portret Piva Karamatijevića, bronza, h 26 cm, vl. Galerija Ečka
 1957/2 Portret Rajka Nikolića, glina, bez podataka
 1957/3 Portret devojčice, kamen, h
 1957/4 Portret Prote iz Kovina, bronza, h
 1957/5 Portret, tuš u boji, 11 x 14 cm
 1957/6 Bez naziva, olovka, 13 x 21 cm
 1957/7 Skica, tuš, 17 x 21,5 cm



1957/8

1957/9

1957/10

1957/11

1957/12

1958/1



1958/6

1958/7

1958/8

1958/9

1958/10

1958/11

1958/12



1959/1

1959/2

1959/3

1959/4

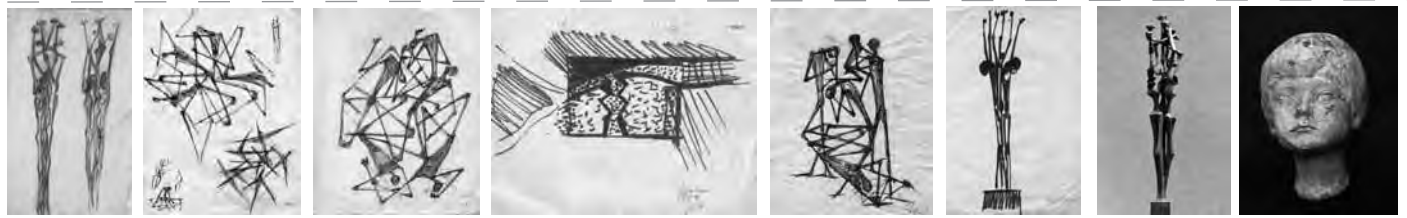
1959/5

1959/6

1959/7

1959/8

1959/9



1959/13

1959/14

1959/15

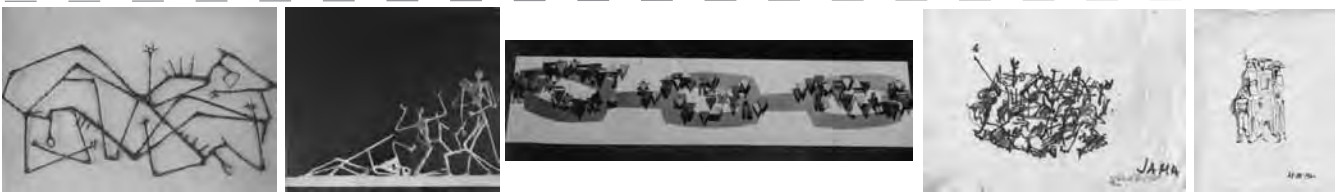
1959/16

1959/17

1959/18

1959/19

1959/20



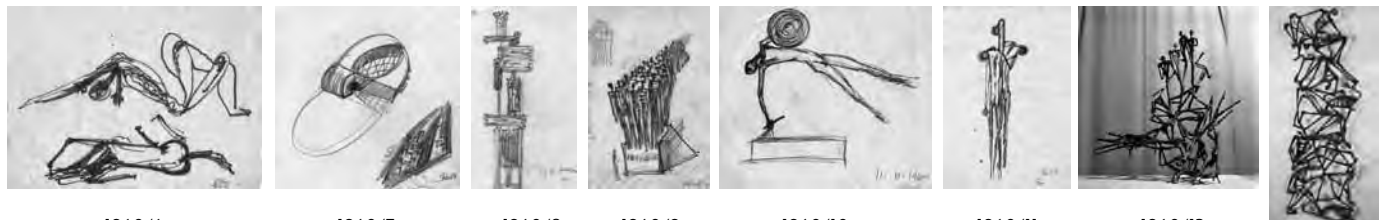
1959/24

1959/25

1959/26

1960/1

1960/2



1960/6

1960/7

1960/8

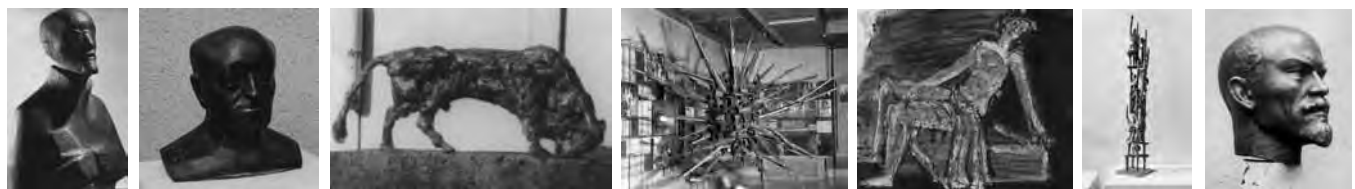
1960/9

1960/10

1960/11

1960/12

1960/13



1960/17

1960/18

1960/19

1960/20

1961/1

1961/2

1961/3



1958/2

1958/3

1958/4

1958/5

1957/8 Skica Mauthauzen, olovka, 13 x 8,5 cm
 1957/9 Skica Mauthauzen I, tuš, 14,5 x 7,5 cm
 1957/10 Skica Mauthauzen, tuš, 20,5 x 14 cm
 1957/11 Mauthauzen I, skica, 1957. metalizirani gips, 75 x 28 cm
 1957/12 Mauthauzen skica I, gips, 77 x 27 x 7 cm
 1958/1 Skica, tuš, 18 x 10 cm
 1958/2 Bez naziva, tuš, 17,5 x 23 cm
 1958/3 Akt, kombinovana tehnika, 19 x 25 cm
 1958/4 Kupačica, gips, h 54 cm
 1958/5 Spomenik Palim borcima protiv fašizma, Zavala, mermer, bronza, bez podataka



1958/13

1958/6 Bez naziva, tuš, 14 x 20 cm
 1958/7 Bez naziva, kombinovana tehnika, 20 x 26 cm
 1958/8 Akt, tuš, 16 x 24 cm
 1958/9 Akt, tuš, 19 x 24,5 cm
 1958/10 Portret Borisa Anastasijevića, bronza, h 38,5 cm, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
 1958/11 Portret Simone Anastasijević, gips, h 47 cm
 1958/12 Mauthauzen II, bronza, 155 x 15 x 56 cm
 1958/13 Spomenik Jugoslovenima žrtvama u Mauthauzenu, bronza, w 700 cm



1959/10

1959/11

1959/12

1959/1 Studija, olovka, 35 x 50 cm
 1959/2 Akt, ugljen, 30 x 42 cm
 1959/3 Akt, kreon, 35 x 36 cm
 1959/4 Akt, kreon, 23 x 43,5 cm
 1959/5 Akt, ugljen, 25 x 54 cm
 1959/6 Akt, kreon, 27 x 43,5 cm
 1959/7 Akt, olovka, 27 x 42 cm
 1959/8 Akt, olovka, 26,5 x 42 cm
 1959/9 Akt sedeći, olovka, 29 x 41 cm
 1959/10 Akt, olovka, 35 x 50 cm
 1959/11 Mačka, flomaster, 17 x 24 cm
 1959/12 Portret, glina, bez podataka



1959/21

1959/22

1959/23

1959/13 Skica za Vertikalnu Dahau, kreon, 29 x 47,5 cm
 1959/14 Skica, tuš, 19 x 25,5 cm
 1959/15 Skica, tuš, 20,5 x 25,5 cm
 1959/16 Dahau, flomaster, 22,5 x 17 cm
 1959/17 Skica, tuš, 16,5 x 21,5 cm
 1959/18 Skica Dahau I, flomaster, 17 x 25,5 cm
 1959/19 Skica Dahau, bronza, bez podataka
 1959/20 Portret dečaka, gips, h 29 cm
 1959/21 Portret dr Zorana Loranta, bronza, h 30 cm
 1959/22 Figura, gips, bez podataka
 1959/23 Bez naziva (Priština), tuš u boji, 16,5 x 8,5 cm



1960/3

1960/4

1960/5

1959/24 Skica, bronza, bez podataka
 1959/25 Skica, gips, bez podataka
 1959/26 Skica Dahau, reljef
 1960/1 Jama, flomaster, 20,5 x 14 cm
 1960/2 Skica, olovka, 21 x 27 cm
 1960/3 Bez naziva, tuš, 17,5 x 24,5 cm
 1960/4 Skica, flomaster, 11 x 19 cm
 1960/5 Skica za Kozaru, kreon, 16 x 21,5 cm



1960/14

1960/15

1960/16

1960/6 Skica, flomaster, 21,5 x 15 cm
 1960/7 Skica, olovka, 14 x 21 cm
 1960/8 Skica Jad Vašem, olovka, 12 x 20 cm
 1960/9 Skica Kozara, flomaster, olovka, 15 x 23 cm
 1960/10 Skica, mastilo, 20 x 17 cm
 1960/11 Skica za Vešane, kombinovana tehnika, 17 x 23 cm
 1960/12 Kragujevac, bez podataka
 1960/13 Bez naziva, bez podataka
 1960/14 Skica Kapitulacija Italije za Vojni muzej Beograd, gips, bez podataka
 1960/15 Kapitulacija Italije, Vojni muzej Beograd, asamblaz
 1960/16 Mauthauzen III, bronza, 37 x 95 x 10 cm, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd



1962/1

1962/2

1962/3

1960/17 Portret sveštenika, bronza, h 36 cm
 1960/18 Portret dr. Marka Alkalaja, bronza, h 35 cm
 1960/19 Bik, bronza, bez podataka
 1960/20 Zakletva ustanika 1941., asamblaz, bez podataka
 1961/1 Akt, kombinovana tehnika, 14 x 12,5 cm
 1961/2 Vertikala, bez podataka
 1961/3 Portret Lenjina, bronza, h 52 cm
 1962/1 Torzo konja, bronza, 40 x 30 x 38 cm
 1962/2 Bez naziva, tuš, 18,5 x 24 cm
 1962/3 Bez naziva, kombinovana tehnika, 17,5 x 21 cm



1962/4

1962/5

1962/6

1962/7

1963/1

1963/2

1963/3

1963/4



1963/7

1963/8

1963/9

1963/10

1963/11

1963/12

1963/13



1964/2

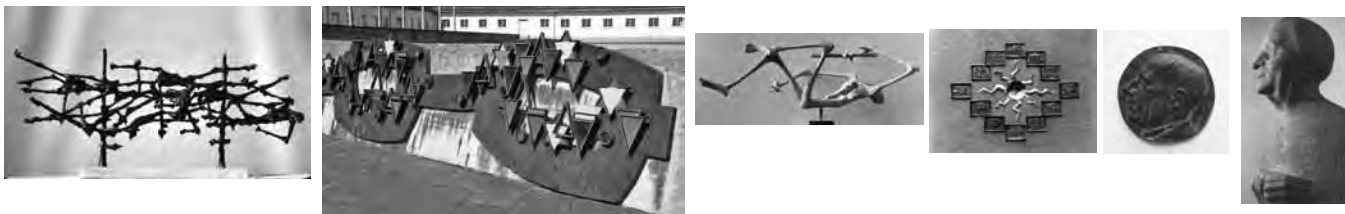
1964/3

1964/4

1964/5

1964/6

1965/1



1965/5

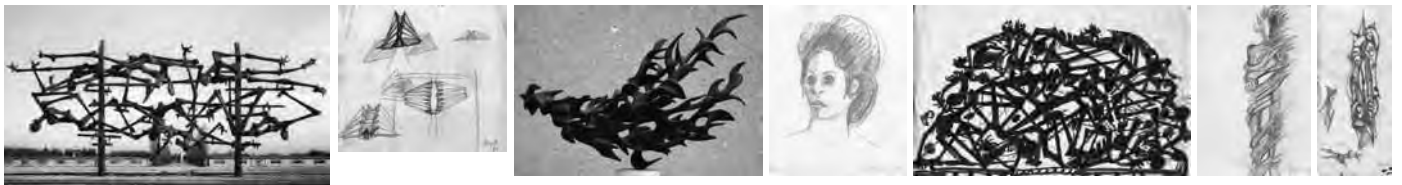
1965/7

1965/8

1965/9

1965/10

1967/1



1968/3

1969/1

1969/2

1970/1

1970/2

1970/3

1970/4



1971/3

1971/4

1971/5

1971/6

1971/7

1972/1

1972/2

1973/3



1973/5

1973/6

1973/7

1973/8

1974/1

1974/2

1974/3

1975/1

1975/2



1963/5



1963/6

1962/4 Akt, kombinovana tehnika, 13 x 26 cm
1962/5 Skica, tuš, 7 x 15,5 cm
1962/6 Drugarice, bez podataka
1962/7 Balada o vešanima, bronza, bez podataka
1963/1 Bez naziva, gips, h 48 cm
1963/2 Jama, vosak – srebro, h 25 cm
1963/3 Apoteoza bola, bronza, 51,5 x 116 x 44 cm, vl. Gradski muzej, Subotica
1963/4 Portret, gips, h 65 cm
1963/5 Skica (London), mastilo, 25,5 x 17 cm
1963/6 Skica (London), mastilo, 16 x 14 cm



1963/14



1963/15



1964/1

1963/7 Bez naziva, flomaster, 18,5 x 15 cm
1963/8 Skica, tuš, 25 x 15,5 cm
1963/9 B.M. London, mastilo, 11 x 20 cm
1963/10 Bez naziva (London), mastilo, 12 x 12,5 cm
1963/11 Bez naziva (London), tuš, 16 x 10 cm
1963/12 B.M. London, tuš, 18 x 22,5 cm
1963/13 Portret, drvo, h 47 cm
1963/14 B.M. London, tuš, olovka, 12 x 10 cm
1963/15 Bez naziva (London), tuš, 18 x 23 cm
1964/1 Dahau IV, bronza, 113 x 20 x 20 cm



1965/2



1965/3



1965/4

1964/2 Jasenovac, monotipija, 50 x 37 cm
1964/3 Bez naziva, monotipija, 55 x 39,5 cm
1964/4 Skica, flomaster, 20 x 16,5 cm
1964/5 Skica, tuš, 17 x 9,5 cm
1964/6 bez podataka
1965/1 Jasenovac, monotipija, 54 x 37,5 cm
1965/2 Strah, monotipija, 54 x 37 cm
1965/3 Skica Vešani, kombinovana tehnika, 11,5 x 24 cm
1965/4 Portet Daniela Glida, kreon, 10 x 14,5 cm



1967/2



1968/1



1968/2

1965/5 Dahau V, vosak, 80 x 33 x 17 cm
1965/7 Reljef za Dahau, emajl, 10 x 2 m
1965/8 Studija figure za Dahau, bronza, 140 x 60 x 60 cm
1965/9 bez podataka
1965/10 Dr Solomon Adanja, bronza, r 26 cm
1967/1 Portret muškarca, glina, bez podataka
1967/2 Balada o vešanima, bronza, h 330 cm, Subotica
1968/1 Autoportret, tuš, 29,5 x 42 cm
1968/2 Samospaljivnje, bronza, 90 x 40 cm



1970/5



1971/1



1971/2

1968/3 Dahau, bronza, w 1700 cm
1969/1 Skica, olovka, tuš, 20,5 x 18 cm
1969/2 Feniks I, aluminijum, 100 x 70 x 50 cm
1970/1 Portret Gordane Glid, pastel, 19,5 x 25 cm
1970/2 Skica jama, flomaster, 25 x 15 cm
1970/3 Skica samospaljivanje, olovka, 17 x 26 cm
1970/4 Skica, flomaster, 10 x 23 cm
1970/5 Sinovi, gips, h 58 cm
1971/1 Portret sina Gabi, olovka, 16 x 23 cm
1971/2 Portret Gordane Glid, olovka, 21 x 28 cm



1973/1



1973/2



1973/3



1973/4

1971/3 Feniks ptica, vosak, bez podataka
1971/4 Feniks, bronza, bez podataka
1971/5 Košice, bez podataka
1971/6 Fašizam, Ustanak, Borba, Pobjeda, oružje, h 4m, Novi Sad
1971/7 Feniks, bronza, bez podataka
1972/1 Bez naziva, mastilo, 22 x 9,5 cm
1972/2 Ranjeni pas, bronza, 90 x 46 cm, vl. Muzej Zeptr i Narodni muzej Kragujevac
1972/3 Portret Dare Čalenić, h 41 cm
1973/1 Akt, monotipija, 38 x 54 cm
1973/2 Akt, monotipija, 38 x 54 cm
1973/3 Plaketa Save Kovačevića, bronza, r 27 cm
1973/4 Obitelj Perera, skica, bronza, h 27 cm



1975/3



1975/4

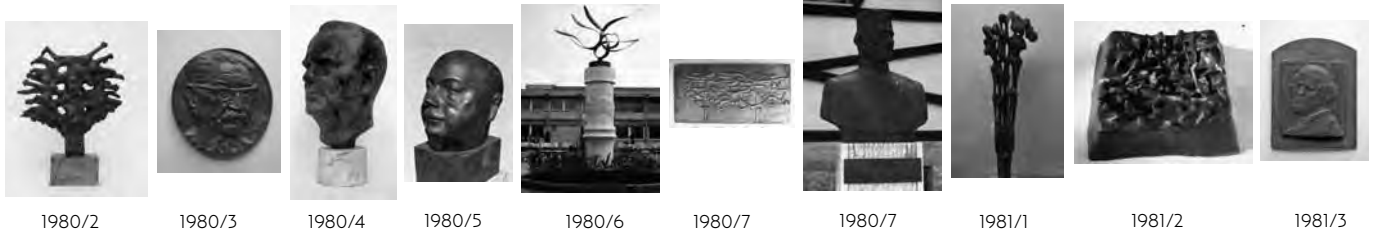


1975/5



1975/6

1973/5 Obitelj Perera, bronza, bez podataka
1973/6 Skica spomenika za Kozaru, bakar, bez podataka
1973/7 Feniks, vosak, bez podataka
1973/8 Skica, kombinovana tehnika, 19,5 x 27,5 cm
1974/1 Samospaljivanje 2 (Split), bronza, h 100
1974/2 Feniks IV, bronza, 60 x 50 x 30 cm, vl. arhitekta B. Tašin
1974/3 Jama, vosak, bez podataka
1975/1 Terazije, gips, 105 x 35 x 35 cm
1975/2 Skica, mastilo, 17,5 x 24,5 cm
1975/3 Skica spomenika palim borcima, Senta, mesing, h 47 cm
1975/4 Spomenik palim borcima, Senta, bronza, bez podataka
1975/5 Krvava bajka, oružje, bronza, Kragujevac, h 320 cm
1975/6 Feniks, bronza, bez podataka





1979/2



1979/3



1980/1



1981/4



1982/1



1982/2



1982/3



1982/13



1982/14



1983/1



1985/2



1986/4



1987/1



1987/2



1987/3



1990/1



1990/2



1990/3



1991/7



1991/8



1991/9

1975/6 Skica spomenik u Kragujevcu (Krvava bajka), mesing, vosak, 55 x 65 x 24 cm

1976/1 Partizani, monotipija, 59,5 x 42,5 cm

1976/2 Samospaljivanje 3, bronza, 51 x 18 x 11 cm, vl. N. Šarenac

1976/3 Ruke, vosak, vosak, 50 x 37 cm

1976/4 Ruke, bronza, 34 x 49 x 29 cm

1977/1 Terazije I, vosak, 155 x 40 cm

1978/1 Figura Nadežde Petrović, glina, bez podataka

1978/1 Portret Nadežde Petrović, gips, h 64 cm

1979/1 Milentije Popović, bronza, h 47 cm

1979/1 Memorijal žrtvama koncentracionih logora i logora smrti, Jad Vašem, bronza, w 1200 cm

1979/2 Feniks, bronza, bez podataka, Energoprojekt

1980/1 Sto za jednog, bronza, h 500 cm, Kragujevac

1980/2 Skica spomenika u Kragujevcu, Sto za jednog, bronza, 51 x 44 x 14 cm

1980/3 Plaketa Mihala Mike Petrova, bronza, r 23 cm

1980/4 Portret Tita, bronza, h 45 cm

1980/5 Portret Stojana Celića, gips, 32 cm

1980/6 Feniks, mesing, bez podataka, Subotica

1980/7 Plaketa Dahau, bronza, 21 x 10 cm

1980/8 Prota Milan Smiljanić, Sirogojno, bronza, bez podataka

1981/1 Balada o vešanima 4, vosak, 110 x 31 x 26 cm

1981/2 Jama 4, vosak, 40 x 40 cm

1981/3 Plaketa Petera Brojgela, bronza, 17,5 x 15 cm

1981/4 Portret Alekse Celebonovića, gips, cca 30 cm

1982/1 Samospaljivanje, kombinovana tehnika, 25,5 x 35 cm

1982/2 Sužanj, monotipija, 42,5 x 60 cm

1982/3 Bez naziva, mastilo, 12,5 x 20,5 cm

1982/4 Feniks 7, bronza, w 50

1982/5 Jama 3, vosak, 65 x 45 x 10 cm

1982/6 Feniks, bronza, bez podataka

1982/7 bez podataka, terakota, bez podataka

1982/8 Kolica smrti I, bronza, 50 x 27 x 31 cm, vl. N. Šarenac

1982/9 Kolica smrti 3, vosak, 45 x 35 x 45 cm

1982/10 Prometej, terakota, cca 150 cm

1982/11 Feniks, bronza, bez podataka

1982/12 Autoportret, gips, h 40 cm

1982/12 Menora u plamenu, mesing, bez podataka

1982/13 K. Mamudakisa, bronza, bez podataka

1983/1 Oni su se borili, varijanta, bronza, 45 x 42 x 11 cm

1983/2 Kolica, tuš, 21 x 17,5 cm

1983/3 Skice, mastilo, 21 x 29,5 cm

1983/4 Kolica smrti 4, vosak, 44 x 29 x 37 cm

1984/1 Plaketa

1985/1 Mala kolica smrti, vosak, 40 x 22 x 15 cm, vl. Zepter

1985/2 Mapa Holokaust, litofoto, izdanje autor, 48,2 x 64,8 cm, mapa sadrži sledeće listove: Apel, Barka, Majdanek, Jasenovac, Treblinka, Krematorijum, Sprovod, Jama, Rekvijem, Oslobođenje, Tragovi, Aušvic, vl. Kolekcija Vujičić

1985/3 Feniks ptica, bronza, bez podataka

1986/1 Kongres SKJ Vojvodanka, mastilo, 16 x 24 cm

1986/2 Ciril Zlobec u radnom predsedništvu, mastilo, 16 x 24 cm

1986/3 Frulaš, terakota, h 16 cm

1986/4 Ikar, terakota, h 20 cm, vl. Vujičić kolekcija

1987/1 Portret, tuš, 12 x 17 cm

1987/2 Skica, glina, h 18 cm

1987/3 Vuk Karadžić, patinirani gips, h 74 cm

1987/4 Feniks VIII, bronza, 35 x 30 x 30 cm, vl. Muzej Zepter

1988/1 Kristalna noć, vosak, 115 x 43 x 39 cm

1988/2 Kristalna noć, vosak, 110 x 30 x 20 cm

1988/3 Plaketa, gips, r 19 cm

1989/1 Skica za B.T., tuš, 17 x 26 cm

1989/2 Skica Kristalna noć, olovka, 14 x 19 cm

1989/3 Dorćol I, vosak, 65 x 70 x 20 cm

1989/4 Dorćol II, vosak, 110 x 80 x 20 cm

1989/5 Skica Dorćol, vosak, 58 x 65 x 18 cm

1990/1 Spomenik, Menora u plamenu, bronza, w 500 cm, Dorćol

1990/2 Feniks, vosak, bez podataka

1990/3 Mala kolica smrti 2, bronza, 25 x 16 x 14 cm, vl. N. Šarenac

1990/4 Skica jama, flomaster, 20,5 x 15 cm

1990/5 Bez naziva, mastilo, 17,5 x 17 cm

1990/6 Kolica smrti, bronza, 45 x 25 x 20 cm, vl. N. Šarenac

1991/1 Skica jama, olovka, 19,5 x 21 cm

1991/2 Skica jama, olovka, 19 x 16 cm

1991/3 Bez naziva, flomaster, 20,5 x 20 cm

1991/4 Skica, olovka, 16 x 22 cm

1991/5 Skica, olovka, 16 x 22 cm

1991/6 Adam, terakota, h 30 cm

1991/7 Eva, terakota, h 23 cm

1991/8 Feniks, terakota, h 19 cm

1991/9 Menora u plamenu skica Solun, bronza, h 50



1991/10



1991/11



1991/12



1991/13



1991/14



1991/15



1991/16



1992/1



1992/2



1993/2



1993/3



1994/1



1994/2



1994/3



1994/4



1995/1



1992/3



1992/4



1993/1



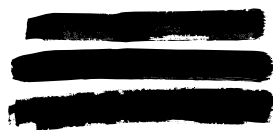
1995/2



1997/1

- 1991/10 Feniks, terakota, h 14 cm
- 1991/11 Skica Koričke jame, vosak, h 77 cm
- 1991/12 Korička jama, bronza, h 600 cm
- 1991/13 Posejdon, terakota, bez podataka
- 1991/14 Ikar, terakota, bez podataka
- 1991/15 Posejdon, terakota, bez podataka
- 1991/16 Kralj Petar, glina, bez podataka
- 1992/1 Bez naziva, tuš, 11 x 19 cm
- 1992/2 Španija, vosak, w 60 cm
- 1992/3 Skica za skulpturu, gips, bez podataka
- 1992/4 Spomenik spaljenoj knjizi, mermer, bez podataka, Mermer i zvuci, Arandelovac - Irig
- 1993/1 Ikar i Dedal, mermer, bez podataka, Arandelovac

- 1993/2 Plaketa Mariette, bronza, r 28 cm
- 1993/3 Plaketa Renea Van Der Auwera, bronza, r 28 cm
- 1994/1 Mojsije, terakota, h 14 cm
- 1994/2 Heruvimi, skica vosak, h 30 cm
- 1994/3 Heruvimi, skica vosak, h 41 cm
- 1994/4 Kapetan Miša Anastasijević, Beogradski univerzitet, bronza, bez podataka
- 1995/1 Plaketa Biserke Cvejić, gips, r 26 cm
- 1995/2 Plaketa Dušana Cvejića, bronza, 20 x 15 cm
- 1997/1 Menora u plamenu, bronza, h 3,5 m, Solun



VUJIČIĆ KOLEKCIJA

srpska umetnost XX veka

Vujičić kolekcija je privatna zbirka srpske umetnosti 20. veka sa sedištem u Beogradu. U kolekciji je zastupljeno više od dve stotine autora sa preko pet stotina umetničkih dela – slika, skulptura, crteža, grafika, fotografija, printova i radova konceptualne umetnosti. Vujičić kolekcija upotpunjena je zbirkom arhivske građe i dokumentarnog materijala, bibliotekom i elektronskim i štampanim registrom.

Fondacija Vujičić kolekcija osnovana je sa ciljem da podstakne, promoviše, publikuje i afirmiše umetničko stvaralaštvo u Srbiji, pokretanjem izdavačke delatnosti i izložbenog programa. Fondacija svoje mesto u trenutnim uslovima srpske kulture, vidi u neophodnoj inicijativi da se putem izdavaštva savremene teorijske, istorijskoumetničke i istoriografske literature, tematsko-problemskih i monografskih studija, kao i aktivnim izložbenim programom, pokaže jedan mogući pristup proučavanju, arhiviranju, predavljanju, vrednovanju i afirmisanju autora, umetničkih pojava i tokova, koji su činili i čine deo srpske umetnosti 20. veka.

Ciljevi izdavačke i izlagačke aktivnosti Fondacije motivisani su potrebom da se stručnjacima i građanima, studentima umetnosti, deci i mladima učine dostupnim kulturne vrednosti i umetnička dela, da se time pruži doprinos popularizaciji i promociji muzejskog nasleđa, da se u kontinuitetu objavljuju i predstavljaju rezultati rada Fonda, kroz raznovrsne publikacije, kao što su katalogi, monografije, tematske rasprave i sl. Krajnji cilj održanih i planiranih izložbi je vidljivost likovne baštine kroz afirmaciju i popularizaciju srpske likovne umetnosti 20. veka, kao i vidljivost značaja i delovanja privatnog kolekcionarstva, fondacija i zadužbinarstva u javnoj sferi srpske savremene kulture.

Irina Subotić (Beograd 1941), istoričarka umetnosti, profesorka emerita, predaje na master studijima Akademije umetnosti u Novom Sadu i na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Bila kustos Muzeja savremene umetnosti i Narodnog muzeja u Beogradu. Doktorat Likovni krug časopisa Zenit 1921–1926 odbranila u Ljubljani. Organizovala mnoge izložbe avangardne i moderne umetnosti i učestvovala na brojnim kongresima i simpozijumima u zemlji i svetu. Glavna dela: Leonid Šejka 1972; Zenit i avangarda 20-tih godina (sa V. Golubović) 1983; Vladimir Veličković 1986; Na iskustvima memorije (sa G. Stanišić) 1994/5; Umetnost Ljubice Cuće Sokić 1995; Stojan Ćelić (sa I. Simeonović Ćelić) 1996; Milenko Šerban 1997; Olga Jančić (sa I. Simeonović Ćelić) 1997; Od avangarde do Arkadije 2000; Zenit 1921–1926 (sa V. Golubović) 2008; Zenitism / Futurism: Similarities and Differences 2011; Pasteli Ljubice Cuće Sokić (sa N. Martinović) 2011; PROSTRANSTVO /U/VIDA. Zoran Grebenarović (sa L. Merenik) 2012. i dr.



Najtoplije zahvaljujemo na kolegijalnoj i prijateljskoj pomoći ličnostima i ustanovama bez čije saradnje i razumevanja ova knjiga ne bi bila moguća:

Vojislava Radovanović, Jevrejski istorijski muzej, Beograd;
 Olga Ninkov, Gradski muzej, Subotica;
 Svjetlana Hadžirović, Muzej revolucije, Sarajevo;
 Meliha Husedžinović, Sarajevo;
 Aleksandra Mirčić, Muzej savremene umetnosti, Beograd;
 dr Ivana Simeonović Ćelić; Jelena Popović, Muzej Zepter, Beograd;
 Suzana Vuksanović, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad;
 Ćedomir Janičić, Gradski muzej, Sombor;
 dr Ózer Ágnes; Darinka Rackov, Muzej Vojvodine, Novi Sad;
 Aleksander Bassin, Ljubljana;
 dr Ješa Denegri, Beograd;
 Tatjana Milosavljević, Narodni muzej, Kragujevac;
 Aleksandar Milojević; Nevena Martinović, Galerija RIMA, Kragujevac;
 Vesna Kruljac; Gordana Stanišić, Narodni muzej, Beograd;
 dr Miomir Miša Gatalović, Beograd;
 Spomen galerija Pavla Beljanskog, Novi Sad;
 Vojni muzej, Beograd;
 Ana Lebl, Predsjednica Židovske općine Split, Split, Hrvatska
 Jackie Frankel, U.S. Donor Affairs Liaison, International Relations Division, Yad Vashem Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, Jerusalem, Israel
 Niv Goldberg, Collection Manager, Art Department, Museums Division, Yad Vashem, The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, Jerusalem, Israel
 Dr. Gabriele Hammermann, Director of the Memorial Site
 Dr. Dirk Riedel, Research Assistant, Dachau Concentration Camp Memorial Site, KZ-Gedenkstätte Dachau, Germany

Izdavač
Fondacija Vujičić kolekcija,
Bulevar umetnosti 27/1
11 000 Beograd
tel: +381 11 311 08 27
e-mail: vujicickolekcija@gmail.com
www.vujicickolekcija.rs

Za izdavača
Zoran Vujičić

Autor
dr Irina Subotić

Recenzenti
dr Lidija Merenik, redovni profesor, Filozofski fakultet u Beogradu
dr Ješa Denegri, profesor univerziteta

Prevod
Novica Petrović

Prevod sa hebrejskog na srpski
Jelena Popović

Korektura
Slavica Merenik

Fotografije
Nandor Glid, Mirko Lovrić, Rade Milosavljević, Nikola Radošević,
Aleksandar Milosavljević, Vladimir Popović, Daniel Glid, Gabriel Glid,
Miodrag Đorđević, Anton Vaš

Obrada fotografija
Daniel Glid, Gabriel Glid i Isidora M. Nikolić

Dizajn i prelom
Isidora M. Nikolić

Naslovna strana
Spomenik Jad Vašem

Štampa
Cicero, Beograd

Tiraž
300

ISBN: 978-86-87869-14-1

© Fondacija Vujičić kolekcija, Irina Subotić

Sva prava su zadržana. Nijedan deo ove knjige ne može se reprodukovati ili prenositi u bilo kom obliku ili bilo kojim sredstvima, elektronski ili tehnički – uključujući fotokopiranje, snimanje, kopije na magnetno-optičkim sistemima za skladištenje podataka i arhiviranje, i istraživanje informacija – bez pismene dozvole autora i izdavača.



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

730.071.1:929 Глид Н.
730(497.11)''19''(084.12)
016:929 Глид Н.

СУБОТИЋ, Ирина, 1941-
Nandor Glid / Irina Subotić ; [prevod na
engleski Novica Petrović, prevod sa
hebrejskog na srpski Jelena Popović]. -
Beograd : Fondacija Vujičić kolekcija, 2012
(Beograd : Cicero). - 247 str. : fotogr. ; 27
cm

Uparedo srp. tekst i engl. prevod. - Tiraž
300. - Biografija Nandora Glida: str.
195-213. - Napomene i bibliografske reference
uz tekst. - Bibliografija: str. 217-231.

ISBN 978-86-87869-14-1
1. Глид, Нандор, 1924-1997 [уметник]
а) Глид, Нандор (1924-1997) -
Биобиблиографије б) Глид, Нандор
(1924-1997) - Албуми
COBISS.SR-ID 195805196

